

Traduzioni, tradizioni e rivisitazioni dell'opera di Dante

In memoria di Marco Sirtori

a cura di Luca Bani, Raul Calzoni, Thomas Persico



La scuola di Pitagora editrice

Istituto Italiano per gli Studi Filosofici

BIBLIOTECA DI SINESTESIE

111

Collana fondata e diretta da Carlo Santoli

TRADUZIONI, TRADIZIONI E RIVISITAZIONI
DELL'OPERA DI DANTE

In memoria di Marco Sirtori

A cura di Luca Bani, Raul Calzoni, Thomas Persico

La scuola di Pitagora editrice



**UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI BERGAMO**

Dipartimento
di Lingue, Letterature
e Culture Straniere



Questo volume è stato realizzato con il contributo del «Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Straniere» e con il patrocinio del «CISAM – Studi internazionali sulle avanguardie e sulla modernità» dell'Università degli studi di Bergamo.

Proprietà letteraria riservata
Copyright © 2023 La scuola di Pitagora editrice
Via Monte di Dio, 14
80132 Napoli
info@scuoladipitagora.it
www.scuoladipitagora.it

ISBN 978-88-6542-892-4 (versione cartacea)
ISBN 978-88-6542-893-1 (versione digitale nel formato PDF)

Stampato in Italia – *Printed in Italy*

Indice

Luca Bani, Raul Calzoni e Thomas Persico, *Introduzione* 11

I.

TEORIE E METODI PER LA TRADUZIONE DANTESCA

Sylvain Trousselard
Inferno XIX. *La translatio Dantis,*
elementi di semantica e di poetica 19

José Blanco Jiménez
Una traduzione castigliana della 'Commedia' di Dante:
problemi di metodo 37

Raffaele Pinto	
<i>Sulla traduzione spagnola della 'Commedia'</i>	53
Luca Carlo Rossi	
<i>Dante tradotto in italiano</i>	63
Corina Anton	
<i>Intorno a una traduzione della 'Divina Commedia' caduta nell'oblio: le figure di parola nella versione romena di Alexandru Marcu</i>	77
Valentina Petaros Jeromela	
<i>«Mirate la dottrina che s'asconde, sotto il velame degli versi strani». Le traduzioni slovene dei versi danteschi</i>	95
Francesca Salvatori	
<i>Rudolf Borchard traduttore della 'Commedia'</i>	117
Marco Taddei	
<i>La 'Divina Commedia' in Giappone. Esempi di intertestualità dantesca nella letteratura moderna e contemporanea</i>	135
Francesca Manzari	
<i>«Then must the [translator] be merciful». Dante Gabriel Rossetti e Ezra Pound lettori-scrittori di Dante</i>	155

II.
DANTE E I COMMENTI

Concetto Del Popolo	
<i>Il 'Credo' di Dante</i>	175

Raffaele Ruggiero	
<i>Un'idea della storia da Bonaventura a Dante</i>	207
Luca Lombardo	
<i>Dante lettore di volgarizzamenti?</i>	
<i>Un'inquadramento della questione e prime ipotesi di lavoro</i>	227
Marco Petoletti e Thomas Persico	
<i>Alberico da Rosciate tra esegesi e traduzione dantesca</i>	255
Calogero Giorgio Priolo	
<i>Ludovico Antonio Muratori all'Ambrosiana.</i>	
<i>Appunti preliminari su una mancata edizione della 'Vita nuova'</i>	281
Paolo Rigo	
<i>'Vita nova Fragmentorum': un caso ancora aperto?</i>	317

III.

RIVISITAZIONI E FORTUNA DELL'OPERA DI DANTE

Duccio Tongiorgi	
<i>Raccontare la 'Commedia':</i>	
<i>note sulla popolarità tra Sette e Ottocento</i>	353
Fiona Sampson	
<i>Poetry for Dante, poetry from Dante</i>	369
Angela Locatelli	
<i>Dante contemporaneo del Novecento:</i>	
<i>note sulla prospettiva di T.S. Eliot</i>	379

Raul Calzoni	
<i>Dante Alighieri e W.G. Sebald.</i>	
<i>Nella «selva oscura» del poema degli elementi 'Secondo natura'</i>	393
Camillo Favertani	
<i>«Caina attende chi a vita ci spense»:</i>	
<i>dalla 'Francesca da Rimini' di Silvio Pellico</i>	
<i>agli adattamenti operistici di Felice Romani e Paolo Pola</i>	411
Fabio Scotto	
<i>La mia poesia: tangenze dantesche e ipertestualità</i>	431
Stefano Magni,	
<i>Dal 'De Monarchia' ai 'Preliminary Drafts</i>	
<i>of a World Constitution' (1948).</i>	
<i>L'ispirazione dantesca nel progetto federalista di G.A. Borgese</i>	449
Enzo Noris	
<i>Il canto delle sirene</i>	471
Florinda Nardi	
<i>L'immaginario dell'Inferno nelle arti figurative e performative:</i>	
<i>esempi di processi di trascodificazione</i>	481
Giuseppe Previtali	
<i>La Commedia interamente riprodotta al naturale.</i>	
<i>Dante, il cinema italiano e gli Inferno del 1911</i>	503
Matteo Tamborrino	
<i>Tra sommi poeti ci si intende:</i>	
<i>Dante 'tradotto' in scena da Leo e Perla</i>	521

Annalisa Galbiati

L'incontro di Dante con Casella

e «l'amoroso canto» musicato dal Maestro Guido Gambarini

543

Introduzione

*A Marco,
caro amico e prezioso studioso,
in memoriam*

Traduzioni, tradizioni e rivisitazioni dell'opera di Dante fu il titolo scelto per il Convegno internazionale organizzato dal Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Straniere dell'Università degli studi di Bergamo nei giorni 13, 14 e 15 maggio 2021. Si trattava del culmine del progetto di Ateneo *UniBg per Dante 2021*, a cui hanno partecipato più di cento studiosi: dantisti, cultori di storia e di arte, filologi, linguisti, comparatisti, critici riuniti nel nome del Sommo Poeta in occasione del settimo centenario dalla sua scomparsa, avvenuta nel settembre del 1321.

Il Progetto, destinato sia alla promozione della ricerca scientifica, sia alla disseminazione culturale – di concerto con le Istituzioni locali, tra cui il Comitato di Bergamo della Società Dante Alighieri, e con il patrocinio del *Comitato Nazionale per le Celebrazioni dei 700 anni dalla morte di Dante Alighieri* –, ha previsto diverse aree d'azione: una cinquantina di 'video-pillole', *5 minuti con Dante*, dedicate ad alcuni dei principali temi di critica e ricezione dantesca, dieci letture di canti della *Divina Commedia* raccolte sotto la titolazione *Lectura Dantis Bergomensis*, e il già menzionato Convegno internazionale, punto di arrivo del progetto, dedicato alle traduzioni, alla storia testuale e alla ricezione delle opere di Dante. Molte sono state le collaborazioni con Istituti e Società Scientifiche, tra cui la Società Dantesca Italiana, la Società Dante Alighieri e l'Associazione degli Italianisti. Con quest'ultima, in particolare, abbiamo collaborato allo

sviluppo, anche in sede orobica, del progetto nazionale *Nel nome di Dante. Gli scrittori contemporanei rileggono la 'Divina Commedia'*, nel caso specifico rivolto alla produzione poetica contemporanea, con la partecipazione di Fiona Sampson, Olga Sedakova e Fabio Scottò.

I lavori, avviati nel luglio 2020 e conclusi più di un anno dopo, nel settembre del 2021, hanno preso luogo in un periodo notoriamente emergenziale, che ha reso necessaria una serie di 'sperimentazioni' organizzative al fine di non limitare il libero e pubblico accesso alle iniziative in programma. L'Ateneo ha quindi promosso una serie di attività digitali che restasse memoria tangibile – e sempre consultabile – degli eventi programmati, omaggio a Dante e alla grandezza della sua figura, negli studi filologici, letterari e culturali italiani e internazionali (www.youtube.com/UniBgperDante2021).

Alle attività organizzate dal Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Straniere, a partire dal novembre 2020, si sono aggiunte le *Conversazioni su Dante* promosse dal Dipartimento di Lettere, Filosofia e Comunicazione, con varie conferenze dedicate ad approfondimenti specifici sul ruolo della figura del Sommo negli studi e nella cultura contemporanea, seguite dalla pubblicazione del volume di Luca Carlo Rossi, *L'uovo di Dante. Aneddoti per la costruzione di un mito* (Carocci, Roma 2021).

Centinaia di studiosi afferenti a Università e Istituti di Ricerca in Italia e all'estero hanno contribuito alla riuscita di un così vasto panorama, un 'monumento' dalla duplice anima scientifica e di disseminazione culturale offerto dall'Università di Bergamo a una delle principali colonne portanti del canone e della letteratura mondiale.

A un anno di distanza dalla chiusura del Progetto, vede le stampe questa raccolta di studi, una silloge che riunisce i contributi scientifici di molti dei partecipanti al Convegno internazionale del maggio 2021. Le tre parti che lo compongono rispecchiano la trina suddivisione dei lavori: alla prima parte, *Teorie e metodi per la traduzione dantesca*, afferiscono gli studi sui problemi traduttivi delle opere di Dante in svariate aree geografiche e secondo approcci diversi, seppur complementari, che spaziano dalla semantica, alla poetica e alla filologia. In questo contesto si annovera il saggio di Sylvain Trousseau,

in apertura del volume, che acriticamente pone a confronto alcune fondamentali traduzioni francesi del poema dantesco, secondo un metodo d'indagine poi proposto anche dai successivi studiosi, a partire da José Blanco Jimenéz e Raffaele Pinto, editori e traduttori della *Divina Commedia*. Sempre dedicati all'area romanza sono i contributi di Luca Carlo Rossi, sulle traduzioni in italiano corrente del poema, e di Corina Anton, sulla versione romena di Alexandru Marcu. Poco al di fuori dei confini geografici dell'attuale 'romània', Valentina Petaros Jeromela si occupa invece delle strategie traduttive di Dante in lingua slovena, fornendo anche un regesto delle versioni dantesche diffuse all'esterno dei confini orientali d'Italia. Dell'area tedesca si occupa Francesca Salvatori, che dedica il suo scritto a Rudolf Borchard traduttore, secondo direttrici poi analizzate, a più riprese, anche nelle successive sezioni del volume.

Chiude la prima parte, in equilibrio tra traduzione e rivisitazione – aprendo così un varco verso la terza parte del volume –, l'indagine di Francesca Manzari sul duetto Dante Gabriel Rossetti ed Ezra Pound nel *mare magnum* delle riletture 'traduttive' dell'opera di Dante.

Segue la sezione *Dante e i commenti*, destinata a raccogliere gli studi sull'esegesi dantesca scaturita dalle edizioni e dai testi pubblicati dal Medioevo fino a oggi. Apre questo secondo ampio capitolo l'indagine di Concetto Del Popolo sul celebre *Credo* in terzine assegnato a Dante dagli antichi codici, ma attribuito unanimemente ad Antonio da Ferrara. Si annoverano qui due studi sulle fonti dantesche: il primo, quello di Raffaele Ruggiero, dedicato al concetto di 'storia' da san Bonaventura fino a Dante, e il secondo, di Luca Lombardo, che raccoglie le prime indagini sui volgarizzamenti che potevano essere noti al poeta fin dagli anni di formazione, a Firenze, presso le «scuole delli religiosi» (*Conv.* II XII, 2-7).

Dopo un affondo sul commento dantesco del giurista Alberico da Rosciate – uno dei personaggi più illustri della storia di Bergamo (e non solo) –, la cui edizione, a cura di Marco Petoletti e Thomas Persico, vedrà presto le stampe per la «Edizione Nazionale dei Commenti Danteschi», Giorgio Priolo si occupa del Muratori editore

della *Vita nuova*, prosimetro giovanile al quale aveva dedicato anni di studi, pur non giungendo a pubblicarne l'edizione. Sempre rivolto al prosimetro giovanile di Dante è lo studio di Paolo Rigo, che problematizza la questione in merito al confronto tra l'operazione del giovane poeta e la raccolta dei *Fragmenta* petrarcheschi.

Alle rivisitazioni dantesche è infine dedicata l'intera terza parte del volume, a partire dallo studio di Duccio Tongiorgi sulla popolarità della *Commedia* tra Settecento e Ottocento – a tratti discussa e oggetto di contese fin dal secolo XVI –, e poi nella poesia britannica e tedesca del Novecento tramite le riletture di Thomas Stearns Eliot (Fiona Sampson e Anglea Locatelli) e di Winfried Sebald (Raul Calzoni), capisaldi teorici della critica contemporanea e fondamentali per la definizione dei 'canoni' della *Weltliteratur*. Seguono alcuni contributi dedicati alla fortuna dantesca nelle arti, strettamente legati per metodo d'indagine ai metodi 'traduttivi' transdisciplinari oggetto, in parte, della prima sezione del libro: Dante e i suoi riadattamenti operistici, a partire dalla celeberrima figura di Francesca da Rimini (Camillo Faverzani), nel cinema italiano fin dalla prima trasposizione filmica del 1911 (Giuseppe Previtali), nel teatro di Leo De Bernardinis e Perla Peragallo (Matteo Tamborrino), nella musica di Guido Gambarini, compositore bergomense che diede le note, nello scorso secolo, al canto di Casella (Annalisa Galbiati).

Al senso di far poesia e ai debiti che il poeta contemporaneo contrae con i grandi del canone mondiale è dedicato il saggio di Fabio Scotto, che presenta la sua produzione a partire dall'ipertestualità dantesca che lega, per temi, stili e forme i suoi versi a quelli dell'illustre fiorentino. L'ispirazione del Sommo nel mondo contemporaneo si avverte infatti in coloro che consciamente o inconsciamente attingono intertestualmente o ipertestualmente le fondamenta all'ampiezza dello scibile dantesco, come nel caso dei testi di Konstantinos Petrou Kavafis, noto giornalista e poeta greco, e nel caso del progetto socio-politico Giuseppe Antonio Borgese, nei *Preliminary Drafts of a World Constitution* (Stefano Magni).

Queste poche pagine introduttive, fin troppo sintetiche per mostrare la complessità e la ricchezza degli interventi qui raccolti,

vogliono essere dedicate a Marco Sirtori, amico e collega prematuramente scomparso, che molte energie aveva profuso proprio nel coordinamento del progetto *UniBg per Dante 2021* e del relativo Convegno internazionale, di cui ora, finalmente, si possono leggere gli Atti.

Luca Bani
Raul Calzoni
Thomas Persico

I.

TEORIE E METODI PER LA TRADUZIONE DANTESCA

INFERNO XIX.

LA *TRANSLATIO DANTIS*, ELEMENTI DI SEMANTICA
E DI POETICA

Sylvain Trousselard

(*Université Lumière – Lyon 2*)

Tradurre non è niente, vano scompiglio: lo stesso inimitabile, lo si deve imitare. Per poco che si possa, e chi lo sa? Come l'ombra sul muro, che amplifica i movimenti dell'uomo, va bene che ci sia solo il burattino del cantante, che è meglio della sua fotografia. L'inesattezza, l'interpretazione, il più o meno, tutto quello che sarà rinfacciato al copista importa meno di quel tono di voce provato, forse ritrovato. Non si mancherà di osservare che dall'originale non è passata che la smorfia: elogio insperato, ché la vita sola può fare la smorfia.¹

¹ «Traduire n'est rien, vain remue-ménage: l'inimitable même, il faut l'imiter. Si peu qu'on le puisse et qui sait? comme l'ombre sur le mur, amplifiant les gestes de l'homme, tant pis qu'il n'y ait que la marionnette du chanteur, elle vaut mieux que sa photographie. L'inexactitude, l'interprétation, l'à-peu-près, tout ce qui sera reproché au copiste, importe moins que ce ton de voix essayé, retrouvé peut-être. On

Mi è sembrato idoneo iniziare il mio intervento con questa celeberrima citazione di Louis Aragon, parte della sua introduzione per la traduzione di alcuni sonetti del Petrarca. Questa citazione, in quanto metafora dell'illusione del significato rappresenta sotto vari aspetti i tentativi del traduttore di riprodurre il testo, per presentare una versione in un codice linguistico diverso. Per quanto riguarda il nostro Dante, dire della traduzione di Pézard (d'ora in poi, negli esempi, **P**), oppure quella di Vegliante (d'ora in poi **V**), che ormai abbiamo trovato *La soluzione*, sarebbe illusorio. Sotto questa veste, non parlerò della traduzione di Ceccatty (d'ora in poi **C**), perché egli ammette nella sua introduzione di aver tradotto solamente ciò che aveva capito lui,² sopprimendo quasi tutti gli elementi extratestuali troppo specifici. Pézard e Vegliante costituirebbero allora prove dell'esistenza di Dante in Francia, in francese, come se Dante avesse redatto la *Comedia* in francese.³

Ma torniamo a Dante, alla *Comedia*, alle varie traduzioni in lingua francese che costellano le nostre biblioteche. Per quanto mi riguarda, traduco, ormai da vari anni, autori medievali, traduco spesso la poesia, a volte anche la prosa, dai giocosi a Brunetto Latini, da Bono Giamboni a Franco Sacchetti, e mi sto chiedendo perché non ho mai pensato di tradurre alcune liriche di Dante. Sarà la difficoltà che rappresenta l'autore, senz'altro, oppure il gran

ne manquera point d'observer que de l'original n'est passée que la grimace: éloge inespéré, car seule peut grimacer la vie» (*Explications du traducteur, introduction aux Cinq sonnets de Pétrarque* (1947), in L. ARAGON *Œuvres poétiques complètes*, éd. par O. Barbarant, préface de J. Ristat, Gallimard, Paris 2007, vol. I, p. 1036).

² DANTE ALIGHIERI, *La divine comédie*, nouvelle traduction de R. de Ceccatty, Points, Paris 2017, p. 15: «J'ai essayé de n'écrire que ce que je comprenais afin de le faire comprendre aux lecteurs. Il m'est donc arrivé de substituer directement à une métaphore ou à une périphrase ce qu'elles désignaient de manière détournée et allusive, de nommer des personnages ou des lieux dont le nom n'apparaissait pas dans le texte à cet endroit [...]».

³ Ricordiamo qui il titolo dato da Jean-Charles Vegliante alla sua postfazione: *Quelques traces d'un Dante Français*, in DANTE ALIGHIERI, *La Comédie*, éd. bilingue, présentation et traduction de J.-C. Vegliante, Gallimard, Paris 2012, p. 1207.

numero di traduzioni esistenti, spesso interessanti, anche se si può sempre trovare un verso la cui interpretazione sarà discutibile, per non dire criticabile. In realtà, il cantiere che rappresenta la *Divine comédie* è troppo ampio e troppo problematico per il modesto traduttore che sono di fronte ai numerosi interrogativi che suscitano i versi danteschi. In questa occasione, ho deciso di soffermarmi sul canto XIX dell'*Inferno* e ho deciso di esaminare tre proposte di traduzione ben diverse. Non potevo non scegliere la traduzione storica di André Pézard, pubblicata nel '65 dalla Pléiade,⁴ autentico modello di scelte lessicali e sintattiche, autentico modello per i traduttori di testi medievali, ma ho voluto anche mettere a confronto la bellissima traduzione di Jean-Charles Vegliante pubblicata per la prima volta dall'Imprimerie nationale nel '95, e successivamente ripresa e pubblicata nel 2012 da Gallimard,⁵ molto chiara, e semplice, il cui obiettivo è quello di tradurre il testo, non solo nel senso, ma rispettandone anche la prosodia.⁶ Inoltre è uscita pochi anni fa una nuova traduzione dello stesso testo ad opera di René de Ceccatty, pubblicata nel 2017 da Points,⁷ in ottonari.⁸ Questa scelta mi è apparsa subito un po' strana e la volevo esaminare per trovare gli elementi che, per il traduttore-autore, potevano prevalere e, in séguito, confrontarli con le scelte, ormai divenute "classiche",

⁴ DANTE ALIGHIERI, *Divine comédie*, in *Œuvres complètes*, traduction et commentaire par A. Pézard, La Pléiade, Paris 1965, pp. 879-1676.

⁵ DANTE ALIGHIERI, *La Comédie* cit.

⁶ Ivi, p. 1207-1208: «Je voudrais à présent – plutôt qu'une postface savante, navrant pensum après un tel voyage! – suggérer quelques pistes de réflexion, à partir du seul texte *traduit* (français, le mien) que l'on vient de lire, toujours sans notes mais avec quelques notices éclairantes, me semble-t-il, pour laisser la poésie souveraine de cette œuvre s'éployer aussi largement qu'il est possible sous le carcan d'un autre langage, desserré autant qu'il était possible, et les limites du traducteur».

⁷ DANTE ALIGHIERI, *La divine comédie*, nouvelle traduction de R. de Ceccatty, Points, Paris 2017, 691 p.

⁸ Ivi, p. 21: «Enfin et surtout j'ai opté pour un vers, l'octosyllabe, beaucoup plus court que l'hendécasyllabe, en me lançant le défi de disposer de moins de mots en français qu'en italien, en raccourcissant systématiquement l'original dans ma version [...]».

rispettivamente di Pézard e Vegliante. D'altronde, l'introduzione alla nuova traduzione espone esplicitamente la forma concepita dall'autore/traduttore. Il discorso proposto da Ceccatty, consapevole della difficoltà dell'impresa, espone la propria volontà di semplificare il testo, sopprimendo vari riferimenti direttamente legati alla storia italiana, alla storia fiorentina e ad altre testimonianze esplicite o meno della letteratura, della religione, della filosofia classica e medievale, ossia un insieme di elementi che costituiscono una cultura e un intero universo presenti nel testo dantesco e che ne rivelano non solo la specificità, ma anche l'interesse sin dal Trecento. Non vorrei dilungarmi nelle varie affermazioni, a volte perentorie, presenti nel volume di Ceccatty presenti nel volume, ma ciò che disturba di più sono, a mio giudizio, le scelte iniziali che, spesso, il traduttore ammette di non poter rispettare in assoluto viste le innumerevoli difficoltà del testo.⁹ Il risultato sorprende, dunque, di modo che ci si ritrova di fronte a un testo proteiforme, le cui scelte traduttive sono altrettante perdite nel momento in cui si confronta il risultato finale con il testo di partenza.

Esaminiamo ora l'inizio del canto XIX, cioè il momento in cui Dante si trova di fronte alla terza bolgia, quella dei simoniaci, e osserva lo spettacolo che gli si para innanzi. Com'è noto, i dannati sono conficcati in delle buche, di modo che solo le gambe e i piedi sono visibili. Infine, i loro piedi sono avvolti dalle fiamme. La visione presentata da Dante ovviamente è essenziale, ma le traduzioni

⁹ Così Ceccatty in DANTE ALIGHIERI, *La divine comédie* cit., pp. 16-17: «l'auteur compare cet avertissement à celui de la dame de Malehaut, surprenant Lancelot et Guenièvre dont elle découvre la passion partagée, et révélant ainsi, par sa présence manifestée, à Lancelot qu'elle a découvert leur amour. Le seul nom de Guenièvre suffisait au lecteur contemporain de Dante pour qu'il ait en mémoire cet épisode connu que Dante évoque par un vers désormais totalement obscur s'il est traduit littéralement: "celle qui toussa, au premier faux pas de Guenièvre que l'on ait décrit". Ma traduction supprime le nom de Guenièvre. De même certaines villes ou familles sont citées qui avaient pour le lecteur du XIV^e siècle une résonance immédiate. [...] Je me suis donc permis de les supprimer».

alterano lo spettacolo che appare davanti allo sguardo dei nostri viaggiatori (*Inf.* XIX, 22-27):

Fuor de la bocca a ciascun soperchiava
 d'un peccator li piedi e **de le gambe**
infino al grosso, e l'altro dentro stava
 le piante erano a tutti accese intrambe;
 per che s'è forte guizzavan **le giunte**,
 che spezzate averien ritorte e strambe.

P	V	C
En l'air passaient fors de [chaque embouchure Les pieds nus d'un [pécheur, voire les jambes Jusques au gras ; le reste [est pris dedans. À tous allaient flambant [les deux semelles et ils croulaient si drû- [ment leurs jointures qu'ils eussent trop cassé [tortis et harts.	Hors de chaque em- [bouchure dépassaient les pieds d'un pécheur [et partie de ses jambes jusqu'au gras , et le [reste était dedans. À tous, leurs deux plantes [étaient allumées, en sorte que si fort sau [taient les jointures qu'ils auraient cassé tortis [d'herbes et harts.	De chacune, un [pécheur laissait Sortir les pieds et les [mollets, Le reste étant caché [dedans. Ils avaient les plantes [en feu Et s'agitaient si fort [qu'un noeud De corde ou paille [aurait cédé.

La rappresentazione fisica dei dannati è qui essenziale per intendere il castigo a loro imposto, ma la parte fisica, lasciata alla vista, rimane volutamente imprecisa. «Infino al grosso» indica la parte superiore della gamba, ossia al di là del ginocchio, ciò che consente al dannato di agitare le gambe come sarà il caso dei versi successivi, evocando «le giunte» (v. 26) e, poi, l'agitazione del dannato: «guizzando più che gli altri» (v. 32). Le soluzioni di Pézard e Vegliante tendono a restituire la visione dantesca, mentre la proposta di Ceccatty, meno esplicita, meno precisa, rappresenta il dannato confitto nella *niche* (v. 16), come scrive, fino ai polpacci. A questo punto, l'agitazione del personaggio diventa impossibile nella visione elaborata dal Ceccatty e il *noeud* del v. 26 si riferisce esplicitamente

alle «ritorte» e «strambe» del verso successivo e non più alle «giunte» sotto la forma di una metafora *in absentia*. La visione ottenuta tende allora a ridurre l'intensità della rappresentazione, con la conseguenza che l'agitazione del dannato si trova ampiamente ridotta rispetto alla violenza dei versi danteschi. Di fronte alle scelte di *gingue et frétille* (P, 32), *tréssauter* (V, 32), il *se démène* (C, 32) non può più indicare l'agitazione frenetica dovuta alla fiamma infernale, poiché il movimento è diventato *de facto* impossibile dalla posizione stessa dei dannati. Di fronte a tali scelte, la rappresentazione dell'intera bolgia si trova deformata, ridotta e, di conseguenza, meno atta a riflettere la violenza con la quale i dannati vengono puniti. La brutalità dei castighi infernali nel testo di Ceccatty risulta dunque attenuata nel confronto con il testo originale.

Di fronte alle scelte operate da Ceccatty, l'attitudine di Pézard e quella di Vegliante sembrano non solo ben più classiche di fronte al testo originale, ma abbraccia una proposta di ampio respiro rispetto a Dante. In effetti, Pézard precisa che non solo egli traduce la *Divina Commedia*, ma *l'opera omnia* mentre elabora una lingua *ad hoc* per il suo lavoro di traduzione. Parallelamente, si tratta di imporre un metro ben specifico, senz'altro difficile per un pubblico francese, distante vari secoli dalla realtà dantesca e, più generalmente, quando si tratta di un testo così particolare, così specifico, la cui lettura, *in fine*, riguarda un gruppo modesto di lettori preparato a questa realtà letteraria medievale. Il testo proposto in francese deve allora confrontarsi con un pubblico anch'esso rinnovato, con le variazioni che consentiranno di riadattare i riferimenti, precisando un po', qua e là, operando delle modifiche nelle metafore per renderle francesi. La scelta di una lingua più immediata e quella di un ritmo francese in endecasillabi rappresentano un'ulteriore difficoltà risolta da Vegliante, il cui testo si legge facilmente ed esalta il piacere della lettura, che ne esce in tal modo rinnovata. Ma che dire della proposta di Ceccatty? Ovviamente, trattandosi di un autore, ci sono delle *formules heureuses*, ma il testo di Dante, quello voluto da Dante, redatto in una lingua volutamente caotica quando la materia narrata lo esigeva, subisce alterazioni che, alla fine, si rivelano problematiche

per chi è in grado di confrontare le due versioni dello stesso testo.¹⁰ Da questo punto di vista si potrebbe ricordare Paul Ricœur e il suo *Sur la traduction* per chi l'atto di traduzione consiste nel

rinunciare all'ideale della traduzione perfetta. Questa rinuncia sola consente di vivere, come una deficienza accettata, l'impossibilità enunciata in precedenza di servire due padroni: l'autore e il lettore. Questo lutto consente anche di assumere i due compiti reputati discordanti di "portare l'autore al lettore", e di "portare il lettore all'autore". Insomma, il coraggio di riconoscere la famosissima problematica della fedeltà e del tradimento, evocando subito dopo un impegno di approssimazione.¹¹

Questa proposizione enunciata da Ricœur è del tutto naturale e la rinuncia che deve fare il traduttore nel trovare una soluzione idealmente perfetta nelle sue proposte traduttive appare evidente. Inoltre, il lutto inevitabile si trasforma progressivamente in risoluzione, in progetto, che consiste nell'avvicinare lettore e autore e viceversa, nell'assunzione di scelte finalizzate a far vivere il testo originale in un contesto diverso, rinnovato, attraverso una lingua diversa e in un ambito culturale e sociale anch'esso diverso.

¹⁰ Ceccatty in DANTE ALIGHIERI, *La divine comédie* cit., p. 19: «J'ai allégé des répétitions, des explications redondantes, des métaphores qui me semblaient être trop mécaniques et alourdir inutilement le propos quand il exigeait une clarté plus directe, ou j'ai supprimé des formules qui me paraissaient être des chevilles rhétoriques, des évidences, et parfois des tautologies, fréquentes dans *Le Paradis*, où toute vérité se nourrit de l'absolu du Vrai qui émane de Dieu, principe selon lequel certaines formules peuvent apparaître comme incompréhensibles à force d'insistance et de vague».

¹¹ P. RICŒUR, *Sur la traduction*, Bayard, Paris 2004, p. 16: «renoncer à l'idéal de la traduction parfaite. Ce renoncement seul permet de vivre, comme une déficience acceptée, l'impossibilité énoncée tout à l'heure, de servir deux maîtres: l'auteur et le lecteur. Ce deuil permet aussi d'assumer les deux tâches réputées discordantes d'"amener l'auteur au lecteur", et d'"amener le lecteur à l'auteur". Bref, le courage d'assumer la problématique bien connue de la fidélité et de la trahison, entreprise d'approximation».

Da questo punto di vista mi piace sempre ricordare un aneddoto risalendo ad alcuni anni fa, quando una collega medievista specialista di Guillaume de Machaut mi chiese se potessi, o volessi, riscrivere alcune ballate di Machaut rendendole in decasillabi francesi. Accettai immediatamente, essenzialmente per diletto, non essendo affatto specialista del poeta in questione. La collega mi propose allora di tradurmi i versi del Machaut in francese moderno perché io potessi più facilmente procedere col lavoro. Di fronte a un verso, una volta, mi ritrovai davanti a un problema di ipometria che non ero in grado di risolvere. Questo verso, che evocava la donna del poeta, indicava quanto costei fosse *gentile*. Pensai allora di tradurre *molto gentile* invece di *gentile*. Immediatamente, la mia collega mi segnalò l'errore da me commesso in riferimento al verso originale e alla formula ideata da Machaut. Questo avverbio mi permetteva tuttavia di risolvere il problema dell'ipometria e la variazione di intensità che provocava non mi sembrava esagerata rispetto all'ipometria che doveva assolutamente scomparire nella versione finale. Mi chiesi allora se, per Machaut, la sua donna fosse solo *gentile* oppure *molto gentile* e me ne informai immediatamente rivolgendomi alla collega. La risposta era esplicita: per il poeta, la donna era ovviamente *molto gentile*. Si pose allora la questione essenziale, già evocata sopra con la menzione dell'introduzione di Pézard: si traduce un testo, un autore e l'insieme della sua opera. Nel nostro caso, il verso di Machaut non indicava l'avverbio, ma questo avverbio era potenzialmente presente e, se lo spazio nel verso originale avesse concesso la sua presenza, il poeta lo avrebbe senz'altro aggiunto. Questo aspetto apparve ovvio alla collega specialista di quel poeta, ma al di là del ricordo di questo aneddoto, appare la posizione del traduttore di fronte a testi specifici, testi antichi, anzi testi che decidiamo di tradurre in versi e per i quali si tratta spesso di proporre una versione facilitata per una lettura rinnovata. La traduzione del testo è quindi funzionale a un doppio obiettivo, vale a dire quello della testimonianza di una realtà letteraria remota, resa difficile vista la lingua e la struttura che la caratterizzano, e quello di presentare un testo leggibile che costituisca l'esatto riflesso dell'opera in lingua originale. Ma si può

tradurre la *Comedia* senza parlare di cerchi, di bolge ecc.? Ammetto che la struttura del poema è molto delicata, specifica, precisa, e dunque difficile da rappresentarsi senza un esame puntiglioso. Ma scegliere di cancellare questa dimensione che corrisponde all'intera struttura di un testo come afferma Ceccatty nella sua introduzione, si rivela totalmente erroneo in quanto progetto iniziale:

Il mio lessico manca a volte di rigore (in particolare per i cerchi, i gironi, le sfere, gli orbi, le costellazioni, i pianeti, le case, i cieli e le varie zone dell'*Inferno*, del *Purgatorio* e del *Paradiso*, che però sono stati oggetto di studi approfonditi di specialisti della topografia dell'oltretomba). Ho allora preferito l'imprecisione a un rispetto pignolo del lessico infine oscuro e che richiede infinite spiegazioni in note, schemi, piani, tagli geologici, rappresentazioni cosmologiche o zodiacali e rappresentazioni simboliche.¹²

Parallelamente alle numerose decisioni dell'autore-traduttore, ulteriori alterazioni del testo costellano la sua traduzione, senza che, infine, si possa affermare che il risultato si riveli positivo di fronte al modello. Le variazioni sono inevitabili e si tratta allora di rielaborare un insieme coerente capace di rispecchiare il testo originale per proporre al lettore la visione non troppo alterata, di un intero progetto letterario che è presto diventato un modello per la produzione letteraria italiana.¹³

¹² Ceccatty in DANTE ALIGHIERI, *La divine comédie* cit., pp. 25-26: «Mon vocabulaire manque parfois de rigueur (notamment pour les cercles, les girons, les sphères, les orbes, les constellations, les planètes, les maisons, les ciels et les différentes zones de l'Enfer, du Purgatoire et du Paradis, qui pourtant ont fait l'objet d'études approfondies de spécialistes de la topographie du monde des morts). J'ai alors préféré l'imprécision à un respect vétilleux du lexique finalement obscur et réclamant d'interminables explications en notes, des schémas et des plans, des coupes géologiques, des représentations cosmologiques ou zodiacales et des représentations symboliques».

¹³ H. MESCHONNIC, *Éthique et politique du traduire*, Verdier, Paris p. 70: «Retraduire suppose sans doute plus fortement encore une théorie d'ensemble que

Le variazioni più ordinarie che possono essere rilevate, sono spesso quelle sintattiche, non solo perché le due lingue in questione impongono regole diverse, ma anche perché, trattandosi di poesia, l'organizzazione sintattica della frase esige adattamenti specifici. Sotto questa veste, la temporalità diventa spesso oggetto di modificazioni per l'adattamento del discorso di fronte ad esigenze del verso e del metro scelto dal traduttore. Se esaminiamo i vv. 88-89, notiamo un cambiamento significativo:

Io non so s'i' mi fui qui troppo folle
Ch'i' pur **rispuosi** lui a questo metro

P	V	C
Je ne sais si alors ne fut [trop fol de lui répondre en face [à telle verve:	Je ne sais si je fus , là, [insensé de m'adresser à lui de [cette manière :	Ai-je perdu la raison pour [Oser lui répliquer : «Hélas,

Questi due versi danteschi, strutturati al passato remoto subiscono modifiche importanti. Pézard e Vegliante mantengono questo tempo verbale nel primo verso, ma decidono di usare un infinito per rendere una certa leggiadria di stile in francese, mentre la soluzione proposta da Ceccatty cancella il passato remoto a favore di un passato prossimo sul modo interrogativo, eliminando così la doppia

traduire ce qui n'a encore jamais été traduit. Quoique l'historicité même de tout acte de traduction fasse d'avance de tout traduire un traduire cité par l'histoire du traduire. Car on voit vite qu'il faut moduler autrement le rapport entre traduire et retraduire qu'en opposant ce qui n'a pas encore été traduit à ce qui a déjà été beaucoup traduit. Puisque tout acte de langage suppose sa propre historicité, non seulement comme situation dans une histoire, mais comme invention de sa propre historicité, quand c'est une écriture. Et pour que traduire soit un écrire. C'est en ce sens que, comme il y a une histoire du traduire, et une histoire de la pensée du langage, même traduire ce qui n'a pas encore été traduit est porté par l'histoire du traduire».

presenza sintatticamente reperibile della prima persona in quel verso. Scompare allora la persona enunciante e il commento indiretto che accompagna la domanda attraverso l'enunciato *Io non so*, il quale condiziona l'intera proposta in questo discorso di Dante in cui il poeta rimembra episodi che ricordano direttamente la *Bibbia*.¹⁴

Le varie soluzioni proposte dai traduttori si orientano a volte anche verso scelte esplicative il cui obiettivo è di agevolare una comprensione resa in tal modo, a volte pretestuosamente, più immediata per il lettore. Il caso dei vv. 69-72 è significativo a tal proposito:

Sappi ch'io fui vestito **del gran manto**;
 e veramente fui **figliuol de l'orsa**,
 cupido sì per avanzar **gli orsatti**
 che **sù l'avere** e me **qui misi in borsa**.

P	V	C
sachez que je portai le [grand mantel; et voirement fus-je des [fils de l'Ourse, tant convoiteux, pour [pousser les oursons, qu'en sac là-haut mis-je [l'or, ici l'âme.	sache que je vêtis le grand [manteau; et je fus vraiment un [enfant de l'Ourse, si cupide à favoriser les [oursons qu'en sac là-haut j'ai mis [l'or, ici moi-même.	J'avais la tunique papale. J'avais pour mère la [Grande Ourse, Ma cupidité pour les [miens M'a comblé, mais m'a mis [au trou!

¹⁴ Un altro esempio di variazione sintattica, ma sono numerosissime, ai vv. 34-36: «Ed elli a me: “Se tu vuo' ch'i' ti porti / là giù per quella ripa che più giace, / **da lui saprai** di sé e de' suoi torti». Pézard: «Et lui à moi: “Veux-tu que je te porte / par là où cette berge est plus gisante? / **de sa bouche** apprendras son fait, sa faute...”»; Vegliante: «Et lui à moi: «Laisse que je te porte / là-bas, le long de la pente moins oblique, / et **tu le sauras de lui-même**, et ses torts», Ceccatty: «Si tu veux bien descendre au fond / Par ce chemin moins escarpé / **Tu auras tout de ses méfaits**». Nella traduzione di Cecatty non si ritrova, nel v. 36, il fatto che nell'oltretomba siano i personaggi a raccontare la loro esperienza, la loro esistenza. Emerge allora un problema legato alla strategia stessa dell'intero poema in cui i due protagonisti interrogano gli altri personaggi e il punto di vista è allora cambiato per entrare in un ambiente impersonale che si distacca dalla strategia del poeta.

Il *gran manto* dantesco, conservato fonicamente in *mantel* e *manteau* rispettivamente da Pézard¹⁵ e Vegliante, diventa con Ceccatty *la tunique papale*. In quel caso, il vestito è associato esplicitamente alla carica religiosa del personaggio e, nel verso successivo, il riferimento alla famiglia Orsini cambia punto di vista: l'evocazione del «figliuolo» scompare a favore dell'evocazione della «madre», non solo della metafora dantesca dell'*orsa* ma, sempre con Ceccatty, a favore dell'evocazione della costellazione.¹⁶ L'ultimo riferimento agli Orsini del v. 71, diventa semplice riferimento alla famiglia e la metafora continuata dei versi danteschi che permettono di intendere chiaramente il riferimento a Niccolò III diventa più difficile nelle scelte di Ceccatty. Inoltre, l'ultima scelta del traduttore/autore rende il verso meno comprensibile. Nel verso dantesco, «l'aver» rimane essenziale trattandosi della bolgia dei simoniaci, ma questo elemento fondamentale che determinerà la dannazione del personaggio diventa *m'a comblé*, il cui significato è prevalentemente quello di riempire, di colmare, ma non di denaro, poiché si tratta di riempire una misura qualsiasi,

¹⁵ Questa scelta di Pézard di tradurre *mantel* ricorda il suo obiettivo iniziale. Così egli scrive in DANTE ALIGHIERI, *Divine comédie* cit., p. XIII: «Archaïsmes. – Cette ombroie du langage, le traducteur peut l'obtenir au moyen de quelques archaïsmes bien choisis: c'est-à-dire de termes dont le sens est précis pour le spécialiste, et de valeur indiscutable; qui de la sorte – plus fidèlement que des mots modernes aux teintes égales et plates – épousent la pensée du poète. Un langage irréprochable, donc; et sa forme pourtant n'est pas familière à tous; les mots laissent ainsi un peu de vide autour d'eux, et peut-être du trouble dans nos esprits. Mais un par un ils y sèment aussi un désir de comprendre davantage, une légère fermentation de curiosité. Il y a là une vie qui se crée devant le spectateur, à laquelle il sent le besoin de collaborer en quelque sorte par amitié».

¹⁶ A. BERMAN, *L'âge de la traduction. 'La tâche du traducteur' de Walter Benjamin, un commentaire*, Presses universitaires de Vincennes, Paris 2008, pp. 27-28, *Le concept et l'image*: p. 28: «Pour nous, il [Benjamin] pose la question: pourquoi l'essence de la traduction semble-t-elle pouvoir être mieux éclairée par des images que par des concepts? Pourquoi est-elle si souvent définie – et non seulement chez Benjamin – par des métaphores. Cependant, métaphores et images ne font pas que la définir: ici, elles la définissent de manière opaque, obscure».

oppure una cavità, e da un punto di vista figurato, di ‘soddisfare i propri desideri’. L’ultima scelta operata da Ceccatty diventa problematica: il suo *m’a mis au trou* per la quale il significato si allontana troppo dal modello. In effetti, *aller, mettre au trou* significa ‘andare in carcere’ e, soprattutto, si tratta di un’espressione colloquiale, ed è questo significato che viene immediatamente in mente a un francofono. Si potrebbe comunque assimilare la condanna eterna subita dai dannati a quella dei condannati mondani, ma l’opposizione esplicita voluta da Dante tra *sù e qui* fa emergere un’opposizione tra la vitamondana di Niccolò III e la sua situazione in quanto dannato. La verticalità tra le due visioni scompare totalmente e vale lo stesso per le evocazioni dei beni mondani presenti nel verso (*avere, borsa*) come le cause primarie della situazione del personaggio.

Se esaminiamo le prime terzine, la variazione lessicale che riguarda la scelta dantesca del verbo «adulterate» del quarto verso è sintomatica delle scelte operate dai traduttori:

Dante	Trad.
per oro e argento adulterate (<i>Inf.</i> XIX, 4)	de rapineux, qui rendez adultère (P, v. 2) et pour de l’argent sont adultérées , (V, v. 4) Infâmes qui prostituez (C, v. 2)

Solo la proposta di Vegliante permette di mantenere l’organizzazione sintattica dei versi ideata dal poeta, mentre Pézard rovescia l’organizzazione sintattica e mantiene la forma verbale attiva, con i simoniaci attori diretti ed espliciti dell’azione che consiste nell’«adulterare» «le cose di Dio». Siamo quindi di fronte alla designazione di falsificazione, dell’alterazione delle cose divine e tradotta da Vegliante con l’utilizzo del passivo, facendo dei simoniaci agenti della struttura sintattica. Ma se esaminiamo la proposta di Ceccatty, ci rendiamo conto che egli prende in considerazione solo il significato della prostituzione, mentre *adultérer* racchiude, come in italiano, entrambe le accezioni. La scelta è quindi quella della perdita semantica e di una limitazione del significato originale.

che la vostra avarizia il mondo attrista,
calcando i buoni e sollevando i **pravi**. (*Inf* XIX, 104-105)

P	V	C
car votre avare loi fait [ombre au monde, foulant les bons, [rehaussant les mauvais .	car votre avarice rend sombre [le monde, pressant les bons, rehaussant [les méchants .	Votre cupidité bafoue Les bons, exaltant les pourris .

Oltre alle numerose variazioni che possono essere rilevate in questa brevissima citazione, la scelta dantesca per designare i «pravi» si trova apparentemente ridotta in intensità nelle proposte ideate da Pézard e Vegliante (rispettivamente *mauvais* e *méchants*). Il *pravus* indica qualcosa di storto e, in senso figurato, qualcosa di ‘difettoso’, ‘irregolare’ o ‘cattivo’ nella sua forma o, infine, ‘cattivo’ in senso morale. La designazione di Pézard appare del tutto corretta quando ci si riferisce al significato latino, mentre è quella di Vegliante a rivelarsi più distante dal significato originale. Ma che dire della scelta di Ceccatty? *Pourris* rinvia ovviamente a qualcosa di ‘corrotto’, ‘perverso’ nella sua essenza, ma il *pravus* latino presente nel testo originale indica un significato tutto morale e il *pourris*, in questo caso, si veste di un significato troppo colloquiale per aderire correttamente a tale forma poetica, visto che si riferisce alla putrefazione anche se il significato morale esiste, ma molto più recente e poco poetico, e che evoca una corruzione morale per il cuore o per l’anima.

Troviamo altri esempi di variazioni lessicali nei versi conclusivi in cui Dante e Virgilio riprendono il loro percorso infernale dopo la sosta nella bolgia dei simoniaci. Il verso dantesco 128, «si men portò sovra ’l colmo de **l’arco**», la designazione del punto elevato, «l’arco», è tradotta *arche* da Pézard e *arc* da Vegliante. Queste scelte sono entrambe valide perché indicano una realtà ‘naturale’, com’è il caso per il verso dantesco. La scelta di Ceccatty, però, è del tutto diversa perché propone *pont* indicazione che suggerisce un’idea analoga ma solo in modo metaforico e non descrittivo. La visione che appare allora, spontaneamente, sarà quella di una costruzione

artificiale e non più di una realtà geologica. Ora possiamo intendere un significato metaforico, ma trattandosi di una traduzione, non bilingue *a fortiori*, con questa scelta lessicale la perdita è evidente. Un ultimo esempio riguarda l'*excipit* del canto in cui la visione è quella di un «vallone» (v. 133: «Indi un altro **vallon** mi fu scoperto»): si tratta senza dubbio di una valle stretta e profonda. Le scelte di Pézard e di Vegliante, da questo punto di vista, rispettano la rappresentazione dantesca, ma la proposta di Ceccatty con il suo *gouffre* tende ad accentuare, a forzare il significato proposto dal poeta. La variazione nell'intensità altera una visione dello spazio infernale e la scelta di *gouffre* tende a ricordare una visione comune di abissi strettamente legata all'inferno e al diavolo.¹⁷ Ora il problema che emerge è quello della rappresentazione globale dello spazio infernale, della sua struttura ideata da Dante e che non può costruirsi in una successione di abissi più grandi gli uni dagli altri. Si tratta di un equilibrio iniziale voluto dal poeta, ideato per rispecchiare le pene imposte ai dannati e rispecchiare una gradazione nell'intero spazio infernale.¹⁸

Il verso incipitario è anche significativo delle variazioni operate da Ceccatty, che toglie semplicemente le due apostrofi iniziali (O

¹⁷ B. SIMEONE, *Écrire, traduire, en métamorphose*, Verdier, Paris 2014, p. 31: «Sans doute la dimension littéraire ne survit-elle aujourd'hui qu'au prix d'une constante résistance à ce qui l'approche, l'englobe ou la courtise, mais vise aussi à réduire (voire détruire) tout ce qui en elle n'est pas communication, codification, transfert de données. Traduire serait donc faire œuvre de transparence et de malléabilité au bénéfice d'une œuvre originale qui, elle, serait foncièrement résistance, obstacle, opacité, voire dureté, lente révélation d'un sens irréductible à une somme de concepts ou d'énoncés».

¹⁸ Un'ulteriore variazione lessicale riguarda il v. 56: «per lo quale non temesti **torre a 'nganno**». Pézard: «pour lesquels tu n'eus crainte d'**enseigner**», Vegliante: «pour lesquelles tu n'as pas craint de **séduire**», Ceccatty: «d'**avoir / Abusé** de la belle dame». La scelta di Pézard, *enseigner*, che significa *duper, tromper* corrisponde veramente alla forma ideata da Dante (*torre a 'nganno*) mentre Vegliante accentua la metafora che rinvia alla Chiesa, ossia «la bella donna» del verso successivo. Infine, Ceccatty, adotta una parola in grado di includere ambo i sensi con *avoir abusé*, inserendo però un'antiorità assente nel testo originale.

Simon mago, o miseri seguaci / Simon le magicien, disciples). La scelta iniziale ideata da Dante, che consiste nell'imporre insieme sorpresa ed apostrofe, scompare con una volontà di designazione nello stile diretto sprovvista d'invocazione esplicita e senza indicazione tipografica. Le proposte ideate da Pézard e Vegliante rimangono, da questo punto di vista, ben più vicine al modello dantesco.¹⁹

In un altro campo, la scomparsa di una metonimia voluta dal poeta può esplicitare la figura di sostituzione, ma cancella il modo di designazione del personaggio evocato la cui specificità era utile per presentare l'aspetto essenziale. Il caso di Giovanni evangelista, autore del quarto vangelo e, innanzitutto, dell'Apocalisse illustra perfettamente questo argomento:

Dante	Trad.
Di voi pastor s'accorse il Vangelista (<i>Inf.</i> XIX, 106)	À vous, bergers, mirait l' Évangéliste (P) C'est vous, pasteurs, que vit l' Évangéliste (V) Jean vous décrivait dans son livre (C)

Le scelte di Pézard e di Vegliante si conformano al verso dantesco riproducendo la metonimia che consiste nell'evocazione del Vangelo per designare il suo autore, mentre la proposta ideata da Ceccatty restituisce esplicitamente l'identità del personaggio convocato evocando successivamente il *livre*, una designazione troppo imprecisa per indicare il Vangelo stesso. Si potrebbe chiosare intorno al *livre* precisando l'etimologia di *Bibbia/Bible*, ma questa soluzione che

¹⁹ Numerose sono anche le omissioni del Ceccatty, l'esempio del v. 60 ne fornisce un'illustrazione interessante «quasi scornati, e risponder non sanno», restituito «comme honteux, ne savent point répondre» da Pézard, «presque honteux; et ne savent pas répondre» da Vegliante, e «qu'on lui tient et reste sans voix» di Ceccatty, dove lo stato del soggetto scompare totalmente in quanto effetto consecutivo al discorso tenuto prima. Lo stesso vale per il verso successivo in cui l'«Allor» dantesco scompare nella traduzione di Ceccatty ed è la relazione logica con quello che precede e che stabilisce il legame nel discorso che diventa *de facto* implicita. Gli esempi sono numerosi visto la scelta dell'ottonario del Ceccatty, e nel v. 65 il «con voce di pianto» è tradotto *gémissant* togliendo questa *voce* del futuro discorso.

include l'insieme dei testi veterotestamentari, non può essere valida trattandosi dell'autore di uno dei più importanti testi neotestamentari. Parallelamente, la nomina di *Jean* completata dal *livre* che chiude il verso, permette di precisare l'identità del personaggio e di evitare così qualsiasi confusione con Giovanni Battista, soprattutto quando ricordiamo i versi introduttivi (vv. 16-21), precisamente quando Dante ricorda il Battista attraverso un aneddoto totalmente personale.²⁰

I pochi esempi qui presentati illustrano l'insieme delle variazioni che subiscono i testi nel processo di traduzione, come altrettante mutilazioni del testo originale e altrettante conferme della traduzione come tentativo, vanamente fedele, come espressione della decisione di un traduttore di confrontarsi con un documento o un autore. Tradurre diventa allora progressivamente, per ricordare le parole di Paul Ricœur, l'espressione del coraggio di assumere la problematica della fedeltà e del tradimento o, più comunemente, l'approssimazione nell'atto di trascrivere un testo.

²⁰ Un altro esempio riguarda i vv. 52-54: «Ed el gridò: “Se’ tu già costì ritto, / se’ tu già costì ritto, Bonifazio? / di parecchi anni mi menti **lo scritto**». Pézard: «Et il cria: “Ci es-tu jà présent, / ci es-tu jà, et sur pied, Boniface? / De plusieurs ans m’a menti **l’écriture**”», Vegliante: «Et il cria: “Es-tu déjà dressé, / es-tu déjà là et dressé, Boniface? / De plusieurs années m’a menti **l’écriture**”», Ceccatty: «Il s’écria: “Déjà ici, / Déjà ici, toi, Boniface? / Les **prophéties** retardaient donc?”». In questi versi, Dante si rivolge al dannato pensando rivolgersi a Bonifazio VIII, mentre chi parla è Niccolò III. Bonifazio morì nel 1303, di cui il riferimento allo *scritto*, ossia “il libro del destino”. La metafora è qui essenziale per intendere completamente il riferimento e l’errore del poeta, mentre Ceccatty sceglie di evocare le *prophéties*.

Sintesi: Le varie traduzioni della *Comedia* dantesca hanno prodotto esperienze ben diverse durante il Novecento, tra le quali i testi di Pézard, di Vegliante e, ultimamente, quello di De Ceccaty. Questi tre esempi portano alla luce, oltre ad una lettura del canto XIX dell'*Inferno* qui preso in esame, una serie di scelte traduttive in cui il testo dantesco si trova se non alterato, regolarmente adulterato. A questo punto la forma della lingua di ricezione si trasforma, evolve, o si restringe in arcaismi volti a rispecchiare il testo originale. Sarà inoltre la prosodia a proporre un movimento nuovo e rinnovato del canto infernale che diventerà una nuova respirazione poetica, sostituendo elementi del poema per elaborare nuovi *topoi*, ammodernamenti o soluzioni alternative finora ignorate.

Parole chiave: Dante, Traduzioni, Vegliante, Pézard, De Ceccaty, *Inferno*.

Abstract: The various translations of Dante's *Comedia* produced very different experiences during the 20th century, including the texts of Pézard, Vegliante and, most recently, that of De Ceccaty. These three examples bring to light, in addition to a reading of Canto XIX of the *Inferno* examined here, a series of translation choices in which Dante's text is found altered or regularly adulterated. At this point, the form of the receiving language is transformed, evolves, or shrinks into archaisms aimed at mirroring the original text. It will also be the prosody that proposes a new and renewed movement of the Infernal Canto that will become a new poetic breathing, replacing elements of the poem to elaborate new *topoi*, modernisations or alternative solutions hitherto ignored.

Keywords: Dante, translations, Vegliante, Pézard, De Ceccaty, *Inferno*.

UNA TRADUZIONE CASTIGLIANA
DELLA 'COMMEDIA' DI DANTE: PROBLEMI DI METODO

José Blanco Jiménez
(*Società Dantesca Italiana*)

Ho conosciuto il testo della *Commedia* di Dante Alighieri in castigliano per necessità altrui: quando incominciai a studiarla nell'ormai lontano anno 1960, lo feci subito in volgare toscano e, come professore di Lingua e Cultura Italiane, mi sono sempre servito di edizioni italiane. Ma avevo bisogno di tradurre alcuni passaggi per condividerli con gli assistenti alle mie conferenze e mi avvicinai alle traduzioni castigliane.

Ho esposto le mie idee sulla traduzione e sulla sua portata didattica in una comunicazione che presentai quasi mezzo secolo fa (nel maggio 1972, per l'esattezza) in un Congresso a Trieste, ma il mio testo – come diversi altri – non è stato pubblicato negli atti e rimane ancora inedito. Il titolo era *Traduttore traditore: prospettive didattiche del problema* e, in sintesi, ho stabilito che la traduzione non era altro che il trasporre il pensiero di un autore da una lingua all'altra e che era un'eccellente attività per insegnare letteratura. Ma abbastanza

presto – dedicatomi alla filologia – ho capito che ‘arrivare a capire quello che un altro uomo può aver pensato’ (soprattutto secoli fa, come mi segnalò il mio maestro, Carlo Cordié) sarebbe stato un lavoro che avrebbe superato l’aspetto prettamente linguistico.

Lasciando da parte gli aspetti estetici, stilistici ed ideologici, mi sono reso conto che le traduzioni castigliane della *Commedia* – a partire da quella di Villena del 1427 – erano caratterizzate da diversi problemi di metodo. Il primo e principale di tutti era la mancanza di un testo critico valido visto che – non essendo stato ritrovato un autografo di Dante – il traduttore si serviva di quello che aveva in mano. Questa situazione poteva essere ammissibile nel secolo XIX, quando la filologia dantesca ancora non esisteva, ma risulta definitivamente inaccettabile in pieno secolo XXI.¹

¹ Sulle caratteristiche e il valore di ogni traduzione (con la relativa bibliografia) sto preparando un volumen apposta. Perciò mi limito ad enumerarle per riprodurre le relative citazioni in questo lavoro. Fra la presentazione di questa comunicazione e il testo definitivo che licenzio adesso, sono passati diversi mesi. Perciò posso citare due lavori recentissimi che sono stati pubblicati poco tempo fa. Il primo è di C. FERNÁNDEZ SPEIER: l’edizione *Divina Comedia* è composta da tre tomi (Ediciones Colihue, Buenos Aires, 2021, LXXXV+30, XIV+572, XIV+620 pp.) con testo a fronte, traduzione, note, commenti e introduzione. Il secondo è una *Divina Comedia. Dante Alighieri. Edición anotada bilingüe*, Ediciones Akal, Madrid, 2021, in formato monumentale e in tre volumi (CCLXIII+567, XI+560, XI+560 pp.). RAFFAELE PINTO è il traduttore e annotatore, nonché curatore delle voci della *Introducción: Amor/Deseo*, pp. xxx-xlv; *Beatriz/Antibeatriz*, pp. LXII-LXXXIII; *Génesis y primera difusión*, pp. CXXI-CXXXIII; *Política*, pp. cci-ccxii; *Sulla traduzione* (pp. CCLXI-CCLXIII) ed *Economía*, pp. LXXXVII-CII (in collaborazione con J. VARELA-PORTAS DE ORDUÑA) e la *Introducción al ‘Purgatorio’* (vol. II, pp. 3-21). Inoltre, ha scritto le note introduttive ai canti I-XI, XXVI dell’*Inferno*, XI-XXVI del *Purgatorio* e X-XIV, XVIII-XX del *Paraíso*. Completano la stesura del volume (in ordine alfabetico): R. ARQUÉS COROMINAS con le voci della *Introducción: Arte*, pp. XLV-LXII; *‘Divina comedia’ en España*, pp. LXXIII-LXXXVI; *Lengua/Estilo*, pp. CXXXIII-CXLIV; *Otras obras*, pp. CLXIV-CLXXVI; *Personajes*, pp. CLXXVI-CLXXXVII; *Vida de Dante*, pp. CCXXXV-CCXLIV, e le note introduttive ai canti V-VII, XV-XVIII del *Purgatorio* e XV-XVII, XXI-XXIII del *Paraíso*; C. CAPPUCCIO, con le voci *Música*, pp. CLXIV-CLIV; *Poética*, pp. CLXXXVIII-CC della *Introducción* e le note introduttive ai canti I-IV, VIII-IX, XXVII, XXX-XXXIII del *Purgatorio* e XXIV-XXVI del *Paraíso*;

Il tema della traduzioni castigliane è stato esaminato da più studiosi, ma sempre da una prospettiva letteraria ed estetica: perciò non mi soffermerò su questo tipo di e prediligerò un approccio critico-filologico. Per quanto riguarda la traduzione di Enrique de Villena (1428), essa è rimasta inedita sino alla fine del secolo XIX; quella di Pedro Fernández de Villegas (relativa soltanto all'*Inferno*) è apparsa nel 1555 e ristampata nel 1868. Su tutte e due ci sono i lavori risolutivi di Cristina Hamlin e Paola Calef, ai quali bisogna aggiungere quello di Marta Mafany.²

C. CATTERMOLE ORDÓÑEZ, con la *Introducción* all' *Inferno* (vol. I, pp. 3-14) e le note introduttive ai canti XV-XVIII, XXIV-XV, XXVII, XXX-XXXIV dell'*Inferno*; J. VARELA-PORTAS DE ORDUÑA, con la *Introducción* al *Paraíso* (vol. III, pp. 3-18), le voci della *Introducción: Alegoría*, pp. XV-XXX; *Filosofía/Teología*, pp. CII-CXXI; *Narratología*, pp. CLIV-CLXIV, ed *Economía*, pp. LXXXVII-CII (in collaborazione con R. Pinto) e le note introduttive ai canti XXI-XXIII, XXVIII-XIX dell'*Inferno*, XIX-XX, XXVIII-XXIX del *Purgatorio* e I-VII, XXVIII-XXXIII del *Paraíso*; e E. VILELLA MORATÓ con le voci della *Introducción: Tradición clásica*, pp. CCXII-CCXXII; *Tradición románica*, pp. CCXXII-CCXXXIV e le note introduttive ai canti XII-XIV, XIX dell'*Inferno*, X-XIV del *Purgatorio* e VIII-IX del *Paraíso*. In nota e a testi, dopo una prima mezione bibliograficamente completa, le traduzioni della *Commedia* si indicano con il solo nome del traduttore/curatore.

² C. MARÍA HAMLIN, *Fernández de Villegas y Landino, traducción y reapropiación, el caso de la dicotomía vida activa/vida contemplativa en el comentario de la Comedia*, in «eHumanista», XX, 2012, pp. 430-450; EAD., *El comentario de la Divina Comedia de Fernández de Villegas, características generales y actitudes humanísticas*, in «eHumanista», XXI, 2012, pp. 437-466; EAD., *La traducción en la España pre-humanista y sus causas político-ideológicas: el caso de la Divina Comedia y los reyes católicos*, in «Revista de Literatura Medieval», XXIV, 2012, pp. 88-100; EAD., *Perspectivas y planteamientos de una poética: reflexiones sobre poesía y ficción en el comentario a la Divina Comedia de Fernández de Villegas*, in «e-Spania», XIV, 2012, pp.1-19; EAD., *La traducción de la Divina Comedia de Villegas: problemas de datación y filiación de testimonios*, in «Letras», LXVII-LXVIII, 2013, pp. 107-116; EAD., *La transmisión textual de la traducción de la Divina Comedia (1515), ¿del impreso al manuscrito?*, in «Revista de Filología Española», XCIII, 2013, 2, pp. 273-289; P. CALEF, *Il primo Dante in castigliano. Il codice madrileno della «Commedia» con la traduzione attribuita a Enrique de Villena*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2013; M. MARFANY, *La traducción del Inferno de Pedro Fernández de Villegas: la*

Le traduzioni argentine sono state studiate e analizzate da Claudia Fernández Speier, con una completissima bibliografia;³ per le ispaniche risulta valido il lavoro di Joaquín Arce⁴ e sono da citare Ángel Crespo,⁵ Fernando Sorrentino,⁶ Norma Ceballos Aybar,⁷ una intervención de Chantal López y Omar Cortés⁸ y otra de Rossend Arqués.⁹

Perciò, proponendomi di tradurre il «poema sacro», ho deciso di redigere una traduzione castigliana che fosse coerente col miglior testo critico toscano. Volevo partire – come tanti altri – dalle varianti stabilite da Barbi (in realtà da Bartoli, D’Ancona e Del Lungo) ed arricchii l’elenco con ulteriori *loci* ritrovati in più di tre decenni di lavoro.¹⁰ Si deve chiarire il valore di una *lectio facilior* o di una *lectio*

buella de la tradición poética castellana y de los comentarios a la Commedia de Dante, in «Anuario de estudios medievales», XLV, 2015, I, pp. 449-471.

³ C. FERNÁNDEZ SPEIER, *La traducciones argentinas de la ‘Divina Comedia’. De Mitre a Borges*, EUDEBA, Buenos Aires 2019.

⁴ J. ARCE, *La lengua de Dante en la ‘Divina Commedia’ y en sus traductores españoles*, in «Cuadernos de Filología Italiana», I, 1994, pp. 229-271.

⁵ Á. CRESPO, *Problemas y métodos de traducción*, in DANTE ALIGHIERI, *Commedia. Paraíso*, testo original y traducción, prólogo y notas de Á. Crespo, Seix Barral, Barcelona 1977, pp. 417-442.

⁶ F. SORRENTINO, *Eufemismos y precisiones infernales*, in «El Trujamán. Revista diaria de traducción», 25 ottobre 2004 e 14 ottobre 2004 (per cui vd. <https://cvc.cervantes.es>).

⁷ N. CEBALLOS AYBAR, *Breves observaciones sobre la traducción de la Divina Comedia*, in *La traducción. Hacia un encuentro de lenguas y culturas*, CIT-Centro de Investigación en Traducción, Facultad de Lenguas, Universidad Nacional de Córdoba-Editorial Comunicarte, Córdoba 2008, pp. 57- 65.

⁸ C. LÓPEZ, O. CORTÉS, *Razones de la traducción en prosa*, in http://www.antorcha.net/biblioteca_virtual/literatura/dante/presentacion.html.

⁹ R. ARQUÉS, *Traduzioni e irradiazioni ispaniche novecentesche della ‘Commedia’ di Dante (Ángel Crespo, Luis Martínez de Merlo, Abilio Echevarría e María Zambrano)*, in «Crítica del Texto», XIV, 2011, 3, pp. 119-148.

¹⁰ La ‘riscoperta’ di Dante da parte di Ugo Foscolo (London, Pietro Rolandi, 1842-1843, 4 voll.) e l’edizione Karl Witte (Berlin, Ridolfo Decker, 1862) promossero la traduzione della *Commedia*, il cui testo si basò in edizioni critiche cho sto ancora identificando.

difficilior a seconda del caso, si devono qualificare gli eventuali errori di archetipo, si devono identificare gli errori di trascrizione paleografica (dovuti, ad esempio, all'omissione del *titulus*). Insomma: è

La prima è quella di Manuel Aranda y Sanjuán (Barcelona, Centro de Reparaciones de Ilustración, 1868), copiata dall'Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) nel 1921 e plagiata da Garnier (Paris, 1888), attribuendola a un fantomatico Enrique de Montalbán. La segue la traduzione di PEDRO PUIGBÓ (Barcelona, Librería de Lance de Ramón Pujal, Bajada de Viladecola, número 2, 1870). Le illustrazioni sono di Abatcul (pp. 13 [plagio di Doré], Sandorni (95 [plagio di Doré], 118 [plagio di Doré], 146, 179, 207, 259, 302), e JANET (p.288).

Le seguono quelle di Juan de la Pezuela, conde de Cheste (Barcelona, ¿Viuda de Luis Tasso?, 1865-68), Cayetano Rosell (Barcelona, Montaner y Simón, 1871-1872, 2 voll.) e di J. Sánchez Morales (Matías Terraza, Valencia, 1875), plagiata da J.A.R. (Juan Alonso del Real) per l'edizione di Barcelona, Hermanos Salvatella, 1883 e 1885.

La traduzione di Mitre ha un percorso avventuroso, per il quale rimando al citato volumen di Claudia Fernández Speir. *El infierno de la divina comedia* è apparso nel 1889 (Buenos Aires, Imprenta de la Nación) con testo parziale (canti I, III, V, XXXII e XXXIII), tutto l'Inferno nel 1891 (Buenos Aires, Félix Lajouane) e nel 1893 (Buenos Aires, Jacobo Peuser) e tutto il testo nel 1894 (Buenos Aires, Jacobo Peuser). L'edizione definitiva è del 1897 (Buenos Aires, Jacobo Peuser). Filologicamente discutibile, costituisce un documento di grande validità soprattutto dal punto di vista poltico.

Ai primi del secolo XX, compare una serie di edizioni che alcuni segnalano, ma non sono consultabili in biblioteca. Le salto, dunque, per venire a quelle che sono state messe in giro per il VII Centenario della Nascita di Dante Alighieri, nel 1965: NICOLÁS GONZÁLEZ RUIZ (Madrid, Biblioteca de autores cristianos, 1966) testo bilingue a fronte nel vol. *Obras completas*; ÁNGEL BATTISTESA, iniziato nel 1965 (Buenos Aires, Ediciones Carlos Lohlé, 1972); ÁNGEL CRESPO, col testo di Natalino Sapegno a fronte (Barcelona, Círculo de Lectores, 1981; *Infierno*, 1973; *Purgatorio*, 1976; *Paraiso*, 1977); LUIS MARTÍNEZ DE MERLO (Madrid, Cátedra, 1986) testo bilingue; ÁNGEL CHICLANA (Madrid, Espasa Calpe, 1994); ABILIO ECHEVERRÍA (Madrid, Alianza, 1995); VIOLETA DÍAZ CORRALEJO (Madrid, SIAL Ediciones, 2012); JORGE AULICINO (Buenos Aires, Edhasa Literaria, 2015); JOSÉ MARÍA MICÓ (Acantilado, 2018) testo bilingue; ANTONIO JORGE MILANO (Buenos Aires, Grupo Editor Latinoamericano, 2002, 3 voll.) testo bilingue; CLAUDIA FERNÁNDEZ SPEIER (Buenos Aires, Colihue, 2021, 3 voll.) testo bilingue; RAFFAELE PINTO (Madrid, Akal, 2021, 3 voll.) testo bilingue.

necessario stabilire prima il testo ‘più economico’ (come mi diceva Mazzoni) e poi tradurlo.

Esiste poi la tendenza nel seguire le note degli editori per tradurre il testo e ciò, naturalmente, molte volte inficia il senso originario dei versi danteschi. Per non parlare delle esigenze di rima o dell’uso di eufemismi imposte da alcuni traduttori.

Ho visto praticamente tutte le versioni castigliane e, senza eccezione, mostrano le enormi difficoltà dei traduttori di fronte a versi ed espressioni che non capiscono o che le note consultate spiegano in maniera incompleta o fuorviante. Propongo pertanto una traduzione non necessariamente modellata sul verso originario, perché una simile operazione avrebbe chiare esigenze metriche e ritmiche. Valga un solo esempio per tutti:

Mentre che l’uno spirito questo disse,
l’altro piangea sì, che di pietade
io venni men così com’io morisse;
e caddi come corpo morto cade. (*Inf.* v, 139-142).

CONDE DE CHESTE: «Un espíritu, el otro tal gemía, / y con tan hondo llanto, que me trae / piedad inmensa a extremo de agonía: / y caía como cuerpo muerto cae». MITRE: «Así habló el un espíritu dolido, / mientras lloraba el otro; y quasi yerto, / de piedad, me sentí desfallecido, / y caí, como cae un cuerpo muerto». BATTISTESSA: «Y mientras un espíritu así hablaba, / lloraba el otro, tal que de piedad / desfallecí como si me muriese; / y caí como un cuerpo muerto cae». CRESPO: «Mientras una alma hablaba, la otra era / presa del llanto; entonces, apiadado, / lo mismo me sentí que si muriera; / y caí como cuerpo inanimado». DÍAZ CORRALEJO: «Mientras uno de los dos espíritus decía esto, el otro lloraba de tal modo que, movido por la compasión, me desvanecí como si me muriera. Y caí como cae un cuerpo muerto». ECHEVERRÍA: «Mientras que la una habló de esta manera, / lloraba el otro; en tanto quedé yerto / de pura compasión, cual si muriera / y caí como cae un cuerpo muerto. MICÓ: Mientras un alma hablaba, la otra estuvo / llorando sin cesar, y en ese instante

/ me desmayé, abrumado por la pena. Y caí como un cuerpo muerto cae». FERNÁNDEZ SPEIER: «Mientras una de las almas esto dijo, / la otra lloraba; entonces de piedad / perdí el sentido como si muriera. / Y caí como cuerpo muerto cae». PINTO: «Y mientras este espíritu me hablaba, / lloraba el otro, tanto que de pena / me desmayé como si me muriera. / Y me caí, cual cuerpo muerto cae».

Molti traduttori eccedono nell'uso dell'eufemismo. Segnalerò soltanto tre casi. Il canto XXI dell'*Inferno* conclude con l'arcinoto:

Per l'argine sinistro volta dienno;
 ma prima avea ciascun la lingua stretta
 coi denti, verso lor duca, per cenno;
 ed elli avie del cul fatto trombeta. (*Inf.* XXI, 136-139).

Dante è diretto e mette in evidenza la situazione in maniera grottesca. Sapremo poi che Malacoda ha mentito e che la «fiera compagnia» aveva pessime intenzioni. La prova è nella 'pernacchia' e nella parodia della marcia guerriera, preceduta da quel 'colpo di tromba'. Il testo castigliano equipollente è quasi letterale: «y él había del culo hecho trompeta». VILLENA tradusse: «e aquel avía fecho de su culo trompeta», e così MITRE: «y el jefe de su culo hizo trompeta», come in tempi recenti SANGUINETTI: «y éste había hecho de su culo una trompeta», BATTISTESSA: «y éste con su culo hacía trompeta», CRESPO: «y él usó el culo a modo de trompeta», MILANO: «y éste sonó su culo por trompeta», Aulicino: «y éste hizo del culo una trompeta», DÍAZ CORRALEJO: «Y el había usado su culo como trompeta», ECHEVERRÍA: «Que a su vez de su culo hizo trompeta», MICÓ / FERNÁNDEZ SPEIER: «y él hizo de su culo una trompeta», e PINTO: y este de su culo hizo trompeta». Al contrario, ARANDA Y SANJUAN tradusse: «y éste se sirvió de su ano a guisa de trompeta»; PUIGBÓ: «y este hizo de su ano una trompeta». Da parte sua, ROSELL: «y él, a falta de trompeta, imitó su son con el orificio»; SÁNCHEZ MORALES y el CONDE DE CHESTE: «usando del de atrás como trompeta»; y FERNÁNDEZ SPEIER: «y él hizo de su culo una trompeta».

Un caso particolare è costituito da «vid'un col capo sì di feccia lordo» (*Inf.* xxviii, 116), che tutti i mss. (tranne Triv) leggono «di merda lordo». LANZA ha preferito questa *lectio singularis* perché «merda» sembra essere influenzata da «unghie merdose» (v. 131); nel verso 113, inoltre, c'è un'altra *variatio* lessicale: «vidi gente attuffati in uno sterco», quest'ultimo lemma tradotto con *excremento* (ARANDA Y SANJUAN, UNAM, MILANO, AULICINO), *mierda* (SANGUINETTI, BATTISTESSA, CRESPO, AULICINO, DÍAZ CORRALEJO, FERNÁNDEZ SPEIER, PINTO), *inmundicia* (ROSELL), *cráneo tan merdoso* (CONDE DE CHESTE); MITRE scrive *excremento*, e più avanti: *con uñas de merdosa*.

Non c'è dubbio che – in *Inf.* xxviii, 26-27 – lo squartato corpo di Maometto è un'immagine da macello, poiché si vede, oltre alle budella che pendono, «l tristo sacco / che merda fa di quel che si trangugia». Ecco alcune traduzioni: «el triste saco donde se conierte en excremento todo cuanto se come» (ARANDA); «es su saco de excrementos depósito entreabierto» (MITRE); «el triste saco en que se forma de la nutricion el escremento humano» (PUIGBÓ); «el triste saco que todo lo que engulle lo hace mierda» (AULICINO), «el miserable saco que convierte en mierda lo que se engulle» (DÍAZ CORRALEJO), «el triste saco / que lo que engulle lo transforma en caca» (ECHEVERRÍA), «el triste saco / donde se vuelve mierda lo engullido» (MICÓ), «y esa bolsa triste / que hace mierda de todo lo tragado» (FERNÁNDEZ SPEIER), «Y el asqueroso / saco que vuelve mierda lo engullido» (PINTO).

In molti casi, la paleografia ci aiuta a chiarire un testo. Una storica lettura pretende che in *Inf.* iv, 141 si legga «Tullio e Lino e Seneca morale» mentre Dante enumera gli abitanti del Limbo. Ma chi è questo Lino? Per secoli, i commentatori hanno cercato un personaggio che si adattasse all'esigenza e credettero di trovarlo in un mitico poeta greco, figlio di Apollo e Calliope, accostandolo poi ad Orfeo (così Pietro Alighieri, l'Ottimo Commento, Giovanni Boccaccio, Francesco da Buti, Anonimo Fiorentino, Guiniforto delli Barbigi e – soprattutto – Cristoforo Landino, col suo commento, che apparve per la prima volta nel 1481 e fu ristampato quattordici volte fino al 1596). Dante, tuttavia, non cita questo personaggio

altre volte nel poema. Più coerente sembrava pensare che Lino fosse Livio, come nell'edizione Nidobeatina (1478), che non ha però riscontro nella tradizione manoscritta, e poi – fra gli altri – nei testi di Lombardi, Foscolo, Portirelli, Rossetti, Andreoli, Gregoretto, Romani, Fraticelli, Campi, Torraca, Zingarelli, arrivando fino al Porena, a Momigliano, a Sapegno e a Mattalia. Di parere opposto, Giovanni Andrea Scartazzini (1874) sentenziava: «Livio è genuino errore di copisti ignoranti».

Su questo problema Francesco Mazzoni scrisse su una vera e propria 'diffrazione in presenza': Alino, Alieno, Alano, almo, Alicio, Anino, Merlino, Plinio, Cannio etc., oltre a Livio. Anche il Barbi scrisse a questo riguardo, ma non andrò oltre perché il problema già era sostanzialmente stato risolto. Giuseppe Campi, rovistando tra antichi codici, lesse poi: «Tulio almo e Seneca morale». Quell'aggettivo «almo» (divino) è stato letto come *alino*, perché la *m* può essere confusa con *ni* (di fatto, nell'edizione di Johann Numeister e Evangelista [Angelini?], probabilmente stampata a Foligno il giorno 11 aprile 1472, si ritrova una *m* con un punto sopra), come in molti codici, tra cui Triv Mart Ash Cha Co Eg Fi Ham Lau *Laur Lo *Mad *Pa Parm Po Pr *Rb Ricc Tz Vat [*La legge *almo*, poi modificato in *alino*]. In altri testimoni si legge invece *Lino*, seguendo Virgilio (*Bucolica* IV, 57), frutto di una *lectio singularis* del sopravvalutato codice *Urb. Tutto questo viene spiegato da Antonio Lanza nella sua edizione béderiana, che aggiunge altri elementi di analisi.

Le traduzioni castigliane denunciano, in maniera trasparente, l'origine del testo che avevano davanti: *Lino* (ARANDA Y SANJUAN, PUIGBÓ, ROSELL, SÁNCHEZ MORALES, CONDE DE CHESTE, UNAM, GONZÁLEZ RUIZ, CRESPO, AULICINO, DÍAZ CORRALEJO, ECHEVERRÍA, MICÓ, FERNÁNDEZ SPEIER, PINTO); *Livio* (MITRE, BATTISTESSA).

Talvolta una variante può essere fraintesa come una sbagliata lettura paleografica. È il caso di «e durerà quanto il moto lontana» (*Inf.* II, 60), che gli editori moderni leggono *mondo* (e così traducono ROSELL, SÁNCHEZ MORALES, EL CONDE DE CHESTE, GONZÁLEZ RUIZ, BATTISTESSA, CRESPO, MILANO, AULICINO, DÍAZ

CORRALEJO, ECHEVERRÍA, MICÓ, FERNÁNDEZ SPEIER, PINTO), ma su importanti mss. compare *moto*, che è pure lezione accolta da Foscolo e da Witte (e viene tradotta così da ARANDA, PUIGBÓ, MITRE, UNAM). Petrocchi pensò che le due varianti fossero dovute alla «facilità paleografica dello scambio di *mōdo* per *mondo* con *modo*» (ossia, un problema di uso del *titulus*) con adeguate e convincenti opinioni critiche. Lanza, invece, legge *moto*, perché Beatrice discute della fama in termini virgiliani e si riferisce alla *mobilitas*, cioè alla forza intrinseca che muove la fama e che la fa durare ancora nel mondo dopo tanti secoli. Pertanto, *mondo* è una banale *lectio faciliior*, alla quale si è dato troppo credito.

La cattiva lettura per presenza o assenza del *titulus* è un problema ricorrente. Cito unicamente il verso «come sfongo marino; e indi imprende» (*Purg.* xxv, 56). A partire da Jacopo della Lana si lesse *fungo* e così pure gli editori del secolo XX. Eppure, Pompeo Venturi si è riferito a «funghi o spugne, che stanno attaccate agli scogli». Visto che si danno segni di giudicarli come piante, «si stimano animati da un'anima più che vegetativa». Petrocchi legge *spungo* e lo seguono Giacalone, Bosco-Reggio, Pasquini-Quaglio, Chiavacci-Leonardi y Fosca. Lanza sceglie *sfongo*, adducendo che in Triv Mart si legge *sfogo* perché costituisce un «banale salto del *titulus*». I traduttori hanno quindi adottato diverse soluzioni: *hongo marino* (ARANDA, GONZÁLEZ RUIZ, BATTISTESSA, CRESPO, MILANO); *hongo de mar* (Echeverría); *esponja marina* (PUIGBÓ, J. SÁNCHEZ MORALES, UNAM, AULICINO, DÍAZ CORRALEJO, FERNÁNDEZ SPEIER, PINTO); *esponja de mar* (MICÓ); *pólipo* (ROSELL); *seta marina*: (CONDE DE CHESTE); e *pulpo marino* (MITRE; malgrado Foscolo e Witte preferiscano *fungo*).

L'analisi paleografica e comparativa è particolarmente preziosa per aiutare a stabilire l'archetipo.

Per esempio, un 'errore d'archetipo' sarebbe «Or movi, e con la tua parola» *orrata* (*Inf.* II, 67), che gli editori contemporanei vogliono leggere *ornata*. Ma Lanza crede che «si tratta di un malinteso con *orāta*, letto *ornata* o *orrata*. La prova decisiva la offre *Inf.* IV, 76, dove il copista di Han legge *ornata* per *onrata*, come testimonio de

quanto frequenti siano questi scambi». Un caso analogo ci trova in *Inf.* II, 80 (*che l'ubidir, s'è già fosse, m'è ttardi*). Con buona probabilità nell'archetipo doveva leggersi *mētardi*, che in Triv Co *Pa *Rb appare come *men tardi*, che sarebbe la lezione originale.

Un altro caso sarebbero i versi che seguono:

Quale di Bulicame esce ruscello
che parton poi tra lor le peccatrici,
tal per rena giù se n'giva quello (*Inf.* XIV, 79-81).

Così legge Lanza, ma l'intera tradizione manoscritta porta la lezione «peccatrici». Questo vorrebbe dire che la traduzione corrente risulta: «Cual del Bulicame sale un arroyuelo / que comparten entre ellas las pecadoras, / así por la arena abajo aquél se iba». Nonostante Guido Mazzoni avesse proposto una correzione congetturale, che Lanza ha fatto sua e che sembra essere più plausibile, si tratterebbe delle *peccatrici*, cioè le incaricate di pettinare il lino e la canapa, ossia le *peinadoras*. Anche il Sapegno acoglie questa lezione aggiunge:

Gli editori moderni, in accordo con tutti i manoscritti, leggono *peccatrici*, e così leggevano anche gli antichi commentatori, i quali, sforzandosi di ricavare un senso plausibile dal testo, misero avanti le interpretazioni che vanno anche oggi per la maggiore: della sorgente termale sarebbero esistite derivazioni riservate per le meretrici, sia ad uso di stufe o bagni nelle loro case (Lana, Benvenuto, Buti), sia per lavare i loro panni (Anonimo fiorentino, Boccaccio), sia infine come bagni pubblici per curare le loro malattie (Ottimo). Senonché di una tale costumanza non è traccia nei cronisti né negli statuti del comune, ed essa è anche in se stessa assurda e inverosimile; laddove dagli statuti si ricava che già nel '200 il lavoro di macezzazione della canapa si svolgeva, per ragioni igieniche, in piscine derivate dal Bulicame a una certa distanza dalla città.¹¹

¹¹ DANTE ALIGHIERI, *La Divina Commedia*, a cura di N. Sapegno, La Nuova Italia, Firenze 1968, *ad loc.*

Risulta, allora, che *peccatrici* è un banale errore d'archetipo e, come tale, va emendata. Aggiunge Lanza: «La lezione originaria, dunque, è senza dubbio *pectatrici*, che in base ai criteri grafici in uso si renderà con *pettatrici*; si tratta, fra l'altro, di un intervento paleograficamente ineccepibile, visti i consueti scambi *c/t*». I traduttori nemmeno lo sapevano e, perciò, MITRE scrive: «Cual Bulicamo de aguas vaporosas, / que comparte entre sí la prostituta, / cruzaba aquella playas arenosas». E gli altri rendono semplicemente *pecadoras*. Oppure sono più diretti: *las rameras* (ECHEVERRÍA); *las meretrices* (MICÓ); *las putas* (PINTO).

Devo aggiungere necessariamente il verso «Cain' attende chi a vita ci spense» (*Inf.* v, 107), che non deve leggersi *Caina*, ma *Caino*, come ho già avuto modo di segnalare – variante accolta anche a Giorgio Inglese nella recentissima edizione nazionale –.¹² Questa lettura confermerebbe il fatto che quelle parole siano state proferite da Paolo e non da Francesca (e così la pensano Antoio Lanza, Marco Veglia e Giuseppe Gorni: cfr. p. 269 n. 79 dell'edizione italiana e p. 317 n. 654 dell'edizione castigliana). Traduco pertanto: «Caín espera a quien nos apagó la vida».

Infine voglio alludere ad interventi arbitrari che partono da opinioni personali degli editori. Bastino qui soltanto questi due casi:

1. «ch'è parte della fede che tu credi» (*Inf.* iv, 36). Tutti i mss. leggono *parte della fede*, ma diversi editori preferiscono *porta della fede*, perché considerano che il battesimo era designato come *ianua sacramentorum*, però non è *ianua fidei*. Invece il Boccaccio ricorda che codesto sacramento è uno dei dodici articoli di fede e, come tale, è una 'parte essenziale' della religione cattolica. Ad ogni modo, aggiungo che, negli *Atti degli Apostoli* 14, 26, Paolo e Barnaba

¹² J. BLANCO JIMÉNEZ, «Io dico seguitando». *Studi sul testo della Commedia e la sua data di composizione*, Aracne Editrice, Canterano, 2017, pp. 293-294 (pubblicato prima in castigliano, Ediciones Video Carta, Santiago del Cile, 2015, pp. 341-342); DANTE ALIGHIERI, *Comedia*, a cura di G. Inglese, Le Lettere, Firenze 2021, vol. I, p. 45.

raccontano alla Chiesa riunita: «quanta fecisset Deus cum illis, et quia aperuisset gentibus ostium fidei». Tutti i traduttori castigliani consultati traducono *puerta* (MICÓ preferisce *entrada*), con eccezione fatta di BATTISTESSA, che scrive *donde la fe que crees principio tiene* (che è più coerente con *puerta* che con *parte*).

2. «non donne contigiate, non cintura» (*Par.* xv, 101). Così vogliono tutti i mss., ma alcuni editori moderni arbitrariamente introdussero *gonne* per non interrompere l'elenco degli indumenti femminili. D'altra parte, considerano *contigiate* come 'bordadas' invece di 'calzadas con cuero estampado y calado' (come sostengono gli antichi commenti). Stando al testo che segue, i traduttori scelgono ora una ora l'altra variante: *mujeres/damas* (ARANDA, PUIGBÓ, ROSELL, SÁNCHEZ MORALES, CONDE DE CHESTE, MITRE, UNAM, AULICINO); *faldas* (GONZÁLEZ RUIZ, BATTISTESSA, CRESPO, MILANO, DÍAZ CORRALEJO, ECHEVERRÍA, MICÓ, FERNÁNDEZ SPEIER, PINTO). È più complessa la traduzione di *contigiate*, che risulta essere *engalanadas* (ARANDA, ROSELL, AULICINO), *apuestas* (PUIGBÓ), *esbeltas* (*Sánchez Morales*), *Contigia* (CONDE DE CHESTE; con nota: «era una especie de calzado con recamos»), *calzados* (MITRE), *ostentosamente calzadas* (UNAM), *con cenefas* (GONZÁLEZ RUIZ), *con ornamento* (ECHEVERRÍA), *recamadas* (BATTISTESSA, CRESPO, MICÓ), *enjoyadas* (DÍAZ CORRALEJO), *con bordado* (FERNÁNDEZ SPEIER), *con bordados* (PINTO) y *con lujo en el calzado* (MILANO).

A questo punto è ovvio che in una traduzione di un testo medievale come la *Commedia*, deve porre mano un filologo e non un semplice traduttore. D'altronde, devo far notare che molte edizioni bilingui moderne hanno a fronte un testo in volgare toscano che non corrisponde a quello castigliano. Bastino tre esempi: le edizioni di GONZÁLEZ RUIZ (1966), CRESPO (1971-1977) e MILANO (2002).

E voglio concludere con una riflessione su un tema fondamentale, del quale – purtroppo, per adesso – non posso offrire un panorama definitivo: il plagio nelle traduzioni, la cui evidente finalità è la speculazione commerciale. Già Pedro Puigbó, nel 1870, scriveva:

Sentimos vernos obligados á manifestar que es esta traducción de la *Divina Comedia* la primera de las dos en prosa que se ha publicado en Barcelona, no porque esté exenta de faltas, que á ser así nos alegráramos, y sí tan solo para que no se nos confunda con los que procuran utilizar el trabajo ageno en beneficio propio.¹³

Si pensi al caso di Ángel Battistessa, la cui traduzione è stata ripresa da Martínez Merlo, Nittoglia ed altri. Mi si conceda accennare a due situazioni editoriali anomale. Nella prima, Fernando Sorrentino, controllando la *versión castellana de Enrique de Montalbán*, pubblicata dalla Librería Española de Garnier Hermanos, París 1888, ha scoperto che non era altro che il testo di Manuel Aranda y Sanjuan. Cioè, Montalbán era in realtà un Pierre Menard *ante litteram*. E per la seconda ringrazio Claudia Fernández Speier, che ha fatto per me la fatica di cercare e consultare, nella Biblioteca Nacional de Maestros de Buenos Aires, l'unica copia disponibile di un'edizione firmata da J.A.R. (Juan Alonso del Real) a Barcellona, Hermanos Salvatella, 1883 e 1885. Grazie alla collazione di alcuni versi che le ho chiesto d'identificare, tràditi in quel testo in prosa, ho potuto comprovare che non è altro che il testo J. Sánchez Morales (Matías Terraza, Valencia 1875).

¹³ DANTE ALIGHIERI, *La Divina Commedia*, edition anotada por P. Puigbó, Librería de lance de Ramón Pujal, Barcelona 1870.

Sintesi: Sono più di 60 anni che esamino la *Commedia* e sono convinto che le traduzioni castigliane non sempre sono fedeli all'intenzione poetica di Dante, e non solo quando tentano di scrivere in versi ma, soprattutto per palesi problemi di metodo. La difficoltà principale è data dalla mancanza di un testo critico valido, visto che – non esistendo un autografo né un archetipo definitivo – i traduttori si sono sempre serviti di quanto avevano a disposizione. Oltre all'uso arbitrario di eufemismi, hanno seguito le note fuorvianti degli editori e non hanno tenuto conto delle varianti, mancando pure l'apparato critico. Si deve qualificare gli eventuali errori di archetipo; si deve identificare gli errori di trascrizione paleografica; si deve chiarire quando una *lectio* è *facilior* o *difficilior*. Insomma: c'è da stabilire prima il testo più economico e tradurlo dopo. E questo, purtroppo, manca.

Parole chiave: *Commedia*, Dante, traduzione castigliana

Abstract: I have been examining the *Commedia* for more than 60 years, and I am convinced that Castilian translations are not always faithful to Dante's poetic intention, and not only when they attempt to write in verse but, above all because of obvious problems of method. The main difficulty lies in the lack of a valid critical text, since-as there is neither an autograph nor a definitive archetype-the translators have always made use of what they had available. In addition to the arbitrary use of euphemisms, they followed the misleading notes of the editors and disregarded variants, lacking critical apparatus as well. One has to qualify any archetype errors; one has to identify paleographic transcription errors; one has to clarify when a *lectio* is *facilior* or *difficilior*. In short: there is to establish the most economical text first and translate it later. And this, unfortunately, is lacking.

Keywords: *Commedia* – Dante – castilian traduction

SULLA TRADUZIONE SPAGNOLA DELLA 'COMMEDIA'

Raffaele Pinto
(*Universitat de Barcelona*)

Divina Comedia, Edición anotada bilingüe de Rossend Arqués Corominas, Chiara Cappuccio, Carlota Cattermole Ordoñez, Raffaele Pinto, Juan Varela-Portas de Orduña y Eduard Vilella Morató; traducción de Raffaele Pinto; Argentina-España-México; Akal, 2021.

Il testo del *Poema* utilizzato come originale è quello stabilito da Giorgio Petrocchi per l'Edizione Nazionale delle opere di Dante (1966-67). Si è tenuto conto, localmente, delle edizioni, totali o parziali, che hanno visto la luce successivamente (Antonio Lanza, Federico Sanguineti, Eleonisia Mandola, Paolo Trovato), ma è sembrato opportuno partire dal testo fissato da Petrocchi perché è quello normalmente utilizzato per le versioni in spagnolo.

In questa traduzione si sono seguiti i criteri collaborativi già sperimentati per il *Libro de las canciones*, di Dante (Akal, 2014): pur essendo il sottoscritto responsabile ultimo, ad essa hanno parteci-

pato tutti gli autori della edizione del *Poema*, cioè Rossend Arqués Corominas, Chiara Cappuccio, Carlota Cattermole Ordoñez, Juan Varela-Portas de Orduña ed Eduard Vilella Morató. Sono fermamente convinto che il metodo collaborativo presenti notevoli vantaggi rispetto a quello del traduttore che lavora in individuale isolamento, poiché il testo originale viene affrontato a partire da una competenza linguistica molteplice, sia relativamente alla sua comprensione che relativamente alla sua resa nella lingua d'arrivo. Nel caso di Dante, la cui ricchezza verbale e metaforica è probabilmente unica, il repertorio linguistico di un singolo traduttore, per quanto ampio, e magari supportato da una buona conoscenza critica del *Poema*, è sempre fatalmente parziale, su entrambi i versanti, e quindi la sinergia di una pluralità di repertori individuali permette una maggiore approssimazione all'originale nella lingua d'arrivo.¹

Ho rinunciato, come nelle traduzioni spagnole più recenti, alla rima; ho però mantenuto la struttura dell'endecasillabo, perché il testo possa presentare, anche nella traduzione, la sua *facies* poetica. Sono però consapevole che la rinuncia alla rima, e quindi all'incatenamento delle terzine, pur necessaria, perché conservarla avrebbe implicato un allontanamento eccessivo dal testo, significa un impoverimento sostanziale della configurazione lirica del *Poema*, che ha nelle rime i suoi nuclei di massima impennata metaforica. In effetti

¹ Il principio metodologico da cui parto è che non esistono due competenze linguistiche uguali: se intendiamo la competenza linguistica come un repertorio idiolettale che abbraccia innanzitutto lingue diverse, poi, all'interno di ogni lingua, registri diversi, e poi, all'interno di ogni registro, abilità diverse (orale / scritta e attiva / passiva), quella di una persona singolarmente considerata è unica, come lo sono le sue impronte digitali. Tale impostazione della metodologia della traduzione conduce necessariamente ad una conclusione, e cioè che due traduttori, sommando i loro repertori idiolettali, si avvicinano ad un testo originale, per riprodurlo in una lingua diversa, in modo più completo di quanto possa farlo una sola; tre più di due, etc. Credo quindi che la nostra proposta di metodo (una traduzione di gruppo e collaborativa) sia, oltre che abbastanza innovativa, poiché smentisce il principio per il quale un poeta può essere ben tradotto solo da un altro poeta, anche più efficace, sul piano dei risultati.

è proprio Dante ad avvertire che la traduzione poetica è in realtà impossibile;² ma se lo è in generale, lo è a maggior ragione nel suo caso, e quindi bisogna rassegnarsi a considerare anche questa come una semplice traduzione di servizio che accompagna un apparato che, per altro, in rapporto alle traduzioni spagnole già realizzate è estremamente articolato e ricco. Ciò vuol dire che, rinunciando alla rima, tutto ciò che si guadagna in fedeltà concettuale o di pensiero, lo si perde in densità di associazioni semantiche, la cui ricostruzione, per il lettore, è affidata all'apparato.

Sul piano delle scelte lessicali, la metodologia che ho adottato si riassume in una semplice idea: la libertà. Se il termine *comedia*, che il poeta suggerì come titolo del *Poema* fa riferimento, come è ovvio, alla teoria linguistico-poetica del 2° Libro del *De Vulgari Eloquentia*, nel cui ambito il 'comico', inteso come mescolanza di stili, si oppone alla rigorosa distinzione e separazione degli stili della retorica classica, possiamo senz'altro sottoscrivere l'idea di Gianfranco Contini per la quale, con questo termine, Dante ha voluto alludere al diritto che il poeta concede a se stesso di incrociare e contaminare registri diversi di lingua, dal più elevato al più umile, il che implica privilegiare sempre la fedeltà della espressione al concetto, per quanto antinormativo sia il risultato verbale.³

² *Conv.* I VIII, 14-15: «E però sappia ciascuno che nulla cosa per legame musaico armonizzata si può della sua loquela in altra transmutare senza rompere tutta sua dolcezza e armonia. E questa è la cagione per che Omero non si mutò di greco in latino come l'altre scritture che avemo da loro. E questa è la cagione per che li versi del Salterio sono senza dolcezza di musica e d'armonia: ché essi furono transmutati d'ebreo in greco e di greco in latino, e nella prima transmutazione tutta quella dolcezza venne meno».

³ «In questo luogo summativo di tutte le tradizioni, in questo istituto straordinario di mistioni tematiche e tonali [...] il colpo di genio intellettuale è stato di denominarsi dal livello più basso, quasi segno e misura dell'escursione massima, così come (se pure a rovescio) nella metafisica tradizionale del *De Vulgari* i reali si commisurano al loro individuo semplicissimo, il numero all'uno, il colore al bianco, l'ente a Dio – e così il volgare al volgare illustre. Denominarsi dal piano infimo è una proclamazione di libertà. Il pluralismo linguistico della *comedia* non

L'altra faccia della libertà è la violenza, intesa come programmatico rifiuto di ogni moralismo espressivo, un rifiuto evidente soprattutto nel lessico, che abbraccia l'intero arco semantico del vocabolario, dal registro più plebeo ed osceno (soprattutto nell'*Inferno*) al più sublime e metafisico (soprattutto nel *Paradiso*), passando attraverso il lirismo più fine e depurato (soprattutto nel *Purgatorio*): in ognuno di questi registri Dante supera ampiamente qualunque poeta non solo del suo tempo ma anche del nostro, e non solo per la singolarità del suo genio linguistico, ma anche, ed in un senso più sostanziale, per la possibilità che egli ebbe di attraversare con il linguaggio della poesia tutti i saperi socialmente disponibili, una possibilità che si diede al suo tempo e poi ma più. La frattura che già con Petrarca si produce, e che Galilei codificò, fra linguaggio poetico e linguaggio scientifico (e che l'Università di Barcellona – 1863 – ha plasmato architettonicamente nei suoi due cortili, *Patio de Letras* e *Patio de Ciencias*), fa sì che ripetere una esperienza di poesia integrale come è quella di Dante sia impossibile.⁴

La somma di libertà e violenza spiega, in qualche misura, la radicale singolarità della lingua poetica di Dante. Una traduzione, per quanto fedele voglia essere, restituisce solo in minima parte la sensazione di onnipotenza verbale che il testo di Dante produce

è infatti sempre teso all'espressività, ma la contiene come suo limite» (G. CONTINI, *Varianti ed al altra linguistica*, Einaudi, Torino 1970, p. 399).

⁴ È doveroso qui il rinvio al galileiano *Saggiatore* (2), che oppone il metodo analogico (cui allude, nel testo, l'evocazione delle metafore), proprio della scienza antica e della letteratura, al metodo dimostrativo, proprio della scienza moderna: «che in una questione massima e difficilissima, qual il volerli persuadere trovarsi realmente, e fuor di burle, in natura un particolare orbe celeste per le comete [...] la mente mia debba quietarsi e restar appagata d'un fioretto poetico, al quale non succede poi frutto veruno, questo è quello che il signor Mario rifiuta, e con ragione e con verità dice che la natura non si diletta di poesie: proposizion verissima, ben che il Sarsi mostri di non la credere, e finga di non conoscer o la natura o la poesia, e di non sapere che alla poesia sono in maniera necessarie le favole e finzioni, che senza quelle non può essere; le quali bugie son poi tanto abborrite dalla natura, che non meno impossibil cosa è il ritrovarvene pur una, che il trovar tenebre nella luce».

nel lettore, poiché la sua libertà e la sua violenza spiccano su uno sfondo implicito che è l'intera cultura del suo tempo, traguardata in blocco nella prospettiva di ogni singola e particolarissima immagine, in modo tale da dare a questa ed al verso in cui si esprime un'eco e delle risonanze che il traduttore e l'interprete possono più o meno chiaramente avvertire, ma che in nessun modo potrebbero riprodurre. Nella nostra edizione è l'apparato della introduzione e delle note, unitamente al commento iconografico, che si incarica di illuminare la complessità semantica e ideologica del testo, che è a volte vertiginosa. Nei confronti di Dante, come nei confronti di nessun altro scrittore (che non si proponga in partenza di sfuggire alla comprensione del lettore), la glossa è necessaria non solo per intendere il testo, ma anche per gustare, in misura apprezzabile, la sua straordinaria bellezza.

La tradizione lirica spagnola, modernamente inaugurata da Juan Boscán e Garcilaso de la Vega (prima metà del XVI secolo), si è codificata a partire dal modello petrarchesco e dal melodismo ritmico del *Canzoniere*, che, applicato alla versione della *Commedia*, ha un effetto edulcorante: la 'comicità' del *Poema* si manifesta anche nelle forme 'selvagge' del ritmo (l'unico accento fisso dei suoi endecasillabi è quello di decima). Da parte mia, ho cercato di liberare l'endecasillabo dall'incorsettamento classico, pur a costo di soluzioni ritmiche avvertite come dissonanze da un orecchio educato alla musicalità armoniosa di Petrarca e Garcilaso. Tradire queste aspettative mi è sembrato un modo di riprodurre, sia pur minimamente, la violenza del dettato dantesco.⁵

⁵ La ermeneutica dell'endecasillabo occupa un luogo di rilievo nella *Carta a la duquesa de Soma*, di Juan Boscán (1543), pubblicata come introduzione al secondo libro delle sue poesie. La bontà di questo verso è, in effetti, l'argomento principale nella sua difesa dei modelli poetici italiani (che egli dichiara di voler introdurre, unitamente a Garcilaso de la Vega, nella poesia spagnola). In realtà tali modelli, ed in particolare l'endecasillabo, erano stati introdotti nella penisola iberica fin dalla fine del quattordicesimo secolo, rivendicati come tali sul piano storiografico dal Marchese di Santillana (sulla questione si vedano i saggi di Paola Calef, Roberto Mondola e Andrea Zinato pubblicati nella miscellanea *Dante oltre*

Un aspetto del linguaggio poetico della *Commedia* che deve essere considerato con attenzione, perché rinunciare ad esso significa sacrificare un momento essenziale della sua configurazione, è la struttura della terzina, che dipende dalle rime e dal loro incatenamento. La terzina sviluppa quasi sempre un movimento sintattico perfettamente articolato e concluso. Tale movimento viene interrotto, però, dalla misura del verso, per cui si intersecano due tensioni diversamente orientate, una di tipo lirico, che ha la sua cellula elementare nel verso, ed una di tipo narrativo, che abbraccia l'insieme della terzina. D'altra parte le terzine sono incatenate attraverso la terza rima, per cui nella lettura si vanno alternando sincronicamente tipologie del testo letterario che sono normalmente separate, cioè la lirica ed il romanzo, che fanno appello ad auscultazioni molto diverse di esso: una tendenzialmente frammentaria, attenta ad avvertirne soprattutto la valenze fonosimboliche e metaforiche, l'altra tendenzialmente globale, tesa a percepirlo nello svolgimento e nella distesa ampiezza della sua trama. Il fenomeno in cui tale lettura singhiozzante del testo è soprattutto evidente è l'*enjambement*, che si produce fatalmente due volte in ogni terzina, poiché il movimento unitario della sintassi viene interrotto dalla autonomia fonica dell'endecasillabo, esaltata dalla rima. Ovviamente, l'*enjambement* è tanto più dirompente quanto più stretto è il legame sintagmatico che esso spezza. Il fonosimbolismo della rima acquista allora, in tali casi estremi, una intensità vertiginosa. Un esempio chiarirà il fenomeno che sto illustrando.

Nel primo canto dell'*Inferno* l'*enjambement* più clamoroso è quello dei versi 73-74, che separa l'aggettivo e il nome (*giusto-fgliuol*):

Nacqui sub Iulio, ancor che fosse tardi,
e vissi a Roma sotto 'l buono Augusto
nel tempo de li dèi falsi e bugiardi.

i confini. La ricezione dell'opera dantesca nelle letterature altre, a cura di S. Monti, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2018).

Poeta fui, e cantai di quel giusto
figliuol d'Anchise che venne di Troia,
poi che 'l superbo Ilión fu combusto.

La rima in *-usto* viene dalla terzina precedente, *Augusto*, e la terza parola in rima, *combusto*, è un raro latinismo attratto dalle altre due rime, che sono quelle che soprattutto interessano al poeta. Sulla necessità di *Augusto*, nel contesto, non c'è bisogno di spendere parole. L'enjambement di *giusto* merita invece una riflessione. La parola è certo prevedibile, poiché Enea, il «figliuol d'Anchise» è celebrato nell'*Eneide* proprio per la sua giustizia (I, 544-545): «quo iustior alter / nec pietate fuit nec bello maior et armis». ⁶ Se però la sintassi collega l'aggettivo all'eroe troiano, la rima lo collega fonosim-bolicamente al primo imperatore, il che sottintende che di *Augusto* ciò che importa, nella *Commedia*, è il fatto che in lui, in quanto monarca universale, si è per la prima volta incarnata la giustizia, che è uno dei temi attorno ai quali si struttura la trama del *Poema*, romanzesca corte giustizia nella quale, in assenza del Monarca, viene idealmente giudicata tutta l'umanità. Non a caso nella scritta della porta infernale campeggia l'intimazione: «Giustizia mosse il mio alto fattore» (III, 4)⁷. Tali risonanze fonosimboliche dipendono

⁶ Al fine di apprezzare nella sua esatta misura il rilievo che ha il senso di giustizia nella lettura dantesca del poema virgiliano, e di conseguenza nel proprio *Poema*, si consideri che anche l'eroe troiano incredibilmente incontrato da Dante nel cielo di Giove, cioè l'oscuro Rifeo (*Par.* xx, 67-69: «Chi crederebbe giù nel mondo errante / che Rifèo Troiano in questo tondo / fosse la quinta de le luci sante?») non vanta altri titoli che lo rendano meritevole di tale privilegio (un pagano fra i beati!): «...Ripheus iustissimus unus / qui fuit in Teucris et servantissimus aequi» (*Aen.* II, 426-427). Rinvio, inoltre, al mio *La giustizia* (drittura, *rectitudo*) nella ideazione della *Commedia*, in «Studi e problemi di critica testuale», CIII, 2021, 2 (volume dedicato a Emilio Pasquini), pp. 335-346.

⁷ Il nesso fra l'Impero e la giustizia verrà poi sviluppato, sul piano filosofico, nella *Monarchia* (I XI, 1-2): «mundus optime dispositus est cum iustitia in eo potissima est. Unde Virgilius commendare volens illud seculum quod suo tempore surgere videbatur, in suis *Buccolicis* cantabat: "Iam redit et Virgo, redeunt Saturnia regna"; "Virgo" nanque vocabatur iustitia, quam etiam "Astream" vocabant;

sostanzialmente dall'*enjambement*, da una parte, e dal sistema delle rime, dall'altra; eliminata la rima, nella traduzione, e con essa la funzione strutturante della terzina, va perso anche il soggiacente piano di risonanze fonosimboliche.

Si consideri, ora la mia traduzione:

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

La sistematica rinuncia alla rima mi ha obbligato ad evitare la parola *justo* in fin di verso, e mi ha anche indotto a banalizzare l'eccentrico latinismo di *combusto* in un colloquiale *destruida* (poiché è la rima che dà senso ad una scelta lessicale così stravagante).⁸ Ho conservato però, ed anzi potenziato, l'effetto di *enjambement* dell'originale allontanando ulteriormente l'aggettivo (*justo*) dal nome (*hijo*), ed ho inserito nel verso un richiamo semantico a distanza fra la prima e l'ultima parola: *poeta – canté*. È chiaro, tuttavia, che tali accorgimenti non compensano che in minima parte il sacrificio dell'elemento liricamente in rilievo, cioè il fonosimbolismo della rima *Augusto-giusto*, con la sua trama di allusioni intertestuali ed intratestuali. Come Dante ha spiegato luminosamente, è impossibile nella traduzione, riprodurre la *dolcezza* (o l'*asprezza*: ossia, in termini moderni, il fonosimbolismo) della poesia, soprattutto se questa poesia è la sua!

“Saturnia regna” dicebant optima tempora, que etiam “aurea” nuncubant. Iustitia potissima est solum sub Monarcha: ergo ad optimam mundi dispositionem requiritur esse Monarchiam sive Imperium».

⁸ «*Combusto* è un ricercato latinismo biblico non presente nella fonte, che contribuisce a innalzare lo stile dell'epico sunto» (Bellomo).

Sintesi: L'articolo spiega i criteri con i quali è stata realizzata la traduzione della *Commedia* per l'editore Akal (*Divina Comedia*, 2021). Da una parte si è rinunciato alla rima, mantenendo, come unica restrizione formale, l'endecasillabo; dall'altra si è accentuata, attraverso l'uso dell'*enjambement*, la violenza del dettato dantesco. Alcuni esempi illustrano i criteri seguiti.

Parole chiave: traduzione, rima, endecasillabo, enjambement, violenza

Abstract: The article explains the criteria by which the translation of the Comedy was carried out for the publisher Akal (*Divina Comedia*, 2021). On the one hand, rhyme was renounced, keeping the hendecasyllable as the only formal restriction; on the other hand, the violence of Dante's dictation was accentuated through the use of *enjambement*. Some examples illustrate the criteria followed.

Keywords: translation, rhyme, hendecasyllable, enjambement, violence.

DANTE TRADOTTO IN ITALIANO

Luca Carlo Rossi

(Università degli studi di Bergamo)

Il titolo soprastante ha un'apparenza paradossale dal momento che l'epiteto più corrente di Dante è "padre della lingua italiana". Si tratta in realtà di uno stereotipo risalente alla storiografia letteraria di fine Ottocento che, per ragioni politico-culturali, ricercava un collante per il neonato Stato: l'italiano sarebbe stato inventato quasi dal nulla per intervento di Dante, autentico onomaturgo, che lo avrebbe poi consegnato alle generazioni future in forme perfette e immutabili.

Come tutti gli stereotipi contiene un fondo di verità ma richiede alcune precisazioni e rettifiche. Ciò nonostante viene ripetuto incessantemente e lo sentiamo ribadito durante queste prolungate celebrazioni dantesche, dalle quali sarebbe interessante un giorno ricavare un florilegio di imprecisioni e di amenità. D'altra parte, secondo un costume nazionale, in occasioni centenarie chiunque si sente autorizzato a esprimere un proprio parere anche senza averne

uno, e senza avere alcun titolo per esprimerlo. Non intendo censurare il diritto di parola, ovviamente, ma vorrei indicare come la sindrome da bar Sport, dove è opportuno, anzi doveroso dire la propria su qualsiasi argomento – dal campionato di calcio al vaccino migliore contro il Covid – , sia dilagata al di fuori del luogo deputato e si manifesti anche in luoghi insospettati. Davanti a certe affermazioni, ma anche dopo la lettura di alcuni articoli e di qualche libro ufficialmente scientifici, viene spontanea la reazione del Dante più riflessivo del *Convivio* (IV XIX, 11): «rispondere si vorrebbe non colle parole ma col coltello a tanta bestialtade».

Il giudizio preconfezionato e rassicurante del Dante padre della lingua è radicato e quasi inestirpabile perché vivo soprattutto a livello di vulgata scolastica e alimentato dalla fama internazionale che possiede – a ragione – l'autore della *Commedia*, anzi della *Divina Commedia*, titolo non d'autore che domina imperterrito. Dobbiamo tuttavia affermare senza paura che la lingua di Dante (che poi significa sostanzialmente quella della *Commedia*) è difficile, lontana, altra: una distanza linguistica e culturale che aumenta sempre di più, via via che la lingua italiana si libera della componente letteraria e libresca sulla quale si era costituita nel corso dei secoli a partire dalla codificazione grammaticale cinquecentesca.

È innegabile che l'apporto di Dante al consolidamento di una lingua comune su base letteraria sia stato importante e che la sua impronta si possa cogliere anche in locuzioni d'uso presso parlanti non propriamente dantisti (per esempio, l'espressione idiomatica 'stiamo freschi' è ricavata dalla situazione dei dannati confitti nel lago ghiacciato del Cocito: Bocca degli Abati dice a Dante «Io vidi – potrai dir – quel da Duera / là dove i peccatori stanno freschi» *Inf.* xxxii, 116-117). Ma è altrettanto sicuro che il suo apporto non ha superato quello degli altri modelli trecenteschi Petrarca e Boccaccio.¹ Ed è anche vero quanto scrive Luca Serianni sulla presenza di

¹ R. TESI, *Storia dell'italiano. La formazione della lingua comune dalle origini al Rinascimento*, Laterza, Roma-Bari 2001, pp. 68-71.

echi danteschi nell'italiano letterario e non letterario.² Ma poi vi è la dura realtà quotidiana dell'insegnamento, a tutti i livelli, dove si constata in modo palese il divorzio che si è realizzato fra la lingua di Dante e quella degli italiani, anche quelli più preparati. In base alla mia esperienza di docente universitario direi che la percentuale di comprensione letterale di un canto non va oltre il 40/50%.

Vogliamo fare una prova? Prediamo un passo purgatoriale di carattere narrativo e chiediamoci sinceramente quanto riusciamo a ricavare dalle terzine senza alcun ausilio (*Purg.* iv, 19-24):³

Maggiore aperta molte volte impruna	
con una forcatella di sue spine	
l'uom de la villa quando l'uva imbruna,	21
che non era la calla onde saline	
lo duca mio, e io appresso, soli,	
come da noi la schiera si partine.	24

Il discorso ci porterebbe lontano, ma qui mi limito a segnalare questa che è la sostanziale ragione per la quale il testo di Dante, padre dell'italiano, necessita di una traduzione in italiano. Ed è una necessità che nasce subito dopo la divulgazione della *Commedia*: si vedano le parafrasi degli antichi commentatori, che sciolgono come possono i nodi lessicali, morfologici e sintattici. Non sono queste sostanzialmente delle traduzioni, benché parziali, del testo dantesco? E lo sono nei volgari dei singoli commentatori o nel latino ricalcato sul sottostante volgare (per tutti ricordo il caso più

² L. SERIANNI, *Parola di Dante*, il Mulino, Bologna 2021.

³ Seguo l'edizione di Giorgio Inglese (DANTE ALIGHIERI, *Commedia. Purgatorio*, revisione del testo e commento di G. Inglese, Carocci, Roma 2016), anche nella scelta minoritaria di rendere graficamente sporgente il primo endecasillabo della terzina, secondo il modello visivo corrente nell'antica tradizione manoscritta, ma ora soppiantato dalla consuetudine delle stampe, per lo meno novecentesche, di farlo rientrare. Ma quanti fanno attenzione a questo fattore piuttosto significativo nella percezione fisica e anche cognitiva del testo?

effuso di Benvenuto da Imola). La parafrasi è una riformulazione del testo in linguaggio più prossimo a chi scrive/legge per propiziare un ritorno più consapevole sul testo originale;⁴ ma di fatto è una decodifica, un trasferimento, un portare altrove (come ha chiarito Raul Calzoni)⁵ insomma è una traduzione. Che, come tutte le traduzioni, rifà l'originale, con perdite inevitabili da un lato ma anche con importanti acquisti dall'altro.

Parlare di traduzione di un classico italiano sembra una profanazione. Ancora oggi si ripete che il lettore italiano di media cultura riesce a capire i versi danteschi, mentre un lettore francese, spagnolo, tedesco o inglese non può leggere i suoi classici medievali se non in traduzione. Tra il 1998 e il 1999 ci fu un dibattito acceso dalla traduzione a fronte delle *Canzoni* di Giacomo Leopardi proposta da Marco Santagata negli Oscar Mondadori. È assai istruttivo rileggere l'intero dossier⁶ e le motivazioni addotte dagli schieramenti avversi nel nome, gli uni, della resistenza, gli altri in quello di resilienza (termine che all'epoca nessuno usò...). A oltre vent'anni di distanza molte cose sono cambiate, ma il problema resta. Anche qui il discorso ci porterebbe lontano. Nessuno di noi, spero, si sognerebbe di far studiare la *Commedia* su una traduzione italiana, ma tutti noi ricorriamo alla parafrasi, che è anche un modo per verificare la tenuta di alcune interpretazioni del testo originale.

D'altra parte, lo stesso Dante ammonisce sull'indispensabile comprensione del senso letterale dei testi, senza il quale è impossibile estrarre i significati più interni e procedere a operazioni interpretative complesse:

sempre lo litterale dee andare innanzi, sì come quello nella cui
sentenza li altri sono inchiusi, e senza lo quale sarebbe impossibi-

⁴ C. SEGRE, *Intertestuale-interdiscorsivo. Appunti per una fenomenologia delle fonti*, in *La parola ritrovata. Fonti e analisi letteraria*, a cura di C. Di Girolamo e I. Paccagnella, Sellerio, Palermo 1982, pp. 15-28.

⁵ Vedi *infra*, pp. 393-408.

⁶ Radunato in «Nuova Secondaria», ix, 1998-1999, pp. 41-64.

le ed irrazionale intendere alli altri, e massimamente allo allegorico. È impossibile, però che in ciascuna cosa che ha dentro e di fuori è impossibile venire al dentro, se prima non si viene al di fuori: onde, con ciò sia cosa che nelle scritture [la litterale sentenza] sia sempre lo di fuori, impossibile è venire all'altre, massimamente all'allegorica, senza prima venire alla litterale (*Conv.* II 1, 8-9).⁷

Sta di fatto che della parafrasi o traduzione c'è bisogno. E di tale bisogno, espresso nelle varie gradazioni dal minimo al massimo, si sono accorti gli editori che hanno cercato di colmarlo in modi diversi. Basta rievocare i bignamini, i bigini, le traduzioni anche interlineari dei classici greci e latini, che alle superiori giravano rigorosamente sotto banco. Ecco: perduta l'aura clandestina e peccaminosa, quei libretti si sono trasformati in volumi degnissimi, circolanti alla luce del sole senza alcun senso di inferiorità rispetto all'opera annotata e parcamente parafrasata.

Delle versioni in prosa ottocentesche ci parlerà Duccio Tongiorgi. Io mi occupo di Novecento e del presente, con inevitabile selezione. Esistono in sostanza due modi di presentare la traduzione-parafrasi: uno 'paritario', graficamente tradotto nella posizione o di testo a fronte dell'originale, l'altro 'subordinato' perché collocato sotto il testo originale, in forma di nota o comunque in corpo minore. Il paritario suggerisce una pari dignità, il subordinato indica la soggezione. La traduzione paritaria è integrale, quella subordinata è più spesso parziale.

Mi limito a due campioni estratti da due casi di parafrasi integrale che potremmo definire d'autore perché firmati da due studiosi affermati, Enrico Bianchi (1878-1952), espertissimo di classici, soprattutto latini e anche traduttore di Petrarca, e Franco Nembrini (nato nel 1955), pedagogista, insegnante e divulgatore; li riproduco secondo il loro impaginato originario, perché rivela qualcosa anche

⁷ Cito dall'edizione di G. Fioravanti in Dante Alighieri, *Opere*, edizione diretta da M. Santagata, Mondadori, Milano 2014.

sulla relazione della prosa con le terzine, e scelgo *Inf.* I, 1-18, che trascrivo dal volume più antico. Il frontespizio recita: Dante Alighieri, *La Divina Commedia*, tradotta in prosa da Enrico Bianchi con testo a fronte, Salani, Firenze 1938 (è stato riproposto nel 1994, sempre da Salani, con prefazione di Giancarlo Pontiggia).⁸

Nel mezzo del cammin di nostra vita mi ritrovai per una selva oscura, chè la diritta via era smarrita.	3
Ah quanto a dir qual era è cosa dura esta selva selvaggia e aspra e forte, che nel pensier rinnova la paura!	6
Tant'è amara che poco è più morte; ma per trattar del ben ch'io vi trovai, dirò de l'altre cose ch'io v'ho scorte.	9
Io non so ben ridir com'io v'entrai, tant'era pien di sonno a quel punto che la verace via abbandonai.	12
Ma poi ch'i' fui al piè d'un colle giunto, là dove terminava quella valle che m'avea di paura il cor compunto,	15
guardai in alto, e vidi le sue spalle vestite già de' raggi del pianeta che mena dritto altrui per ogni calle.	18

A trentacinque anni, che è il mezzo della vita umana, mi ritrovai in una selva oscura, avendo smarrito la buona strada. Oh, quanto è difficile e doloroso dire com'era questa selva selvaggia, intricata e fitta, che solo a ripensarla rinnova in me la paura che allora provai! Essa è così terribile, che poco più è la morte; ma per narrare il bene ch'io vi trovai, dirò anche delle altre cose ch'io in essa vidi.

⁸ Nulla si dice sulla provenienza del testo dantesco.

Io non riesco a spiegar chiaramente come vi entrai, tanto ero pieno di sonno nel momento in cui abbandonai la buona strada; ma quando fui giunto al piè d'un colle, là dove aveva termine la gran valle, che mi aveva colpito il cuore di paura, guardai in alto, e vidi i fianchi di quel colle illuminati dai raggi del sole, l'astro che guida i viandanti.

Le osservazioni possono essere moltissime e mi limiterò alle principali. L'uso dell'a capo mostra che la traduzione accorpa in un solo paragrafo tre terzine. La traduzione funge anche da interpretazione: *A 35 anni* spiega il «mezzo del cammin di nostra vita», *vita umana* chiarisce il «nostra vita». *La buona strada* (due volte) suggerisce una lettura morale più accentuata della «diritta via» del v. 1, e più vicina alla «verace via» del v. 12. *Intricata e fitta* traduce «e aspra e forte» con sottolineatura esclusiva dell'elemento di realtà e perdita dell'allusività stilistica di «aspra e forte». La «valle» diventa *gran valle* (chissà perché?), «le spalle» del colle diventano i *fianchi*. Il «pianeta / che mena dritto altrui per ogni calle» viene prima esplicitato come *sole*, «mena dritto» è semplificato in *guida*, l'impersonale «altrui» è reso con *viandanti*.

La seconda parafrasi considerata è quella di Nembrini e correda la recente edizione cartonata Dante Alighieri, *Inferno* commentato da Franco Nembrini, illustrato da Gabriele Dell'Otto, prefazione di Alessandro D'Avenia, Mondadori, Milano 2018 e riproposta nel 2021.

Giunto a metà del cammino della vita umana, mi accorsi di essere in una foresta buia, perché avevo perso la strada giusta. Oh, quanto è duro descrivere come fosse quella foresta selvaggia, fitta e impenetrabile, che al solo pensarci mi fa tornare la paura. È così terribile che la morte lo è poco di più; ma, per dire il bene che vi ho trovato, parlerò anche delle altre cose che ho visto là dentro. Non so spiegare precisamente come io vi sia entrato, tanto ero intorpidito nel momento in cui abbandonai la vera strada. Ma dopo essere arrivato ai piedi di un colle, là dove finiva quella

valle che mi aveva trafitto il cuore di paura, alzai lo sguardo e vidi la sua cima già illuminata dai raggi del sole, il pianeta alla luce del quale tutti possono camminare dritti per la loro strada.

La traduzione isola prima una terzina, poi ne presenta altre due accorpate; il tutto per due volte. L'allineamento della prosa serve a porre esattamente in corrispondenza il primo endecasillabo della terna e la parafrasi. Qualche notazione in parallelo con quelle riservate a Bianchi. È evidente la volontà di ripetere il meno possibile le parole dantesche: *foresta buia* traduce «selva oscura», «pien di sonno» *intorpidito*. Le «spalle» del colle diventano *la cima*. Il «pianeta / che mena dritto altrui per ogni calle»: viene introdotto il nome del pianeta, ossia il *sole*, del quale si precisa *il pianeta alla luce del quale tutti possono camminare dritti per la loro strada*: l'espressione *camminare dritti per la loro strada* non pare rendere adeguatamente il fatto che è il sole che consente di seguire la strada diritta; qui sembra che il sole illumini un qualsivoglia tragitto stabilito dai singoli, indipendentemente dalla correttezza dell'itinerario scelto.

A questo punto c'è da chiedersi: la traduzione fa venir voglia di continuare la lettura? Direi tranquillamente di no. La traduzione interlinguistica ha una funzione di fatto sostitutiva dell'originale: la lettura dell'*Odissea* tradotta, per esempio, costituisce un quasi equivalente dell'originale che, nei casi migliori, mantiene vivo l'interesse e il ritmo narrativo. Nel caso della traduzione della *Commedia* in italiano, il risultato è invece viziato da piattezza e da insufficienza, credo per più ragioni concomitanti: da un lato, la parziale coincidenza fra l'italiano antico e il moderno, anche al netto degli slittamenti semantici; dall'altro, la rottura del legame musaico, come Dante stesso spiega nel *Convivio* con la consueta precisione: «nulla cosa per legame musaico armonizzata si può della sua loquela in altra transmutare senza rompere tutta sua dolcezza ed armonia» (*Conv.* I VII, 14); e anche l'inserimento esegetico del parafraste che sottrae e scioglie le previste ambiguità del testo. La traduzione della *Commedia* in italiano non riesce perché ha natura ibrida per l'aspetto linguistico e non arriva a diventare sostitutiva dell'originale.

Allora a cosa serve una traduzione di Dante in italiano? Direi sostanzialmente a dare l'illusione di leggere la *Commedia*, se letta come testo autonomo; può invece aiutare a decifrarne alcuni sprazzi, ma per questo non occorre una parafrasi integrale, bastano gli stralci presenti nelle note, se previste. A dare un'idea di che cosa è il poema non servono le traduzioni endolinguistiche sostitutive; è più utile ricorrere a strumenti diversi, ottimi studi e guide che descrivono e illustrano il contenuto.

Ma poi è proprio necessario leggere un poema che diventa sempre più illeggibile per i contemporanei? Infatti la *Commedia* accentua la sua estraneità per diverse concause, come, appunto, la lingua che sempre più si allontana da noi per il progressivo depauperamento del patrimonio linguistico, le tematiche e i contenuti che ci risultano del tutto estranei o addirittura ci respingono (l'intolleranza, la faziosità, la scorrettezza, non solo politica, di Dante). Per non parlare della complessità dell'organismo: la *Commedia* è un libro-mondo che richiede fatica, intelligenza attiva, tempi lenti, incompatibili con l'istantaneità delle conoscenze predicata oggi, agli antipodi dell'usa-e-getta dominante. Essa contrasta con l'ignoranza e l'incompetenza ora esibite come titolo di merito e vanto. Impone un investimento oneroso, di lungo termine (che, per giunta, può anche non dare frutto).

È vero che Montale, maestro di paradossi, sostiene che «resta quasi inspiegabile alla nostra moderna cecità che quanto più il suo mondo [*di Dante*] si allontana da noi, di tanto si accresce la nostra volontà di conoscerlo e di farlo conoscere a chi è più cieco di noi» (Dante, *Ieri e oggi*). Ma questo è il parere di un poeta che certo non pensa al lettore come indistinta categoria merceologica.

Meglio insomma lasciare la *Commedia* originale così com'è; certo con l'ausilio di parafrasi sobrie e congrue, anche ampie, ma nulla più: di fatto quello che secoli di esegesi dantesca ha prodotto e che si ritrova praticato in due dei migliori commenti del nuovo millennio, quelli di Giorgio Inglese (2007-2016, Carocci, Roma) e, benché incompleto, di Saverio Bellomo (*Inferno*, 2013; *Purgatorio*, postumo e con il completamento di Stefano Carrai, 2019, entrambi

per Einaudi, Torino). D'altra parte la *Commedia* non corre dietro a nessuno per farsi leggere. Chi ne è attratto deve misurarsi con le sue molte difficoltà. Gli altri seguano pure l'indicazione attribuita a Gilbert Keith Chesterton secondo il quale i classici sono quegli autori che si possono elogiare senza averli letti.

Sono ovviamente benemeriti tutti i sussidi per propiziare la lettura diretta del testo, purché seriamente fondati. E in tale categoria può rientrare anche un'altra modalità di riformulazione, quella che mescola parafrasi, sintesi contenutistica e informazioni, praticata da Marco Santagata nell'Oscar *Il racconto della Commedia. Guida al poema di Dante*, Mondadori, Milano 2017. Come si vede dallo stralcio sottostante, il corsivo segnala le parti illustrative riservate all'intervento dell'interprete; la sezione parafrastica, a differenza degli esempi soprastanti, adotta una prospettiva esterna senza ricalcare quella originale.

A trentacinque anni Dante perse la strada maestra e si ritrovò, di notte, in una foresta fitta e spaventosa. Non sa dire come e perché si fosse perduto: in quel momento, infatti, dormiva troppo profondamente.

Dante, dunque, sta riferendo un sogno. Quando un sogno è profondo, insegna Aristotele, non si producono sogni o se ne producono solo di confusi, mentre diventano più limpidi, e perciò restano impressi nella memoria, a mano a mano che il sonno si purifica.

Dante, però, ricorda che sul fare del giorno, dopo aver vagato tutta la notte, era capitato ai piedi di un colle i cui fianchi erano illuminati dai primi raggi del sole.

Sorgeva l'alba del 25 marzo 1300.

La vista del colle soleggiato gli diede coraggio, e così, riposatosi un po', gettò un'ultima occhiata alla foresta alle sue spalle e cominciò a salire.

Meriterebbe anche un approfondimento sotto tale profilo la riscrittura della *Commedia* per i bambini e per i ragazzi: operazione delicatissima che può essere decisiva per il futuro del giovane lettore,

suscitando interesse o, al contrario, inducendo repulsione. Richiede anche una particolare capacità selettiva tanto sotto il profilo linguistico quanto quello culturale. Se ne veda la riscrittura di Arianna Punzi, la cui competenza di filologa romanza è messa al servizio di una comprensione essenziale che non elude gli snodi problematici dell'attacco di *Inferno* I.⁹

Cara lettrice, caro lettore, tutti gli esseri umani raggiungono l'età in cui bisogna fare scelte importanti. Così fu anche per me. Ma trovandomi in un momento di confusione e smarrimento interiore mi persi in un bosco fitto e oscuro, forse per stanchezza o per distrazione, senza riuscire a trovare la strada per tornare indietro. Smarrito e spaventato vagai senza meta per tutta la notte, disperando di riuscire a riprendere la via giusta. All'alba finalmente mi ritrovai ai piedi di un colle. (p. 13)

Torno al tema della traduzione integrale della *Commedia* in italiano che, come ho detto, risulta un'impresa rispettabile e difficile, ma dubbia perché ha in sé una contraddizione insanabile. Dante è un autore esigente, non è per tutti, impone rigore e disciplina, apertura mentale e gradualità di approccio, non solo di preparazione culturale ma anche di esperienza di vita. Dante è per chi si predispone a fare un'esperienza complessa, che tocca la quasi totalità degli aspetti della nostra esistenza, i sentimenti certo, ma soprattutto l'intelletto. Penso a un'affermazione di Montale: «la cultura non si fabbrica, nasce da sé quando è giunto il momento propizio. E il momento stesso è una grazia che bisogna meritare».¹⁰ Quindi Dante va affrontato corpo a corpo, con gli aiuti del caso, ma non tramite intermediazioni impossibili.

⁹ *La Divina Commedia*, raccontata da A. Punzi, illustrata da D. Guicciardini, Lapis, Roma 2021, p. 13.

¹⁰ *Vivere a Milano* [1970], in E. MONTALE, *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, a cura di G. Zampa, II, Mondadori, Milano 1996, p. 2943.

In questo anno di inflazione dantesca non sarà inutile un esercizio di 'umiltà' che ci impone di riflettere sugli eccessi delle parole *su* Dante a svantaggio delle parole *di* Dante, le sole, alla fine, che contano. I commenti e la letteratura secondaria sono sussidi fondamentali, ma non sostituiscono la lettura diretta e non condizionata del testo. Ricordiamo l'invito paradossale di Francesco De Sanctis quando esorta i giovani a gettar via i commenti, ma non per suggerire uno spontaneismo dissennato, bensì per valorizzare al massimo la lettera del testo, supportata da una necessaria formazione culturale: «se volete gustar Dante, fatti i debiti studii di lettere e di storia, leggetelo senza comenti, senz'altra compagnia che di lui solo, e non vi caglia di altri sensi che del letterale».¹¹

Concludo trascrivendo un passo di Dante Isella¹² che esamina il problema della lingua dell'intera tradizione letteraria italiana da un punto di vista più complesso rispetto alla sola comprensibilità letterale e pone una domanda cruciale:

come non rilevare la differenza di livello culturale che divide questo neoitaliano dall'italiano della tradizione scritta, l'enorme diversità di competenza linguistica che si richiede per la comprensione dell'uno e dell'altro? Tutto l'immenso patrimonio della nostra tradizione, dalla Scuola siciliana ai Novissimi, dal *Novellino* a Bacchelli sembra ormai prossimo a riuscire inattingibile dalle nuove generazioni. Un intero continente, un'Atlantide in via di rapido affondamento. Tant'è che si è pensato, seriamente, di 'tradurre' le

¹¹ F. DE SANCTIS, *Francesca da Rimini*, in Id., *Nuovi saggi critici*, Morano, Napoli 1890⁴, p. 3.

¹² D. Isella, *Classicità e moralità: Parini tra ieri e oggi*, in Id., *Le carte mescolate vecchie e nuove*, Einaudi, Torino 2009, p. 370. Riprendo questa citazione da un mio scritto provocatorio sul significato della lettura della *Commedia* nella contemporaneità, dove si tocca solo marginalmente il problema della traduzione italiana: L.C. ROSSI, *Dante? Oggi?*, in *Italian World Heritage. Studi di letteratura e cultura italiana / Studien zur italienischen Literatur und Kultur (1300–1650)*, a cura di G. D. Folliero-Metz, M. T. Girardi, S. Gramatzki, C. O. Mayer, Lang, Berlin 2018, pp. 19-29.

canzoni di Leopardi, la *Divina Commedia* e i nostri maggiori classici. Non si vuole fare del catastrofismo millenaristico. Occorre piuttosto domandarci se la crescente perdita di contatto con il nostro passato sia oggi solo un problema di comunicazione linguistica; o se non sia, ancora una volta, una questione essenzialmente morale. I valori su cui si fonda una società esigono di essere intensamente partecipati. Oggi come ieri.

Sintesi: L'autore riflette sulla comprensibilità della lingua dantesca e sulla necessità della mediazione della *Commedia*, attuata tramite parafrasi e traduzioni che si sono moltiplicate in occasione del centenario. Alcuni esempi di riversamenti del testo dantesco mostrano pregi e limiti di queste operazioni inevitabili.

Parole chiave: *Divina Commedia*, lingua italiana, traduzione, parafrasi, Dante.

Abstract: The author reflects on the comprehensibility of Dante's language and the necessity of the interpretation of the *Commedia*, implemented through paraphrases and translations that have multiplied on the occasion of the centenary. Some examples of transfers of Dante's text show the merits and limits of these unavoidable operations.

Keywords: *Divina Commedia*, Italian language, translation, paraphrase, Dante.

INTORNO A UNA TRADUZIONE
DELLA 'DIVINA COMMEDIA' CADUTA NELL'OBLIO:
LE FIGURE DI PAROLA NELLA VERSIONE ROMENA
DI ALEXANDRU MARCU

Corina Anton
(*Università di Bucarest*)

La *Divina Commedia* gode di non poche versioni romene parziali, alcune di indiscutibile valore, dovute a studiosi oppure a intellettuali appassionati di Dante.¹ Tra queste spicca la traduzione dell'*Inferno*

¹ Hanno proposto delle traduzioni parziali della *Divina commedia* Ion Heliade Rădulescu (1847), Gheorghe Asachi (1865), Aron Densușianu (1865), Grigore Haralamb Grandea (1870), Ioan C. Drăgescu (1877), Grigore Sc. Grădișteanu (1881), G. Boteanu (1893), Maria P. Chițu (o Chițiu, 1883-1888), Nicolae Gane (1906): cfr. A. DUȚU, *Locul lui Coșbuc printre dantologi*, in «Viața românească», XVIII, 11, noiembrie 1965, pp. 75-84, e I. COSMA, *Una rassegna bibliografica sui traduttori romeni dell'Inferno (1883-2015): considerazioni di tipo metodologico e deontologico*, in «Translationes», VII, 2015, p. 72, disponibile su https://www.researchgate.net/publication/297658812_Una_rassegna_bibliografica_sui_traduttori_romeni_dell'Inferno_1883-2015_considerazioni_di_tipo_metodologico_e_deontologico, consultato il 29.04.2021. Altri autori di traduzioni parziali della *Commedia*: George Buznea (1975-1978), George Pruteanu (traduzione elaborata

eseguita dall'erudito filologo Marian Papahagi (1948-1999); purtroppo la sua prematura scomparsa gli ha impedito di finire ciò che sarebbe stato senz'altro una versione romena di riferimento del capolavoro dantesco.²

Cinque sono le traduzioni romene integrali della *Divina Commedia*. Le più famose sono quelle di George Coșbuc (1925-1932) e di Eta Boeriu (1965, con ulteriori revisioni),³ due traduzioni di altissimo livello dal punto di vista della capacità dei loro autori di penetrare il meccanismo del testo e di ricrearlo nella propria lingua, della pertinenza delle soluzioni individuate nei punti più problematici, nonché dell'accuratezza dell'apparato critico. Siccome le versioni integrali di Giuseppe Cifarelli⁴ e Ion Țundrea,⁵ elaborate tra le due guerre, sono state pubblicate soltanto negli anni Novanta del secolo scorso, lungo tutto il Novecento si è consolidato il prestigio delle traduzioni di Coșbuc e della Boeriu, le quali hanno dominato e dominano tuttora il paesaggio della dantistica romena.

tra gli anni '70 e il 2000, <http://georgepruteanu.ro/91A-info-03-dante-BARA.htm>, consultato il 02.05.2021), Răzvan Codrescu (2006), Cristian Bădiliță (2021).

² DANTE ALIGHIERI, *Divina commedia. Inferno. Divina comedie. Infernul*, traducere din italiană și comentarii M. Papahagi, cu o prefață de I. Papahagi, ediție îngrijită, introducere și completarea comentariilor de M. Mocan, Humanitas, București 2012.

³ Della versione in prosa di Maria P. Chițu sono state pubblicate soltanto le prime due cantiche; la terza, seppur compiuta, non è apparsa a causa dei problemi personali della traduttrice: cfr. N. CĂLINA, *On the First Woman Translator of Dante's 'The Divine Comedy' into Romanian*, in *Studies on Literature, Discourse and Multicultural Dialogue*, ed. by I. Boldea, Editura Arhipelag, Targu-Mures 2013, pp. 820-829, disponibile su <https://www.diacronia.ro/en/indexing/details/V548/pdf>, consultato il 29.04.2021.

⁴ DANTE ALIGHIERI, *Divina comedie*, în românește de G. Cifarelli, cuvânt înainte de A. Ciorănescu, note și comentarii de Titus Pîrvulescu, Europa, Craiova 1993.

⁵ ID., *Divina comedie. Infernul*, traducere de I.A. Țundrea, cu o prefață de N. Iorga, Casa Școalelor, București 1945; ID., *Divina comedie*, traducere de I.A. Țundrea, cu o prefață de N. Iorga, Editura Medicală, București 1999, 3 voll.

George Coșbuc (1866-1919) è stato uno dei più significativi poeti romeni dell'epoca precedente la creazione dello stato unitario romeno (1918), presente tuttora sui libri scolastici come autore di poesia patriottica e sulla vita campestre. Tuttavia, la sua solida formazione intellettuale e la sua apertura verso la cultura europea sono testimoniate, tra l'altro, anche dal suo commento sulla cronologia della *Divina Commedia*, a cui ha dedicato gli ultimi anni della sua vita.⁶ La sua traduzione del capolavoro di Dante, rimasta in forma manoscritta dopo la sua morte, fu completata da altri due letterati nelle parti mancanti, Emanoil Bucuța e Dumitru S. Panaitescu-Perpessicius e pubblicata tra gli anni 1925-1932 a cura di Ramiro Ortiz (1879-1947), il fondatore del Dipartimento di Italiano dell'Università di Bucarest.⁷ Viste la qualità della traduzione nonché la fama di Coșbuc, il testo godé di un'ottima ricezione. La fedelissima variante del poeta romeno resta tuttora più che frequentabile: in anni recenti, Doina Condrea Derer ci ricorre nella traduzione di *Se questo è un uomo* nel famoso capitolo della recita nel lager del canto di Ulisse.⁸

Eta Boeriu (1923-1984), ottima italianista e poetessa a suo turno, viene considerata oggi la più importante traduttrice romena dei classici italiani (Petrarca, Boccaccio, Castiglione ecc.). Le numerose ristampe successive della sua traduzione della *Commedia* sono corredate delle note di nomi di riferimento della cultura romena quali Alexandru Duțu, Titus Pîrvulescu e Alexandru Balaci.

Cronologicamente, tra queste due traduzioni canoniche se ne colloca un'altra, sempre integrale: quella di Alexandru Marcu, pub-

⁶ G. COȘBUC, *Comentariu la „Divina comedie”*, text stabilit, traducere și studiu introductiv de A. Duțu și T. Pîrvulescu, cu un cuvânt înainte de A. Balaci, Editura pentru Literatură, București 1963.

⁷ DANTE ALIGHIERI, *Infèrnul*, traducere de G. Coșbuc, ediție îngrijită și comentată de R. Ortiz, Cartea Românească, București 1925; Id., *Purgatoriul*, Cartea Românească, București, 1927; Id., *Paradisul*, Cartea Românească, București 1932.

⁸ P. LEVI, *Mai este oare acesta un om?*, traducere și postfață de D. Condrea Derer, Polirom, Iași 2004.

blicata tra gli anni 1932-1934, con due ulteriori ristampe.⁹ Una traduzione che al momento dell'apparizione ha goduto di non poco successo, nonostante la sua forma in prosa (o forse appunto perché in prosa), ma che ulteriormente è caduta nell'oblio. Oggi gli specialisti menzionano la versione di Marcu come un momento significativo della ricezione di Dante in Romania, ma per un pubblico più ampio Dante parla con la voce di Coșbuc oppure della Boeriu.

La fortuna di questa traduzione è indissolubilmente legata a quella del suo autore. Alexandru Marcu (1894-1955), insieme alla studiosa Nina Façon (1909-1974), fu uno degli allievi più illustri di Ramiro Ortiz. Dopo il ritorno in Italia del maestro, chiamato all'università di Padova per fondare il Dipartimento di Romeno, Marcu divenne nel 1933 capo del Dipartimento di Italiano e tra il 1940-1941 preside della Facoltà di Lettere e Filosofia di Bucarest. Agli interessi accademici di Marcu, testimoniati dalla sua attività di insegnamento e ricerca, si aggiunge una costante attività di diffusione della cultura italiana in Romania. Marcu pubblicò libri, articoli e studi sulla letteratura e sulla civiltà italiana, per i suoi studenti elaborò antologie, dizionari e corsi di letteratura e collaborò all'Enciclopedia Treccani con voci su varie personalità romene. Una gran parte della sua attività è dedicata alle traduzioni, sia dall'italiano al romeno che dal romeno all'italiano. Tutto sommato, 522 articoli, studi e traduzioni recano la sua firma.¹⁰

Purtroppo, gli interessi di Marcu non si limitarono soltanto alla sfera universitaria. Come non pochi intellettuali romeni animati, tra le due guerre, dall'idea della comune origine latina dell'Italia e

⁹ DANTE ALIGHIERI, *Infernul*, tradus de A. Marcu, ilustrat de M. Constantinescu, Scrisul Românesc, Craiova 1932 (1935², 1943³); ID., *Purgatoriul*, Scrisul Românesc, Craiova 1933 (1937², 1943³); ID., *Paradisul*, Scrisul Românesc, Craiova 1934 (1939², 1944³). Per le citazioni del presente studio è stata utilizzata l'edizione del 1932 dell'*Inferno*.

¹⁰ V. TURCUȘ, *Alexandru Marcu. Lucrări publicate*, in *Un secol de italianistică la București*, vol. 1. *Citatorii*, a cura di D. Condrea Derer, H. Stănculescu, E.U.B., București 2009, pp. 166-197.

della Romania e della conseguente fratellanza linguistica, culturale e politica, anche lui provò nei confronti del regime fascista un'ammirazione amplificata dalla passione per l'Italia in genere. Perciò nel 1941 Marcu divenne sottosegretario di stato nel ministero della propaganda nazionale nel governo di Ion Antonescu. Una decisione rimpianta dai suoi allievi¹¹ e presumibilmente anche dal professore stesso: anche se non interferì mai con i suoi incarichi universitari, il suo inopportuno coinvolgimento nella politica pose fine anche alla sua carriera accademica. Con l'avvento del comunismo, Marcu fu eliminato dall'università nel 1945, arrestato l'anno successivo e condannato a dodici anni di carcere nel 1948. Nelle lettere pervenuteci Marcu chiede alla moglie di mandargli, oltre a cibo ipercalorico e abbigliamento resistente, anche un'edizione del *Decameron*, con la speranza di preparare una selezione di novelle anticlericali, in linea con l'ideologia del nuovo regime.¹² Non riuscì a portare a termine tale progetto: morì in carcere nel 1955, in condizioni di miseria ormai largamente documentate, come tanti intellettuali romeni diventati *personae non gratae* sotto il comunismo. Le sue spoglie andarono a finire in una delle numerose fosse comuni dove venivano gettati i cadaveri degli oppositori del regime deceduti durante la reclusione.

Seguì la *damnatio memoriae*: i libri e le traduzioni di Marcu non vennero più consultati e tanto meno citati. Soltanto dopo il disgelo ideologico della metà degli anni '60 le sue opere cominciano a essere timidamente menzionate in qualche nota a piè di pagina,¹³ ma l'inizio di un vero e proprio recupero della sua attivi-

¹¹ T. SLAMA-CAZACU, *Alexandru Marcu, cărturar și profesor cu vocație. Evocare*, in *Un secol de italianistică la București* cit., vol. 1, pp. 111-133.

¹² I. LĂCUSTĂ, *Văcărești, 1948: Scrisori inedite de după gratii*. „Trăiesc, pentru că vrei tu”, in «Magazin istoric», IV, 1998, disponibile su http://www.memoria.ro/marturii/perioade_istorice/inchisorile_politice/_vacaresti_1948:_scrisori_inedite_de_dupa_gratii_dot_quote_traiesc_pentru_ca_vrei_tu_quote_/946/, consultato il 02.05.2021.

¹³ Nell'anno del centenario dantesco la traduzione di Marcu della *Commedia* viene citata da P. POPESCU, *Eliot și Dante*, in «Viața Românească», XVIII, 11, novembre 1965, pp. 87-97.

tà, di un reale riconoscimento del suo contributo al di là della sua compromettente attività politica comincia negli anni '80, verso la fine del regime comunista, ad opera di alcuni suoi discepoli quali il soprammenzionato Alexandru Balaci, accademico, universitario e autorevole promotore della cultura italiana negli anni del comunismo.¹⁴ L'attività del professor Marcu, il suo fondamentale ruolo nella diffusione della cultura italiana in Romania e l'importanza della sua attività didattica fra le due guerre vengono ricostituite da Veronica Turcuș,¹⁵ mentre un suo interessante e vivissimo ritratto lo si deve a Tatiana Slama-Cazacu.¹⁶

Un universitario capace di trasmettere ai suoi studenti la sua vibrante passione per Dante, senza però essere retorico e sentimentale, secondo le testimonianze dei suoi ex allievi,¹⁷ Marcu dedicò al poeta fiorentino non poco spazio tra i suoi progetti, realizzando appunto una versione integrale in prosa della *Divina Commedia* illustrata da un apprezzato artista, Mac Constantinescu (1900-1979). La sua traduzione costituiva un'alternativa a quella di Coșbuc, apparsa meno di un decennio prima. In un concentrato articolo intitolato *De ce am tradus 'Divina comedie'* [Perché ho tradotto la *Divina Commedia*], Marcu spiegava le ragioni della propria versione, la scelta del destinatario e della prosa invece del verso. Egli era del tutto consapevole dell'inevitabile paragone che si sarebbe fatto tra una traduzione dovuta a un accademico e un italianista di professione come lui e una versione eseguita da un poeta consacrato; conosceva inoltre il laboratorio della traduzione di Coșbuc e non nascondeva le sue reticenze nei confronti di una traduzione in cui erano inter-

¹⁴ Cfr. A. FIRȚA-MARIN, A. GEBĂILĂ, C. ANTON, *Attori della mediazione culturale tra l'Italia e la Romania comunista: il caso Alexandru Balaci*, in «Mondo contemporaneo», II-III, 2020, pp. 103-122.

¹⁵ V. TURCUȘ, *Alexandru Marcu (1894-1955). Viața și opera*, România Press, București, 2004.

¹⁶ SLAMA-CAZACU, *Alexandru Marcu, cărturar* cit., p. 125.

¹⁷ *Ibidem*. L'interesse di Marcu per Dante viene evocato anche da L. BOIA, *Cum am trecut prin comunism. Primul sfert de veac*, Humanitas, București 2018, p. 23.

venute più mani. Secondo Marcu, una nuova traduzione eseguita da capo a fine da un unico traduttore era necessaria per ragioni di precisione e di fedeltà nei confronti dell'originale. Il processo della traduzione veniva perciò definito in termini di decostruzione, pietra dopo pietra, e di ricostruzione dell'edificio della *Commedia*. Marcu aveva scelto inoltre la prosa ritmata per conservare l'atmosfera dell'originale evitando le imprecisioni dovute alla necessità di rispettare la rima e lo schema metrico.¹⁸

Se il suo destinatario è inizialmente lo studente, la traduzione è ben ricevuta anche da un pubblico più ampio di lettori, come testimoniato dalle due ulteriori ristampe. Le riviste culturali dell'epoca ne salutano l'apparizione e nel 1935 il professore riceve il premio della Società degli Scrittori Romeni per la migliore traduzione.¹⁹

Difficilmente si potrebbe proporre un'analisi esaustiva della traduzione della *Divina Commedia* eseguita da Marcu, per cui nel presente studio ci si vorrebbe soffermare su una questione che pone sempre in difficoltà il traduttore di poesia: le figure di parola. Siccome tali figure riguardano l'espressione linguistica,²⁰ esse pongono due grandi problemi al traduttore: 1. sotto la pressione dello schema metrico e della rima dell'originale, il traduttore potrebbe essere costretto a scartarle parzialmente o totalmente, pur essendo consapevole del loro effetto nel TP (testo di partenza); 2. la struttura della LA (lingua di arrivo) può escludere di per sé la traduzione di certe figure di parola, quali per esempio la paronomasia. Nel presente caso, essendo la traduzione in prosa, in partenza il traduttore non è vincolato da esigenze prosodiche. Dall'analisi della traduzione delle figure di parola si possono evincere tuttavia la capacità del traduttore di individuare le caratteristiche stilistiche del TP e di ricostruirle nella LA; il fatto che si traduce da una lingua romanza all'altra

¹⁸ A. MARCU, *De ce am tradus Divina Comedie*, in «Dacia Rediviva», IV, 1, 1944, pp. 1-2.

¹⁹ TURCUȘ, *Alexandru Marcu* cit., pp. 88-89.

²⁰ B. MORTARA GARAVELLI, *Manuale di retorica*, Bompiani, Milano 2019², p. 266.

potrebbe essere un vantaggio. Il testo analizzato sarà la traduzione di Marcu dell'*Inferno*.

Le figure di parola si suddividono convenzionalmente in figure per aggiunzione, per soppressione e per ordine.²¹ L'epanalessi, la prima delle figure per aggiunzione, generalmente non presenta problemi di traduzione in romeno, ma va notato che Marcu tende piuttosto a riformulare o a ricorrere a ripetizioni per via sinonimica: «Elena vedi [...] / [...] e vedi il grande Achille» (*Inf.* v, 64-65) / «O poți vedea apoi și pe Elena [...] îl vezi aci pe falnicul Ahile» [puoi vedere Elena, vedi il grande Achille] (p. 36); «Io udi' [...] / [...] tra' quali udi'» (*Inf.* xxiii, 142-143) / «eu știi că se vorbea [...] am auzit» [io so che se ne parlava, ho sentito] (pp. 180-181); «Quando tu andavi/ al fuoco, non l'avevi tu così presto; / ma sì e più l'avevi quando coniavi» (*Inf.* xxx, 109-111) / «Când te duceai pe rug odată, nu tot așa de sprinten îl avuși; doar când băteai parale, da» [quando andavi al fuoco, non l'avevi così presto; quando coniavi, invece sì] (pp. 239-240). «Non son colui, non son colui che credi» (*Inf.* xix, 62) viene tradotto con «Nu sunt acela eu, nu sunt acel pe care-l crezi!» (p. 145), dove l'inserzione del pronome di prima persona singolare in funzione di soggetto *eu* accresce l'enfasi. «Ahi Pistoia, Pistoia» (*Inf.* xxv, 10) diventa «Pistoia, vai, Pistoia, tu» (p. 191), con l'intercalazione dell'interiezione e l'aggiunta del vocativo *tu* sempre a scopo enfatico.

L'anadiplosi è un'altra figura di parola facilmente traducibile: «non omo, omo già fui» (*Inf.* i, 67) / «nu-s om, răspunsu-mi-a; om fost-am» (p. 9); «quivi regge; / quivi è la sua città», (*Inf.* i, 127) / «de-acolo împărățește el [...] acolo e cetatea lui» (p. 11). La soluzione sinonimica viene a volte adottata anche in questo caso: «nel mondo dura, / e durerà quanto 'l mondo lontana» (*Inf.* ii, 59-60) / «a căruai faimă pe pământ e încă vie și va mai dăinui cât lumea-lume» [la cui fama in terra è tuttora viva e durerà quanto il mondo] (p. 14).

²¹ Ivi, fig. 8, pp. 274.

L'anafora si conserva di solito perché facilmente individuabile, stilisticamente suggestiva e soprattutto presente in alcuni passi famosi dell'*Inferno*: «Per me si va ne la città dolente, / per me si va ne l'eterno dolore, / per me si va tra la perduta gente» (*Inf.* III, 1-3) / «Prin mine se trece'n cetatea durerii, prin mine se trece'n durerea de veci, prin mine se trece la cei ce pierzării sortiți sunt cu toți» (p. 19); «Amor, ch'al cor gentil ratto s'apprende [...] / Amor, ch'a nullo amato amar perdona [...] / Amor condusse noi ad una morte» (*Inf.* V, 100, 103, 106) / «Iubirea, care'n inimi făcute să iubească se-aprinde într-o clipă [...] Iubirea, care de iubire pe cel iubit nu l-a iertat [...] Iubirea ne-a făcut părtași de-aceeași moarte» (pp. 39-40). Altre anafore invece non vengono conservate, in quanto Marcu preferisce collocare la ripetizione in posizione finale: «s'io meritai di voi mentre ch'io vissi, / s'io meritai di voi assai o poco» (*Inf.* XXVI, 80-81) / «de-am binemeritat în fața voastră cât am trăit, puțin ori mult de-am binemeritat» [se io meritai di voi mentre ch'io vissi, assai o poco se io meritai] (p. 205); «Taccia Lucano omai [...] / Taccia di Cadmo e d'Aretusa Ovidio» (*Inf.* XXV, 94, 97) / «Lucan să tacă de acuma [...] De Cadmus și de Aretusa, Ovid să tacă» [Lucano taccia ormai, di Cadmo e Aretusa Ovidio taccia] (p. 197); «Tutti lo miran, tutti onor li fanno» (*Inf.* IV, 133) / «Se uită toți numai la dânsul și-l preamăresc, până la unul» (p. 32), dove *până la unul* significa 'fino all'ultimo', 'tutti senza eccezione'.

Il celebre poliptoto del XIII canto viene reso in romeno, mentre una nota lo segnala come un artificio retorico molto apprezzato nell'antichità: «Cred'io ch'ei credette ch'io credesse» (*Inf.* XIII, 25) / «cred că el crezu c'aș fi crezut» (p. 94).

L'ipallage o l'enallage è più problematica nella traduzione per ragioni di comprensione: «cominciommi a dir soave e piana, / con angelica voce» (*Inf.* II, 56-57) diventa in Marcu «cu vocea ei de înger, suavă și blajină, în graiul său din ceruri» [con la sua angelica voce, soave e piana, con celeste favella] (p. 14); nella traduzione si impiegano semplicemente due aggettivi attaccati al nome. «Serrando e diserrando, sì soavi» (*Inf.* XIII, 60) viene reso con un avverbio alterato dal suffisso diminutivo: «atât de'necetșor șițiuț-am să le'torc»

[così pianino ho saputo serrarle] (p. 97). «Quivi soavemente spuose il carico, / soave per lo scoglio sconcio ed erto» (*Inf.* XIX, 130-131) diventa «Acolo ușurel lăsă din mâini povara, ușor din pricina acelor stânci prăpăstioase și abrupte» [quivi pianino pose l'incarico, piano per gli scogli] (p. 148): si ricorre due volte allo stesso avverbio, la cui prima ricorrenza è in forma diminutivale. Nel caso di «e quinci sian le nostre viste sazie» (*Inf.* XVII, 136), l'avverbio di luogo *quinci* viene usato al posto di un pronome, il che sarebbe impossibile in romeno, per cui Marcu usa un sostantivo per conferire chiarezza al verso: «ajungă-ne cât am privit la păcătoșii de pe-aicea» [basta quanto abbiamo guardato qui i peccatori] (p. 140). «Il mal seme d'Adamo / gittansi» (*Inf.* III, 115-116) propone un soggetto al singolare e un predicato al plurale, mentre nella versione romena («sămânța cea rea a lui Adam: la semn, pe rând se-aruncă», pp. 24-25) non si percepirebbe un eventuale plurale, perché il verbo *a arunca* ('gettare') all'indicativo presente ha la stessa forma alla terza persona singolare e plurale. Per «sì de la scheggia rotta usciva insieme / parole e sangue» (*Inf.* XIII, 43-44), la variante di Marcu è: «ieșeau din creanga ruptă cuvintele și sângele de-a valma tot» [uscivano dalla scheggia rotta parole e sangue alla rinfusa] (p. 97). Il traduttore evita dunque di usare il predicato al singolare per un soggetto al plurale, probabilmente perché in romeno tale uso sarebbe un parlare trascurato, popolare. Lo stesso vale per «a ciascun soperchiava/ d'un peccator li piedi e de le gambe» (*Inf.* XIX, 22-23) / «ieșeau cu labele și gleznele afară, picioarele de canoniți» [uscivano fuori, con i piedi e con le caviglie, le gambe dei tormentati] (p. 142). Invece, per «cortesia e valor di se dimora / ne la nostra città» (*Inf.* XVI, 67-68), la traduzione di Marcu conserva il verbo al singolare, probabilmente a causa della presenza della dittologia: «dar să ne spui dacă'n cetatea noastră se mai găsește, ca pe vremuri, obștească cinste ș'omenie» [dicci se nella nostra città si trova, come tempo fa, cortesia e valore] (p. 121).

La dittologia non presenta particolari difficoltà di traduzione perché si può ricorrere semplicemente alla soluzione sinonimica gradita da Marcu. Qualche esempio: «cortesia e valor» (*Inf.* XVI, 67) / «obștească cinste ș'omenie» (p. 121); «malvagia e ria» (*Inf.* I, 97) /

«rea, așa de păcătoasă» (p. 10); «animal grațios e benigno» (*Inf.* v, 88) / «om bun și larg la suflet» (p. 39); «con piangere e con lutto» (*Inf.* VIII, 37) / «cu plânsul și amaru-ți» (p. 57). Qualche volta la dittologia viene riformulata nella traduzione: «stanca e vinta» (*Inf.* XXIII, 60) diventa «frânte de dureri» [distrutte dal dolore] (p. 177); «tempesta impetüosa e agra» (*Inf.* XXIV, 147) è resa con «iureș de furtuni deslânțuite» [assalto di tempeste scatenate] (pp. 189-190), una traduzione molto ben azzeccata, dove dal punto di vista dell'espressività il testo non perde grazie all'uso del vocabolo assai raro *iureș* ('assalto', 'attacco').

Marcu individua raffinate soluzioni per conservare l'endiadi: «lo strazio e 'l grande scempio» (*Inf.* x, 85) / «măcelul și cumplita nimicire» (p. 75); «la molta gente e le diverse piaghe» (*Inf.* XXIX, 1) / «de-atât de mare gloată, de-acele răni nemaivăzute» (p. 225).

Più problematiche sono la paronomasia e la figura etimologica. La prima, per il fatto di reggere appunto sulle caratteristiche foniche della LA, risulta generalmente intraducibile: «i' fui per ritornar più volte vòlto» (*Inf.* I, 36) / «în mai multe rânduri privii în urmă, să mă întorc» [più volte guardai indietro per tornare] (p. 6); «già da noi sen già, (*Inf.* XXVII, 2) / «se depărta de lângă noi acuma» [si allontanava da noi] (p. 208); «al cor mi corse» (*Inf.* II, 131) / «prin inimă-mi trecut-a atât curaj» [al cuore mi salì tanto coraggio] (p. 18); «'l Carro tutto sovra 'l Coro giace» (*Inf.* XI, 114) / «Carul Mare spre Apus se culcă tot» [il Carro verso l'Occidente giace] (p. 84).²² Quando vengono impiegati termini di significato opposto, qualche volta in romeno si può ricorrere all'antonimo ottenuto per via della prefissazione: «ingiusto fece me contra me giusto» (*Inf.* XIII, 72) / «pe mine, dreptul, făcutu-m'a să fiu nedrept cu mine» (p. 98). Non sempre però il romeno lo permette: «tu fosti, prima ch'io disfatto, fatto» (*Inf.* VI, 42) diventa «căci te-ai născut pe vremea'n care în viață încă mai eram» [sei nato quando vivevo ancora] (p. 43); «qual è quei che disvuol ciò che volle» (*Inf.* II, 37) non si può rendere in romeno

²² Va segnalata la bella soluzione individuata da Marian Papahagi, che conserva la paronomasia: «Carul peste Caur văd că zace» (p. 135).

che con la forma negativa del verbo: «precum e-acela care-acuma ce-a vrut odată nu mai vrea» [come colui che adesso non vuole più ciò che voleva una volta] (p. 13).

La figura etimologica in gran parte si può conservare nella traduzione: «Amor, ch'a nullo amato amar perdona» (*Inf.* v, 103) / «Iubirea, care de iubire pe cel iubit nu l-a iertat» (pp. 39-40); «li 'nfiammati infiammar sì Augusto» (*Inf.* XIII, 68) / «cei aprinși, atâta împotrivă-mi aprinsu-l-au pe împărat» (p. 98); «Novi tormenti e novi tormentati» (*Inf.* VI, 4) / «Noi chinuiți în chinuri noi» (p. 42); «O tu ch'onori scienzia e arte, / questi chi son c'hanno cotanta onranza» (*Inf.* IV, 73-74) / «O, tu cel ce știința și arta o cînstești, aceștia ce par a fi împodobii de-așa de mare cînste» (p. 28). Quando traduce «figliuol de l'orsa, / cupido sì per avanzar gli orsatti» (*Inf.* XIX, 70-71) con «Al ursoaicei pui am fost, cu-adevărat, atât de hrăpăreț spre-a face mari ursoii» (p. 145), Marcu coglie e conserva l'allusione alla famiglia Orsini. Invece per «tendiam le reti, sì ch'io pigli / la leonessa e' leoncini» (*Inf.* XXX, 7-8) / «Săntindem iute lațul ca să prind, cu pui cu tot, leoaica'n mână» (p. 234) e «cacciando il lupo e' lupicini» (*Inf.* XXXIII, 29) / «cu pui cu tot vânnând el lupul» (p. 262), Marcu preferisce la variante *pui* ('cuccioli'), una scelta più felice dei diminutivi nella LA. Altre figure etimologiche sono intraducibili, visto che in romeno i due termini non derivano dalla stessa radice: «'l porco quando del porcil si schiude» (*Inf.* XXX, 27) / «Cum face porcul, din cocină când buzna dă» (p. 234); «le bolle che 'l bollor levava» (*Inf.* XXI, 20) / «bășicile pe care clocotirea le ridica» (p. 158); «di retro guarda e fa retroso calle» (*Inf.* XX, 39) / «înapoi se uită și umbl'acea de-a 'ndărătul» (p. 150).²³

²³ La «selva selvaggia» (*Inf.* I, 5), tradotta da Marcu con «cât de sălbatică [...] era acea pădure» (p. 5), è tradotta da Papahagi con una scioccante, ma efficace forzatura: «pădure păduroasă» (p. 47). Da segnalare, dello stesso, la felice traduzione di «'l seme / di lor semenza» (*Inf.* III, 104-105) / «sămânța / seminței lor» (p. 67), mentre in Marcu la traduzione è più discorsiva: «sămânța celor ce pe dânșii adusu-i-au pe lume» (p. 24).

Delle figure di parola per soppressione ci si soffermerà sull'ellissi e sullo zeugma. La prima si conserva quando il testo risulta altrettanto comprensibile in romeno: «ma nella chiesa / coi santi, e in taverna coi ghiottoni» (*Inf.* xxii, 14-15) / «dar, la biserică cu sfinții și'n cârciumă cu bețivarii» (p. 166); «Via costà con li altri cani!» (*Inf.* viii, 42) / «'Napoi, la căinii tăi!» (p. 57); «quivi le strida, il compianto, il lamento» (*Inf.* v, 35) / «acòlo țipete, și bocete, și tânguiri» (p. 35); «e morte di tua schiatta» (*Inf.* xxviii, 109) / «și pieirea întregului tău neam» (p. 223). Qualora il brano fosse incomprensibile, la traduzione si fa più spiegativa: «giudica e manda secondo ch'avvinghia» (*Inf.* v, 6) diventa, con l'inserzione dei relativi complementi oggetto, «cercetează vina, o judecă și osândește precum și'mpleticește coada» [vede la colpa, la giudica e condanna secondo come avvolge la coda] (p. 34); «e tu per più ch'alcun altro demonio» (*Inf.* xxx, 117) è tradotto con «Iar tu atâtea ai, cât n-au nici dracii!» [e tu ne hai tante, più di quante ne hanno i demoni] (p. 240), dove Marcu propone non l'ellissi del verbo, bensì del complemento oggetto *vină* ('colpa'), presente nella frase precedente.

In quanto allo zeugma, Marcu riesce darne un'ottima traduzione: «Parlar e lagrimar vedrai insieme» (*Inf.* xxxiii, 9) / «Vorbind mă vei vedea și tot odată lăcrimând» (p. 260).

La conservazione delle figure di parola per ordine (l'anastrofe e l'iperbato) è ancora problematica, perché dipende dalla possibilità del romeno di realizzare il cambiamento dell'ordine delle parole senza condurre a enunciati privi di senso. L'anastrofe si mantiene parzialmente nella versione romena: «poeta fui» (*Inf.* i, 73) / «poet am fost» (p. 9); «cortese i fu» (*Inf.* ii, 17) «mărinimos a fost» (p. 12); «gente vien con la quale esser non deggio» (*Inf.* xv, 118) / «vin alte duhuri noi, cu care să fiu eu nu mi se cade» (pp. 115-116); «piangevan elli» (*Inf.* xxxiii, 50) / «plângeau doar ei» (p. 262). Per «un che d'una scrofa azzurra e grossa/ segnato avea lo suo sacchetto bianco» (*Inf.* xvii, 64-65) Marcu propone «unul, care albu-i săculeț l-avea'nsemnat c-o scroafă mare ș'albastră toată» [uno che il suo bianco sacchetto l'aveva segnato di una scrofa grande e tutta azzurra] (p. 129): in questo caso egli antepone il complemento oggetto al

verbo e l'aggettivo al nome («albu-i săculeț l-avea 'nsemnat»). Non si conservano invece inversioni che in romeno sarebbero state sia irrealizzabili, sia delle forzature: «'ntorno a li occhi avea di fiamme rote» (*Inf.* III, 99) / «cu ochi încercănați în roți de flăcări» [con gli occhi cerchiati di ruote di fiamme] (p. 24); «d'anime una schiera» (*Inf.* xv, 16) / «un pâlc de duhuri» [una schiera di spiriti] (p. 110); «piovean di foco dilatate falde» (*Inf.* xiv, 29) / «plouă cu fulgi umflați de foc» [pioveva con fiocchi dilatati di fuoco] (p. 102).

Lo stesso vale anche per l'iperbato, che si mantiene dove linguisticamente possibile: «vidi due mostrar gran fretta / de l'animo, col viso, d'esser meco» (*Inf.* xxiii, 82-83) / «doi văzut-am, nevoie mare de grăbiți părănd ei după față, în dorul lor de-a fi cu mine» (p. 178); «passavam la selva tuttavia, / la selva, dico, di spiriti spessi» (*Inf.* iv, 65-66) / «ci străbăteam de zor pădurea, pădurea, vreau să spun, de duhuri mii, în vălmășag» (p. 28). In altri casi l'iperbato sarebbe artificioso, per cui viene eliminato: «e' fu de l'alma Roma e di suo impero / ne l'empireo ciel per padre eletto» (*Inf.* ii, 20-21) / «'n Cerul Empireu a fost ales acela, drept tat'al Maicei Rome ș'ampărăției ei» [nell'empireo fu scelto padre della madre Roma e del suo impero] (p. 13); «del suo Polidoro in su la riva / del mar si fu la dolorosa accorta» (*Inf.* xxx, 18-19) / «'ndurerată când văzu că Polidor pe malul mării întins zăcea» [addolorata quando vide che Polidoro in riva al mare disteso giaceva] (p. 234). In un caso come «l'ombra sua torna, ch'era dipartita» (*Inf.* iv, 81) / «Umbra lui, care-a plecat, se'ntoarce iară» [la sua ombra, che se n'era andata via, torna] (p. 31), staccare la relativa in romeno sarebbe stata una forzatura. In altri casi la traduzione è spiegativa: «che l'anima col corpo morta fanno» (*Inf.* x, 15) / «ei, cei ce vor ca sufletul să moară când moare trupul pe pământ» [coloro che credono che l'anima muoia quando muore il corpo in terra] (p. 70).

Marcu fa tuttavia ampio uso dell'inversione perché conferisce alla traduzione un tono arcaico: in tal modo la perdita di una determinata figura di parola viene compensata nel contesto più ampio della frase o del frammento. Molto frequenti nella versione romena sono la postposizione dell'ausiliario rispetto al participio (per questa

ragione Marcu preferisce il passato prossimo al passato remoto) e l'enclisi dei pronomi, di effetto arcaizzante in romeno, nonché l'anteposizione dell'aggettivo e del possessivo rispetto al nome. Si veda in tal senso la descrizione del naufragio di Ulisse:

Noi ci allegrammo, e tosto tornò in pianto,
ché de la nova terra un turbo nacque
e percosse del legno il primo canto.
Tre volte il fé girar con tutte l'acque;
a la quarta levar la poppa in suso
e la prora ire in giù, com'altrui piacque,
infin che 'l mar fu sovra noi richiuso (*Inf.* xxvi, 136-142)

Ne'am bucurat, da' iute'n lăcrămi schimbatu-ni-s'a bucuria; cã din limanul nou descoperit, iscatu-s'a vârtej de vânt cu vijelie, ce s'a izbit în prora luntrii. Cu tot cu valuri o'nvârți de două ori și înc'odată; a patra oară pupa i-a săltat, iar prora scufundatu-i-a'n adâncuri, spre a se face voia Lui. La urmă valurile, peste noi, le'nchise iarăși marea [Noi ci siamo rallegrati, ma presto in lagrime tramutata è la nostra allegria; da quella nuovamente scoperta terra nato è un vortice di vento tempestoso che ha colpito la nave a prua. Con le onde la fece girare due volte e ancora una volta; la quarta volta la poppa l'ha fatta levare in alto e la prua l'ha fatta inabissare, come piacque ad Altri. Alla fine le onde sopra di noi le chiuse di nuovo il mare.] (p. 207).

Per enfasi e contrasto il soggetto è posposto al predicato e il complemento è anteposto al medesimo: «'n lăcrămi schimbatu-ni-s'a bucuria» [in lagrime tramutata è la nostra allegria]. Il romeno permette costruzioni arcaizzanti del tipo participio passato + pronome personale o riflessivo + ausiliario, come «schimbatu-ni-s'a», «iscatu-s'a», «scufundatu-i-a». Il verso dantesco finale è tradotto con una frase in cui si ha la dislocazione a sinistra di un complemento oggetto inesistente nell'originale, ma che accresce l'espressività del testo romeno, con una ripresa pronominale anaforica: «valurile [...]

le'nchise marea» [le onde le chiuse il mare]. Va notata anche l'allitterazione ottenuta da Marcu: «vârtej de vânt cu vijelie».

Questa breve rassegna delle figure di parola dantesche nella versione romena della *Divina commedia* di Marcu indica una non comune capacità del traduttore di capire il testo e di ricostruirlo nella propria lingua, conservando le figure di parola più tipiche e più citabili. Come visto, alla lunga ebbe la meglio la traduzione di Coşbuc, poeta esaltato anche dal regime comunista per la sua raffigurazione piuttosto idillica della vita del contadino romeno e per la sua vena patriotica, mentre la traduzione di Marcu cadette nell'oblio, come tante altre delle sue opere. È indubbio, comunque, che la traduzione dell'ultimo sia stata utilizzata da generazioni di studenti che, accompagnate da tale competente Virgilio, hanno affrontato il viaggio dantesco, così come Marcu stesso aveva desiderato. Senz'altro, è stata tra le mani di Alexandru Balaci, suo allievo e continuatore dell'attività di diffusione della cultura italiana in Romania, che a suo turno istruì una cospicua leva di italianisti. La traduzione di Marcu, precisa, di piacevole lettura e non priva di qualità poetica, i cui pregi vengono menzionati anche dal più recente traduttore romeno dell'*Inferno*,²⁴ è tuttora proponibile a un pubblico studentesco e non solo.

²⁴ C. BĂDILIȚĂ, *Recuperarea lui Dante*, in DANTE ALIGHIERI, *Divina comedie. Infernul*, traducere și note de C. Bădiliță, Editura Vremea, București 2021, pp. 7-8.

Sintesi: La relazione presenta la traduzione romena in prosa della *Divina commedia* pubblicata tra gli anni 1932-1937 dall'italianista Alexandru Marcu. Nella prima parte vengono esaminati il contesto della realizzazione della traduzione e la sua fortuna. Un'alternativa alla traduzione in versi del poeta George Coşbuc, la versione dell'universitario romeno, precisa, erudita e apprezzata da un pubblico molto più ampio di quello degli studenti a cui era inizialmente indirizzata, cadde in oblio in seguito alla *damnatio memoriae* adoperata nei confronti di Marcu dopo l'avvento del regime comunista. La seconda parte della relazione si concentra sull'analisi delle soluzioni adottate da Marcu nella traduzione delle figure di parola, particolarmente problematiche nel passaggio dalla lingua di partenza alla lingua di arrivo.

Parole chiave: Alexandru Marcu, traduzione, figure di parola.

Abstract: The paper presents the Romanian prose translation of the *Divine Comedy* published between 1932-1937 by the Italianist Alexandru Marcu. The first part examines the context of the translation and its fortune. An alternative to the verse translation by the poet George Coşbuc, the version of the Romanian academic is precise and erudite and it was appreciated by a much wider audience than that of the students to whom it was initially addressed. Nevertheless, it fell into oblivion following the *damnatio memoriae* used against Marcu after the rise of the Communist regime. The second part of the paper focuses on the analysis of the solutions adopted by Marcu in the translation of figures of speech, which were particularly problematic in the transition from the source language to the target language.

Keywords: Alexandru Marcu, translation, the target language.

«MIRATE LA DOTTRINA CHE S'ASCONDE,
SOTTO IL VELAME DEGLI VERSI STRANI».
LE TRADUZIONI SLOVENE DEI VERSI DANTESCHI.

Valentina Petaros Jeromela
(*Società Dante Alighieri – Capodistria*)

Pochi sono gli studi sulle traduzioni della *Commedia* in sloveno.¹ La poesia dantesca viene interpretata, adattata alla nuova cornice e sostrato culturale diventando, di fatto, un'opera nuova. I diversi autori che si sono cimentati hanno proposto diversi approcci, ma uno sopra tutti è vincolante nelle scelte: si tratta della metrica. Rispettarla significa imporre delle forzature al linguaggio, allontanando la poesia e il suo profondo significato. Interpretarla liberamente, traducendo in prosa, rappresenta un compromesso tra la conservazione del senso dell'opera, pagato con l'assenza della versificazione, e la sua facile ricezione in una cultura diversa da quella che l'ha prodotta.

¹ V. PETAROS JEROMELA, *La Divina Commedia tra traduzione e versione. I tentativi della lingua slovena*, in «Metodi e ricerche», xxvii, 2008, 1, pp. 181-207; EAD., *La Divina Commedia tra traduzione e versione. Od mračivne hoste do temne loze*, LuglioPrint, Trieste 2021.

Diversamente dalle altre popolazioni dell'area centro-europea, la Slovenia in particolare, non conserva incunaboli o manoscritti contenenti opere dantesche, almeno non in lingua slovena.² Una testimonianza importante è rappresentata da due codici trascritti in un piccolo comune costiero, Isola d'Istria. La loro vergatura risale alla fine del XIV secolo, la mano è del cancelliere del comune Pietro Campenni che trascrisse il commento di Benvenuto da Imola. Il testo della *Commedia* è la vulgata e fa parte dei 'Danti del cento',³ mentre le chiose sono quelle dotte del colto ed erudito bolognese, chiamato anche con il *nomen gentis* Rambaldi. Dopo questa importantissima testimonianza della presenza di Dante in Istria,⁴ bisognerà attendere quattro secoli per avere la prima traduzione, o le prime traduzioni parziali. Le prime opere letterarie in lingua slovena risalgono a tempi relativamente recenti, verso la fine del secolo XIX.

Dei diversi autori-traduttori che nel corso di quasi 200 anni (1817-2005) hanno proposto la propria variante della *Commedia*, in tutto sono 7 le traduzioni parziali, 3 limitate alla sola prima Cantica e due integrali. Altro distinguo va fatto fra traduzioni parziali limitatamente ad alcuni canti o solo pochi versi, sovente dettate dalle necessità dei singoli autori, per provare una teoria o per interesse personale. Tra queste annoveriamo il linguista Matija Čop, mentore del Prešeren (il «Dante» sloveno), che ha tradotto nel 1835 il

² V. PETAROS JEROMELA, *I due codici e la tradizione del commento rambaldiano alla Divina Commedia. Pietro Campenni da Tropea e il suo soggiorno a Isola d'Istria*, in «Annales, Series Historia et Sociologia», xxv, 2015, 4, pp. 677-704.

³ G. PETROCCHI, *Proposte per un testo-base della 'Divina Commedia', in Itinerari danteschi*, Franco Angeli, Milano 1994, pp. 158-170. Con codici del Cento, ma anche Danti del cento, si indicano un gruppo di manoscritti della *Commedia* usciti, intorno alla metà del XIV secolo, dall'officina scrittoria di Francesco di ser Nardo da Barberino. Secondo un'antica tradizione riferita da Vincenzio Borghini Francesco di ser Nardo si procurò il denaro per maritare le figlie copiando, appunto, 'cento Danti'. Dal sito DanteOnLine, consultato il 9 novembre 2021: https://www.danteonline.it/italiano/popup_schede.asp?tipo=ske&scheda=codici_del_cento

⁴ V. PETAROS JEROMELA, *Dante e le leggende in Istria. Com'è nato il mito di Dante, vate delle terre irrendente?*, Lega Nazionale, Trieste 2021.

canto xxxiii dell'*Inferno* (traduzione perduta), segue l'illiro Stanko Vraz che ha tradotto alcuni versi del canto I e del canto III (1817) e nel 1837 tradusse parti del canto xxxiii dell'*Inferno*. Quasi negli stessi anni, due goriziani, il poeta Franjo Zakrajšek e un traduttore saltuario Ivan Jurič; entrambi vollero tradurre alcune parti della *Commedia*. Lo Zakrajšek propose la sua versione di tutto il canto xxxiii dell'*Inferno* (1835) mentre Ivan Jurič tradusse, qualche anno dopo (1890) 82 versi sparsi. Una prova traduttiva che ha ottenuto ottimi consensi dalla critica e dai contemporanei è quella di Oton Župančič. Questo autore di filastrocche per bambini (e non solo) ha tradotto diverse parti (canti I, III dell'*Inferno*, 1914) prima di trovare una dimensione poetica appunto, molto apprezzata. Si tratta del canto v dell'*Inferno*, (1921), quello di Paolo e Francesca, dove la poesia e la delicatezza espressiva ricordano molto l'originale. Seguono poi altre prove traduttive di canti interi, come quelle del sacerdote e filosofo Aleš Ušeničnik, che volle mettere in versi il canto xxxii del *Paradiso* (1914), approfondendo il tema mariano e le complessità religiose che permeano e contraddistinguono questo canto. Ultimo autore che volle dare una versione slovena di alcune parti della *Commedia* è Ciril Zlobec (canti I, III dell'*Inferno*, 1955). Hanno tradotto una Cantica intera: Jovan Vesel Koseski⁵ pseudonimo di Janez Vesel, il suo «Paklo» uscì nel 1878, Alojz Gradnik che diede alle stampe l'*Inferno* nel 1959 e Tine Debeljak che pubblicò la sua versione dell'*Inferno* a Buenos Aires nel 1960. Si sono cimentati, per anni, nella traduzione integrale della *Divina Commedia* due autori, il filologo Jože Debevec che pubblicò mensilmente sulla rivista «Dom in svet» i singoli canti e nell'arco 15 anni (*Inferno*, 1910-1911; *Purgatorio*, 1915-1920; *Paradiso*, 1921-1925). L'ultimo in ordine di tempo è l'ex ministro sloveno per la cultura Andrej Capuder che mise in stampa ben due edizioni (1972, 2005), entrambe senza commento.

Similmente come in altre culture nazionali d'Europa, un culto dantesco si ha con il movimento letterario del Romanticismo, che

⁵ JOVAN VESEL KOSESKI, *Nebeške komedije (Divina commedia) Dante Aligherija, I. Oddelek: Paklo*, in *Letopis matice slovenske* cit., 1878.

partendo dalla Germania influenzò anche i letterati sloveni. Forse l'influenza sugli intellettuali sloveni fu ancora più marcata poiché quasi tutti si formarono presso le università di Vienna o di Graz, in attesa di avere un ateneo nella capitale slovena, Lubiana. Questa fu istituita nel 1919, parallelamente alla costituzione della Jugoslavia e dopo la fine della Prima Guerra Mondiale.

Il primo autore, quello che maggiormente assorbì le teorie e i concetti di questa nuova forma poetica, fu France Prešeren (1800-1849).⁶ Prešeren, che ha il merito di aver trapiantato nella letteratura del suo popolo il Dolce stil novo,⁷ in una delle sue poesie introduce e fa conoscere il grande poeta: mi riferisco a *Glosa*. Essa non è l'italiana *glossa* (una nota o un commento ad un testo) ma è una forma metrica che viene anche chiamata ottonario spagnolo.⁸

Nam spričuje Alighieri,
kako sreča pevce udarja [...]
[Dante è teste come avversa / ai poeti è la fortuna].⁹

⁶ M. KOŠUTA, *France Prešeren. Poesie*, Editoriale Stampa Triestina, Trieste 2020.

⁷ J. PUNTAR, *Dante e Prešeren*, in *Dante i slavenski svijet. Dante e il mondo slavo*, JAZU, Zagreb 1982.

⁸ A. SLODNJAK, *Pesmi in pisma*, Mladinska knjiga, Ljubljana 1960, p. 280: «La metrica slovena fa coincidere il termine glossa – che in italiano indica genericamente una nota o un commento ad un testo – ad una forma metrica detta glossa, costituita da una prima strofa genericamente più corta (di quattro versi) – derivante secondo gli sloveni dallo spagnolo *cabeza* e da loro rinominata *motto* – seguita da quattro ottonari di dieci versi. Viene anche chiamata *ottonario spagnolo*. La prima strofa introduce un motto che poi viene approfondito dalle seguenti dieci. Coincide però con la definizione della forma metrica del verso ottonario e cioè il verso nel quale l'accento principale si trova sulla settima sillaba: quindi, se l'ultima parola è piana comprende otto sillabe, mentre se è tronca o sdrucciola ne ha rispettivamente sette oppure nove».

⁹ F. PREŠEREN, *Poesie. Traduzione di Francesco Husu*, Tiskarna Tone Tomšič, Ljubljana 1976.

Caratteristica di questo componimento, reso famoso dal Prešeren, è che esprime la visione del mondo visto con gli occhi del poeta.¹⁰ Le opere del Prešeren mediarono Dante tra gli sloveni, ma la nuova versificazione ha anche il merito di aver spianato la strada alla riforma della poesia slovena operata da Janez Damascen Dev e da Valentin Vodnik (formatisi nel circolo culturale zoisiano). Successivamente è stato proprio il Prešeren a dare valore alle sillabe «zlogi», riproponendo il nostro endecasillabo giambico. La difficoltà principale è sicuramente la sillabazione, caratteristica principale delle lingue romanze. Ma il Prešeren ha il merito di aver piegato la rigidità slava, approcciandosi anche alla terza rima con *Uvod v Krst pri Savici* ('Introduzione al Battesimo presso la Savizza'), in ottava rima nel *Krst pri Savici* ('Il battesimo presso la Savizza'); *Prva ljubezen* ('Il primo amore'), *Slovo od mladosti* ('Addio alla giovinezza') e in molti sonetti.

Una parte importante nella ricezione della letteratura italiana (nella sua accezione più ampia) la ebbe il su menzionato circolo letterario, il cui fondatore fu Sigismondo (Žiga) Zois.¹¹ Come già anticipato nelle righe precedenti, questo cultore della letteratura italiana, dopo gli studi al Seminario-Collegio di Reggio Emilia, al suo ritorno a Lubiana si trovò immerso in un ambiente stimolante, nuovo in quanto del tutto sconosciuto e di esso volle scoprirne la realtà, la lingua, le tradizioni, la storia: il mondo sloveno. Questa realtà gli diventa interessante e lo entusiasma dopo l'amicizia stretta

¹⁰ B.A. NOVAK, *Mini poetika*, Rokus, Ljubljana 2001.

¹¹ T. ROJC, *Le lettere Slovene dalle origini all'età contemporanea*, Goriška Mohorjeva družba, Gorizia 2005, pp. 80-86: «Il barone Sigismondo Žiga Zois (1747-1819). Di madre slovena e padre italiano, di origine bergamasca, Zois nasce a Trieste nel 1747, figlio primogenito di Michelangelo Zois, arrivato fino a Trieste, come molti bergamaschi, in cerca di fortuna. Trasferitosi a Lubiana riesce a progredire nella scala sociale fino a ottenere il titolo nobiliare ereditario. A quattordici anni viene mandato dal padre, assieme a tre dei suoi fratelli al Seminario-Collegio di Reggio Emilia. È questa la formazione determinante che forgia la personalità zoisiana e che, probabilmente, induce il giovane Sigismondo a strutturare una propria scala gerarchica di valori che diventano la base della sua attività di mecenate e illuminista».

con il linguista Blaž Kumerdej (1738-1805), fondatore di una propria *Accademia filologica* e della *Družba za poljedelstvo in koristne umetnosti*. Zois viene coinvolto dal Kumerdej negli studi di slavistica a tal punto da farlo diventare la figura centrale del movimento illuminista sloveno. La sua formazione, volta a una pluralità di settori sia nell'ambito della cultura umanistica che di quella scientifica, fa di Zois un tipico rappresentante dell'età dei lumi. Va ricordata la sua ricchissima biblioteca, la sua raccolta di mineralogia, il suo carteggio con molteplici personalità che ha conosciuto durante i suoi numerosissimi viaggi, fu membro di numerose Accademie europee, i suoi interessi nel campo dell'entomologia e della botanica. Intorno a lui, infatti, si raccolgono gli intellettuali sloveni: Valentin Vodnik, Jernej Kopitar, Anton Tomaž Linhart e altri.

A ognuno di questi giovani letterati ha fatto da mentore aprendo le loro menti al vasto mondo della letteratura latina prima e italiana poi. Al francescano Valentin Vodnik, Zois consiglia Orazio; ed ecco che scrive i versi delle sue *Pesme za pokušino* del 1806. Vodnik si dedica anche al giornalismo con il «Lublanske novice od vseh krajev celiga svejta», il primo giornale ad essere scritto in lingua slovena, stampato tra il 1797-1800. Nell'ambito della sua propensione alla didattica (professore di poetica, direttore ginnasiale, ispettore delle scuole elementari) pensa anche ai testi didattici di ogni genere, tanto da pubblicare, oltre agli almanacchi *Mala* e *Velika pratika* (1798-1806) anche un libro di ricette, *Kuharske bukve* del 1799, oppure nel 1818 una traduzione di un manuale di ostetricia. Durante la campagna napoleonica, periodo in cui vengono fondate le Province Illiriche con capoluogo Lubiana – *Gouvernement des Provinces Illyriennes* –, Vodnik scrive un'ode a Napoleone, *Ilirija oživljena*. Al ritorno del regime asburgico tale entusiasmo gli costa il posto e lo fa morire in grande miseria. Vodnik è consapevole del carattere artistico modesto della sua poesia che ha un'indole piuttosto educativa che artistica, ma eccelle sicuramente per quanto riguarda ritmo e musicalità. Capisce che gli sloveni hanno bisogno di poter apprendere a scrivere nella propria lingua, sino ad allora quasi esclusivamente affidata all'oralità, differenziata per varianti

locali e priva di regole grammatiche predefinite, seguendo norme precise in fatto di lessico e sintassi perciò da illuminista, pensa ad una grammatica (la prima in lingua slovena) con una descrizione fonetica e morfologica della lingua che, ormai, stava delineandosi. Scrive così, nel 1811, la propria *Pismenost*. Specialmente nella sintassi introduce forme slovene, eliminando quelle in uso e desunte dal tedesco e getta le fondamenta di una prosa stilisticamente corretta attraverso i suoi scritti pubblicitici.¹²

Queste le basi della lingua slovena, questo il contesto nel quale nasce la prima traduzione integrale di una Cantica dantesca (*l'Inferno*). L'autore, Koseski, fa propria la teoria del *De vulgari eloquentia* e volendo dimostrare la bellezza della propria lingua utilizza espressioni tratte da diversi dialetti sloveni creando un'opera unica: il *Paklo*. La critica non è stata benevola, ma comunque gli viene attribuito il merito di aver contribuito all'inizio dello studio della lingua e della linguistica slovena in generale. Ma questa è anche l'opera che più di tutte lo ha penalizzato nel giudizio dei posteri e dei contemporanei. Infatti, è entrato a far parte del dizionario sloveno il termine *koseskizem*, che indica un particolare metodo di verseggiare e di piegare le parole al proprio bisogno. Copiosi sono, infatti, i prestiti dal croato che Koseski si concede, già il titolo ne è un chiaro esempio: invece di utilizzare il lemma sloveno *pekel* ha scelto uno più arcaico e più illirizzante *paklo* o *pakao*. È interessante notare che le incursioni o forzature croate (contaminazioni dello sloveno con il croato) o illirismi, in un primo momento venivano accettate. Forse proprio perché nascevano durante la corrente del fervore nazionalistico – jugoslavista (o anche nota come panslavismo). Dall'altra parte però si possono rintracciare influenze germaniche nel lessico del Koseski; è copiosa la presenza nella sua opera di termini tedeschi. La critica letteraria rintraccia l'origine delle forzature koseskiane nella poetica del Bateaux il quale sostiene che «alla poetica va aggiunto tutto ciò che la rende unica, richiamare all'uso le parole desuete, prenderne

¹² PETAROS, *Le traduzioni* cit., pp. 183-187.

in prestito dalle lingue straniere, crearne delle nuove, allungarle e accorciarle in base alle necessità».¹³ Il Koseski si è espresso in un accavallarsi di termini dialettali, neologismi ma anche in forzature verbali con suffissi e prestiti da altre lingue (soprattutto dal serbo-croato). Questa ambiguità è presente già nell'attribuzione del titolo: *Paklo* e non «Pekel», oppure *Nebeška komedija* e non «Božanska komedija». Sono scelte stilistiche che trovano però larghi consensi presso il direttore della *Società letteraria slovena*, Janez Bleiweis.¹⁴ Il Koseski era molto apprezzato nel circolo bleiwesiano, che oltre ad aver reso possibile la continuità del suo lavoro ha pubblicato tutte le sue opere.

¹³ MARIJAN RUPERT, *Kdo je mar? Jovan Vesel Koseski 1798-1884*, Partner graf d.o.o. Grosuplje, Ljubljana 1998, p. 47.

¹⁴ *Dr. Janez Bleiweis vitez Trsteniški, prvi urednik Novic*, in «Kmetijske in rokodelske novice», LI, 1893, 27, pp. 229-231: «Nasce il 19 novembre 1808 a Kranj, dove compie anche gli studi. Frequenta il liceo a Lubiana e successivamente si iscrive alla Facoltà di medicina dell'Ateneo viennese. Si laurea il 6 ottobre 1832. Ottenuta la borsa di studio, rimane a Vienna dove prosegue gli studi alla facoltà di veterinaria. Diventa assistente, incarico che mantiene per 11 anni. Le sue prime pubblicazioni riscuotono molto successo all'interno del mondo scientifico, tanto che viene richiamato a Lubiana con la promessa di una cattedra alla locale scuola di medicina veterinaria. Contemporaneamente comincia a curare la pubblicazione della rivista "Novice", cosa non facile data l'inadeguatezza della lingua slovena. Nel 1850 la scuola viene chiusa e il Bleiweis rifiuta un incarico offertogli dalla Repubblica Cecoslovacca per amor di patria. Viene nominato Professore diventa membro della Commissione regionale alla sanità, dove collabora sino al suo scioglimento avvenuto nel 1870. Nel 1856 è nominato anche c.r. medico provinciale, funzione che esplica sino al 1873. Da sempre molto attivo nel campo politico, ha la sua prima carica ufficiale nel 1861. Dopo che entra in vigore lo Statuto austriaco, viene eletto come rappresentante della Giunta provinciale per tre circoscrizioni. Sceglie poi di rappresentare quella lubianese. Poliedrico e instancabile ha anche il merito di aver redatto i primi manuali in sloveno per il ginnasio. Molto attivo nella lotta per la determinazione della lingua slovena, ha contribuito anche alla traduzione di molte opere nonché alla promozione delle attività teatrali. È stato per molti anni il direttore della Società letteraria slovena. Viene da molti considerato il padre della coscienza nazionale slovena. Muore il 29 novembre 1881 dopo lunga malattia».

Esce nel 1877 presso la «Letopis slovenske matice» – *Società letteraria slovena* – la sua traduzione dei canti I, II, III, IV e XXXIV dell'*Inferno*. Questa pubblicazione ha un peso decisivo nella storia delle traduzioni in sloveno della *Commedia*, anche perché è corredata da un'introduzione, che è modesta limitandosi a spiegare in poche righe il contenuto dei canti, ma è la prima in lingua slovena. L'anno successivo esce, sempre per la stessa casa editrice, la traduzione integrale della prima Cantica, *Paklo*. Un veloce parallelo con un contemporaneo del Koseski, sottolinea la diversità con cui l'opera dantesca veniva intesa e percepita: Niccolò Tommaseo. Sebbene le problematiche che erano affrontate fossero diverse, per il Tommaseo il problema di fondo era il commento, non tanto il testo, ricco di riferimenti biblici, mentre a livello di lingua in Italia vi era già l'Accademia della Crusca (1583) che ne regolava l'uso; quella slovena doveva staccarsi dalla tradizione illiristica e porsi sue regole proprie di sintassi e lessico, per dare vita ad un idioma realmente nuovo.

Il Debevec,¹⁵ solo pochi anni dopo (*Inferno* è pubblicato sulla rivista «Dom in svet» negli anni tra il 1910 e 1911) imposta la sua visione innanzitutto sulla comprensione del contesto storico in cui l'opera è maturata e pochi sono gli prestiti dalla lingua croata o serbo-croata. Il lavoro di traduzione del Debevec sebbene s'ispira alla prosa croata del Kršnjavi¹⁶, riesce a utilizzarne il senso senza contaminarne la lingua. La versione del Kršnjavi della *Commedia* è una prosa libera, senza i vincoli metrici che potrebbero limitarla oppure frenarla in un'estenuante ricerca delle rime; semplicemente ne favorisce il messaggio. Jože Debevec è forse l'unico traduttore sloveno ad aver pienamente compreso che l'accuratezza della traduzione va accompagnata, necessariamente, da un apparato critico di commento adeguato a rendere accessibile la profondità del poema dantesco. Questa sua linea traduttiva però non fu seguita da chi venne dopo di lui, nemmeno da chi utilizzò ampiamente la sua opera

¹⁵ PETAROS JEROMELA, *La Divina Commedia* cit., p. 14.

¹⁶ I. KRŠNJAVI, *Božanstvena komedija*, Matica hrvatska, Zagreb, 1937; I. KRŠNJAVI, *Božanstvena komedija*, Naklada Tipografije, Zagreb 1909-1915.

come base per la propria traduzione.¹⁷ Continuando nell'analisi del metodo traduttivo del Debevec, notiamo che spesso fa seguire nel commento il riferimento al vocabolario di Maks Pleteršnik (1894). È una consuetudine che andava approfondita, poiché dando così valore etimologico ai suoi lemmi apprendiamo che, in moltissimi casi, l'origine è germanica.

Grazie al suo lavoro di ricerca filologica, Dante entra nelle antologie dei manuali per le scuole slovene (1912), diventando parte del programma d'insegnamento delle scuole medie. Interessante è notare il suo impegno nello spiegare il contrappasso dantesco; cerca poi di dimostrare che questa è una delle chiavi di lettura del poema. Solo lo Jurič che per il suo articolo «Per un suo studio su *Il Faust* di Goethe e la *Divina Commedia* di Dante» (1890) ha tradotto ottantadue versi è riuscito a cogliere l'elemento cardine che lega il personaggio-dannato alla sua vita terrena. Mentre Debevec rimane l'unico studioso che aprirà la sua mente a questo concetto, nozione che svilupperà negli anni ma che scomparirà completamente negli altri autori del Novecento. Parimenti non è presente la questione del contrappasso, non viene approfondito questo legame tra il peccato (o il peccatore) e la sua pena, che qui è eterna. Nuovamente è solo il Debevec che ne coglie l'importanza, nel primo dei tre articoli introduttivi al suo lavoro di traduzione «Načrt uvoda k *Divini Commedii*. Za šeststoletnico Dantejeve smrti (Introduzione all'inizio della *Divina Commedia*. In occasione del VI centenario dalla morte di Dante)» (1921).¹⁸ Il suo approfondimento diventa sempre più scientifico e sempre più completo tanto da scrivere altri due articoli, ma che potremmo tranquillamente definire saggi, «Načrt uvoda k *Divini Commedii*» (Lo schema dell'introduzione alla *Divina Commedia*), del 1921 e «Ob koncu prevoda *Divine Commedie*» (Alla

¹⁷ V. PETAROS JEROMELA, *La Divina in sloveno. La komedija di Dante nella traduzione di Jože Debevec con l'analisi delle varianti*, Aracne Editrice, Roma 2021.

¹⁸ J. DEBEVEC, *Načrt uvoda k Divini Commedii; Za šeststoletnico Dantejeve smrti*, in «Dom in svet», XXXIV, 1921, 10-12, pp. 201-204.

fine della traduzione della *Divina Commedia*) del 1925.¹⁹ Gli articoli che accompagnano la stesura e la pubblicazione mensile dei singoli canti sono tutti divulgati sulla rivista culturale «Dom in svet», dai quali si deduce che solo il Debevec fra i traduttori sloveni ha capito veramente la grandezza e la complessità dell'opera dantesca.

«Ob koncu prevoda *Divine Commedie*» spicca specialmente per la cura posta dal suo autore a facilitare al lettore sloveno la comprensione della *Divina Commedia*, fornendogli le nozioni indispensabili. Debevec indica infatti alcuni presupposti base quali elementi fondamentali per la comprensione dell'opera dantesca, anche per capire il contesto storico in cui l'opera è nata. Innanzitutto la situazione politico-sociale in Europa, con particolare attenzione all'Italia nel periodo dantesco, con le problematiche legate alla nascita del comune, le lotte tra i guelfi e i ghibellini e il fallimento di Arrigo VII nel rendere effettiva la sua autorità di *imperator*. Conseguentemente non si poteva non considerare la situazione della Chiesa, e specialmente la cattività avignonese, con un accenno alle possibili fonti d'ispirazione per il viaggio ultraterreno – indica infatti le fonti arabe ma non la *Navigatio Sancti Brendani*. In un popolo ancora privo di un suo stato (la fondazione del regno di Jugoslavia avverrà soltanto nel 1918, cioè alcuni anni dopo l'uscita della traduzione della prima Cantica), grande rilievo spettava alla religione nella vita sociale e culturale, quello che dava importanza all'afflato religioso e spirituale che pervade tutto il poema dantesco. Il traduttore giustamente ricordò il capolavoro di Tommaso d'Aquino, la *Summa Theologiae*, essendo stato riferimento indiretto ed implicito, ma potente, per il Poeta nella stesura della sua opera. Debevec non dimenticò di menzionare la poesia provenzale, nel suo periodo trovadorico, con un solo accenno al Dolce stil novo, e correttamente concepì come necessaria la conoscenza dell'astronomia e specialmente del sistema

¹⁹ J. DEBEVEC, *La Divina Commedia. Tretji del Raj, Spev IV in Načrt uvoda k Divini Commedii* -Lo schema dell'introduzione, in «Dom in svet», xxxiv, 1921, 10-12, pp. 199-204; ID., *La Divina Commedia. Tretji del Raj, Spev xxxiii in Ob koncu prevoda Divine Commedie*, in «Dom in svet», xxxviii, 1925, 8, pp. 272-278.

tolemaico. Fu anche il primo tra i traduttori di questa prima fase che intuì il bisogno di conoscere la biografia dell'autore, che i traduttori contemporanei completeranno con l'*usus scribendi*. Tutto ciò è indispensabile, secondo il Debevec, per offrire alla giovane cultura slovena che si stava formando proprio in questi anni, un termine di paragone ed ispirazione sul quale formarsi. Non solo, ma si può così anche riscontrare ed evidenziare i limiti espressivi della lingua slovena, anche se il Debevec li imputa più ad una sua ignoranza che ad un'effettiva carenza della stessa. Ecco perché cita l'autore di numerosi studi letterari che coinvolgono anche le influenze dantesche, lo spalatino Petravić.²⁰ La teoria del Petravić sostiene che la traduzione di Dante è più facile, poiché il suo pensiero è molto più profondo e completo della forma e anche se questa non viene mantenuta dalla traduzione, ciò che rimane è il contenuto. La traduzione conserva così la valenza semantica della *Commedia*, anche se perde in poetica. Adottando tale interpretazione, il Debevec chiarisce al lettore perché abbia tradotto il poema dantesco prima in prosa, con l'aiuto della traduzione croata del Kršnjavi. Va ribadito che la metrica slovena, alla pari di quelle delle lingue slave in generale, non permette di replicare una caratteristica delle lingue romanze ossia neolatine: la terza rima con il verso endecasillabo.

Nell'Introduzione alla *Divina Commedia* invece risulta importante la nota 2, in cui l'autore rimanda alle chiose dello Scartazzini.²¹ Questa è solo una delle fonti utilizzate dal Debevec, che si servì dei commenti danteschi più autorevoli soprattutto quelli pubblicati tra la fine dell'Ottocento e inizi Novecento. Oltre allo Scartazzini, che è anche l'autore della traduzione tedesca della *Divina Commedia*, nel testo troveremo citati il vescovo di Cattaro Francesco Uccellini

²⁰ A. PETRAVIĆ, *Študiji in portreti*, vol. IV, Naklada Hrvatske Knjižare, Split 1923, p. 24.

²¹ *La Divina Commedia. Dante Alighieri*, riveduta nel testo e commentata da G. A. Scartazzini, 4. ed Nuovamente riveduta da G. Vandelli, col rimario perfezionato di L. Polacco e indice dei nomi propri e di cose notabili, Ulrico Hoepli, Milano 1903.

(1910), Francesco Torraca (1899) insieme a Benvenuto da Imola (1375) e addirittura l'Ottimo (1334-1336) – pseudonimo del notaio fiorentino Andrea Lancia. Altro saggio critico e contributo d'*interpretatio* presente nell'opera del Debevec è lo studio di Alfred Basserman *Orme di Dante in Italia* (1902), che ha suggerito al Debevec la ricerca dei luoghi che potevano ricordare la *Commedia* in Slovenia. Uno fra tutti, il più suggestivo, che nel racconto del Debevec sembra quasi verosimile: il lago di Bled e l'entrata della città di Dite. La località turistica di Bled, con il meraviglioso lago cinto dalla riva, ha la particolare isoletta in mezzo allo specchio d'acqua sulla quale è stata edificata una chiesa. La riva a nord si trasforma e s'innalza in una scogliera, con un piccolo ma molto grazioso castello eretto a strapiombo. Nella fantasia del Debevec la riva si trasforma nelle alte mura che raggiungono il castello; invece dell'acqua verde smeraldo dobbiamo immaginarla di cremisi scuro, con gli iracundi e gli accidiosi che tentano di affogare in questa bollente palude. Dal castello che si erge alto sopra il lago, i due poeti scendono per raggiungere la riva e vedono i capi dei dannati che emergono a stento dal pantano.²²

Altro aspetto particolarmente interessante della traduzione del Debevec è l'utilizzo della regola del contrappasso. Anche se la lingua slovena non annovera un lemma che sia un suo esatto sinonimo, egli sviluppa una disquisizione in cui dibatte sulle sfumature di significato, i vantaggi e gli svantaggi dell'impiego di questi vocaboli; il primo è *povračba* e l'altro è *odmazda*. Il padre del primo termine è il poco considerato Koseski, mentre il secondo è dell'autore che tradusse in prosa e in lingua croata, Kršnjavi. *Povračba* letteralmente significa «ciò che ho di ritorno», dopo aver compiuto un'azione ne segue una reazione o conseguenza; termine che definisce abbastanza bene il concetto. Il secondo, *odmazda*, essendo più ricercato diventa anche più articolato nel significato esprimendo «rappresaglia,

²² J. DEBEVEC, *La Divina Commedia. Prvi del: Pekel, Spev VIII, IX in X*, in «*Dom in svet*», xxiii, 1910, 4, pp. 171-177.

vendetta o legge del taglione». ²³ Oltre alla discussione sull'utilizzo del termine migliore, più adatto andrebbe accolta la spiegazione, l'interpretazione o il commento. In una pubblicazione recente, uscita proprio in occasione del VII centenario dalla morte di Dante, l'opera del Debevec, con commento, è ora disponibile per i lettori in un unico prestigioso volume edito dall'Università Popolare di Trieste e grazie al contributo della Comunità Autogestita della Nazionalità di Capodistria. ²⁴

L'ultimo dei tre autori dei quali la traduzione qui viene utilizzata in un confronto filologico, è quella dell'ex ministro per la cultura della Slovenia, Andrej Capuder. Questi ha tradotto integralmente il poeta per due volte, in due diverse versioni, la prima andata in stampa nel 1972 e la seconda nel 2005, entrambe senza commento e con poche note esplicative. Indubbiamente il merito che gli viene riconosciuto è quello di aver reso la *Divina Commedia* più vicina al suo pubblico, rendendo i passi danteschi meno difficili a livello interpretativo. Non integra, diversamente dal Debevec, la sua interpretazione con fonti popolari (racconti, storie, leggende copiose nel Debevec insieme anche ai luoghi che ricordano la *Divina Commedia*) non vi aggiunge quel colorito popolare delle tradizioni comunemente condivise e conosciute capaci di andare oltre il testo, capaci di far intendere anche senza una traduzione letterale dell'originale. Questa sua edizione è stabilita criticamente, facendo ricorso al metodo lachmanniano.

L'ecdotica applicata (o critica del testo utilizzata nel preparare un'edizione critica) ai testi volgari impone una certa elasticità, poiché si basa su delle congetture e per cui obbliga chi vi scrive, una *recensio* aperta. Il fine ultimo è l'edizione critica, che dà conto non solo dell'ipotesi di testo elaborata dal filologo, ma anche delle varianti scartate. Anche in questo caso, applicata a testi sloveni di tre diversi periodi (1878; 1910; 1972) ci permette di avere non

²³ M. DEANOVIĆ, J. JERNEJ, *Hrvatsko – talijanski riječnik*, Školska knjiga, Zagreb 1994.

²⁴ PETAROS, *La Divina Commedia di Dante* cit., 2021.

veri e propri verdetti, ma supposizioni basate sulla conoscenza della lingua e della letteratura slovena con una buona dimestichezza della cultura slavofila. La lingua slovena non ha, a tutt'oggi, una vulgata condivisa della *Commedia* ossia una sua traduzione canonicizzata, diversamente dall'altra Comunità nazionale riconosciuta sul territorio sloveno: quella ungherese. Sebbene sia nata negli stessi anni della traduzione del Debevec, tra il 1908 e il 1922 ad opera di Mihály Babits (1883-1941),²⁵ la corrente letteraria slovena ha prodotto piuttosto imitazioni della poetica dantesca e, come già ricordato all'inizio del presente saggio, l'interesse per Dante tra gli sloveni è fiorito nel secolo XIX, mentre sono inesistenti tentativi di traduzione nei secoli anteriori.

Un punto in comune è da ravvisare nella complessa problematica relativa alla rima e alla metrica e soprattutto nell'imitazione dell'endecasillabo. La metrica italiana permette di avere undici posizioni metriche (se si vuole tener conto della finale tronca o sdrucchiola) in un verso con la posizione degli accenti (la più frequente) tra la 6^a e 10^a sillaba. Per i rimatori sloveni vi è un'enorme difficoltà nel trovare la terza rima – si rivelerà il punto debole della maggior parte dei traduttori sloveni. I traduttori delle lingue non romanze, e nello specifico della lingua slovena, incontrano moltissimi problemi tra cui

²⁵ N.A. MÁTYUS, *Errori e/o interpretazione nella traduzione dantesca di Mihály Babits* in *Leggere Dante oggi*, Aracne Editrice, Canterano, 2011. Babits, Mihály, poeta ungherese (Szekszárd 1883-Budapest 1941), la più importante personalità della letteratura magiara tra le due guerre, lirico prezioso e di gusto decadente, traduttore di Dante. Esordì come poeta con un primo volume nel 1909, con una seconda raccolta lirica nel 1911. Nello stesso anno cominciò a tradurre la *Commedia*: l'*Inferno* venne pubblicato nel 1913, la traduzione del *Purgatorio* fu terminata nel 1920, quella del *Paradiso* nel 1923. Assai importante anche dal punto di vista della resa artistica, e soprattutto come fatto di cultura, il testo dantesco del Babits è più ricercato e complicato dell'originale. La seconda cantica, il *Purgatorio*, può essere considerata la parte meglio riuscita della versione ungherese. Il Babits inventa locuzioni poetiche, frasi e metafore non usate mai prima nella letteratura ungherese, appunto per poter esprimere lo stile e le immagini della *Commedia*. Da Treccani OnLine, sito consultato il 9 novembre 2021: https://www.treccani.it/enciclopedia/mihaly-babits_%28Enciclopedia-Dantesca%29/

le rime piane (o ‘femminili’), mentre abbondano quelle maschili. Le rime maschili sono dure – *mrak/vojak* – dunque vengono denominate appunto rime forti; mentre quelle femminili hanno un suono delicato *roža/koža* e sono definite anche rime deboli. Si tratta di parole con l’accento sulla penultima sillaba – accento piano – che nella lingua slovena hanno un suono più armonico. Altra caratteristica che non dà musicalità alla lingua slovena è la scarsità delle parole slovene formate dalla successione di due sillabe lunghe. La forma metrica più usata è la rima per strofe di otto versi – non si hanno sillabe lunghe e corte, ma una serie di ottonari rimati che in sloveno viene chiamata *trobejski osmerek*.²⁶ Per spiegare questa difficoltà, mi avvalgo di una più generale definizione del verso eroico per gli Slavi tratto dal Brunnelli,²⁷ che è un decasillabo sciolto di speciale fattura: le prime versioni dantesche sono in decasillabi così costruiti. Un esempio tipico è la metrica usata dal *guslaro*, dal cantante epico che esegue lunghi racconti narrativi mentre si accompagna con uno strumento a una o due corde, detto *gusle*. È un verso semplice, troppo popolare, come sono semplici e popolari i canti epici in cui ricorre; è stato formato per usare il linguaggio della metrica classica.²⁸

Difficile riproporre in altre lingue tale uso, non solo perché ogni lingua ha una propria morfologia e fonetica ma le parole stesse non permettono tale accentazione. La lingua ungherese ha risolto con il pentametro giambico; è un verso prevalentemente quantitativo, in cui il ritmo si basa sul susseguirsi regolare di sillabe lunghe e brevi, e non invece di sillabe toniche e atone. Il verso consta di cinque piedi che devono essere prevalentemente giambi e, in numero preferibilmente minore, spondei o trochei. Nel caso dell’ultimo

²⁶ B.A. NOVAK, *Mini poetika*, Ljubljana, Rokus, 2001; T. PRETNAR, *Iz zgodovine slovenskega verznege oblikovanja*, Tesi di laurea, Ljubljana 1997.

²⁷ VITALIANO BRUNELLI, *Dante fra gli Slavi meridionali (Jugoslavi)*, Direzione della nuova antologia, Roma 1921.

²⁸ PETAROS, *La Divina* cit., pp. 187-190.

piede, inoltre, non è consentito il passaggio da giambo a spondeo/trocheo: il quinto piede, dunque, è obbligatoriamente giambo.²⁹

Si può avvertire il lettore che la difficoltà maggiore della traduzione sono i rapporti che la traduzione intrattiene – oltre che con il testo in uscita – con il traduttore e con l’extratesto linguistico, culturale e storico, nonché con il problema dell’autonomia e dei valori (poetici, letterari e linguistici) che la versione può assumere nella lingua d’entrata e per il pubblico cui è destinata.

Nel mio primo articolo³⁰ ho affrontato il tema sulla percezione dell’opera dantesca tra i poeti slavi, attraverso una serie di articoli usciti in occasione del VII centenario dalla nascita di Dante. Il primo fu quello che più di tutti mi incuriosì: *Poeti slavi innamorati della letteratura italiana*.³¹ Continuando a cercare ho raccolto una decina di articoli firmati dalla stessa persona, un traduttore e artista, il triestino Cesare Sofianopulo.³²

Per concludere, propongo un confronto tra tre diverse traduzioni, quella di KOSESKI in *Paklo* del 1878, p. 105.³³

Presodbo kim so dale v last nebesa,

²⁹ N.A. MÁTYUS, *Dante in ungherese nell’Ottocento. Traduzioni e metodi di interpretazione metrica*, in *Dante fra Italia ed Europa nell’Ottocento*, Atti dei Seminari Internazionali ‘Per Dante verso il 2021’ Milano, novembre 2018-luglio 2020, a cura di S. Brambilla e L. Mazzoni, Biblioteca Ambrosiana, Milano 2020, pp. 275-276.

³⁰ PETAROS, *La Divina Commedia* cit., p. 181.

³¹ C. SOFIANOPULO, *Poeti slavi innamorati della letteratura italiana. Hanno fedelmente rispettato la terzina dei termini d’Italia i traduttori di Dante*, in «Piccolo sera», 5 ottobre 1965.

³² C. SOFIANOPULO, *Dante e la Regione Giulia nella conferenza del prof. Gentile*, in «Il Piccolo» (9 marzo 1927), p. 4; ID., *Poeti slavi innamorati della letteratura italiana. Hanno fedelmente rispettato la terzina dei termini d’Italia i traduttori di Dante*, in «Piccolo Sera» (5 ottobre 1965), p. 4; ID., *Dante, poeta italico, bussola e faro per il mondo slavo*, in «Piccolo sera» (21 settembre 1965), p. 1; ID., *Universalità del sommo poeta. Il culto di Dante sull’altra sponda dell’Adriatico*, in «Piccolo Sera» (23 novembre 1965), p. 3.

³³ KOSESKI, *Paklo*, pag. 105.

Pomen preglej, kipeč iz tega stiha,
Al sličnih slik sorodniga peresa! (*Inf.* IX, 61-63).

quella di DEBEVEC, del 1910:³⁴

Oj vi, ki zdrav razum ste ohranili,
pazite, kaj za tajnimi se slovi,
kateri nauk se skriva v verzov krili! (*Inf.* IX, 61-63).

e quella di CAPUDER, del 2005:³⁵

Kdor uma prave je deležen mere,
naj obstrmi nad naukom, ki ga skriva
plašč mojih stihov, ko so brez primere! (*Inf.* IX, 61-63).

Sono stati scelti i versi che esprimono l'incertezza che inganna Virgilio e Dante, che li abbandona al potere dell'inferno di fronte a Medusa, che è rappresentante di quel stato di abbandono e di caduta di disperazione e di disgrazia nel pieno senso teologale riferito all'inferno.³⁶ Il Canto conclude il precedente, lasciando il lettore nell'attesa dell'arrivo del messo celeste che doveva rassicurare Dante e doveva vincere i diavoli che si opponevano alla sua entrata nella città di Dite. Nel canto IX ritroviamo la stessa inquietudine e attesa del messo invocato da Virgilio; ma ne mostra anche i dubbi da un lato e dall'altro i timori di Dante, che vuole essere rassicurato e chiede al maestro se conosce la strada che devono percorrere per arrivare in fondo all'inferno. Chiedendo lumi però mina, implicitamente, l'indiscussa – fino ad ora – autorità di Virgilio.

Una concezione molto profonda del viaggio di Dante che qui vuole essere da esempio per lo stesso traviamiento che i traduttori

³⁴ J. DEBEVEC, *La Divina Commedia. Prvi del: Pekel, Spev VIII, IX in X*, in «Dom in svet», XXIII, 1910, 4, pp. 171-177.

³⁵ A. CAPUDER, *Božanska komedija* cit., pp. 78-79.

³⁶ R. BACCHELLI, *Saggi Critici*, Mondadori, Milano 1962, pp. 853-861.

attraversano con le fatiche traduttive. Medusa, nella spiegazione del Bacchelli, «può in quello stato di abbandono, perdere, annientare, impietrire il viatore del mistico viaggio contemplativo, sol ch'egli la guardi e la veda». Condizione che ti costringe ad una scelta, guardare e rischiare di trasformarti in pietra, o chiudere gli occhi? Virgilio fece «atto di salute, col chiuder gli occhi del discepolo, del vivente», in modo da preservarlo dalla soggezione agli inferi demoniaci; ma cosa hanno visto i nostri traduttori nei versi «O voi che avete gli intelletti integri, osservate bene l'insegnamento che si cela sotto il velo dei miei versi misteriosi.»? Probabilmente qui Dante invita i lettori a cogliere la necessità dell'aiuto e del soccorso della Grazia divina per superare gli ostacoli del peccato, soccorso indispensabile poiché la sola ragione non è sufficiente. Cogliendo quest'invocazione dantesca, leggiamo le tre proposte dei nostri tre autori e le loro interpretazioni di questo passaggio della *Commedia*.

Il Koseski ci propone il lemma «presodba» che significa *giudizio* «ai quali ha dato il cielo la facoltà / Esamina il significato, nascosto da questo verso / Oppure immagini simili di una penna affine!».³⁷ Non riscontriamo alcun contesto atto a spiegare il momento dantesco e la necessaria quanto vitale scelta di chiudere o no gli occhi. Il canto è introdotto con un semplice: «Furie tre, Angelo rimprovera i condannati, sesto cerchio, i senza fede e gli eretici nel fuoco». Oltre alla scelta del lemma comparso nel verso 63 «sličnih» di origine croata, in lingua slovena si dovrebbe scegliere «podobne», qui l'autore non esorta il lettore alla ricerca di un significato nascosto, ma rimanda a delle non meglio precisate immagini che possono nascere da una «penna affine». Analizzando questi tre versi si può intendere che la traduzione non indirizza il lettore ad un significato che va interpretato, ma il senso va piuttosto ricercato nelle immagini che, probabilmente, si materializzeranno nei versi successivi.

Molto più aderente è la traduzione del Debevec che oltre ad aver mantenuto la parte relativa agli «intelletti integri» che qui però viene

³⁷ Testo liberamente tradotto dalla scrivente.

tradotta con il sinonimo di intelletto «ragione», abbiamo anche l'indicazione dei segreti che vanno svelati, capiti. L'autore ci invita a cercare, scoprire quale «dottrina si nasconde tra le ali dei versi». Non dobbiamo cercare sotto il velo, non dobbiamo cercare l'insegnamento che qui diventa segreto ma sappiamo che vi è una dottrina a noi nascosta tra i versi. Nuovamente la traduzione del Debevec concorda con il significato che la classica critica dantesca offre per i versi analizzati.

Oh tu che hai mantenuto sana la tua ragione,
guarda per cosa sono famosi i segreti,
quale dottrina si nasconde tra le ali dei versi!³⁸

Prima di lasciare il gentile e paziente lettore alle ultime righe, è doveroso esaminare anche la traduzione del Capuder:

Chi della mente proba ne riceve una giusta misura,
guardi la dottrina che nascondono
i versi miei rivestiti quando sono senza precedenti!

Non è ben chiara la seconda parte del primo verso, cosa s'intende con «giusta misura», qui andrebbe interpretato il testo o sciolta l'incomprensione con una nota. L'autore, infatti, ci spiega che: «il poeta ci ricorda il significato allegorico o esoterico delle esperienze appena vissute. La frase che dietro il mantello del verso [*versi miei rivestiti* = *plaščem stihov*] si cela una dottrina più profonda si applicherebbe a molti passaggi della *Commedia*, se non all'opera nel suo insieme».³⁹ Non troviamo però la spiegazione degli «intelletti sani» così come non è ben chiaro il richiamo nell'ultimo verso de «i versi miei rivestiti quando sono senza precedenti».

In conclusione e parafrasando i versi che hanno ispirato il titolo e la stesura del presente saggio ho proposto le tre varianti dei versi

³⁸ Testo da me liberamente tradotto, come anche nel séguito.

³⁹ CAPUDER, *Božanska komedija* cit., p. 78-80.

che dei tre autori principali: Koseski, Debevec e Capuder. Cosa si nasconde sotto ogni traduzione? Quale potrebbe o dovrebbe essere la funzione del traduttore e, in secondo luogo, del testo tradotto? È più giusto mantenere la forma oppure prediligere la conservazione dei significati originari? Queste sono solo alcune domande che tormentano i filologi e i dantisti che si occupano delle versioni della *Divina* in altre lingue.

Volutamente il titolo del mio primo articolo è *La 'Divina Commedia' tra traduzione e versione. I tentativi della lingua slovena*, poiché tradurre significa volgere in un'altra lingua diversa da quella originale, un testo scritto od orale. Per alcuni la ricerca e replica della forma metrica diventano quasi un'ossessione (Koseski), mentre per altri (Capuder) la ricerca della vulgata diventa la reiterazione delle varianti traduttive. Ognuno di questi traduttori fornì alla lingua slovena un motivo per migliorarsi e arricchirsi, mentre per il Debevec il ruolo che la traduzione dovrebbe avere era anche offrire la comprensione della *Divina Commedia* inclusi i motivi per cui era necessario capirne lo schema, l'apprendere i concetti e collegarli tra di loro. L'approfondimento dedicato al commento e ai luoghi della *Divina Commedia* riscontrati sul territorio della Slovenia sono significativi dell'amore dell'autore verso la propria patria, ma esprimono anche il coinvolgimento dello stesso nel mondo dantesco. Approcci diversi, studi e analisi che nel loro insieme sono diventate le basi della filologia della lingua slovena.

Sintesi: Tradurre la *Divina Commedia* in un'altra lingua con un altro contesto storico o vissuto, è diventata una vera e propria sfida alla lingua d'entrata operata dai traduttori. Tanto più difficile quanto più lontana è la cultura che vuole avere i versi danteschi colorati del proprio idioma. Nel Romanticismo Dante diventa il «caronte» della cultura italiana nelle altre lingue, e ognuna ne prende una parte per farla sua. La lingua slovena si avvicina dapprima con le traduzioni parziali e poi, agli inizi del Novecento, con la prima traduzione integrale corredata da note esplicative. La vera protagonista delle traduzioni diventa l'esegesi testuale che vuole comunicare al lettore sloveno la complessità del mondo dantesco, unitamente alla storia italiana dalla quale il pensiero dantesco trae i suoi esempi e storie. La lingua slovena non ha una vulgata della *Divina Commedia*, può però contare su una traduzione semplificata che divulga la conoscenza dell'opera dantesca e su una traduzione più accademica che introduce la complessità dantesca nella cultura slovena.

Parole chiave: Traduzioni, lingua slovena, metrica, interpretazione.

Abstract: Translating the Divine Comedy into another language with another historical or lived context has become a real challenge to the input language operated by translators. The more difficult the more distant the culture wants to have Dante's verses colored by its own idiom. In Romanticism Dante becomes the 'Charon' of Italian culture in other languages, and each takes a part of it to make it its own. The Slovenian language is approached first with partial translations and then, in the early twentieth century, with the first full translation accompanied by explanatory notes. The real protagonist of the translations becomes the textual exegesis that aims to communicate to the Slovenian reader the complexity of Dante's world, together with the Italian history from which Dante's thought draws its examples and stories. The Slovenian language does not have a vulgate of the Divine Comedy; however, it can count on a simplified translation that divulges knowledge of Dante's work and a more scholarly translation that introduces Dante's complexity into Slovenian culture.

Keywords: Translations, Slovenian language, Illyrianism, metrics, interpretation.

RUDOLF BORCHARDT TRADUTTORE DELLA 'COMMEDIA'

Francesca Salvatori
(*Docente nei Licei*)

Nei primi decenni del Novecento,¹ fra i traduttori tedeschi della *Commedia* un rilievo particolare spetta a Rudolf Borchardt, il quale ha dedicato vent'anni – dal 1904 al 1923 – alla traduzione dell'intero poema, considerandola forse la sua opera più importante. Essa venne pubblicata nel 1930 con il titolo di *Dantes Comedia Deutsch*.² Nel

¹ Cfr. F. LAMPART, *Dante's reception in German literature: A Question of Performance*, of in *Aspects The Performative in Medieval Studies*, ed. by M. Gagnolati, A. Suerbaum, De Gruyter, Berlin-New York 2010, pp. 277-299.

² R. BORCHARDT, *Dantes Comedia Deutsch*, in *Gesammelte Werke in Einzelbänden*, hrsg. von M.L. Borchardt, Klett-Cotta, Stuttgart 1967. Per ulteriori approfondimenti sulla vita e sull'opera di Borchardt si rimanda ai seguenti studi: P. SPRENGEL, *Der Herr der Worte. Eine Biographie*, C. H. Beck, München 2015; K. KAUFFMANN, *Rudolf Borchardt und der Untergang der deutschen Nation*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen 2003; A. KISSLER, *Wo bin ich denn behaust. Rudolf Borchardt und die Erfindung des Ichs*, Wallstein Verlag, Göttingen 2003; M.

1912 l'autore aveva anche terminato la traduzione della *Vita nuova*, che venne a sua volta pubblicata nel 1922.

Il *Dante Deutsch* – come viene comunemente denominata l'opera – rappresenta una vera e propria riscrittura del poema dantesco. A tale scopo l'autore crea un tedesco medievale mai esistito nella realtà storica: egli costruisce una lingua arcaica di difficile comprensione, formata in gran parte dal *Mittelhochdeutsch* (tedesco medievale), tipico della Germania meridionale nell'età di mezzo.

Borchardt infatti intende provocare un vero e proprio shock nel mondo culturale tedesco: il suo obiettivo è di porre il lettore di fronte ad un irrealistico poema trecentesco, senza l'ausilio della plurisecolare mediazione esegetica che accompagna il pubblico italiano nella fruizione della *Commedia*. Lo scrittore, di conseguenza, può presentarsi come un Dante contemporaneo e antico allo stesso tempo, forzando e trasformando l'opera originale fino a farne l'espressione della propria invenzione creatrice. Con il suo testo Borchardt vuole parlare al presente e al futuro della Germania: così il *Dante Deutsch* viene a costituire una vera e propria *Commedia* tedesca, che realizza nella contemporaneità quel capolavoro che era mancato al medioevo germanico. Nella sua veste di poeta e traduttore, insomma, Borchardt si serve del poema dantesco e degli eventi ivi contenuti per farne lo specchio del mondo moderno e delle sue contraddizioni.

Le peculiarità del *Dante Deutsch* si possono particolarmente apprezzare nel confronto con le traduzioni di alcuni canti realizzate da Stefan George.³ Queste ultime appaiono la manifestazione di un'arte poetica profondamente moderna, influenzata dal simbolismo

MARIANELLI, *Introduzione*, in R. Borchardt, *Scritti Italiani e Italici*, Riccardo Ricciardi, Milano-Napoli 1971.

³ S. GEORGE, *Dante: Die Göttliche Komödie. Übertragungen*, Klett-Cotta, Stuttgart 1988. Sulle differenze fra le traduzioni di Borchardt e di George si veda in particolare: T. KLINKERT, *Dante Deutsch. Riflessioni sulle traduzioni tedesche della Divina Commedia nel Novecento (George e Borchardt)*, in «Römische Studien», v, 2016, pp. 155-168; L. MANCINI, *Rudolf Borchardt und Stefan George: Übersetzer von Dantes Divina Commedia*, in *Rudolf Borchardt 1877-1945*, hrsg. von H.A. Glaser, E. De Angelis, Peter Lamp, Frankfurt 1987, pp. 321-346.

e dai poeti maledetti francesi: in esse, infatti, la struttura unitaria e compatta della *Commedia* si dissolve in una serie di frammenti isolati e autonomi, titolati dallo stesso poeta e dominati dalla tendenza alla paratassi e all'abbandono dell'enjambement.⁴

Borchardt si oppone con forza alle versioni della *Commedia* di George, poiché le considera espressione di una poetica troppo moderna. Inoltre, rendendo accessibili al lettore solo alcuni passi del poema, George ha sacrificato la comprensione dei contenuti e dello stile originari dell'opera. Al contrario, Borchardt difende la scelta, per il suo *Dante Deutsch*, di un linguaggio volutamente arcaico e difficile.

A tale riguardo, rispondendo in italiano allo svizzero Hefti che aveva mosso forti critiche alla sua traduzione, Borchardt afferma:

Ho fatto [...] il diametralmente opposto all'opera di George. Se egli per cavare dalla *Comedia* il suo minuscolo florilegio ne ha sacrificato, col novanta per cento, lo stile che quei novanta per cento, attaccati sul serio, gli avrebbero imperiosamente ingiunto, qualcosa avrò sacrificato io pure, consapevolmente e scientemente. Non è "bella" la mia *Comedia*, ah no, né "bella" l'ho voluta. Non è il contemporaneo del lettore mio connazionale il Dante del mio poema [...]. L'ho afferrato per il collo, quel lettore, e con una spinta, lo confesso, rude, l'ho cacciato sei secoli indietro. Non potendo far Dante *suo* contemporaneo, ho fatto *lui* contemporaneo di Dante, facendolo assistere, lui, fra i primi, alla nascita di una tale opera e *di un tale linguaggio poetico*, senza glossario, senza commento, senza facilitazioni di sorta.⁵

Il giudizio di Hefti sul *Dante Deutsch* è un chiaro esempio delle reazioni espresse dalla critica nei confronti dell'opera fin dalla sua pubblicazione: tali reazioni vanno da una sconfinata ammirazione ad

⁴ MANCINI, *Rudolf Borchardt und Stefan George* cit., p. 322.

⁵ RUDOLF BORCHARDT, *Metacritica tedesco-dantesca*, in *Scritti Italiani e Italici*, a cura di M. Marianelli, Riccardo Ricciardi Editore, Milano-Napoli 1971, p. 146.

un completo rifiuto dell'opera stessa. In particolare, alcuni studiosi hanno manifestato forti riserve sullo stile arcaizzante: essi, infatti, si sono mostrati convinti dell'impossibilità di utilizzare una lingua così arcaica e difficile per ridare vita nel presente allo spirito e ai contenuti di un poema lontano nel tempo come la *Commedia*.⁶

Al contrario, un giudizio estremamente positivo sul lavoro di Borchardt è stato espresso da Hermann Hesse: lodandone la forza evocativa, poetica e linguistica, lo scrittore ha definito il *Dante Deutsch* una delle più significative opere poetiche del tempo.⁷

Anche due famosi romanisti contemporanei di Borchardt, come Ernest Robert Curtius e Karl Vossler, hanno esaltato la forza e il valore del *Dante Deutsch*. In particolare, Curtius ha affermato che la rappresentazione dell'oltretomba pieno di pietà realizzata da Borchardt può essere inserita tra le più importanti ricostruzioni dantesche in Germania.⁸

Karl Vossler, dal canto suo, ha messo in luce l'impulso creativo e la forza del *Dante Deutsch*; in pari tempo però, il critico ha sottolineato che l'opera di Borchardt può essere compresa solo se si evita di giudicarla come una semplice traduzione. Secondo lo studioso, infatti, il *Dante Deutsch* deve essere considerato come un lavoro del tutto autonomo e indipendente rispetto alla *Commedia*.⁹

Borchardt ha dedicato una parte significativa della sua produzione letteraria all'attività di traduttore: in questo ambito si segnalano, oltre al *Dante Deutsch*, anche opere del passato come le poesie trobadoriche e la *Germania* di Tacito, nonché alcuni testi moderni come le ballate di Swinburne. Lo scrittore, tuttavia, non ha lasciato precise indicazioni tecniche sulla sua prassi traduttiva. Difatti, nei testi di accompagnamento alle proprie traduzioni, Borchardt

⁶ H.G. DEWITZ, *Dante Deutsch. Studien zu Rudolf Borchardts Übertragung der Divina Commedia*, Verlag Alfred Kümmerle, Göppingen 1971, pp. 1-12.

⁷ Ivi, p. 9.

⁸ Ivi, p. 8.

⁹ Ivi, pp. 8-9.

dà spesso una rappresentazione idealizzante di questi lavori e delle loro finalità; per contro, assai raramente chiarisce i problemi posti dall'originale e le soluzioni da lui adottate.¹⁰ Questo stato di cose caratterizza anche il *Dante Deutsch*.¹¹

Borchardt, infatti, concepisce il suo lavoro di traduttore come parte integrante della sua attività di scrittore e di poeta. A più riprese egli ribadisce che la sua opera di poeta-traduttore si può realizzare solo obbedendo alla propria ispirazione, come avviene per ogni altro suo testo in prosa e in poesia. Di conseguenza, egli considera le sue traduzioni come vere e proprie opere letterarie, realizzate esclusivamente sotto la responsabilità e l'indipendenza dell'autore rispetto all'originale:

Die schöpferische Übertragung gestaltet genau wie das schöpferische Gedicht ein Ausdruck fordendes Bild der Phantasie, und man kann, wie in gemeinsten Sinne nur, was man versteht, im höheren nur übersetzen, was man so zwingend sieht, daß der Eindruck nach allen Seiten in Gestalt ausbricht.¹²

¹⁰ Ivi, p. 22.

¹¹ Ivi, pp. 22-26, e pp. 80-81. Oltre al saggio di Dewitz e ai lavori già citati di Mancini e Klinkert, altri contributi sulla traduzione della *Commedia* di Borchardt sono: H.G. DEWITZ, *Dante Deutsch. Zu Aporie und Apologie einer Hybride*, in *Rudolf Borchardt 1877-1945 cit.*, pp. 347-365; D. LAMPING, «Was hätte sei können»: *Rudolf Borchardts Deutscher Dante*, in *Ästhetische Transgressionen: Festschrift für Ulrich Ernst zum 60. Geburtstag*, hrsg. von M. Scheffel, S. Grothues, R. Sassenhausen, WVT, Trier 2006, pp. 155-169; K. FLASCH, *Borchardts Dante*, in *Das wilde Fleisch der Zeit*, hrsg. von K. Kauffmann, Klett-Cotta, Stuttgart 2004, pp. 146-168.

¹² «La traduzione creatrice, proprio come la poesia creatrice, dà forma espressiva ad una immagine della fantasia che tale forma richiede, e il poeta può solo tradurre in un senso più alto ciò che comprende nel significato più semplice, [può solo tradurre] ciò che vede in modo così urgente che la sua impressione prorompe da tutte le parti in forma artistica» (R. BORCHARDT, *Prosa II*, Klett-Cotta, Stuttgart 1959, p. 396).

Di fondamentale importanza per la comprensione del *Dante Deutsch* – così come di tutta l'opera di Borchardt – è il suo atteggiamento di forte critica nei confronti della modernità e della società di massa: secondo l'autore, infatti, i valori tradizionali della cultura germanica ed europea rischiano di scomparire a causa delle inarrestabili trasformazioni del mondo contemporaneo. Borchardt, dunque, pone a fondamento della propria attività di scrittore la volontà di recuperare i valori della tradizione in pericolo. Solo un poeta demiurgo e visionario quale egli si ritiene può salvare le forme espressive e i generi letterari anche del passato più antico: restituendo ad essi un nuovo significato nelle sue opere e nelle sue traduzioni, egli infatti è convinto di poter dare un nuovo senso al presente e al futuro della Germania e dell'Europa. Questo è il significato profondo della sua *Schöpferische Restauration* (restaurazione creatrice), che fonda la base teorica di tutti i suoi scritti e, naturalmente, anche del *Dante Deutsch*.¹³

Fedele ai principi della *Schöpferische Restauration*, Borchardt recupera episodi del passato – storici o letterari – la cui conoscenza appare frammentaria e lacunosa, e li reinterpreta con la forza della sua invenzione poetica. Anche nei lavori saggistici e nelle traduzioni egli giunge in alcuni casi a vere e proprie ricreazioni e reinvenzioni.¹⁴ Il *Dante Deutsch*, dove Borchardt ha l'ambizione di trasformarsi in un Dante tedesco, ne è uno degli esempi più significativi.

Per quanto riguarda i rapporti fra il *Dante Deutsch* e l'originale dantesco, Borchardt ha affermato che gli interessa comprendere «non che cosa, ma come il Fiorentino ha lavorato» («nicht was der Florentiner, wie er geschrieben hat»)¹⁵. In altre parole, la sua attenzione è rivolta, più che ai contenuti della *Commedia*, ai modi in cui Dante ha dato forma poetica ad immagini e concetti in una lingua ancora giovane e non codificata dall'uso: il volgare della *Commedia*, così,

¹³ Si veda a questo proposito R. BORCHARDT, *Prosa I*, Klett-Cotta, Stuttgart 1957, pp. 91-130, 328-373.

¹⁴ Si vedano a tale riguardo i saggi citati alla nota 2.

¹⁵ BORCHARDT, *Prosa II* cit., p. 530.

viene visto da Borchardt come modello per il tedesco medievale del suo *Dante Deutsch*.

In questo contesto, di particolare importanza appare la lettera che Borchardt ha dedicato a Konrad Burdach per il suo settantesimo compleanno. La lettera venne pubblicata nel 1930 prima in tedesco, poi in una versione italiana dal titolo *Epilegomena a Dante II: "Divina Commedia"*.¹⁶ Il testo costituisce la più diretta introduzione al *Dante Deutsch*: l'autore, infatti, spiega i motivi che sono alla base di questa traduzione, sullo sfondo della sua personale ricostruzione del medioevo tedesco ed europeo.

Nella lettera Borchardt contesta la rigida separazione tra filologia germanica e filologia romanza allora dominante: egli infatti riconosce nell'Europa medievale una sostanziale unità spirituale, linguistica e culturale. Secondo lo scrittore, tale unità si era creata grazie agli scambi mai interrotti tra popoli germanici e latini abitanti l'immensa regione compresa fra la foce del Rodano, la Loira, il Meno, il Danubio, l'Adriatico e l'Appennino.¹⁷

Borchardt, inoltre, vede nella cultura occitanica e nell'opera dei grandi trovatori provenzali la sintesi più alta di questa comune civiltà europea.¹⁸ Tuttavia, la fine tragica della Provenza, seguita alla crociata contro gli Albigesi, ha determinato un vuoto culturale che ha influenzato la storia dell'intero continente europeo.¹⁹

In particolare, lo scrittore mette a confronto la situazione storica dell'Italia e quella della Germania nel XIV secolo; egli, infatti, vuole comprendere i motivi per i quali Dante ha potuto scrivere la *Commedia*, mentre un simile capolavoro non è stato possibile nella lingua tedesca. A tale riguardo, l'autore afferma:

¹⁶ R. BORCHARDT, *Epilegomena a Dante II: "Divina Commedia"*, in *Scritti Italiani e Italici* cit., pp. 209-244.

¹⁷ BORCHARDT, *Epilegomena a Dante II* cit., pp. 209-211.

¹⁸ Si veda a questo proposito BORCHARDT, *Grandi Trovatori*, in *Scritti Italiani e Italici* cit., pp.133-142.

¹⁹ BORCHARDT, *Epilegomena a Dante II* cit., p. 228.

Così Dante, che si trovava nella stessa situazione dei tedeschi, [...] prese nelle sue mani, imperiosamente, da quelle di Girault e di Arnaldo il segreto della poesia e nei suoi arruffati fili raccolti trovò il filo d'oro che lo condusse ancora più indietro, fino a Virgilio; trovò quel segreto non a Firenze, ma nelle dimore dei signori dell'Italia settentrionale, nelle pianure antiche di storia e già irradiate dall'aura provenzale. I suoi contemporanei tedeschi [...] stesero le mani, ma il filo più esile, che afferrarono, sfuggì loro di mano, non c'era nessuno a raccoglierlo, a prenderlo in consegna.²⁰

Secondo Borchardt, durante l'esilio Dante è venuto a contatto con le corti dell'Italia settentrionale ove si era in parte conservata la cultura provenzale: partendo dal lascito poetico dei trovatori, egli è riuscito nella *Commedia* a riassumere e a salvare la poesia e la civiltà dell'intero medioevo europeo. Infatti, con il suo poema, Dante ha consegnato l'eredità di questo medioevo continentale all'Italia, pur senza influenzare gli sviluppi futuri della nostra letteratura.²¹

Altro invece, a parere dell'autore, è stato il destino della cultura e della poesia germanica dopo la fine tragica della Provenza. Infatti, la tradizione poetica tedesca, che nel medioevo si era espressa soprattutto in una letteratura cortese e nel *Mittelhochdeutsch* della Germania meridionale, è andata a poco a poco scomparendo in una poesia anonima cantata e popolare: questo stato di cose ha determinato per il paese un vuoto culturale insanabile e la perdita dell'intera eredità medievale.²²

Lo scrittore precisa, poi, come la lingua e la letteratura tedesche siano rinate solo nel XVI secolo in seguito alla traduzione della Bibbia di Lutero: caratterizzato fin dall'inizio da un rispetto eccessivo per le convenzioni e le norme grammaticali, il tedesco moderno (*Neuhochdeutsch*) ha perso, però, gran parte della forza

²⁰ BORCHARDT, *Epilegomena a Dante II* cit., p. 230.

²¹ Ivi, pp. 230-232.

²² Ivi, pp. 231-232.

e della concretezza espressive proprie della lingua di Dante e del *Mittelhochdeutsch*.²³

Insoddisfatto della rigidità normativa del *Neuhochdeutsch*, Borchardt sostiene di aver studiato molti idiomi del medioevo tedesco ed europeo, rifacendosi anche a fasi linguistiche anteriori alla *Commedia*: rispetto a Dante si è trasformato così «da suo postero in suo antenato».²⁴ In base a tali studi, lo scrittore chiarisce di aver ritrovato in queste lingue molte caratteristiche comuni al volgare della *Commedia*. Tra esse Borchardt segnala la forma concisa e abbreviata delle parole, nonché una maggiore libertà dei costrutti sintattici.²⁵ Secondo l'autore, queste caratteristiche si ritrovano in particolare nel provenzale, nel toscano e nel *Mittelhochdeutsch*.

Lo scrittore inoltre afferma che, per la lingua del *Dante Deutsch*, è stato determinante un soggiorno nella regione di Basilea nel 1906: nelle parlate del luogo identificabili con alcuni dialetti moderni dell'*Oberdeutsch* (tedesco superiore) della Svizzera e della Germania meridionale, infatti, egli ha riconosciuto in perfetta continuità storica molte caratteristiche del *Mittelhochdeutsch* comuni anche alla lingua della *Commedia*:

Ma ormai anch'io [...] disponevo del mobile rapporto di continuità fra il Duecento e i miei tempi; visto dal primo esso appariva come lo sviluppo organico del tedesco medievale classico; visto dai secondi come un profondo strato arcaico, ma vivo, di lingua [...].
 Disponevo ormai di un tedesco che non era legato all'artificio e alla tradizione libresca, che invece per sua inesauribile risorsa continuava a crescere e a fiorire sicché un'aura rosata di vita ne rifluiva sul tedesco prima di Lutero, risalendo il secolo decimoquinto, il decimoquarto, fino al decimoterzo; non era un'aria letteraria ma l'inesausta freschezza delle immortali energie di un popolo.²⁶

²³ Ivi, pp. 235-237.

²⁴ Ivi, p. 210.

²⁵ Ivi, pp. 209-210.

²⁶ Ivi, p. 235.

Queste parole evidenziano l'operazione compiuta da Borchardt con il *Dante Deutsch*: egli ha ritrovato nel *Mittelhochdeutsch* e nell'*Oberdeutsch* contemporaneo la lingua di fondo da utilizzare nella sua opera, e ad essa si è liberamente ispirato nella creazione di un tedesco medievale in forte antitesi con il *Neuhochdeutsch* del suo tempo. La lettera a Konrad Burdach, tuttavia, non fornisce chiarimenti sulle soluzioni stilistiche e traduttive effettivamente impiegate dall'autore: a tale scopo un esame diretto del *Dante Deutsch* risulta indispensabile.

Dal punto di vista metrico, occorre rilevare che Borchardt utilizza un *blankvers* con un numero variabile di sillabe: tale verso risulta il più adatto tra i metri tedeschi a riprodurre la duttilità dell'endecasillabo dantesco. In particolare il *blankvers*, che ha un ritmo prevalentemente giambico a cinque accenti, viene continuamente variato dall'autore nell'accentazione interna per ricreare la pluralità degli accenti della *Commedia*. Borchardt infine utilizza anche lo schema metrico della terzina dantesca, poco presente nelle traduzioni precedenti e successive alla sua.²⁷

Sia nella formazione dei versi e delle terzine sia nell'andamento ritmico, inoltre, Borchardt si mantiene assai vicino a Dante: anche lo scrittore, infatti, fa un uso continuo degli enjambement e delle pause. In Dante, però, l'andamento ritmico e sintattico dei versi accompagna e sottolinea i contenuti rappresentati. Al contrario, Borchardt forza spesso la tensione fra metrica e sintassi; con tali forzature, pertanto, le scene risultano a volte meno comprensibili o di difficile interpretazione. Ciò nonostante, le sonorità interne al *Dante Deutsch* mantengono quasi sempre una capacità evocativa che evidenzia e valorizza gli episodi narrati. Tali caratteristiche, d'altra parte, si ritrovano in numerose liriche dell'autore di stile e

²⁷ KLINKERT, *Dante deutsch* cit., pp. 158-159; MANCINI, *Rudolf Borchardt und Stefan George* cit., pp. 331-332.

argomento contemporaneo, a ulteriore riprova della modernità del *Dante Deutsch*.²⁸

Per quanto riguarda la lingua, Borchardt prende a modello il *Mittelhochdeutsch* della Germania meridionale e la fase più antica del *Neuhochdeutsch*, precedente alla Bibbia di Lutero. A questi periodi storici va ricondotto uno degli aspetti più vistosi dell'opera: l'uso della minuscola per i sostantivi, dato che la maiuscola si affermerà solo successivamente a Lutero. In generale, al *Mittelhochdeutsch* risultano appartenere i più antichi elementi linguistici del testo. Accanto a questi va posta l'influenza dei dialetti dell'*Oberdeutsch* contemporaneo, a cui l'autore ricorre di frequente per il carattere fortemente conservativo di questi idiomi. Tanto il *Mittelhochdeutsch* quanto i dialetti dell'*Oberdeutsch* sono usati da Borchardt per creare e accentuare l'aspetto arcaizzante del testo: essi ne influenzano, infatti, la tonalità interna sia in riferimento ai singoli versi che alle loro reciproche relazioni. Invece, la fase più antica del *Neuhochdeutsch* caratterizza l'opera sul piano della grafia, della fonetica e su quello morfosintattico; quanto al lessico, inoltre, contribuisce anch'essa a creare la veste arcaizzante del poema.²⁹

Tutti questi elementi appartenenti a epoche linguistiche diverse sono usati da Borchardt in una grande varietà di forme: essi sono la prova delle vaste conoscenze filologiche dell'autore. A ciò si deve aggiungere che molto spesso egli fa ricorso a vocaboli e costrutti attestati dalla tradizione, ma li inserisce in contesti estranei o fa loro assumere nuovi significati. Anche queste scelte rispondono ai principi di ricreazione poetica propri della *Schöpferische Restauration*. Questa combinazione di differenti linguaggi, in parte reinventati dall'autore, conferisce in molti casi al testo una grande forza evocativa; tuttavia, il dettato poetico spesso perde di precisione e concretezza lessicale.³⁰

A dimostrazione di ciò, si deve ricordare come Borchardt abbia sottolineato più volte che nessuno dei versi del *Dante Deutsch* avrebbe

²⁸ DEWITZ, *Rudolf Borchardt: Dante Deutsch* cit., pp. 357-360.

²⁹ DEWITZ, *Dante Deutsch* cit., pp. 49-54.

³⁰ Ivi, p. 198 e 216.

potuto essere scritto in Germania tra il 1350 e il 1400: ciò conferma che questo testo, nonostante l'aspetto arcaizzante, è un'opera della modernità rivolta ad un lettore novecentesco.³¹

A questo punto è importante analizzare alcuni passi del *Dante Deutsch*, mettendoli a confronto con i versi corrispondenti della *Commedia*.

Il primo esempio riguarda i vv. 1-6 del canto I dell'*Inferno*:³²

In mitten unseres lebens an der fahrt	Nel mezzo del cammin di nostra vita
erfand ich mich in einem finsternen hagen,	mi ritrovai per una selva oscura,
dass ich der rechten strassen irre ward:	ché la diritta via era smarrita.
Ach harter pein, und wem er glich, zu sagen,	Ahi quanto a dir qual era è cosa dura
der hagen, ein wild wald rauch und ungeheure,	esta selva selvaggia e aspra e forte
der an gedanken mir erneut das zagen!	che nel pensier rinova la paura!

Come avviene in Dante, anche Borchardt introduce in questo caso una tensione fra metrica e sintassi tramite gli enjambement e i legami tra un verso e l'altro. In generale, questi legami sono presenti in tutto il *Dante Deutsch*, e in molti casi collegano tra loro due o più terzine. In questo passo, ed in molti altri del poema tedesco, tali caratteristiche sono rafforzate dal maggior uso delle virgole e dei due punti al posto del punto fermo. Nel caso dei due punti presenti alla fine del v. 3 del testo tradotto, tale uso garantisce un legame più stretto fra le terzine, forzando il dettato dantesco.

L'aspetto arcaizzante di questi versi è prodotto attraverso il ricorso, a livello fonetico e lessicale, alle sonorità e ai suoni aspirati propri del *Mittelhochdeutsch* della Germania meridionale. Nel testo analizzato, in particolare, vi sono una serie di arcaismi di natura lessicale: *erfand* (forma moderna *fand*) al v. 2; *hagen* (Wald) al v. 2 e

³¹ DEWITZ, *Rudolf Borchardt: Dante Deutsch* cit., pp. 355-356.

³² Il testo tedesco utilizzato è il già ricordato BORCHARDT, *Dantes Comedia Deutsch*. Per una analisi di *Inf. I* nella traduzione di Borchardt si vedano anche KLINKERT, *Dante deutsch* cit., pp.157-166, e MANCINI, *Rudolf Borchardt und Stefan George* cit., pp. 332-334.

al v. 5; *ward* (wurde) al v. 3, *ein wild wald rauch und ungeheure* (ein wilder wald, rauh und ungeheurer) al v. 5; ed *empfieng* (empfung) al v. 8. Anche a livello sintattico vi sono costrutti arcaici come l'uso del genitivo in *Ach harter pein* al v. 4 o in *was heils* al v. 8, nonché *an gedanken* (in gedanken) al v. 6.

Nella prima terzina Borchardt riproduce, nel complesso, la correlazione tra sintassi e verso che ritroviamo in Dante. Tuttavia, al v. 1, l'incipit «Nel mezzo del cammin di nostra vita» viene reso in tedesco con l'iperbato «unseres leben an der fahrt» (nel mezzo della nostra vita nel viaggio): in tal modo il verso dantesco viene suddiviso in due parti che ne cambiano il significato. Anche questo è, dunque, un esempio della tendenza di Borchardt a modificare il senso dell'originale.

Al v. 3 Borchardt sostituisce la frase esplicativa di Dante «ché la diritta via era smarrita» con una frase consecutiva, «dass ich der rechten strassen irre ward»: la frase consecutiva non sarebbe stata necessaria poiché anche il *da* causale tedesco sarebbe stato perfettamente adeguato alla struttura del *blankvers*. Anche in questo caso l'autore dà un nuovo significato al passo dantesco: nel testo di Borchardt, infatti, lo smarrirsi di Dante personaggio appare come la conseguenza diretta del suo ritrovarsi nella selva; in Dante, invece, il v. 3 è semplicemente la spiegazione di quanto affermato al verso precedente.

L'analisi della seconda terzina, poi, risulta particolarmente interessante. In particolare, la figura etimologica «selva selvaggia» al v. 5 è resa da Borchardt con la paronomasia *wild wald* e rafforzata dalla rima interna tra *sagen* al v. 4 e *hagen* al v. 5. La parola-rima *paura* al v. 6 dell'originale, inoltre, è tradotta dall'autore con una metonimia tramite il verbo *zagen* (tentennare, mancare di coraggio). Tale scelta si allontana dal testo dantesco, ma rafforza con un ulteriore elemento la rima interna tra *hagen* e *sagen* sopra ricordata. L'effetto complessivo ottenuto, pertanto, è ugualmente efficace nel rappresentare il senso di smarrimento provato da Dante al solo ricordo del suo perdersi nella selva.

In generale, si deve sottolineare come i vv. 4-6 nel testo dantesco siano molto aspri e dissonanti. Nella sua traduzione Borchardt crea

effetti sonori simili a quelli di Dante facendo uso di termini tipici del *Mittelhochdeutsch*. Tuttavia, la costruzione sintattica utilizzata dall'autore in questo caso risulta assai difficile e complessa: questo stato di cose ha come conseguenza un complicarsi del movimento ritmico a danno dei legami grammaticali e della comprensione stessa del dettato poetico. A riprova di ciò, infatti, la traduzione letterale suonerebbe così: «Ah [è] di grave pena e a dirsi a chi essa assomigliava, la selva, un bosco selvaggio, aspro e mostruoso che nel pensiero mi rinnova il mancare di coraggio».

È peraltro importante rilevare che, come risultato della *Schopferische Restauration*, nel *Dante Deutsch* vi è la presenza della cosiddetta *interpretatio germanica*:³³ in base ad essa espressioni proverbiali tipicamente italiane vengono tradotte con proverbi o espressioni tedesche di analogo significato. La stessa cosa accade nelle enumerazioni di personaggi della storia italiana o della tradizione classica, i cui nomi vengono spesso sostituiti con altri del mondo germanico o addirittura abbreviati o omissi. Alla *interpretatio germanica* va anche ricondotta l'omissione parziale o totale delle espressioni latine, al cui posto vengono inserite parole tedesche spesso arcaiche.

Tale situazione si riscontra ad esempio nel primo canto dell'*Inferno*, al momento dell'incontro di Dante con Virgilio. Al v. 65 il dantesco «*Miserere di me*» viene sostituito con il corrispondente tedesco «*Erbarm dich mein*»; al v. 70 il *sub Iulio* dell'originale è parzialmente tradotto dall'autore con «*Zu Iulii zeiten*». Altre evidenti sostituzioni di espressioni latine si trovano all'inizio del xxxiv canto dell'*Inferno*. Qui l'incipit dell'inno di Venanzio Fortunato, modificato da Dante in «*Vexilla regis prodeunt inferni*», viene reso da Borchardt con «*Vexilla regis prodeunt der hölle*»: significativamente discostandosi dall'originale, l'autore decide di tradurre con *hölle* la parola-chiave *inferno*.

Anche nel canto trentesimo del *Purgatorio* i vv. 10-12, «E un di loro, quasi dal ciel messo, / «*Veni, sponsa, de Libano*» cantando /

³³ MANCINI, *Rudolf Borchardt und Stefan George* cit., p. 338; DEWITZ, *Dante Deutsch* cit., pp. 129-133.

gridò tre volte, e tutti li altri appresso», contengono una citazione diretta del testo latino del *Cantico dei Cantici*. Essi diventano nella traduzione di Borchardt «Und einer, als des himmeles kämmerling, / rief “*Veni sponsa*” und sangs zu dreien malen / und nach ihm sangs das ganze hofgeding»: nel testo tedesco cioè la citazione dantesca del *Cantico dei Cantici* diviene un generico *Veni sponsa*, senza alcuna indicazione geografica. Significativi sono in questa terzina gli arcaismi *kämmerling* e *hofgeding* con cui l'autore accompagna le parole latine citate. In particolare, *kämmerling*, derivato dall'antico germanico e utilizzato nel latino di mezzo, designava nel medioevo un personaggio importante al servizio di un re o di un principe. Con tale termine Borchardt traduce il *nesso* del v. 10, che in Dante indica colui che, fra i ventiquattro vegliardi nella processione purgatoriale, intona l'inno.

L'autore poi utilizza il termine *hofgeding*, con cui nel medioevo ci si riferiva ad un tribunale di corte principesca o regale: tale termine traduce l'espressione *tutti li altri*, ossia i vegliardi che cantano in latino seguendo il primo. Nello stesso canto, inoltre, l'espressione che Dante trae dai *Vangeli*, «*Benedictus qui venis*», al v. 19, è solo in parte ripresa da Borchardt con «*Gebenedeit qui venis*»: si evidenzia così la perdita della desinenza maschile di *benedictus* nel participio *gebenedeit*. Al contrario, il v. 21 dell'originale che Dante riprende dall'*Eneide*, «*Manibus, oh, date lilia plenis*», rimane quasi inalterato nel *Dante Deutsch*. Questi cambiamenti operati dall'autore trasformano i ventiquattro seniori dell'Antico Testamento in autorevoli membri di una corte medievale in attesa di una sposa regale; l'arrivo di quest'ultima, poi, è sottolineato dalla citazione virgiliana ed è celebrato da una moltitudine di angeli. Borchardt dunque, tramite questa scena prettamente medievale, sembra alludere al giudizio severo a cui, di lì a poco, Beatrice sottoporrà Dante. In tal modo, Beatrice diviene il giudice supremo della vita di Dante all'interno di un tribunale di corte identificabile con lo stesso tribunale del Cielo. Questo ruolo da lei rivestito è reso possibile dal fatto che Beatrice è la donna amata e la guida spirituale del poeta: a ciò pare riferirsi, infatti, la citazione latina *Veni sponsa* privata della determinazione

geografica originaria. Ancora una volta è opportuno ribadire come queste trasformazioni vadano comprese alla luce dei principi della *Schöpferische Restauration*.

Nel *Dante Deutsch* vi sono altri elementi distintivi che è importante ricordare. Tra essi vi è il fatto che spesso Borchardt accentua il significato del testo dantesco attraverso una drammatizzazione delle scene rappresentate. Si consideri a titolo di esempio l'incipit di Par. II, vv. 1-6: si tratta del famoso appello ai lettori non forniti di adeguate conoscenze teologiche ad abbandonare la lettura del *Paradiso*. A tale scopo, si mettono a confronto i versi danteschi e il testo corrispondente del *Dante Deutsch*:

He dort, im lützelen schifflein – hört ihr nicht? –	O voi che siete in piccioletta barca,
Durch lauschens lust gefolgete, nachzufahren	desiderosi d'ascoltar, seguiti
Dem schiffe mein, das in see mit sange sticht –	dietro al mio legno che cantando varca,
Um kehret euch, eur stade zu gewahren!	Tornate a riveder li vostri liti:
Verwettet nicht das tiefe meer! dàs fordern,	non vi mettete in pelago, ché forse
und mich verlieren, ergienge euch in verfahren!	perdendo me, rimarreste smarriti.

Il v. 1 del canto viene modificato da Borchardt in modo rilevante. Nel testo tedesco scompare, infatti, il vocativo iniziale *O voi*, sostituito dalla più generica esclamazione *He* (ehi) e dall'avverbio di luogo *dort* (là). «In piccioletta barca» viene rafforzato da Borchardt con «im lützelen schifflein» (piccola barchetta): l'aggettivo proprio del *Mittelhochdeutsch*, *lützel*, sottolinea il senso di precarietà e di pericolo espresso dal diminutivo *schifflein*, la barchetta su cui viaggiano gli inesperti naviganti-lettori del poema. La domanda finale rivolta direttamente ai lettori e inesistente nel verso dantesco «hört ihr nicht?» (non ascoltate?), infine, cambia radicalmente il senso dell'originale. Qui Borchardt evoca l'idea di un colloquio diretto fra Dante e i suoi inesperti ascoltatori: in questa domanda emerge tutta la preoccupazione del poeta per il grave pericolo che essi corrono a causa di una imbarcazione troppo precaria.

I vv. 2-4 sono nel complesso fedeli al testo dantesco. Al v. 2, però, la contemporanea presenza dei sinonimi espressi dal partici-

pio *gefolgete* (seguiti) e dall'infinito *nachzufahren* (andare dietro) evidenzia la precisa volontà di questi naviganti di seguire il poeta; in tal modo Borchardt sembra accentuare la preoccupazione dello stesso Dante per la loro sorte.

Da ultimo, i vv. 5-6 ribadiscono questo stato di cose con un ulteriore slittamento di significato rispetto all'originale. Il «non vi mettete in pelago», infatti, viene reso da Borchardt con «*Verwettet nicht das tiefe meer*» (non perdetevi la scommessa con il mare profondo). In questo caso l'esortazione di Dante ai suoi inesperti lettori si trasforma in Borchardt nel pericolo di una scommessa mortale con il mare: l'autore, dunque, sembra dissuadere con forza questi naviganti da un'impresa già persa in partenza. Successivamente, Borchardt rafforza questo slittamento di significato con l'enjambement ai vv. 5-6 presente anche nell'originale. Il dantesco «ché forse / perdendo me» viene tradotto dallo scrittore con «*dàs fordern / und mich verlieren*» (sfidare questo [il mare] e perdere me). Dante, infatti, esprime con l'avverbio *forse* l'idea di una probabile perdita della rotta da parte dei suoi inesperti lettori; Borchardt, invece, sottolinea l'immagine appena enunciata di una sfida al mare aperto. A tale sfida seguirebbe inevitabilmente per questi naviganti-lettori l'allontanamento dalla via tracciata dal poeta e uno smarrimento definitivo.

Anche nei versi sopra riportati vi sono arcaismi e termini tipici del *Mittelhochdeutsch*. Tra essi, oltre al già citato *lützel*, troviamo *stade* (Ufer) al v. 4 e al v. 5 e *verwettet*, dal verbo *verwetten* ancora utilizzato nel tedesco moderno. Altri arcaismi, infine, sono al v. 3 *schiffe* (Schiff) e *sange* (Sang), *um kebret* (umkehrt) al v. 4 e *ergienge* (erging) al v. 6. Complessivamente, dunque, anche l'incipit di *Par.* II risponde nel *Dante Deutsch* ai principi di ricreazione poetica propri della *Schöpferische Restauration*.

In conclusione, è importante rilevare che, in perfetta analogia con la *Commedia*, ciascuna cantica del *Dante Deutsch* termina con la parola *sterne*, e cioè *stelle*.

Sintesi: Il saggio evidenzia le caratteristiche della traduzione della *Commedia* realizzata da Rudolf Borchardt dal 1904 al 1923. Borchardt ha utilizzato un tedesco medievale da lui stesso ricreato, sulla base di una visione fortemente critica della lingua tedesca dopo la Bibbia di Lutero. In Germania si sarebbe interrotta la continuità, propria del medioevo europeo, fondata sulla naturale tensione tra popoli germanici e popoli latini e che aveva trovato il suo capolavoro nella *Commedia*. Si può quindi parlare di una vera e propria riscrittura del poema dantesco: intento dell'autore è creare una lingua mai esistita nella realtà e formata, in gran parte, da un linguaggio medievale tipico della Germania meridionale. Per illustrare tali caratteristiche, nel saggio si presentano alcuni esempi tratti dalle tre Cantiche tradotte.

Parole chiave: Borchardt; Dante Deutsch; traduzione.

Abstract: The essay highlights the characteristics of the translation of the Comedy by Rudolf Borchardt from 1904 to 1923. Borchardt used a mediaeval German recreated by himself, based on a strongly critical view of the German language after Luther's Bible. In Germany, the continuity, typical of the European Middle Ages, based on the natural tension between Germanic peoples and Latin peoples and which had found its masterpiece in the Comedy, would have been interrupted. We can therefore speak of a real rewriting of the Dante's poem: the author's intent is to create a language that never existed in reality and formed, in large part, by a mediaeval language typical of southern Germany. To illustrate these characteristics, the essay presents some examples taken from the three Translated Cantiches.

Keywords: Borchardt; Dante Deutsch; translation.

LA 'DIVINA COMMEDIA' IN GIAPPONE.
ESEMPI DI INTERTESTUALITÀ DANTESCA
NELLA LETTERATURA MODERNA E CONTEMPORANEA

Marco Taddei
(*Università degli studi di Bergamo*)

1. *La Commedia in Giappone: introduzione, studi e traduzioni*¹

La fortuna di Dante e della *Commedia* inizia in Giappone alla fine del XIX secolo nel corso della cosiddetta era Meiji (1868-1912), un periodo di rapida modernizzazione e di scambi intensi con l'occidente.² Fu lo scrittore Mori Ōgai (1862-1922), che durante

¹ Gli autori giapponesi saranno citati nel testo secondo l'uso giapponese per cui il cognome precede sempre il nome.

² Non è escluso che già i missionari occidentali arrivati in Giappone attorno alla metà del XVI secolo, tra i quali il gesuita Alessandro Valignano (1539-1606), potessero aver fatto cenno a Dante, ma a oggi non esistono fonti storico-letterarie a conferma di questa ipotesi. Per un quadro generale sulla ricezione di Dante in Giappone dalla fine dell'Ottocento al secondo conflitto mondiale cfr. T. IWA-KURA, *La fortuna di Dante in Giappone*, in *Firenze, il Giappone e l'Asia*, Atti del Convegno Internazionale di studi (Firenze, marzo 1999), a cura di A. Boscaro e

il suo soggiorno di studio in Germania ebbe modo di leggere la traduzione tedesca della *Commedia*, a coniare il neologismo *Shinkyoku* (“Canto divino”) con il quale ancora oggi si indica il poema dantesco.³ Dal 1892 al 1901 Ōgai lavorò alla sua traduzione in giapponese dell’*Improvisatoren* (“L’improvvisatore”) di Hans Christian Andersen (1805-1875), contribuendo a diffondere il nome del poeta tra i suoi contemporanei. Il testo di Andersen ha infatti per protagonista un ammiratore di Dante e riporta numerosi versi della *Commedia*.

Nella storia della ricezione di Dante in Giappone fondamentale fu l’attività di giovani intellettuali e letterati come Ōgai attorno alla metà degli anni novanta dell’Ottocento. Interessati a conoscere il pensiero etico politico della società europea e le correnti artistico-letterarie che ne avevano plasmato la cultura, essi iniziarono un’intesa opera di studio e traduzione degli autori più importanti. Molti di loro erano anglisti che leggevano con interesse gli scritti di Thomas Babington Macaulay (1800-1859) su John Milton e Dante e il saggio *On Heroes, Hero-Worship, and The Heroic in History* (1841) di Thomas Carlyle (1795-1881). Non furono pochi quelli che in gioventù decisero di farsi battezzare e anche se la maggior parte abbandonò la fede cristiana dopo qualche anno, quella breve esperienza permise loro di comprendere meglio il pensiero occidentale e il suo riflesso nella letteratura. Leggevano la *Commedia* nelle traduzioni inglesi di Henry Francis Cary (1814) e di Henry Wadsworth Longfellow (1867), divulgate dai missionari protestanti attivi allora nel paese, e annoveravano Dante, così come Shakespeare, tra i poeti eroi,

M. Bossi, L. Olschki, Firenze 2001, pp. 271-279. Una panoramica dettagliata è presente anche alla voce *Giappone* curata da Giuliano Bertuccioli nell’*Enciclopedia Dantesca* disponibile in versione digitalizzata sul sito di Treccani.

³ Ōgai utilizza per la prima volta il termine *Shinkyoku* nel suo diario tedesco dove in data 13 agosto 1885 scrive: «La malinconica *Divina Commedia* (Comedia) di Dante mi ha completamente incantato», cfr. M. ŌGAI, *Diario tedesco*, a cura di G. Borriello, Atmosphere libri, Roma 2019, p. 33.

modelli da seguire nel difficile processo di modernizzazione e occidentalizzazione del paese.⁴

Proprio basandosi sull'edizione di Cary, nel 1916 un gruppo di sei studiosi della Società per lo studio dei classici (Koten Bungaku Kenkyū kai) pubblicò con la casa editrice Kōryōsha la prima traduzione completa della *Commedia* intitolata appunto *Shinkyoku*. L'anno seguente uscì invece la prima traduzione dall'originale a cura di Nakayama Masaki che tradusse al contempo anche la *Vita Nova*. L'interesse per Dante si rinnovò in Giappone come altrove in prossimità del seicentenario della sua morte, raggiungendo il suo culmine nel 1925 quando la casa editrice Shinseidō pubblicò il *Dante zenshū*, la prima opera omnia di Dante curata da Nakayama e contenente la traduzione di tutte le opere a esclusione di *Egloghe*, *Detto d'amore* e *Fiore*.⁵ La versione in giapponese della *Commedia* più letta e ancora oggi reperibile nell'edizione tascabile dell'editore

⁴ Tra gli anglisti dell'epoca che si accostarono allo studio della *Commedia* basti qui citare il poeta Ueda Bin (1874-196) che nel 1901 pubblicò *Shisei Dante* (Dante poeta divino). Una biografia piuttosto accurata con una larga sezione dedicata alla *Commedia* nella quale forniva una visione d'insieme dell'opera, ne spiegava la genesi e i riferimenti culturali, e dava conto delle posizioni di critici antichi e moderni. La scoperta di Dante da parte degli intellettuali giapponesi di epoca Meiji e Taishō (1912-1926) è stata oggetto di vari studi cfr. L. CAPPONCELLI, *Dal Paradiso all'Inferno: la 'Divina Commedia' in Giappone attraverso Masamune Hakuchō e Akutagawa Ryūnosuke*, in *Parole e sconfinamenti*, a cura di M. Sturiale e G. Traina, Euno Edizioni, Leonfronete 2014, pp. 73-85; T. KUNIKO, *Dante nella cultura giapponese*, in «Giornale storico della Lunigiana e del territorio Lucense», LIX, 2008, pp. 249-63; K. SHIGEICHI, *Dante in Giappone*, in «Il Giappone», v, 1965, pp. 9-17.

⁵ Nel 1921, in occasione del seicentenario, fu pubblicata anche la sostanziosa monografia *Dante to sono jidai* (Dante e i suoi tempi) a cura del dantista Kuroda Masatoshi (1890-1973) formatosi presso l'Università di Kyōto, centro importante per lo studio e la diffusione della letteratura italiana in Giappone. È proprio all'Università di Kyōto che nel dicembre 1940 nasce la prima sezione di italianistica con i corsi di Kuroda e dell'antropologo Fosco Maraini. Sempre a Kyōto verrà fondata nel 1950 l'Associazione di Studi Italiani in Giappone (Itaria gakkai) attiva ancora oggi.

Iwanami è quella di Yamakawa Heizaburō (1876-1947) che tradusse l'*Inferno* (1914), il *Purgatorio* (1917) e il *Paradiso* (1922) potendo contare sulla collaborazione del mecenate Ōga Jukichi (1865-1937), il quale mise a disposizione dello studioso la sua collezione dantesca poi donata all'Università di Kyōto.⁶

Tuttavia non fu solo grazie al lavoro degli specialisti che Dante venne letto in Giappone agli inizi del Novecento. I lettori comuni avevano infatti accesso a edizioni di scarso valore accademico intitolate *Shinkyoku monogatari* ("I racconti della *Divina Commedia*"). Si trattava di compendi in prosa senza note, scritte in uno stile immediatamente decifrabile dal lettore che poteva così farsi un'idea generale del Poema e del suo autore. Il primo esempio di questo filone comparve nel 1903 a cura di Shigeno Masaru per la casa editrice Toyamabō e fu seguito nel 1915 da un'altra edizione curata da Takatsuki Ainosuke con la prefazione di Mori Ōgai. Questi infatti, pur ammettendo la difficoltà di riassumere un simile capolavoro, sostenne il progetto per rendere uno dei classici europei alla portata di tutti. Anche il cinema e la letteratura per l'infanzia diedero il loro contributo alla diffusione del poema dantesco. Il lungometraggio *Inferno* prodotto dalla Milano Films nel 1911 venne proiettato due anni dopo al Teatro imperiale di Tōkyō mentre nel 1925 apparve *Kodomo no Dante* ("Dante per i bambini") a cura di Ashiya Roson con le illustrazioni a colori di Kurosawa Takeyuki.⁷

⁶ Oltre alle due citate traduzioni di Nakayama e Yamakawa, nella prima metà del Novecento uscirono quella di Taketomo Sōfū (1923, 48, 50) e di Ikuta Chōkō (1929). Nel dopoguerra uscirono quattro nuove edizioni con apparato critico, quelle di Nogami Soichi (1964), Hirakawa Sukehiro (1966), Miura Itsuo (1970-72) e di Jugaku Bunshō (1974-76). L'ultima in ordine di tempo è quella del 2014 a cura di Hara Motoaki italianista e professore associato presso l'Università Tōkai di Tōkyō per la casa editrice Kōdansha. Per un commento sulla difficoltà delle traduzioni in giapponese cfr., F. MICHIO, *Shinkyoku, il canto divino. Leggere Dante in Oriente*, in «Labyrinth», XLIV, 2000, pp. 12-44.

⁷ La diffusione della conoscenza di Dante e della *Commedia* al di fuori dei circoli accademici è stata rimarcata dal Prof. Doi Hideyuki dell'Università Ritsumeikan di Kyōto nella conferenza dal titolo *Dante in Giappone fra traduzione*

Uno degli esiti più recenti di questa rielaborazione della *Commedia* nella cultura popolare nipponica è la sua trasposizione in *manga*. Molto apprezzato anche in Italia è *Dante Shinkyoku* (1994-5) disegnato da Nagai Gō, uno dei più importanti fumettisti contemporanei, che si è ispirato alle illustrazioni ottocentesche di Gustave Dorè (1832-1883).⁸ L'immaginario dantesco ha influenzato anche l'opera di artisti contemporanei come Chiba Kazumasa (1967) che ha rappresentato la tragedia di Fukushima come allegoria infernale di tipo dantesco.⁹

Quanto detto mostra come esista un interesse continuo per Dante da parte del pubblico giapponese. Tuttavia occorre precisare che la lettura della *Commedia* in traduzione e ancor più in originale resta in generale un'attività alla portata di studiosi e specialisti. La comprensione del pensiero filosofico-scientifico medievale, della tradizione biblica e teologica, della letteratura classica e di taluni aspetti socio-culturali pone infatti grandi difficoltà concettuali per l'assenza di riferimenti analoghi nella cultura giapponese. Difficoltà che possono essere superate solo attraverso uno studio faticoso che talvolta finisce per oscurare la qualità poetica del testo. Per altro si tratta spesso di una lettura parziale che predilige l'*Inferno* grazie

e adattamenti in occasione del simposio *Reading Dante in East Asia* svoltosi on line il 25 ottobre 2021 e organizzato dall'Italian School of East Asian Studies (ISEAS) di Kyōto.

⁸ Conosciuto in Italia soprattutto per saghe di robot come Mazinga, Ufo Robot Goldrake e Jeeg robot d'acciaio. Nagai si ispira al poema dantesco, adattandone atmosfere e singoli personaggi anche in altri due *manga*: *Mao Dante* (1971) e la successiva rielaborazione *Devilman* (1972-3). Per un approfondimento sul tema cfr. M. TIRINO, *Manga Dante. Comunicazione interculturale e tradizione figurativa in Dante Shinkyoku di Gō Nagai*, in «Dante e l'arte», v, 2018, pp. 177-220.

⁹ Il pittore è stato intervistato da Lorenzo Amato in concomitanza con la mostra *Modern Interpretation of Dante's 'Divine Comedy'* tenutasi dal 21 agosto al 21 settembre 2019 presso la galleria Mizuma di Tōkyō. Il testo dell'intervista è disponibile sulla rivista on-line *Insula europea* al link <http://www.insulaeuropea.eu/2020/01/22/dante-nellinferno-di-fukushima-lorenzo-amato-intervista-kazumasa-chiba/> (ultimo accesso 09.12.201).

all'icasticità delle sue descrizioni e ad alcune analogie con l'immaginario infernale nella tradizione buddhista.¹⁰

2. *La Commedia nella letteratura giapponese moderna*¹¹

Nonostante la complessità di un'opera basata su un impianto ideale e letterario in gran parte eterogeneo rispetto a quello giapponese, alcuni scrittori di età moderna hanno tratto ispirazione proprio dall'opera dantesca nello scrivere romanzi e racconti, o hanno dedicato a Dante alcune delle loro pagine migliori. La *Divina Commedia*, all'epoca recepita attraverso il filtro di una sensibilità romantica che la valutava in opposizione al positivismo moderno, era soprattutto apprezzata per l'accuratezza delle scene infernali e il realismo con cui è rappresentato l'animo umano nelle sue pulsioni più oscure.

Un esempio noto di come i versi danteschi vegano rielaborati nella trama narrativa di un racconto moderno è *Rondontō* ("La torre di Londra", 1905) di Natsume Sōseki (1867-1916), scrittore che oltre a Dante aveva sicuramente letto in traduzione inglese anche altri autori italiani, tra cui D'Annunzio e Croce.¹² Nel racconto in questione, Sōseki rievoca la sua visita alla Torre di Londra il 31 ottobre del 1900. Nel momento in cui l'io narrante varca la soglia della porta di accesso alla Torre, egli si domanda se da qualche parte non siano per caso incisi i versi che cita subito dopo. I versi riportati, anche se non viene detto esplicitamente, sono il suo adattamento in giapponese classico dei primi nove del canto III dell'*Inferno*, che

¹⁰ M. FUJITANI, *Shinkyoku il canto divino. Leggere Dante in Giappone*, a cura di E. Banfi, Università degli Studi di Trento, Trento 2000, pp. 45-110.

¹¹ È opportuno precisare che, ai fini del presente discorso, per 'moderno' si intende il periodo della storia giapponese che va dal 1867 al 1945, mentre per 'contemporaneo' quello dal dopoguerra ai giorni nostri.

¹² Cfr. I. SHŌKO, *Sōseki e l'Italia*, in *Documentazione fotografica delle opere di Mori Ōgai e Natsume Sōseki*, Istituto Giapponese di Cultura, Roma 1994, pp. 89-101.

Sōseki aveva letto nella traduzione inglese in prosa di John Aitken Carlyle del 1849. Certamente, come l'autore stesso ammette, la citazione dei versi danteschi è un po' forzata e indotta anche da un compiaciuto esibizionismo erudito, ma l'imponenza del monumento e l'atmosfera lugubre che aleggia al suo interno si accordano comunque all'immagine della porta infernale. Non è questo l'unico riferimento a Dante nelle opere dello scrittore che lo ricorda anche in *Bungakuron* ("Teoria della letteratura", 1907), dove riporta in inglese i versi 40-45 del canto XIII dell'*Inferno*, da lui ritenuti un esempio efficace di associazione di idee attraverso una similitudine.¹³

Se Sōseki è maggiormente interessato all'impatto delle descrizioni dantesche, all'impressione che esse suscitano nel lettore e alla loro qualità letteraria, in Akutagawa Ryūnosuke (1892-1927), altro autore capace di attingere dai classici ciò che conviene alla sua sensibilità di uomo moderno, il riferimento a Dante è riconducibile anche a un interesse più generale per la dottrina cattolica. Infatti quella che inizialmente è una fascinazione estetica per il cristianesimo, fonte di ispirazione per molte sue opere tra cui i cosiddetti "racconti cristiani", col tempo diviene un interesse più personale e profondo, maturato anche attraverso la lettura della tradizione neotestamentaria.

In *Haguruma* ("La ruota dentata", 1927) Akutagawa dà voce al proprio malessere esistenziale per bocca di uno scrittore suo alter ego, A., il quale medita il suicidio per sottrarsi definitivamente al demone della follia che lo perseguita. Visioni di ingranaggi semitrasparenti in movimento costante lo tormentano e per cercare di rendere la vita un poco sopportabile prova di tutto: scrivere, girare tra gli scaffali di una libreria, prendere un treno o salire su un taxi. A un certo punto fa visita a un vecchio amico che lavora come custode nella soffitta di un editore specializzato in Bibbie e questi gli suggerisce di

¹³ Per un'analisi comparata delle varie occorrenze di Dante in Sōseki si veda G. COLLEONI, *Il Dante di Natsume Sōseki (1867-1916): quando il gigante della letteratura giapponese moderna si valse del sommo poeta italiano* in *Spigolature orientali. Scritti in onore di Adolfo Tamburello per il suo ottantesimo compleanno*, a cura di G. Borriello, Orientalia Parthenopea Edizioni, Napoli 2015, pp. 113-125.

convertirsi al cristianesimo perché i farmaci non possono aiutarlo. Tuttavia il narratore ammette di non riuscire a credere in Dio e nei miracoli, né a condividere le serene certezze dell'amico. Il malessere aumenta e mentre A. cammina lungo una strada fiancheggiata dagli alberi di un parco, così li descrive: «Parevano avere un busto e un dorso, come essere umani. Mi procurarono una sensazione più che sgradevole, quasi terrificante. Ricordai i defunti trasformati in piante dell'inferno di Dante [...]».¹⁴ La nevrosi del protagonista crea allucinazioni che rendono sinistro il paesaggio urbano, amplificando la sua inquietudine interiore. Per inciso, l'allusione al XIII canto dell'*Inferno* assume una certa rilevanza se si considera che proprio nel periodo in cui scrive *Haguruma* Akutagawa stesso matura la decisione di compiere il suicidio, nel quale vede l'unica via di scampo dalla follia.¹⁵ Nello stesso racconto compare anche un secondo riferimento a Dante, indotto questa volta da un'associazione di idee innescata da una parola ascoltata per caso mentre il protagonista sale in taxi per farsi portare in una clinica psichiatrica.

«Innervosiva-Tantalizing-Tantalus-Inferno...». Tantalo ero io, che nella realtà avevo contemplato la frutta oltre la porta a vetri. Fissando la schiena dell'autista maledissi l'inferno di Dante, che mi era apparso per la seconda volta. Ebbi di nuovo l'impressione che tutto fosse falso. La politica, l'industria, l'arte e la scienza erano solo lacche di vario colore che mi celavano l'atrocità della vita.¹⁶

In questa «autopatografia»,¹⁷ i riferimenti a Dante, non sono una smaccata dimostrazione di erudizione, ma agiscono come al-

¹⁴ A. RYŪNOSUKE, *La ruota dentata e altri racconti*, trad. di L. Origlia, SE, Milano 1990, p. 125.

¹⁵ Akutagawa morì nell'estate del 1927 con una Bibbia aperta sul comodino. La sua morte lasciò sgomenti gli intellettuali dell'epoca perché parve la sconfitta di quel pensiero libero e colto che egli era sembrato incarnare.

¹⁶ RYŪNOSUKE, *La ruota dentata* cit., pp. 127-128.

¹⁷ Cfr. CAPPONCELLI, *Dal Paradiso all'Inferno* cit., p. 82.

lucinazioni visive e acustiche in un crescendo di follia che porta l'io verso la sua disintegrazione.

Echi delle letture dell'*Inferno* dantesco si ritrovano anche in Yosano Akiko (1878-1942), figura di spicco della poesia giapponese moderna, saggista e attivista nel primo movimento femminista. In una raccolta del 1921 intitolata *Taiyō to bara* ("Il sole e le rose") troviamo due componimenti che nella forma tradizionale della poesia classica giapponese di trentun sillabe, il *tanka*, fanno chiaro riferimento alla *Commedia*. Il primo «Nella fiamma della fornace dell'inferno vedo la bella Francesca angosciata» sottolinea l'avvenenza di Francesca pur avvolta dalle fiamme, mentre il secondo dichiara il sollievo della poetessa per non essere annoverata tra i dannati: «Da sola tiro un sospiro di sollievo: non ho trovato me stessa nell'*Inferno* della *Divina commedia*».¹⁸ Forse si può leggere qui un riferimento ironico alla sua tumultuosa vita sentimentale. Yosano Akiko si era infatti innamorata del suo insegnante di poesia e nonostante questi fosse già sposato era scappata con lui per poi sposarlo dopo il divorzio dalla prima moglie.

Seppur non vi faccia esplicito riferimento, è possibile che anche *Yuki no machi* ("La città degli spettri", 1937) di Itō Sei (1905-1969) tragga ispirazione dalla *Commedia*, che influenzerebbe l'architettura dell'opera attraverso la mediazione di James Joyce (1882-1941).¹⁹ È infatti proprio per capire meglio Joyce che Itō Sei legge, tra l'altro,

¹⁸ I due componimenti sono riportati in Y. AKIKO, *Kashū. Taiyō to bara*, Aresu, Tōkyō 1921, p. 88, p. 167. La versione digitalizzata del testo è gratuitamente consultabile on line nel database dell'Università di Waseda.

¹⁹ La carriera letteraria di Itō comincia intorno alla fine degli anni '20 quando si trasferisce dall'Hokkaidō a Tōkyō e si unisce alla corrente del neo-percezionismo (*shinkankaku*) di cui fanno parte scrittori che diverranno famosi, come Ibuse Masuji (1898-1993), Yokomitsu Riichi (1898-1947) e Kawabata Yasunari (1899-1972). La scuola è interessata alla nuova letteratura europea ed è fondamentale l'influsso dei movimenti dell'avanguardia europea: futurismo, cubismo, espressionismo, surrealismo.

Dante e gli studi danteschi di Simons, Papini, Elliott e Norton.²⁰ *Yuki no machi* descrive le esperienze di un narratore di nome Utō che ritorna a Otaru, sua città natale in Hokkaidō, dopo un'assenza di circa dieci anni. Mentre cammina per le strade egli vive una serie di esperienze infernali e allucinatorie durante le quali incontra diverse persone legate al suo passato, molte delle quali già morte. La maggior parte di esse sono giovani donne che Utō ha maltrattato in gioventù, ma tra i fantasmi che compaiono al narratore ci sono anche quello dello scrittore di letteratura proletaria Kobayashi Takiji (1903-1933), assassinato dal regime per le sue idee socialiste, e quello di Akutagawa Ryūnosuke, il cui suicidio aveva scioccato un'intera generazione di scrittori un decennio prima. Molti sono i fantasmi vendicativi che inseguono Utō portandolo quasi a perdere il senno, ma il racconto si chiude con uno spiraglio di speranza perché Utō esprime la sua determinazione a sopravvivere qualunque cosa accada.

Il ricorso al fantastico non è una novità nella letteratura giapponese e il tono angoscioso del racconto si presta a più livelli di lettura. Può rispecchiare i nodi psichici irrisolti dell'autore, ma anche riflettere i traumatici sconvolgimenti politici e sociali che gli scrittori giapponesi avevano vissuto durante il decennio precedente: il terremoto del Kantō del 1923 e il forzato rinnegamento dell'ideologia comunista, pena l'arresto, da parte di molti intellettuali di sinistra.²¹ Innegabile è però anche l'influenza freudiana nell'analisi del lato più oscuro del subconscio e il debito nei confronti di Joyce per la tecnica del monologo interiore, del flusso di coscienza e la descrizione della città. È proprio attraverso la mediazione di Joyce

²⁰ Il legame è già stato messo in evidenza in K. TAKEHIKO, *Dante Shinkyoku to Shōwa no sakka-tachi*, in «Itaria gakkai shi», XIII, 1964, pp. 63-73.

²¹ Stephen Dodd sostiene che uno degli spettri più inquietanti che aleggia nelle pagine del racconto sia quello del colonialismo della fine degli anni '30. Tra le righe si potrebbe leggere una critica all'assoggettamento economico, sociale e politico della cultura locale (Otaru) da parte di quella centrale (Tōkyō) e all'atteggiamento xenofobo nei confronti della minoranza russa in Hokkaidō, cfr. S. DODD, *Structures of Colonialism in Itō Sei's 'Yūki No Machi'*, in «Bulletin of the School of Oriental and African Studies», LXXVI, 3, 2013, pp. 449-466.

che l'archetipo dantesco del viaggio infernale viene ripreso in chiave modernista come viaggio tra i demoni del proprio passato.²²

3. *La Commedia nella letteratura giapponese contemporanea*

Lo scrittore marxista Noma Hiroshi (1915-1991), studioso della poesia simbolista francese e sostenitore di una letteratura impegnata, pubblica nel dopoguerra *Waga tō wa soko ni tatsu* ("Là sorge la mia pagoda", 1961). Un romanzo semi autobiografico che copre alcuni giorni della vita di Kaizuka Sōichi, uno studente dell'università di Kyōto a metà degli anni '30, e si concentra sui suoi turbamenti interiori, sia intellettuali che emotivi.²³ L'intera opera è costellata di riferimenti all'*Inferno* dantesco fin dal primo capitolo nel quale lo studente, sempre più interessato al marxismo e alla letteratura, decide di abbandonare la setta buddhista di cui fa parte la sua famiglia. Una notte, vagando per le strade di Kyōto, Kaizuka vede materializzarsi davanti ai suoi occhi scene infernali e spiriti di defunti che lo ammoniscono sui rischi legati all'abbandono dell'insegnamento buddhista a cui suo padre lo ha educato. Kaizuka si impegna quindi in un dibattito sulla natura dell'inferno con un personaggio senza nome che è proiezione della sua stessa psiche e mentre il suo antagonista cita lo *Ōjōyōshū* ("Raccolta degli insegnamenti per rinascere nella Terra Pura", 985) scritto dal monaco Genshin, illustre esponente della scuola buddhista Tendai del X secolo, Kaizuka risponde citando

²² Itō Sei non è l'unico autore nel quale è possibile cogliere l'influenza della cultura letteraria europea e della sua rilettura di Dante. La critica giapponese ha ravvisato, per esempio, reminiscenze della *Commedia* dantesca anche in *Ginga tetsudō no yoru* (Una notte sul treno della Via Lattea, 1927), un racconto fantastico dalle implicazioni filosofico-religiose dello scrittore Miyazawa Kenji (1896-1933) cfr. Y. KŌTA, *Tamashii no komyunikēshon. 'Ginga tetsudō no yoru' to Dante Shinkyoku*, in «Jinbun Shakai Kagaku Kenkyūjo nenpō», IV, 2006, pp. 59-73.

²³ Per una analisi approfondita della complessa trama di rimandi al testo dantesco e il loro significato cfr. J. RAESIDE, *This is not hell, nor am I out of it: Noma Hiroshi's 'Waga tō wa soko ni tatsu'*, in «Japan Forum», IX, 2, 1997, pp. 195-215.

passaggi dall'*Inferno* di Dante che offre, a suo giudizio, una visione estetica dell'aldilà. La *Commedia* non è citata in quanto espressione di una fede alternativa a cui convertirsi, ma per la potenza del suo linguaggio letterario che permette di vedere le descrizioni dell'inferno con l'occhio distaccato di un critico e non attraverso le lacrime di un peccatore terrorizzato. In altre parole, rispetto a quello di Dante l'inferno di cui parla Genshin è assurdo ed esteticamente brutto. Anche se in definitiva Kaizuka non riuscirà a recidere del tutto il legame con il suo retroterra culturale, egli utilizza la sua conoscenza della tradizione letteraria occidentale per cercare di liberarsi da quelle paure che la sua educazione buddhista, espressione di una cultura superstiziosa e conservatrice, gli ha inculcato fin da piccolo.

Ōe Kenzaburō (1935) è sicuramente il caso più evidente di come la *Commedia* abbia influenzato la genesi di alcune opere rappresentative della letteratura giapponese contemporanea. Premio Nobel per la letteratura nel 1994, Ōe è uno scrittore anticonformista e provocatorio, una delle voci più rappresentative del Giappone contemporaneo, che ha spesso criticato per l'etnocentrismo e l'ambigua democrazia di facciata.²⁴ Tra le opere amate dallo scrittore c'è la *Divina Commedia* alla quale Ōe si appassiona anche grazie alla guida del professore, Watanabe Kazuo, studioso dell'umanesimo cinquecentesco. Non solo legge e studia da autodidatta la *Commedia*, «tenendo accanto e confrontando le parole del testo italiano con le traduzioni in francese, inglese e giapponese»²⁵ ma ne indaga i contenuti attraverso gli studi critici. L'entusiasmo e la passione per Dante traspaiono chiaramente da un passaggio di un'intervista che lo scrittore ha rilasciato a Massimo Rizzante nel 2005.

Quanti simbolismi alla luce e all'ombra dell'opera di Dante sono

²⁴ Per un inquadramento dell'autore e dell'opera cfr., Ō. KENZABURŌ, *Ōe Premio Nobel 1994*, introduzione a cura di A. Boscaro, UTET, Torino 1999, pp. 9-30.

²⁵ *Intervista a Kenzaburō Ōe*, a cura di M. Corti, in «Autografo», XIII, 34, 1997, p. 90.

presenti nei miei romanzi! Chiunque traesse una novella da ogni storia e da ogni personaggio danteschi – che in fondo sono solo delle illusioni –, diventerebbe senza dubbio il più grande scrittore di novelle della storia della letteratura mondiale. Se si scrivesse un libro consacrando un capitolo a ciascuno dei personaggi danteschi – che rappresentano ciascuno un tipo umano – si avrebbe un dizionario delle personalità in grado di esprimere più di qualsiasi altro libro tutte le sfumature dell'animo umano. Se si potesse radunare attorno alla figura di Belacqua, ad esempio, tutti gli scrittori che hanno provato e provano un vero amore nei confronti dell'opera di Dante, avremmo riunita la miglior compagnia di uomini di lettere che si possa sognare. A parte l'opera creativa di Dante, anche alcuni testi critici che gli sono stati consacrati mi hanno molto influenzato, in particolare lo studio di John Freccero intitolato "Dante. The Poetics of Conversion". Immagino di terminare i miei giorni di romanziere senza una conversione, ovvero lontano dal Cristianesimo, ma alla luce e all'ombra di Dante, pensando ad esempio a «Ulisse che riprende il viaggio». E sono certo di una cosa: ciò avverrà avendo come guida un altro studio di Freccero: "Dante's Ulysses: from Epic to Novel".²⁶

Natsukashii toshi e no tegami ("Gli anni della nostalgia", 1987) è il romanzo di Ōe maggiormente consacrato alla *Commedia*, dalla quale sono tratte moltissime citazioni nella versione giapponese di Yamakawa e della cui esegesi si discute in numerosi passaggi del testo. Il romanzo narra la storia di una grande amicizia, quella tra Gii, un uomo colto e misterioso che vive nella valle selvaggia dove è nato, e Kei, un ragazzo alter ego dello scrittore che ha abbandonato il villaggio alla volta della grande città per diventare uno scrittore. Nonostante lunghi periodi di distacco e le rivalità nello studio, nel lavoro e nel rapporto con le donne, tra i due esiste un legame profondo. È Gii a iniziare alla lette-

²⁶ Il testo è tratto dall'intervista allo scrittore di Massimo Rizzante ed è disponibile sul sito della rivista on line *Nazione Indiana* <https://www.nazioneindiana.com/2006/06/09/avanziamo-sempre-piu-nel-passato/> (ultimo accesso 10.12.2021).

ratura, al sesso e alla politica il giovane Kei, che saprà essergli vicino nelle fasi più drammatiche della sua vita. I due sono uniti anche dalla comune passione per la *Divina Commedia*, che entrambi studiano e citano di sovente elevandola a modello per comprendere il mondo e per riflettere in modo più profondo sul proprio vissuto.

A titolo esemplificativo si può citare l'episodio in cui è raccontato il coinvolgimento di Gii nei tafferugli durante le manifestazioni di protesta contro il rinnovo del patto di sicurezza nippo-americano del 1960.²⁷ Kei è partito per la Cina con una delegazione di intellettuali e ha lasciato sola la moglie Yū a Tōkyō. Preoccupato per le sorti di lei, Gii lascia la foresta e arriva in città mentre sfilano i cortei che si oppongono al rinnovo del trattato. Osservando alcuni manifestanti che camminano serissimi verso il luogo dell'assemblea, Gii si ricorda di un sonetto della *Vita nuova* che inizia con «Oh Pellegrini che camminate penserosi» e in quell'istante ha il presentimento che Yū possa rimanere coinvolta in un incidente tra i dimostranti e gli esponenti della destra nazionalista.²⁸ Decide dunque di cercarla tra la folla, finendo suo malgrado coinvolto in uno scontro tra i manifestanti delle fazioni opposte. Non trova Yū, ma cercando di difendere due giovani attrici, viene colpito alla testa. È a terra con una grave ferita e osserva quello che accade intorno: i dimostranti che gli sfilano accanto senza prestare soccorso e le due attrici che chiedono aiuto in vano. Alla fine, non senza difficoltà, viene soccorso e portato in ospedale. Anni dopo, ripensando a quegli istanti, Gii racconta a Kei come il suo cuore bruciasse di una rabbia incontrollabile contro gli aggressori di destra, i poliziotti, i dimostranti indifferenti e perfino contro se stesso in balia delle due attrici. Al contempo, però, ammette che era anche atterrito all'idea di morire in quello stato. Sarebbe stato infatti triste morire durante un accesso d'ira e trasformarsi, secondo le credenze giapponesi, in un furioso spirito vendicativo, costretto a comparire ogni notte davanti

²⁷ Per la traduzione in italiano dell'episodio si veda Ō. KENZABURŌ, *Gli anni della nostalgia*, trad. it. a cura di E. Ciccarella, Garzanti, Milano 2001, pp. 326-337.

²⁸ Ivi, p. 325.

al palazzo della Dieta per cercare vendetta. In quegli attimi concitati, aveva dunque tentato di neutralizzare razionalmente la rabbia, sforzandosi di ricordare i versi del xv canto del *Purgatorio* in cui Santo Stefano prega Dio di perdonare i suoi assalitori mentre viene lapidato da una folla omicida. Tuttavia la reazione istintiva aveva avuto il sopravvento e i versi riaffiorati nella sua memoria erano stati quelli che descrivono gli iracondi nella palude Stigia nel vii canto dell'*Inferno*. L'immagine dei dannati che continuano a esplodere di rabbia nel fango non lo aveva abbandonato nemmeno durante la permanenza in ospedale e la convalescenza a casa. Era stato allora che aveva maturato la decisione, importante per il prosieguo del racconto, di trasformare in energia positiva la rabbia provata, dedicandosi al rilancio dell'economia della sua valle attraverso un pionieristico progetto di sfruttamento intelligente ed ecosostenibile delle risorse della foresta.

Nell'episodio sono evidenti il richiamo alla storia travagliata del Giappone negli anni sessanta e la rielaborazione romanzesca dell'esperienza personale dell'autore, militante nel movimento democratico e pacifista. A un livello più profondo troviamo però anche condensate alcune delle tematiche care allo scrittore: l'equilibrio precario tra centro (la moderna metropoli respingente) e periferia (il mitico villaggio rigeneratore), l'isolamento di chi si oppone al sistema, e la rappresentazione della violenza umana. Gii sperimenta una forma di violenza che lo porta vicinissimo alla morte e causa in lui una rabbia estrema. È grazie alla riflessione sui versi danteschi che egli riesce a superare quell'evento segnante riconducendolo all'interno del cerchio di un'esperienza umana tran-storica e transculturale.

L'immagine dei dannati nelle acque melmose della palude stigia e le sue rappresentazioni illustrate, per esempio da William Blake (1757-1827), potrebbero aver agito come motivo ispiratore anche di uno dei primissimi racconti di Ōe intitolato *Shisha no ogori* ("L'orgoglio dei morti", 1957).²⁹ Narra la storia di un giovane laureando in letteratura francese che accetta presso la facoltà di Medicina un

²⁹ Per la traduzione italiana del racconto cfr. D. OSAMU et Alii, *Cent'anni di racconti dal Giappone*, a cura di C. Ceci, Mondadori, Milano 1992, pp. 383-430.

lavoro part time per guadagnare qualche soldo. Deve trasportare da una vasca vecchia a una nuova i cadaveri che sono conservati in una soluzione alcolica per essere poi dissezionati. L'immagine dei corpi di giovani e vecchi, uomini e donne che galleggiano e affondano nella vasca immersi in un liquido marrone scuro è agghiacciante, ma nel trasportarli da una vasca all'altra, il giovane, una sorta di novello Caronte, immagina di sentirli parlare e ne intuisce i pensieri. Questo contatto con la morte lo segna però profondamente, procurandogli la sensazione che il suo corpo sia contaminato e impregnato dall'odore dei morti. I vivi con i quali fatica a relazionarsi sembrano trattarlo come un paria. L'alienazione del giovane e l'impossibilità di dare un senso alla vita sono rimarcati dalla beffa finale: per un errore di comunicazione da parte dell'Ufficio il lavoro si rivelerà del tutto inutile e non sarà nemmeno pagato.

Più complesso è invece il discorso di possibili influenze della *Commedia* in Murakami Haruki (1949-), autore che gioca deliberatamente con diverse convenzioni letterarie e culturali, sia giapponesi che straniere, mescolando la cosiddetta *junbungaku*, "letteratura alta", con la narrativa di massa. Questo, da un lato, ha portato molti critici giapponesi, tra cui Ōe stesso, a considerare negativamente Murakami come un autore commerciale e politicamente disimpegnato, dall'altro, ha permesso alle sue opere di raggiungere un vasto pubblico, ed è stato un fattore determinante della sua popolarità sulla scena nazionale e internazionale. Spesso è combinando narrazione realistica e fantastica che Murakami gioca con le diverse convenzioni. Uno dei migliori esempi in questo senso è *Sekai no Owari to Hādo-boirudo Wandārando* ("La fine del mondo e il paese delle meraviglie", 1985), un romanzo che si sviluppa con due narrazioni separate che progrediscono in parallelo, a capitoli alterni, e di cui sono protagonisti due io narranti.³⁰ Uno vive nel

Il pittore William Blake è citato esplicitamente in altre opere di Ōe come *Sora no kaibutsu Agui* (Aghwee il mostro celeste, 1964).

³⁰ Per la traduzione italiana cfr. M. HARUKI, *La fine del mondo e il paese delle meraviglie*, trad. it. a cura di A. Pastore, Einaudi, Torino, 2013.

cosiddetto “Paese delle meraviglie”, una sorta di Tōkyō futuribile e disumana, l’altro in un luogo chiamato “La fine del mondo”, una piccola città fortificata che per alcune caratteristiche – il ponte vecchio, la torre dell’orologio, la cinta muraria, la porta – ricorda una cittadella medioevale europea in chiave *fantasy*. Entrambi i mondi, che nel prosieguo del romanzo si mostrano essere correlati, possono essere letti come critiche ad aspetti della società giapponese contemporanea - il conformismo, la concorrenza capitalista, l’impatto della tecnologia sulla vita umana – ma portano anche a domandarsi quale sia la realtà e se ne esista una sola.³¹

Ne “Il paese delle meraviglie” il protagonista è coinvolto in un esperimento che mette a rischio la sua vita e lo obbliga a calarsi ripetutamente nel sottosuolo della città, dove si aprono lugubri voragini abitate da creature mostruose e maligne. Qui la narrazione combina elementi del genere poliziesco *hard-boiled* con altri di fantascienza distopica, inclusa una guerra di informazione tra due organizzazioni opposte che sperimentano tecnologie per manipolare la realtà e la percezione.

Alcuni critici giapponesi hanno messo in luce parallelismi interessanti tra le discese nel mondo delle tenebre del protagonista di “Il paese delle meraviglie” e quella nell’oltretomba di Dante pellegrino.³² Il protagonista ha trentacinque anni come il poeta e scende sottoterra attraverso una porta segreta, calandosi lungo una buia scarpata in fondo alla quale scorre un fiume che ricorda l’Acheronte, ma senza un traghettatore. Se alla prima discesa nel sottosuolo il protagonista è solo e procede a tentoni confidando nella luce della sua torcia, la seconda volta ha come guida una ragazza robusta e agile che lo protegge da una serie di pericoli, in particolare dall’attacco

³¹ Cfr. R. SUTER, *Critical Engagement Through Fantasy in ‘Hard-Boiled Wonderland and the End of the World’*, in Haruki Murakami. *Challenging Authors Critical Literacy Teaching Series: Challenging Authors and Genres*, ed. by M.C. Strecher and P.L. Thomas, Sense Publishers, Rotterdam 2016, pp. 59-71.

³² Cfr. N. TOMOYUKI, *Murakami Haruki no tojirareta niwa* in «Gengo bunka kenkyū sōsho», iv, 2005, p. 76 e relative note.

degli Invisibili, uomini che vivono sotto terra e odiano il mondo della luce. È la ragazza a condurlo sano e salvo in cima alla torre del santuario degli Invisibili dove si trova il Professore che dirada i dubbi del protagonista su quanto gli sta accadendo. Potrebbe essere considerato un viaggio analogo a quello di Dante che guidato da Virgilio attraversa l'inferno e giunge infine al paradiso terrestre in cima al purgatorio. D'altra parte il mondo sotterraneo descritto da Murakami si sviluppa principalmente in orizzontale con cunicoli e gallerie che corrono sotto le linee della metropolitana di Tōkyō e non ha la verticalità dell'abisso dell'inferno dantesco. Manca inoltre una gerarchia infernale e la cima del santuario non è un giardino fiorito ma uno spazio angusto avvolto nelle tenebre. Per altro il *topos* della discesa nell'oltretomba è già nel mito di Orfeo, citato più volte nel testo, e nella stessa cosmogonia giapponese. È dunque difficile stabilire se Murakami, che non si è mai espresso in proposito, abbia voluto alludere proprio all'*Inferno* dantesco. Il percorso catartico che Dante fa attraverso l'inferno e il purgatorio è un archetipo presente in molta letteratura dei secoli seguenti e in molti autori venuti dopo di lui. È più probabile che Dante faccia dunque parte di quella conoscenza inconscia che Murakami ha in qualche modo assimilato e interiorizzato attraverso i suoi studi e le sue letture. In ogni caso, è comunque significativo che parte della critica giapponese abbia visto nel romanzo possibili richiami alla *Commedia*.

In conclusione la panoramica offerta, lungi dall'essere esaustiva, mostra il grado di interesse che il poema dantesco ha suscitato e continua a suscitare non solo tra gli scrittori giapponesi ma anche tra gli artisti e nella cultura pop del Giappone contemporaneo.

Sintesi: La *Divina Commedia* di Dante fu introdotta in Giappone nella seconda metà del XIX secolo dal romanziere Mori Ōgai (1862-1922) che coniò il termine *Shinkyoku* per indicare il poema. In seguito, molti intellettuali giapponesi, in particolare studiosi di letteratura inglese, iniziarono a leggere il poema attraverso le sue traduzioni in inglese. La prima traduzione completa del poema in giapponese fu pubblicata nel secondo decennio del XX secolo grazie a Yamakawa Heizaburō (1876-1947). Da allora, l'interesse per il poema, soprattutto per l'*Inferno*, è cresciuto a tal punto che troviamo numerosi esempi di intertestualità dantesca nella letteratura giapponese moderna e contemporanea.

Parole chiave: Divina Commedia, letteratura giapponese, intertestualità

Abstrac: Dante's *Divine Comedy* was introduced in Japan in the second half of the 19th century by the novelist Mori Ōgai (1862-1922) who coined the word *Shinkyoku* to designate the poem. After that, many Japanese intellectuals, English scholars in particular, began to read the poem through its English translations. The first complete translation of the poem into Japanese was published in the second decade of the 20th century thanks to Yamakawa Heizaburō (1876-1947). Since then, the interest in the poem, especially in *Inferno*, has grown to such an extent that we find numerous examples of Dante's intertextuality in modern and contemporary Japanese literature.

Keywords: Divine Comedy, Japanese literature, intertextuality

«THEN MUST THE [TRANSLATOR] BE MERCIFUL».
DANTE GABRIEL ROSSETTI E EZRA POUND
LETTORI-SCRITTORI DI DANTE

Francesca Manzari
(*Aix-Marseille Université*)

«Then must the [translator] be merciful». È una citazione modificata del *Mercante di Venezia* di Shakespeare. La citazione esatta sarebbe «Then must the Jew be merciful». Sono parole pronunciate da Porzia travestita in giurista, nell'atto IV, scena I. La sostituzione del termine, e quindi della figura centrale della *pièce* di Shakespeare, l'Ebbero Shylock, con il traduttore è, per gli specialisti di traduzione letteraria, un riferimento conosciuto a un testo di Jacques Derrida intitolato *Qu'est-ce qu'une traduction «relevante»? , Che cos'è una traduzione «rilevante»?¹ nel quale il filosofo francese propone un commento del *Mercante di Venezia* che invita a considerare la *pièce* di Shakespeare come se fosse, in ogni suo tratto, una metafora del processo traduttivo. Una traduzione rilevante, secondo Derrida,*

¹ Da J. DERRIDA, *Che cos'è una traduzione 'rilevante'?* [1988], trad. it. di R. Kirchmayr, in «Aut Aut», CCCXXXIV, aprile-giugno 2007, pp. 24-25.

è un'espressione pleonastica: ogni traduzione è rilevante o almeno dovrebbe esserlo. È il fatto che sia rilevante che le conferisce il nome di traduzione. In che modo lo sarebbe? Perdonando all'originale di non voler dire semplicemente, di dire in modo complesso secondo un'armonia dell'unione indissolubile del senso e della forma che solo l'originale, nel suo farsi idioma, conosce. La forma di questo perdono accordato dalla traduzione al testo originale è chiamata da Derrida *relève*, azione rilevante. Il verbo *relever* è infatti usato in francese per indicare l'uso di spezie in cucina, l'uso di ciò che dona o rende il gusto ad una vivanda. Un secondo senso è quello della «sublimazione», dell'«elevazione», dell'«ascensione verso l'altezza celeste». ² *Relève* è anche la parola che Derrida usa per tradurre dal tedesco un termine ambiguo della filosofia di Hegel: *Aufhebung*. Così la traduzione non provoca perdita ma valore, innalza il testo verso la sua gloria e, per dirlo con Walter Benjamin, assicura il sopravvivere del testo letterario. Questo vivere nella sopravvivenza non ha nulla di una diminuzione, non è un vivere a stento malgrado le difficoltà. Il sopravvivere dei testi letterari è per Benjamin un vivere più compiuto, un compimento della traiettoria di vita di un testo che aspira a dimorare nella memoria di Dio.

Nella tradizione letteraria anglosassone e angloamericana, Dante Gabriel Rossetti e Ezra Pound partecipano alla sopravvivenza di Dante. In senso benjaminiano, si potrebbe dire che Rossetti e Pound partecipano al compimento dell'opera di Dante.

Dante Gabriel Rossetti è non soltanto il celebre pittore della confraternita preraffaelita al quale dobbiamo tele molto note raffiguranti scene della *Vita nuova* e della *Commedia*, ma anche il traduttore inglese della *Vita nuova*, testo che appare nell'antologia intitolata *The Early Italian Poets from Ciullo d'Alcamo to Dante Alighieri (1100-1200-1300) in the Original Metres, Together with Dante's Vita nuova*.³

² Ivi, p. 25.

³ *The Early Italian Poets from Ciullo d'Alcamo to Dante Alighieri (1100-1200-1300) in the Original Metres, Together with Dante's Vita nuova*, trad. e a cura di D.G. Rossetti, HardPress Publishing, Miami, che riprende l'edizione di George

Rossetti comincia a lavorare sulla traduzione della *Vita nuova* negli anni 1840. Nel 1946, egli compone *The Blessed Damozel*, poesia nella quale si intrecciano due testi, la canzone *Donne ch'avete intelletto d'amore* e *The Raven* di E. A. Poe (1945) e che da immediatamente un indizio sul modo in cui l'immaginario tardo-romantico preraffaelita fosse profondamente compatibile con i temi cari all'opera di Dante. Il poeta pubblicherà le sue traduzioni, lavori durati più di venti anni, alla fine del 1861.

Sappiamo che il fratello di Dante Gabriel, William Michael, sia intervenuto nella traduzione della *Vita nuova* e che questi si sia esclusivamente occupato dei passi in prosa. L'edizione dell'originale sulla quale i Rossetti hanno lavorato è quella di Pietro Fraticelli, le *Opere minori di Dante Alighieri* del 1839,⁴ frutto dello studio di quattro principali edizioni: quella del 1576 del Sermartelli, l'edizione Biscioni del 1723, la Poliani del 1827 e la Nobili del 1829.⁵

Nell'introduzione alla seconda parte del volume, intitolata *Dante and His Circle*, Rossetti scrive della *Vita nuova* che il testo è conosciuto a Londra nella sua versione originale. Al suo prestigio contribuiscono anche traduzioni parziali e commenti in inglese. Il testo è così conosciuto che Rossetti non ritiene sia opportuno presentarlo. Aggiunge dunque dei dettagli che appaiono oggi estremamente significativi per comprendere il suo gesto in traduzione.

Nel presentare ai suoi lettori la traduzione della *Vita nuova*, *The New Life*, Rossetti prima si attarda sul carattere indispensabile della conoscenza del testo per comprendere il ruolo che Beatrice riveste nella *Commedia*:⁶ se la *Vita nuova* è un'autobiografia o

Routledge & Sons, Limited, Londra, e quella di E. P. Dutton & Co., New York, entrambe del 1914 [Smith, Elder and Co., Londra, 1861].

⁴ DANTE ALIGHIERI, *Opere minori di Dante Alighieri* [1839], a cura di P. Fraticelli, G. Barbèra, Firenze 1861.

⁵ A questa si aggiunge un'edizione recentissima per il Fraticelli, quella di Alessandro Torri del 1843.

⁶ D.G. ROSSETTI, *Introduction to Part II*, in *The Early Italian Poets* cit., p. 146: «It may be noted here, however, how necessary a knowledge of the *Vita nuova* is to the full comprehension of the part borne by Beatrice in the *Commedia*».

un'autopsicologia,⁷ essa ha per noi valore più grande di quel che normalmente gli si attribuisce. Dante vi depone la sua prima e fin lì nascosta esperienza di dialogo con il sé. Rossetti usa qui il termine anacronistico di «*self-communings*», come se il poeta-pittore cogliesse qui Dante in un movimento hegeliano *ante litteram* della coscienza che fa uso della memoria interiorizzante, *Erinnerung*.⁸ D'altronde, Hegel stesso fa riferimento all'antica epoca degli aedi, quando descrive l'azione della memoria interiorizzante nell'ultima parte della *Fenomenologia dello spirito*, nel paragrafo intitolato «La spirituale opera d'arte»:

L'elemento singolare e reale dal quale, in quanto soggetto di questo mondo, il mondo stesso viene generato e sostenuto, è l'*aedo*. Il suo *pathos* non è la potenza naturale assopita, ma *Mnemosyne*, cioè la coscienza vigile e l'interiorità divenuta (*gewordne Innerlichkeit*), la reminiscenza (*Erinnerung*) della primitiva essenza immediata. L'aedo è l'organo che dilegua nel proprio contenuto; ciò che conta non è il suo proprio sé, ma la sua Musa, il suo canto universale.⁹

La prima parola, quella dell'epopea, è resa possibile dal *pathos* del poeta. La dimensione che il primo canto contiene, quella della rappresentabilità della coscienza viene dal «senno e [dalla] fatta

⁷ Ivi, p. 145: «The *Vita nuova* (the Autobiography or Autopsychologie of Dante's youth till about his twenty-seventh year)».

⁸ La presenza del riferimento alla filosofia di Hegel nelle opere dei romantici e post-romantici inglesi è ormai attestata. Cfr. W.G. DEAKIN, *Hegel and the English Romantic Tradition*, Palgrave Macmillan, New York 2015.

⁹ G.W.F. HEGEL, *Fenomenologia dello spirito*, con originale a fronte, trad. it. di V. Cicero, Rusconi, Milano 1999, p. 957. Nell'originale: «Der *Sänger* ist der Einzelne und Wirkliche, aus dem als Subjekt dieser Welt sie erzeugt und getragen wird. Sein *Pathos* ist nicht die betäubende Naturmacht sondern sie *Mnemosyne*, die *Besinnung* und *gewordne Innerlichkeit*, die *Erinnerung* des vorhin unmittelbaren Wesens. Er ist das in seinem Inhalte verschwindende Organ, nicht sein eignes Selbst gilt, sondern seine Muse, sein allgemeiner Gesang». Ivi, p. 956.

intèriorità (*die Besinnung und gewordne Innerlichkeit*)».¹⁰ Questa è Mnemosine: la rimembranza come coscienza, come movimento interiorizzante che appartiene all'aedo. Così Rossetti trova, nell'esperienza *autopsicologica* della *Vita nuova*, una rappresentazione chiara e recente della dimensione spirituale dell'opera d'arte.¹¹ La «parola» della *Vita nuova* rappresenta Dante in uno scambio comunicativo che fa vedere la coscienza dialogante con sé. Il poeta si racconta sbagli e sofferenze che lo rendono, alla fine di questo dialogo, ingrandito, più forte, proiettato verso una vita e un'opera rinnovate da questa attività.

Più tardi, nel 1876, Rossetti comincia una nuova versione dell'*Astarte Syriaca* che intitolerà appunto *Mnemosyne*, a prova dell'importanza che riveste la rimembranza come *Erinnerung* nella sua poetica. Nel dipinto, la Ricordanza,¹² come Rossetti la chiama in una lettera indirizzata alla madre,¹³ tiene con la mano sinistra una lampada dalla quale fuoriesce una fiamma alata. La direzione della fiamma è descritta nei versi che accompagnano la tela: «*Thou fill'st from the winged chalice of the soul / Thy lamp, O Memory, fire-winged to its goal*». Dalla lampada di Ricordanza, alimentata dal calice alato dell'anima, fuoriesce una fiamma a sua volta alata e diretta verso le sue finalità. Così, proprio nel senso dell'*Erinnerung*, il passato prepara l'avvenire, la rimembranza punta il dito verso ciò che ancora deve arrivare, ma al quale la coscienza si prepara con senno. Questo tema è più grande della dimensione propria al poeta come persona. Questi trae dalla sua propria esperienza spunto per

¹⁰ G.W.F. HEGEL, *La fenomenologia dello spirito*, trad. it. di A. Novelli, a cura di J.K. Hartwig Schulze, F. Rossi-Romano, Napoli 1863, p. 417.

¹¹ Per 'recente' si intende qui il cortocircuito spazio-temporale che permette ai preraffaelliti di situarsi in un'epoca idealmente successiva al Medioevo di Dante.

¹² *Ibidem*. Alessandro Novelli usa lo stesso termine, ricordanza, per tradurre *Erinnerung* nel passo appena citato.

¹³ «I am making it into another design of head and hands only, to be called Memory, or La Ricordanza which word I suppose (though it might be rather obsolete) is as admissible Italian as 'Rimembranza'» (76.78); *The Correspondence of Dante Gabriel Rossetti*, D. S. Brewer, Cambridge 2008.

un dialogo nel quale dall'individualità sua personale si sprigiona un movimento che fa nascere una nuova forma per la poesia tutta. È perché Dante ha sofferto, è perché la Musa si esprime attraverso il poeta, che l'arte tutta esce ingrandita, più compiuta, dalla contingenza della sua esperienza. Il canto che risiede nel poeta evolve verso fini che appartengono all'arte poetica nella sua dimensione universale. Così nasce un nuovo modo di comporre, già implicito nell'interiorità della sofferenza che lo ha generato. La rimembranza ha ali che fanno rotta verso l'avvenire.

In effetti, la *Commedia* di Dante «presenta – secondo Hegel – il mondo divino, l'interamente universale, e il rapporto che con esso ha l'individuo. [...] L'individuo è in- e per se stesso scopo in sé».¹⁴ Che Rossetti aderisca a questa lettura hegeliana di Dante, si evince anche dal riferimento che il poeta fa, nell'introduzione alla sua traduzione, alle parole di Beatrice nel canto xxx del *Purgatorio* (verso 115): «Questi fù tal nella sua vita nuova». Nello stesso canto, Beatrice spiega agli angeli, che le chiedono le ragioni della sua severità, che Dante aveva ricevuto abbondanza di doni a lui concessi dalla Grazia, che *virtualmente* egli era destinato a compiere gesta di alto valore morale, ma non seppe coltivare i doni ricevuti. Rossetti cita questo passaggio del *Purgatorio* perché esso è sintesi della problematica della *Vita nuova* quale Dante crede possa essere considerata da Beatrice. Dante ha infatti rischiato di fallire, di non permettere allo scopo che abita in lui di dirigersi verso il suo compimento.

La questione dell'individuo come scopo in sé è dunque tematica hegeliana riattivata dalla lettura che Rossetti propone della traiettoria della vita di Dante. Proprio riferendosi a Dante, nelle *Lezioni di estetica* (corso del 1923), Hegel dice che «l'artista classico presenta solo quel che è predisposto in- e per sé. [...] Il contenuto è perciò presente

¹⁴ G.W.H. HEGEL, *Lezioni di estetica*, trad. it. di P. D'Angelo, Laterza, Bari 2007, p. 264. «Dantes *Commedia*, die die göttliche Welt, das ganz Allgemeine, darstellt und das Verhältnis des Individuums dazu. [...] Das Individuum ist an und für sich Selbstzweck»; *Vorlesungen über die Philosophie der Kunst*, a c. di Annemarie Gethmann-Siefert, Felix Meiner, Hamburg 2017, pp. 273-274.

per l'artista, egli lo incontra. [...] Sembra che si limiti a eseguire quel che è già per sé predisposto».¹⁵ Questa descrizione della funzione dell'artista classico definirebbe anche lo scopo dell'artista Chiaro dell'Erma, personaggio del testo considerato come il manifesto dei preraffaelliti, *Hand and Soul*,¹⁶ la cui vita, consacrata all'arte, è segnata da episodi vicini a quelli raccontati nella *Vita nuova* e diventa anche formula del fine della vita artistica per Rossetti stesso.

L'avvenire della poesia è materializzato in un nuovo metro, quello della terza rima o terzina dantesca.¹⁷ Come lo scrive Marion Thain, «il metro è la consapevolezza riflessiva della propria esistenza nel tempo della poesia – è ciò che iscrive e traccia la poesia attraverso il tempo, e nel tempo».¹⁸ Nelle *Lezioni di estetica*, Hegel spiega che, tra le arti romantiche, «la poesia [si serve] dell'assoluta negatività di spazio e tempo».¹⁹ Questo perché l'assioma della poesia è rinnovo e perché il rinnovo sia possibile, ogni forma poetica porta in sé i segni della sua *relève*, del suo rilievo, sollevamento, del suo cambio come rinnovo esaltante, rilevanza.²⁰ Perché la *relève* possa avvenire, ogni forma poetica è destinata a conoscere la sua ombra, la sua negatività. Questo funzionamento della poesia porta in sé il suo scopo stesso. Così, la dimensione romantica di Dante per Hegel, che annovera Dante nella fase più compiuta dell'epos, tra i romantici, insieme ad

¹⁵ Ivi, p. 150. «Der klassische Künstler stellt nur das An-und-für-sich-Fertige dar [...] Das Inhalt ist deswegen für den Künstler vorhanden, er findet ihn vor [...] Er scheint nur zu exekutieren, was schon für sich fertig ist»; *Vorlesungen über die Philosophie der Kunst* cit., p. 155.

¹⁶ D.G. ROSSETTI, *Hand and Soul*, [1869], De La More Press, Londra 1902.

¹⁷ Cfr. P.G. BELTRAMI, *La metrica italiana*, il Mulino, Bologna 2011, pp. 310-313.

¹⁸ Traduciamo dall'inglese: «Metre is poetry's self-conscious awareness of its existence in time – it is what inscribes or maps poetry across time, and within time»; M. THAIN, *The Lyric Poem and Aestheticism, Forms of Modernity*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2016, p. 55.

¹⁹ HEGEL, *Lezioni di estetica* cit., p. 45. Vd. Inoltre *Vorlesungen über die Philosophie der Kunst* cit., p. 45: «Der Poesie [bedient sich] der absoluten Negativität von Raum und Zeit».

²⁰ Cfr. DERRIDA, *Che cos'è una traduzione* cit.

Ossian, all'Ariosto e al Tasso,²¹ è molto simile alla tesi che Dante stesso fa portare a Beatrice attraverso l'uso dell'avverbio *virtualmente*. Ed è rilevante che Rossetti abbia avvicinato, nella sua introduzione alla traduzione della *Vita nuova*, la lettura hegeliana di Dante al canto xxx del *Purgatorio*.

Il portare in sé la traccia del proprio fine è una proprietà che Rossetti trasferisce dal poeta all'opera. Esiste in effetti presso Rossetti un'interessante lettura dell'ideale di Oscar Wilde della «Vita [che] imita l'Arte più di quanto l'Arte non imiti la Vita».²² Il tema è qui ancora hegeliano: esiste nell'*idea* di vita qualcosa di più vivo della vita stessa.²³ Questo giustifica anche l'intensa attività di traduzione del poeta inglese perché qui la traduzione è intesa come sopravvivenza dell'opera. Non si tratta infatti di condurre una vita esteticamente perfetta e consacrata al bello, ma di asservire tutti gli sforzi della vita ad un fine che è già in sé contenuto nell'arte e aspetta solo di essere colto e rivelato. L'artista incontra il contenuto (*Inhalt*) dell'opera d'arte, che è già lì per essere trovato, incontrato (*vorgefunden*,

²¹ HEGEL, *Lezioni di estetica* cit., p. 287; *Vorlesungen über die Philosophie* cit., p. 296.

²² «Life imitates Art far more than Art imitates Life», O. WILDE, *The Decay of Lying* [1891], in *Intentions: The Decay of Lying, Pen, Pencil and Poison, The Critic as Artist, The Truth of Masks*, Brentano's, New York 1905, p. 39.

²³ Si veda lo studio che Jacques Derrida dedica al concetto di vita nella filosofia di Hegel nel seminario *La vita la morte* [1975-1976], trad. it. di F. Vitale, edizione originale stabilita da P.-A. Brault e da Peggy Kamuf, Jaca Book, Milano, 2021, in modo particolare la lettura della *Scienza della logica*, quando Hegel scrive: «solo l'idea assoluta è l'essere (*Sein*), vita imperitura (*unvergängliches Leben*), la verità che si sa (*sich wissende Wahrheit*) ed è tutta verità (*und ist alle Wahrheit*)» [HEGEL, *La scienza della logica*, trad. it. di A. Moni, Roma-Bari, Laterza, p. 935 / *Wissenschaft der Logik*, in *Werke*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1969, vol. VI, p. 549]. Importanti studi sulla stessa problematica sono quelli di Joanny Moulin: *Life as Writing in Derrida's La vie la mort*, in «MaLiCE», x, *Derrida 2020 : frontières, bords, limites / Borders, Edges, Limits* (<https://cielam.univ-amu.fr/malice/articles/life-as-writing-in-derridas-vie-mort>), luglio 2020; «Prolegomenon to a Philosophy of Life», in *On Biography: Critical Essays*, Honoré Champion, Parigi, 2021, pp. 285-324 (in modo particolare p. 295).

«*er findet ihn vor*»). È qui ripresa l'idea romantica dell'autonomia, o della vita propria, cioè della «presenza» (*ist vorhanden*, «è presente») della poesia, o dell'opera d'arte.²⁴ In questo senso, la vita del poeta risponde ad un imperativo più grande, accoglie l'universale in sé e se ne fa strumento. Questa sembra l'interpretazione proposta da Rossetti della *Vita nuova*: i momenti di disperazione del poeta trovano origine nella coscienza della possibilità di una forma nuova e purificata del suo canto d'amore. Questo modo poetico è nel poeta e aspetta solo di essere rappresentato. La dimensione virtuale non raggiunge mai lo scopo che è tuttavia sempre presente e sempre in una dimensione di avvenire. Così Rossetti comprende che la vita dell'arte è portata dal poeta e che più vite devono servirla e così crea un mito di continuità della vita che lo induce, come una spinta irrefrenabile, a iscriversi nel proseguimento della vita di Dante, come un 'nuovo' Dante, perché l'opera continua la sua traiettoria di vita.²⁵

Ed è con un cuore nuovo, rinnovato dall'amore per Elizabeth Siddal, incontrata nel 1850, che Rossetti intraprende la traduzione della *Vita nuova* che sarà edita solo nel 1861. Nell'introduzione alla traduzione, il poeta inglese fa notare che la *Vita nuova* è un libro di cui solo la giovinezza può essere l'origine e che deve essenzialmente restare sacro per i giovani e per tutti coloro che considereranno Beatrice amica del proprio cuore, non per quel che Beatrice fu nella vita, ma per quel che rappresenta in amore.²⁶ Rossetti scrive:

²⁴ HEGEL, *Vorlesungen über die Philosophie* cit., p. 155.

²⁵ Per un approfondimento che implichi anche il rapporto tra opera d'arte e vita nella filosofia di Walter Benjamin, si veda F. MANZARI, 'La plus noble peinture est un poème peint': traduire pour peindre. Dante Gabriel Rossetti lecteur de Dante, in *Transmediality / Intermediality / Crossmediality: Problems of Definition*, a cura di H.J. Backe, M. Fusillo e M. Lino, con approfondimento nella sezione *Intermedial Dante: Reception, Appropriation, Metamorphosis*, a cura di C. Fischer e M. Petricola, in «Between», x, 2020, pp. 222-243.

²⁶ D.G. ROSSETTI, *Introduction to Part II* cit., p. 146: «It is true that the *Vita nuova* is a book which only youth could have produced, and which must chiefly remain sacred to the young; to each of whom the figure of Beatrice, less lifelike than lovelike, will seem the friend of his own heart».

«*less lifelike than lovelike*» invitando i suoi lettori a considerare sacra Beatrice non per quel che fu nella sua vita terrena, ma per quel che è nella dimensione permessa da amore. Beatrice non è dunque da iscriversi in una dimensione naturale, nella *physis* espressa dall'aggettivo *lifelike*, naturale, ma deve essere immediatamente considerata come figura della memoria, di amore. Rossetti separa così il terreno dal celeste, la lettera e lo spirito, opponendo la Beatrice vivente al ricordo di essa. Riguardo la *traduction relevante*, Derrida in conclusione del testo sul *Mercante di Venezia* annovera, tra le letture possibili della pièce di Shakespeare, una constatazione: che per tradurre, per partecipare alla sopravvivenza di un testo, si debba indebitarsi con la lettera per salvare lo spirito.²⁷ È un'operazione di rilievo, di «memoria interiorizzante (*erinnerung*) e di spiritualizzazione sublimante»,²⁸ quella che fa sopravvivere la *Vita nuova* e, nella *Vita nuova*, Beatrice, quella che la rende allo spirito, *lovelike*, tralasciando quel che Beatrice fu naturalmente, *lifelike*.

Beatrice spirituale, Beatrice personaggio concettuale, rende possibile la transizione verso Ezra Pound, lettore-scrittore di Dante e di Rossetti. Pound condivide con Rossetti l'idea secondo la quale la *Vita nuova* è un viaggio nell'interiorità del poeta dove non si raccontano gesta se non quelle riflesse nel lago del cuore del poeta fiorentino: «Non vi troviamo l'azione in sé, ma l'azione riflessa nel lago del cuore di Dante; il cuore, come lo troviamo in principio, quello di una persona diffidente, sensibile, alquanto studiosa, un frequentatore dei sogni più che un tessitore di relazioni tra gli uomini».²⁹ L'immagine del cuore come una superficie acquea, quella

²⁷ Letteralmente: «quando si perde la lettera per salvare il senso / *quand on s'endeuille de la lettre pour sauver le sens*»; J. DERRIDA, *Qu'est qu'une traduction 'relevante'?*, in *Quinzièmes assises de la traduction littéraire (Arles 1998)*, Actes Sud, Arles 1999, p. 31. Il saggio, tuttavia, non scinde i paradigmi tradizionali del pensiero occidentale sui quali Derrida lavora sin dalla 'Farmacia di Platon': lettera/forma/*physis*, senso/spirito/logos, etc.

²⁸ Da DERRIDA, *Che cos'è una traduzione cit.*, p. 26.

²⁹ «We find not the action itself, but the action reflected in the lake of Dante's heart; the heart, as we find it first, of one diffident, sensitive, bookish somewhat,

di un lago, è riconducibile al desiderio di Pound di inscrivere Dante nella tradizione aristotelica del commento del *De anima* di Averroè,³⁰ la stessa tradizione che Agamben descrive in *Stanze*, quella della speculazione come fantasia «che ‘immagina’ i fantasmi in assenza dell’oggetto»,³¹ «una speculazione abbastanza fedele della psico-fisiologia fantasmatica descritta nel [*De sensu e sensibilibus*] di Averroè: ‘aqua est oculus’». ³² Quel che si trova nel lago del cuore di Dante non è corporeo, ma spirituale:

L’acqua, di cui Aristotele dice che si trova dopo l’umore grandinoso, è ciò che Galeno chiama vitreo ed è l’estrema porzione dell’occhio: è attraverso di essa che il senso comune vede la forma. Non appena il senso comune riceve la forma, la trasmette alla virtù immaginativa, la quale la riceve in modo più spirituale. [...] Quando l’oggetto sensibile si assenta, subito si assenta anche la sua forma dal senso comune e rimane l’immaginazione in atto di immaginarla, ciò si spiega per il fatto che il senso comune vede la forma mediante l’occhio, l’occhio mediante l’aria, e la vede nell’umore acquoso che è nell’occhio.³³

L’esperienza autobiografica che è oggetto della narrazione della *Vita Nuova* è dunque per Pound, come già per Rossetti, tutta spirituale. Questa continuità della lettura di Dante tra i due poeti

a knower of dreams rather than a mingler among men». E. POUND, *Il Maestro*, in *The Spirit of Romance. An Attempt to Define Somewhat the Charm of the Pre-Renaissance Literature of Latin Europe*, J.M. Dent & Sons Ltd., Londra 1910, p. 108.

³⁰ Si veda la *Chronological Chart* contenuta nell’edizione del 1952 di *The Spirit of Romance*, New Directions, New York, p. 100. Per tutti gli altri riferimenti allo stesso testo, vale l’edizione del 1910.

³¹ G. AGAMBEN, *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Einaudi, Torino 1977, p. 95.

³² Ivi, p. 98.

³³ Parafrasi di Averroè al *De sensu et sensibilibus* aristotelico, in *Aristotelis stagiritae omnia quae extant opera cum Averrois cordubensis [...] commentariis*, Venetiis, 1552, vol. VI, citato da AGAMBEN, *Stanze* cit., pp. 94-95.

è attestata dai saggi contenuti nel volume intitolato *The Spirit of Romance*, edito del 1910. Ne fanno parte «La Dolce Lingua Toscana»,³⁴ nel quale Pound tratta dell'antologia delle traduzioni di Rossetti, *The Early Italian Poets*, e un testo dedicato a Dante e intitolato «Il Maestro».³⁵ Nello stesso periodo, il poeta americano lavora al volumetto di traduzioni delle *Rime* di Cavalcanti intitolato *Sonnets and Ballate*³⁶ e scrive nell'introduzione che in materia di traduzioni, Dante Gabriel Rossetti è sua madre e suo padre.³⁷ Anche nello *Spirito Romanzo*, Pound si riferisce costantemente alla raccolta delle traduzioni di Rossetti, *The Early Italian Poets*, e ne loda la fattezza nella lingua inglese, la loro bellezza e intensità emotiva,³⁸ prova dell'effetto che il lavoro di Rossetti aveva avuto sui poeti anglo-americani. Scritti qualche anno prima di dedicarsi alla composizione dei *Cantos* la cui struttura tripartita è riferimento e omaggio alla *Commedia*, questi saggi sono, per Pound, l'occasione di esprimere la sua profonda ammirazione per le opere di Dante. In un recente saggio intitolato «Ezra Pound oltre Dante, con Dante», Maria Luisa Ardizzone spiega che tradizionalmente, negli studi poundiani, si fa riferimento alla raccolta *The Spirit of Romance* per seguire una storia dell'ammirazione di Pound per Dante che corre dai primi saggi dedicati al Maestro fino ai lunghi anni di stesura dei *Cantos*: «In realtà il rapporto del poeta americano con Dante è molto più complesso e tormentato di quanto questo metodo di lettura permetta di valutare».³⁹ Ardizzone mostra come, attraverso Dante come riferi-

³⁴ E. POUND, *La Dolce Lingua Toscana*, in *The Spirit of Romance* cit., pp. 87-104.

³⁵ Ivi, pp. 105-175.

³⁶ *Sonnets and Ballate of Guido Cavalcanti*, trad. di E. Pound, Stephen Swift & co. Ltd., Londra 1912.

³⁷ «In the matter of these translations and of my knowledge of Tuscan poetry, Rossetti is my father and my mother [...]»; E. POUND, *Guido Cavalcanti, Introduction*, in *Sonnets and Ballate of Guido Cavalcanti* cit., p. 6.

³⁸ Cfr. POUND, *La Dolce Lingua* cit., pp. 93-98.

³⁹ M.L. ARDIZZONE, *Ezra Pound oltre Dante, con Dante*, in «Dirò de l'altre cose ch'i v'ho scorte». *Pound lettore di Dante*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2021, p. 109.

mento stabile della vita di Pound, sia possibile studiare la complessa stratificazione della riflessione poundiana sulla «modernità del testo». Si tratta di far affiorare una «finalità»: «liberare la mente occidentale dalle sovrastrutture che la soffocano». ⁴⁰ Gli studi su Cavalcanti e le traduzioni delle *Rime* permettono di comprendere il rapporto conflittuale che lega Pound all'opera di Dante. È tuttavia innegabile che all'epoca della stesura dei testi di *The Spirit of Romance*, il giovane e brillante *Ph. D. Student* americano fosse tutto rivolto a «liberare l'essenza e il significato» dell'opera dantesca. ⁴¹ Il contributo di Pound agli studi danteschi risiede, secondo Ardizzone, nell'uso che Pound fa di un poeta importantissimo del canone occidentale per scardinare lo stesso canone dal suo interno: la lettura poundiana di Dante è «una critica della tradizione occidentale». ⁴² Il tomismo di Dante non è infatti accettato dal poeta americano, «al tomismo e aristotelismo si contrappone la filosofia della luce e la lezione dei mistici». ⁴³ Pound allontana Dante dal conformismo ortodosso della Chiesa e lo conduce verso nuove traiettorie critiche, più ibride, legate alle letture che furono anche di Cavalcanti: Averroè e Avicenna. Per Pound, infatti, Cavalcanti affianca Dante nell'eccellenza della composizione poetica.

Nel «Maestro», facendo riferimento alla composizione di canzoni, Pound scrive che alcune figure, *conceits*, (metafore sorprendenti) della poesia giovanile di Dante sono assolutamente originali e mostrano i pericoli della forma canzone, qui chiamata «*philosophical love song*». ⁴⁴ Il pericolo risiede nella difficoltà dell'interpretazione di tali canzoni: potrebbe non esistere uomo all'altezza della loro esegesi. Pound iscrive Dante in una triade che, dopo Guinizelli,

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² Ivi, p. 111.

⁴³ Ivi, p. 112.

⁴⁴ «This passage shows us two things: it shows us that certain conceits of Dante's earlier poetry were by no means original; and it shows us the dangers of the philosophical love song». POUND, *The Spirit of Romance* cit., p. 95.

conduce la canzone alla perfezione della sua forma ed è costituita da Cavalcanti, da Dante e da Cino da Pistoia.⁴⁵

La migliore poesia di Dante *si eleva al di sopra della sua epoca* non perché essa sia, verso per verso, migliore o più essenzialmente poetica dei migliori versi di Guinizzelli o di Cavalcanti, ma grazie allo spirito austero ed elevato che si muove dietro i suoi versi. Questo spirito appare nell'intreccio della prima canzone del *Convivio*: un'ode, penso, che mostra tutti i difetti e insieme tutta la bellezza della sua epoca. È sicuramente oscura, al primo approccio, ma quando il senso e la forma sono comprese, la sua bellezza è una bellezza della quale non ci si stanca. In modo rinnovato ci si può tornare e sempre la sete di bellezza è soddisfatta.⁴⁶

Così, per Pound, la direzione della poesia di Dante si solleva dalla sua temporalità e si dirige verso il suo avvenire. Pound attribuisce la bellezza dei versi di Dante allo spirito che li sorregge, che si trova dietro i versi. La canzone di Dante è composta secondo le regole della *logopoeia*, la danza dell'intelletto tra le parole.⁴⁷ Nel commento della canzone *Voi che 'ntendendo il terzo ciel movete*, Pound scrive che Dante è condotto dal suo dolore per la morte di Beatrice verso la luce della filosofia. Se la Provenza aveva coltivato il culto delle emozioni, «in Toscana, il culto è un culto dell'armonia dello spi-

⁴⁵ «Following Guinicelli come three men who brought the canzone to perfection; they are Guido Cavalcanti (born 1250), Dante Alighieri (b. 1265), and Cino da Pistoia (b. 1270)»; *ivi*, p. 96.

⁴⁶ Il corsivo è nostro. «Dante's greater poetry *rises above the age*, not because it is, line for line, better, or more essentially poetic, than the best of Guinicelli's or of Cavalcanti's verses, but because of the lofty, austere spirit moving behind the verse. That spirit shows itself in the first tangled canzone of the 'Convito'; an ode, I think, which shows all the faults and all the fineness of the time. Obscure it is surely, at first reading; but when the sense and form are once comprehended its beauty is a beauty that never tires one. Time after time can one return to it, and always one's hunger for the beautiful is Satisfied»; *ivi*, p. 100.

⁴⁷ Cfr. E. POUND, *Others*, in «The Little Review», xv, 1918, 11, p. 57.

rito». Le emozioni che scuotono il corpo del poeta e lo inducono al canto secondo il modello naturale dell'armonia del canto degli uccelli, cedono il posto all'armonia del *logos*, all'intelletto che splende immobile. Questa armonia dello spirito rende alla poesia toscana un fascino indistruttibile.⁴⁸ La problematica dell'azione rilevante, della memoria interiorizzante è qui *mise en abyme*. Come lo ricorda Jacques Roubaud, nella *Fleur inverse*, la canzone è una «forma memoria»⁴⁹ della *canço* trobadorica ed è quindi spiritualizzazione sublimante della tradizione provenzale. Nello *Spirito Romanzo*, dopo «La dolce lingua toscana», il saggio intitolato «Il Maestro» segue come se ne fosse la continuazione. Ivi Pound, fedele all'approccio biografico di Rossetti, introduce la problematica dell'interesse distaccato dalla vita del poeta, cita la biografia di Paget Toynbee intitolata *Dante Alighieri: His Life And Work*.⁵⁰ Continua poi riproponendo lunghi passi della traduzione della *Vita nuova*, la sua e del Rossetti, intercalandoli con brevi commenti su amore e intelletto. Pound ricorda al suo lettore che sta citando la traduzione di Rossetti. Ne ha precedentemente lodato la bellezza nella «dolce lingua toscana», dando l'esempio dell'ultimo verso del sonetto di Guido Guinizzelli *Io vo del ver la mia donna lodare*, che Rossetti rende in modo splendido: «No man could think base thoughts who looked on her».⁵¹ A volte porta all'attenzione del lettore come sarebbe stato impossibile tradurre la forma italiana e come il lavoro di Rossetti sia eccellente, anche quando la traduzione non sembra rendere la forma dell'originale. Cosicché il testo induce il lettore a chiedersi se il titolo del saggio, *il maestro*, non sia riferito a Dante e a Rossetti al contempo. Qui Rossetti è maestro allo stesso titolo di Dante perché rende alla lin-

⁴⁸ «*Indestructible charm*» cit., p. 103.

⁴⁹ Cfr. J. ROUBAUD, *La fleur inverse, L'art des troubadours*, Les Belles Lettres, Parigi 1994, pp. 341-342.

⁵⁰ P. JACKSON TOYNBEE, *Dante Alighieri: His Life And Works*, [1900], Methuen, Londra 1910.

⁵¹ POUND, *La Dolce Lingua* cit., pp. 92-93. Si veda anche la lode delle traduzioni delle *Rime* di Cavalcanti, *ibidem*, pp. 97-98.

gua inglese la bellezza del toscano di Dante. Così il testo di Pound sembra svolgere una doppia funzione: sicuramente quella di dire al lettore e ai poeti inglesi quale sia lo *Spirito romanzo* da coltivare, ma anche dire che un esempio di come farlo esiste nell'opera di Rossetti. Se Rossetti non avesse già avuto il successo che meritava per le sue traduzioni, il saggio di Pound gli avrebbe comunque reso giustizia. In termini cari a Jacques Derrida, questa giustizia non sarebbe quella della giusta equivalenza, ma quella del perdono: «*Then must the [translator] be merciful*».

È come se, attraverso il procedimento della citazione a oltranza, Pound insistesse sulla necessità di leggere Rossetti e Dante al contempo, Dante nella lingua di Rossetti, Rossetti traduttore di Dante. Il procedimento fa ugualmente pensare al racconto di Borges *Pierre Ménard autore del Chisciotte*.⁵² Come Pierre Ménard, Pound avrebbe passato lunghi anni (almeno una gran parte della sua gioventù) a leggere-tradurre la *Vita nuova*. Ed è come se, una volta terminata, la sua versione riproducesse fedelmente quella di Rossetti⁵³ perché in fondo Pound è estremamente chiaro: «si deve anche ricordare che Rossetti sostituisce la poesia in una lingua con la poesia in un'altra, mentre le traduzioni [in *The Spirit of Romance*] sono semplicemente esegetiche».⁵⁴ In questo riscrivere le traduzioni di Rossetti, è esaltato, come nell'*Aufhebung*, accentuato, messo in rilievo, il paradosso del letterale, o della lettura-scrittura di Derrida, dove la vicinanza con l'originale, la perfetta coincidenza della lettura con la scrittura, esalta le infinite possibilità di interpretazione del testo e rilancia incessantemente l'invito a tradurre.

⁵² In J.L. BORGES, *Finzioni (1935-1944)*, trad. it. di F. Lucentini, Einaudi, Torino 1986.

⁵³ Cfr. E. POUND, *Il Maestro*, in *The Spirit of Romance* cit., pp. 111-155, dove le pagine 111-113 sono una lunga continua citazione.

⁵⁴ «It is to be remembered also that Rossetti is substituting poetry in one language for poetry in another, while the translations in this book are merely exegetic»; POUND, *La Dolce Lingua* cit., p. 93.

Sintesi: «*Then must the [translator] be merciful*». È una citazione modificata del *Mercante di Venezia* di Shakespeare. La citazione esatta sarebbe «*Then must the Jew be merciful*». Sono parole pronunciate da Porzia travestita in giurista, nell'atto IV, scena I. La sostituzione del termine e quindi della figura centrale della pièce di Shakespeare, l'ebreo Shylock, con il traduttore è, per gli specialisti di traduzione letteraria, un riferimento conosciuto a un testo di Jacques Derrida intitolato *Qu'est-ce qu'une traduction «relevante»?*, *Che cos'è una traduzione «rilevante»? nel quale il filosofo francese propone un commento del *Mercante di Venezia* che ci invita a considerare la pièce de Shakespeare come se fosse, in ogni suo tratto, una metafora del processo traduttivo. Nella tradizione letteraria anglosassone e angloamericana, Dante Gabriel Rossetti e Ezra Pound partecipano alla sopravvivenza di Dante. In senso benjaminiano diremmo che Rossetti e Pound partecipano al compimento dell'opera di Dante. L'articolo analizza la possibilità di considerare le letture-traduzioni di Rossetti e di Pound come *Aufhebungen* dell'opera di Dante.*

Parole chiave: *Aufhebung*, Dante Gabriel Rossetti, Ezra Pound.

Abstract: «*Then must the [translator] be merciful*». This is a modified citation from Shakespeare's *The Merchant of Venice*. The exact citation would be «*Then must the Jew be merciful*». These are the words pronounced by Porcia dressed up as a lawyer, in Act IV, scene 1. The substitution of the terms, and therefore of the central figure of Shakespeare's play, Shylock the Jew, for the translator is, for the specialists of literary translation, a well-known reference to a text by Jacques Derrida entitled *Qu'est-ce qu'une traduction «relevante»?*, *What is a «Relevant» Translation?* In which the French philosopher proposes a commentary on *The Merchant of Venice* that invites us to consider Shakespeare's play as if it was, in every part, a metaphor of the translating process. In the Anglo-Saxon and American tradition of literary translation, Dante Gabriel Rossetti and Ezra Pound participate to Dante's afterlife. In the Benjaminian sense we could say that Rossetti and Pound participate to the achievement of Dante's work. The article analyzes the possibility to consider Rossetti's and Pound's readings-translations as *Aufhebungen* of Dante's work.

Keywords: *Aufhebung*, Dante Gabriel Rossetti, Ezra Pound.

II.
DANTE E I COMMENTI

IL 'CREDO' DI DANTE

Concetto Del Popolo
(*Università degli Studi di Torino*)

È noto che sotto il titolo di *Credo di Dante* la tradizione manoscritta ci ha conservato un testo attribuito al poeta, che, come dimostrano anche le stampe, egli avrebbe scritto in seguito ad una convocazione di un inquisitore di Ravenna che lo accusava di essere corruttore della fede cristiana e gli chiede di fare un «libro della santa fede». È stato ampiamente dimostrato che questo *Credo* invece appartiene a maestro Antonio da Ferrara.¹ L'attribuzione forse si basa sulla struttura delle terzine, debole segnale; ma al Quadrio l'*incipit* appariva un vero sigillo letterario, un marchio solenne, che avvicina Dante a Virgilio; così il Quadrio:

¹ Cfr. almeno la voce di G. MARCONI, in *Enciclopedia Dantesca*, Roma, Istituto per la Enciclopedia Italiana-Treccani, 1984; vi è definito il testo «mediocre soprattutto per la prolissità tutt'altro che dantesca».

Qui comincia il *Credo* di Dante.

Questo è il titolo, che trovo stampato in fronte a questo Componimento [...] Né è qui da tacere, che perché niun dubitasse, che questa divina Opericciuola era veramente sua di questo illustre Poeta, volle egli premetterle un preambolo, quasi autentica, o sigillo per farcene fede. Nel che pretese forse egli d'imitare il suo Duca Virgilio, il quale ad autenticare, che l'*Eneida* era suo lavoro, vi pose, al giudizio di alcuni, quel picciolo Esordio: *Ille ego, qui quondam &c.*; come che i Critici in oggi il reputino per supposto da Vario e Tucca, o da altro antico Gramatico.²

L'autore del ternario più che un *Credo* scrive un prolisso catechismo; e, non contento degli articoli del testo Niceno-costantinopolitano, pur rispettandone la lettera ma non l'ordine, dopo avere affermato (in questa elegante terzina, con un anacoluto) che:

Qual più suttil de dichiarar s'ingegna
che cosa s'ia la divina essenza,
manca la possa a dir cosa s'è degna (vv. 79-81),³

² *I sette salmi penitenziali trasportati alla volgar poesia da Dante Alighieri ed altre sue rime spirituali illustrate* con annotazioni dall'abate Francesco Saverio Quadrio, in Milano MDCCLII, Nella stamperia della Bibliot. Ambrosiana appresso Giuseppe Marelli, pp. 121, 126-127. Conservo grafia in tutto (ma non negli accenti) per mettere in risalto anche le maiuscole enfatiche.

³ Ricordo che *s'ingegna: degna* si legge in *Par.* XXIII, 50 e 52. Cito da *Le Rime del Maestro Antonio da Ferrara*, introduzione, testo e commento di L. Bellucci, Casa Editrice Patron, Bologna, 1972, pp. 93-106. Sospetto che la lezione del v. 13, «de la cui *grazia* terra e ciel son pieni» contenga un errore, poiché la fonte sembra il *Sanctus*: «*Pleni sunt caeli et terra gloria tua*»; e anche il *Te Deum*, con piccola *variatio*: «*Pleni sunt caeli et terra maiestatis gloriae tuae*»; i due testi liturgici rimandano a: «*Sanctus, sanctus, sanctus Dominus, Deus exercituum; plena est omnis terra gloria eius*» (*Isaia* 3, 2); inoltre nel testo biblico la *gloria Domini* riempie cielo, terra, universo, tempo ed è spessissimo invocata e ricordata; cfr. *Numeri* 14, 21; *3 Re* 8, 11; *Salmo* 56, 6; *Salmo* 107, 6; *Salmo* 112, 4; *Siracide* 42, 16; Ezechiele tutto, etc. Stando al testo critico, tutti i codici recano la lezione *grazia*, senza nessuna variante in apparato al v. 13; cfr. ANTONIO DA FERRARA (Antonio

aggiunge che occorre avere fede nella Chiesa e nei suoi ammaestramenti; e scrive – ancora oggi è perfetta la sua catechesi – del battesimo («el qual è d'acqua e parole construtto, / e non se dà ad alcun più d'una volta», vv. 88-89),⁴ e degli altri sacramenti: penitenza, eucaristia, ordine, cresima ed unzione degli infermi («olio santo», v. 143), chiudendo la lista con il *remedium luxuria*, il matrimonio. Seguono i comandamenti, i vizi capitali e, recitato il *Padre nostro*, maestro Antonio conclude con una parafrasi della salvezza angelica ai vv. 232-33 («La Vergin benedetta è ormai a dritto / laudare e benedire»), forse con lo sguardo al lontano modello del canto finale del *Paradiso*. Nessun canto della *Commedia* raggiunge i 250 vv. di questa professione di fede! La prolissità di maestro Antonio gli fa scrivere banalmente: «Io credo in un Dio Padre, che pò fare / zò ch'a lui piace» (vv. 10-11), nei quali *omnipotentem* del simbolo mi sembra svilito. Per l'aneddotica occorre ricordare – lo scrive Laura Bellucci – che si trova la

parafrasi del *Pater noster*, alla quale alcuni manoscritti di un ramo secondario della tradizione sostituiscono i vv. 1-12 dell'XI del *Purgatorio*, chiudendoli con questa terzina: *Io non so meglio dire né più chiaro / il Paternostro che per Dante è detto / come da grande mio maestro caro*. E il Levi curiosamente giurò che l'inserzione fosse dovuta a Maestro Antonio e tenne per quasi autentico uno di quei manoscritti.⁵

Beccari), *Rime*, edizione critica a cura di L. Bellucci, Commissione per i Testi di Lingua, Bologna, 1967; si discute pure lo stemma (n. 22). Molto difficilmente Belcari avrebbe cambiato un sintagma così affermato; certo si tratta di errore di archetipo, per facile svista nell'interpretazione dell'abbreviatura: *gla*, *gra*, con titolo, se poi non si tratta di *groria*, *grolia*. E vedi qui un aneddoto in Appendice III.

⁴ Ancora oggi il *Diritto canonico* prescrive: «Baptismus, ianua sacramentorum, in re vel saltem in voto ad salutem necessarius, quo homines a peccatis liberantur, in Dei filios regenerantur atque indelebili caractere Christo configurati Ecclesiae incorporantur, valide confertur tantummodo per lavacrum aquae verae cum debita verborum forma» (*Can.* 849): acqua, formula, carattere.

⁵ *Le Rime del Maestro Antonio da Ferrara* cit., nota al v. 211. Ezio Levi, grande studioso del Beccari.

Lo stesso Antonio, in un altro *Pater noster* in versi, scrive: «*Qui es in caelis con tre tabernacoli*»,⁶ intendendo i corpi di Cristo, di Maria e di Giovanni, poiché era comune credenza l'assunzione di Giovanni in cielo: la *Legenda aurea* e Giotto, in Santa Croce, ne sono testimoni;⁷ ma Dante in *Par.* xxv, 124-129 fa dire proprio all'apostolo:

In terra è terra il mio corpo, e saragli
tanto con li altri, che 'l numero nostro
con l'eterno proposito s'agguagli. 126

Con le due stole nel beato chiostro
son le due luci sole che saliro
e questo apporterai nel mondo vostro. 129

Le *stole* sono il corpo di Cristo e di Maria.

Un secondo *Credo di Dante* in quartine è stampato nel volume *Colletanio de cose nove spirituale*,⁸ ma si legge anche fra le rime nel *Laudario Giustiniano*; il tipo di quartina esclude di per sé Dante e la paternità di Leonardo Giustinian non è certa.⁹ Prima di andare a Dante, ricordo un altro *Credo* in terzine – spesso divenute metro anche per la poesia di carattere religioso e morale – attribuito a Iacopone, ma apocrifo, scritto per farne risaltare l'ortodossia, dati

⁶ *Le Rime del Maestro Antonio da Ferrara* cit., p. 80. Letterale è la spiegazione della studiosa: «sono i soli che risiedono coi loro corpi in Paradiso».

⁷ La *Legenda aurea*, pur non esplicitamente, la richiama («manna fovea plena inventitur»); l'Aquinate la giudica possibile (*Summa theol.*, Suppl., q. LXXVII, a. 1); i predicatori la divulgano: nel commento dello Scartazzini-Vandelli è ricordato che fra Giordano da Pisa in una predica del 1304 vi crede fermamente, anche se l'anno dopo smorza il proprio ardore; il ciclo di Giotto fu dipinto dopo il 1330, cfr. L. Tintori, E. Borsook, *Giotto. La Cappella Peruzzi*, Pozzo, Torino 1965, pp. 10-11.

⁸ *Colletanio de cose nove spirituale, zoè sonetti, laude, capituli et stantie composte da diversi et preclarissimi poeti, historiato, con altre cose aggiunte*, Niccolò Zoppino et Vincenzo di Paolo, Venezia, 15 luglio 1521.

⁹ Cfr. C. DEL POPOLO, *Tra errori ed emendationes in un Laudario Giustiniano*, in «Medioevo Letterario d'Italia», VII, 2010, pp. 123-137.

i problemi che il frate aveva avuto con le autorità ecclesiastiche e con Bonifacio VIII. E mentre Antonio Beccari è ridondante, Iacopone è scarno e, direi, monco: 15 versi in tutto! Manca l'esplicita citazione dello Spirito santo e la remissione dei peccati, né si allude al giudizio finale.¹⁰

Adesso a Dante. Sulla vetta del Purgatorio, nella processione allegorica, oltre i libri sacri del Vecchio e del Nuovo Testamento, accanto al carro trionfale ci sono anche tre donne, riconoscibili dai colori tradizionali: sono infatti le tre virtù teologali (*Purg.* xxix, 121-129), la Carità, la Speranza e la Fede. La prosopopea ha un ordine, poiché quella vestita di rosso – la Carità – dà il ritmo che le altre due seguono danzando; la Fede però e la Carità si alternano nella guida. La loro presenza e quella delle virtù cardinali sono, in figura, il compendio di ciò che abbisogna all'uomo per ascendere a Dio: le virtù umane e quelle teologali. Queste ultime per loro natura si fondano sulla Scrittura; e negli ultimi canti del *Paradiso*, nell'ascesa verso la visione ineffabile (punto di arrivo per l'uomo), Dante è interrogato su di esse. Tre virtù, per le quali si muovono i tre apostoli prediletti, coloro che avevano assistito allo splendore della Trasfigurazione sul Tabor e poi all'agonia angosciosa nell'orto del Getsemani: a loro è affidato il compito di esaminare il viandante.

In ordine, prima san Pietro, a cui Cristo aveva detto: «Simon, Simon, ecce Satanas expetivit vos ut cribraret sicut triticum: ego autem rogavi pro te ut non deficiat fides tua: et tu aliquando conversus, confirma fratres tuos» (*Luca* 22, 31-32). Dunque Pietro, custode della fede, richiesto da Beatrice interroga Dante, anche se conosce già in Cristo «s'elli ama bene e bene spera e crede» (*Par.* xxiv, 40), ed ha dunque perfetta conoscenza delle virtù teologali dell'uomo con il quale parla; nel canto seguente spetta a Giacomo e Dante afferma la quiddità della virtù: «Spene – diss'io – è uno

¹⁰ Non tengo conto delle perifrasi del simbolo apostolico, pur se in terzine, fatte nel Quattrocento; si veda il mio riepilogativo *Il Credo di frate Antonio da Bitonto*, in *Egesi infinita. Raccolta di saggi*, premessa di D. Pirovano, introduzione, indici e cura di A. Cicchella e C.G. Priolo, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2018, pp. 38-57.

attendere certo / de la gloria futura, il qual produce / grazia divina e precedente merito» (*Par.* xxv, 67-69); per la carità resta Giovanni, a cui il poeta, in *Par.* xxvi, 25-36, risponde:

«Per filosofici argomenti
 e per autorità che quinci scende
 cotale amor convien che in me si 'mprenti: 27
 ché 'l bene, in quanto ben, come s'intende,
 così accende amore, e tanto maggio
 quanto più di bontate in sé comprende. 30
 Dunque a l'essenza ov'è tanto avvantaggio,
 che ciascun ben che fuor di lei si trova
 altro non è ch'un lume di suo raggio, 33
 più che in altra convien che si mova
 la mente, amando, di ciascun che cerne
 il vero in che si fonda questa prova». 36

Mi preme sottolineare che la definizione della speranza è quella di Pietro Lombardo, come si legge nei vari commenti; per la carità, prima che Giovanni richieda qualcosa di più personale, la risposta di Dante muove «per filosofici argomenti», e poi si nomina anche l'*essenza*.

Rispondendo a san Pietro, Dante usa le parole di Paolo per definire la fede; ma Pietro vuole una professione esplicita e personale, quasi una partecipata confessione (in senso etimologico); e Dante, con il tono solenne dell'*incipit* del *Credo* liturgico, fa sua la professione e con il successivo *enjambement* si allontana dalla liturgia e dilata il testo con prove non solo fisiche e filosofiche, perché subito corroborate dai richiami alla *Sacra Scrittura* (*Par.* xxiv, 130-147):

Io credo in uno Dio
 solo ed eterno, che tutto 'l ciel move,
 non moto, con amore e con disio; 132
 e a tal creder non ho io pur prove
 fisice e metafisice, ma dalmi
 anche la verità che quinci piove 135

per Moïse, per profeti e per salmi,
 per l'Evangelio e per voi che scriveste
 poi che l'ardente Spirto vi fé almi; 138
 e credo in tre persone etterne, e queste
 credo una essenza sì una e sì trina,
 che soffera congiunto 'sono' ed 'este'.¹¹ 141
 De la profonda condizion divina
 ch'io tocco mo', la mente mi sigilla
 più volte l'evangelica dottrina. 144
 Quest'è 'l principio, quest'è la favilla
 che si dilata in fiamma poi vivace,
 e come stella in cielo in me scintilla. 147

Chiarissima l'esposizione del poeta, anche se incompleta, dato che fa la solenne confessione della sola Trinità, e manca il secondo mistero fondamentale, cioè incarnazione, passione, morte e resurrezione di Cristo.¹² Nelle prime tre terzine Dante afferma l'unicità di Dio, basandosi non solo (*pur*: 'non solamente') su prove che l'intelletto può produrre (lo dimostra il Motore Immobile, di matrice aristotelica e fondamento di Tommaso: *Philosophia ancilla Theologiae*), ma soprattutto sull'autorità della *Sacra Scrittura*. Nella ripresa, con uno stacco sintattico e l'iterazione «Io credo... e credo», ecco concisissimo il discorso trinitario, fermati sull'*Evangelio* alimentato dallo Spirito; il duplice *credo* anticipa una duplice confessione:

¹¹ Per quanto riguarda le due voci di *essere* la tradizione manoscritta è piuttosto compatta; leggiamo, infatti, le varianti del verso, come sono registrate in Petrocchi *ad locum*: «141. sofferre Ash, ssofferre La (rev. ssofferra; sopra -o- scritto e), sofferra Laur Mad Po, sofera Pa, sofferre Parm, sofferro a Urb; giunto Fi, congiunta Gv, coniunta Ham, conionte Laur, congiunte Mad Parm, coniuuto Pa Rb, conuuto Po; sonno Ash». L'edizione Sanguineti (2001) testimonia *sofferro* del ms. Urbinate 366, mentre nulla segnala l'edizione Lanza (1995); G. Inglese (Le Lettere, Firenze 2021) in apparato *sofferro* di Urb.

¹² Forse sarà stato questo il motivo dell'accusa di eresia, che ha dato spunto per scrivere il *Credo di Dante*. La risposta a questo dubbio si trova nel commento del Lombardi (p. 183).

e credo in tre persone eterne, e queste
credo una essenza sì una e sì trina,
che soffera congiunto 'sono' ed 'este'.

141

Tre persone, una sola essenza trinitaria, che unisce. Alla semplicità dei primi due versi, si aggiunge la compattezza esegetica del terzo, fin dagli antichi.¹³ Ne riporto alcuni:

L'Ottimo Commento (1333):

che soffera congiunto – sono in singolare, in quanto è uno Iddio, ed – *este*, in quanto sono tre persone: alia est persona Patris, alia Filii, alia Spiritus Sanctus.¹⁴

Chiose ambrosiane (1355[?]):

Sono – Tres persone sunt. Este – Est verbum numeri singularis. Per hec verba dicit quod Trinitas et Deitas una in tribus personis, unde Iohannes quinto: «Tres sunt qui testimonium dant in celo: Pater, Filius et Spiritus Sanctus. Et hii tres unum sunt».

Benvenuto da Imola (1375-1380):

Unde dicit: *E credo in tre persone, e queste credo una essenzia*, scilicet, esse idem in substantia; et dicit: *sì una e sì trina che soffera*, idest, quae patitur, *congiunto*, idest, simul invicem, *sono*, idest sunt, et *este* pro est, idest, in singulari et plurali; quasi dicat, quod istud verbum sunt et istud verbum est praedicatur de unitate et trinitate, ita quod est verum dicere Deus est una substantia in tribus personis, et tres personae in una substantia in Deo, et tres personae sunt unus Deus etc.

¹³ Cito una selezione dal sito: *Dante Dortmund*. Nell'articolo riportavo gli antichi da: *La Divina Commedia nella figurazione artistica e nel secolare commento*, a cura di G. Biagi e G. Lando Passerini, UTET, Torino 1924. In appendice porrò i testi degli omissi, correggendo però accenti ed altro, secondo che necessita per il nostro uso.

¹⁴ Si noti il costrutto (se non è attrazione desinenziale di *Spiritus*, a cui si accorda *sanctus*): 'Una è la persona del Padre, una del Figlio, altra (persona) è lo Spirito Santo'.

Francesco da Buti (1385-1395):

E credo in tre persone eterne; cioè nel Padre, nel Figliuolo e nello Spirito Santo, che tutti sono eterni: sono tre persone et una sustanzia, e così uno Iddio. e queste; cioè tre persone, che dette sono, Credo una essenzia; essere io Dante, sì una; quanto a l'essere et a la deità, e sì trina; cioè questa una essenzia, quanto a la personalità, Che sofferra; cioè essa essenzia, congiunto sono: imperò che si può dire queste tre persone sono una essenzia et una deità, e questa essenzia e deità è tre persone; e però dice: e sofferra coniuuto et este; cioè è, quanto a vulgare; ma dice este per la rima:¹⁵ imperò che in Grammatica si dice e scrive est, et este è de lo imperativo in numero plurali nel tempo presente.

Baldassare Lombardi (1791-1792):

Che soffera (non il congiuntivo di sofferire, come intendelo il Volpi, ma l'indicativo, che meglio si adatta, di sofferare, verbo anche da altri antichi Italiani adoprato [Vedi 'l Vocab. della Crusca]) congiunto sunt et este (este, per est, paragoge in grazia della rima), che la medesima divina essenza ammette insieme e il plurale sunt, quanto alle persone, ed il singolare est, quanto alla divinità. Sunt et este leggono non solo i testi dell'Aldina, del Vellutello, e Daniello, ma altri testi manoscritti più di 40 veduti dagli Accademici della Crusca, e non capisco perché abbiano essi Accademici con altri mss. scelto piuttosto di leggere sono et este; che, oltre alla discordanza di linguaggio, può sono intendersi o la persona prima del singolare, o la terza del plurale e perciò cagionare dell'equivoco. – Potea però qui (dice il Venturi) far Dante la professione della Fede un po' più intiera, proponendo espressamente la sua ferma credenza del mistero ancora ineffabile della Incarnazione del Verbo Eterno. – Potea piuttosto, rispondo io, ricordarsi 'l Venturi che,

¹⁵ Oggi sappiamo che *este* non è forma imposta dalla rima: Dante, che creava le parole, non si sarebbe accontentato. Ricordo ciò che diceva A valle a lezione: quando non sappiamo spiegare qualcosa diciamo 'licenza poetica'; *este*, con epitesi, era forma comune in prosa e poesia. L'osservazione di Buti riguarda la forma latina, tanto che ricorda l'imperativo.

prima di divenire a questo dialogo con s. Pietro, aveva già Dante la divinizzata umanità di Gesù Cristo cogli occhi propri veduta [Cant. preced. v. 28 e segg.], e che perciò di tale mistero già era in lui cessata la fede, e subentrata la oculare speranza.

Giovanni Andrea Scartazzini (1872-1882 [1900²]):

Soffera: soffre. *Conv.* II, 9: La dottrina di Cristo è Verità, perché non soffera alcuno errore. *Ibidem* II, 15: Ancora lo Cielo empireo, per la sua pace, simiglia la divina Scienza, che piena è di tutta pace; la quale non soffera lite alcuna d'opinioni ecc. Vogliono alcuni (Vol., Ronchet., ecc.) che soffera sia qui il congiuntivo di sofferire; i due esempi citati mostrano che è invece l'indicativo di sofferare, adoprato anche da altri antichi; cfr. Voc. Crus. – Sono ed este: S. Cr., Vat., Berl., Cass., Fram. Pal., Vien., Stocc., Corton., Chig., Est., 4 Patav., tutti i Pucc. meno i 2, Landian., Cagliar., ecc.; prime 4 edd., Crus., Comin., Dion., Viv., Pezz., Witte, ecc.; Ott., Benv. Ramb., Buti, D'Aq., Vent., Pogg., Cost., Frat., Febrer., ecc. Sunt et este: Caet., ecc.; Ald., Burgofr., Giol., Rovill., Sessa, Missir., De Rom., Ed. Pad., Sicca, Quattro Fior. (che poi si ricredettero, cfr. II, 286), Fosc., Mauro Ferr., Fanf., Giul., ecc.; Lan., An. Fior., Vell., Dan., Lomb., Port., Biag., Ces., Borg., Tom., Br. B., Greg., And., Triss., Bennas., Cam., Franc., Cappel., ecc. La prima lezione ha il sostegno dei più e più autorevoli codd. Este per est. Senso: Soffre la persona singolare e plurale del verbo accordata col suo nome divino. Sono tre persone, è un Dio. Vedi il simbolo di S. Atanasio.

Anna Maria Chiavacci Leonardi (1991-1997):

in tre persone etterne...: dopo il Dio unico ed eterno, affermato anche dalla filosofia, Dante proclama ora la verità che è propria soltanto della fede cristiana, cioè il mistero della Trinità: in Dio sono tre persone, che sono contemporaneamente uno e tre, così che di loro si può parlare col verbo alla 3a persona sia plurale (sono), sia singolare (este). – una essenza... una e... trina: il dogma della Trinità, ripetutamente ricordato e celebrato nel Paradiso, è così definito dal concilio Lateranense IV del 1215: «unus solus est verus

Deus, aeternus et immensus... Pater et Filius et Spiritus Sanctus, tres quidem personae sed *una essentia, substantia seu natura*». – sofferra: sopporta, ammette (nel parlarne). – este (è), dal latino est, è forma ricorrente nella poesia del '200.

Si noti, come ho sottolineato, che *una essentia, substantia seu natura* è la conclusione della frase del Concilio. La stessa Chiavacci Leonardi nella nota finale al canto mette in risalto ancora una volta il pensiero comune, soffermandosi sull'aspetto grammaticale, pur se in modo nuovo:

Questo tema altissimo è di quelli che più attraggono la fantasia di Dante, e molte volte, in forme sempre diverse – di musica, danza, inno –, è cantato nel Paradiso, fino all'ultima visione (l'ultima figura del poema) dei tre arcobaleni di tre colori e d'una contenenza (xxxiii 117). Ma qui il mistero è enunciato in forma nudamente razionale: né la musica, né la geometria vengono in aiuto, ma soltanto la grammatica, la più elementare delle scienze, che non offre figure se non logiche, come il plurale e il singolare (sono ed este). Tali affermazioni sono inattaccabili e disadorne, sono solo se stesse. Il commento è affidato a ciò che precede, o a ciò che segue.

La «più elementare delle scienze» in realtà mi pare che divenga una semplice questione di concordanze.¹⁶ Non solo, ma questa spiegazione fa a pugni con: «e a tal creder non ho io pur prove / *fisice e*

¹⁶ Ricorda e condivide questo commento, intervenendo alla serata a tema *La Fede di Dante – il Canto xxiv del Paradiso*, il cardinal G. Ravasi, sul sito del Pontificio Consiglio per la cultura, con titolo: *L'esame di fede di Dante* (senza data). Interessante mi pare, invece, ciò che scrive lo studioso: «Il primo riguarda il Dio unico creatore, “che tutto 'l ciel move, / non moto, con amore e disio” (v. 131-132). Evidente è il rimando alla trilogia di parole – “move, amore, disio” – che aprono (t, 1) e chiudono (xxxiii, 143-145) la cantica paradisiaca. Suggestivo è anche l'incrocio tra la riflessione filosofica aristotelica della divinità come Motore immobile (“move, non moto”) e la visione personalistica cristiana del Dio amore (“con amore e disio”). Aggiungo che la triade si trova già in *Inf* II, 70-72: «I' son

metafisice, / ma dalmi anche la verità che quinci piove». Rimarco il ma, fondamentale.

La tradizione manoscritta, come dimostra l'apparato di Petrocchi, è quasi compatta.¹⁷

Riepilogo: nella terzina, Dante sembra affermare di credere che:

1. le tre persone sono eterne;
2. la loro essenza è unica e trina;
3. di questa essenza, essendo tre persone ma un solo Dio, si può dire, congiuntamente *sono* e *este*.

L'ultima affermazione è quella comune dei commentatori e per mano di copisti è finita anche nel testo; Petrocchi aggiunge: «*este*: è forma toscana antica [...]; ma i chiosatori (Lana) e gli editori antichi, ritenendola latinismo, latineggiarono anche l'altra citazione: *sunt et este*».¹⁸

Per il terzo verso invece occorre chiedere: 1) quale significato dare a *congiunto*? 2) l'essenza di Dio può essere indicata con il *sunt*? L'essenza è il soggetto grammaticale: «credo una essenza sì una e sì trina, / che sofferà congiunto 'sono' ed 'este'».

Rileggendo ancora la terzina, si rileva che: 1) il primo verso è sintatticamente indipendente: «e credo in tre persone etterne»; 2) al secondo verso si afferma, con iterazione di *credo*, l'unità e la trinità nell'essenza: «credo una essenza sì una e sì trina»; 3) al terzo verso si chiarisce l'essenza stessa: «che sofferà congiunto 'sono' ed 'este'».

Congiunto, avverbio, non ha alcuna concordanza grammaticale (*essenza, una, trina* sono femminili). Nell'interpretazione i due verbi sono riferiti uno alla Trinità, intesa come tre persone e diventa plurale (*sunt*), e uno all'unità divina (*est*): in questo modo sono riferiti congiunti, ma separatamente, tanto che si può concludere che il di-

Beatrice che ti faccio andare; / vegno del loco ove tornar *disio*; / *amor mi mosse*, che mi fa parlare».

¹⁷ Apparato, registrato *ad locum*.

¹⁸ *Ad locum*. La fortuna della lezione giunge, tramite il Tommaseo (Giuseppe Rejna, Milano 1854), anche al Novecento, ad esempio nel commento a cura di E. Fabietti, Barion, Sesto San Giovanni 1926 (rist. nel 1933).

scorso sia valido anche per frasi come: «Gli dei dicono», «La divinità dice». Nessuno riflettendo penserebbe che queste due espressioni soddisfino il *congiunto* dantesco! La spiegazione data dai commenti non è teologica, ma di concordanze grammaticali; infatti, ridotto ai minimi termini, il valore di *congiunto* è 'indifferentemente unito'; tanto che è spiegato, *congiunto* sì, ma una volta con *este* e una volta con *sono*; e parlando di Dio si può dire che il verbo *sono* (*sunt*) e il verbo *este* possono stare con una perfetta concordanza grammaticale con il soggetto, che varia: *Dio*, oppure *Tre persone*.

Alla seconda domanda, cioè se l'essenza di Dio, vero soggetto grammaticale come messo in risalto, possa essere indicata con il *sunt*, grammatica e logica dicono di no.

Credo pertanto che il terzo verso sia stato semplificato dai commenti e la causa è l'identità formale tra la prima persona singolare e la terza plurale *sono*, tanto che, come già detto, parecchi *sunt* sono entrati a testo, condizionando l'esegesi. E in questo sono più vicino al p. Antonio Cesari, che *ad locum* scrive:

Che soffera congiunto sunt et este; cioè in queste [persone] ha luogo il 'sunt' quanto al loro numero; ed 'este' (cioè 'est') dice la sua essenza, nuovo modo e vago di esprimere questo gran mistero. Se non mi paresse una ciancia, vorrei aggiugnere: che questo 'sunt et est' della natura divina, ha luogo eziandio per proprietà di lingua, nel parlar nostro; perché dicemmo già coll'esempio de' Fioretti di San Francesco («I loro letti era la nuda terra»), che volendo esprimere che una cosa è la tale altra, si può accordar il numero del più con quel del meno, ed e converso. Così dunque nel caso nostro, essendo le tre persone un Dio solo, potremo dire, con proprietà: 'Questo che è un Dio, sono tre persone'; ed anche: 'Queste che sono tre persone, è un solo Dio'.¹⁹

È evidente che anch'egli ha sentito la questione grammaticale e l'esempio dei *Fioretti* («se non mi paresse una ciancia») è poco calzante

¹⁹ Da *La Divina Commedia nella figurazione artistica*, cit.

con la spiegazione che si vorrebbe dare: «Queste tre Persone è un Dio; Dio è tre Persone» sarebbe la conclusione del suo esempio. Una interpretazione teologica – che per Dante e i suoi contemporanei è anche filosofica – si può dare, muovendo dalla Sacra Scrittura. Quando Mosè chiese a Dio quale fosse il suo nome, si sentì rispondere: «Ego sum qui sum. Ait: Sic dices filiis Israel: Qui est misit me ad vos» (*Esodo* 3, 14). In questo modo si torna alla fonte biblica (*per* *Moïse*, leggiamo al v. 136) e non è necessario cercare altrove, quasi che Dante avesse una ‘preoccupazione di ordine grammaticale’, per affermare l’unità e la trinità (proclamate solennemente ai vv. 139-140); il terzo verso, se così fosse, sarebbe solo glossa, un girare attorno al già detto; e questo mi pare non faccia parte dello stile di Dante.²⁰

L’affermazione del poeta risulta molto più profonda: Dio, colui che è da sempre, può *sofferire* (o l’arcaico *sofferare*) il *sono* (*sum*) che indica l’essenza, e l’*este* che ne dichiara l’esistenza; nell’unico Dio e nelle tre persone l’essenza si identifica con l’esistenza. In questo modo si spiega il *congiunto*, poiché *sum* ed *est* sono dall’eternità e necessariamente uniti in Dio, Uno e Trino; ed il v. 141 non è più ripetizione, ma affermazione filosofica della verità teologica rivelata dal brano dell’*Esodo* sulla natura divina.

Il pensiero di Dante ripete alla lettera quello dell’Aquinata, di cui ricordo solo alcune espressioni per chiarire. Nel *De Ente et Essentia* Tommaso distingue tra *esse* ed *essentia*: «Ergo patet quod esse est aliud ab essentia vel quidditate: nisi forte sit aliqua res cuius quidditas sit suum esse; et haec res non potest esse nisi una et prima» (v, 3)²¹: la frase finale ci indica la strada. Nel cap. VI, in cui si chiede

²⁰ Si ricordi la ‘lambiccata’ etimologia per il nome di Domenico, che nell’involversi delle distinzioni grammaticali supera di gran lunga la tradizione; la perifrasi nasconde una ‘sublimità grammaticale’: «e perché fosse qual era in costruito, / quindi si mosse spirito a nomarlo / del possessivo di cui era tutto»: il nome *Domenico* non è opera umana, poiché lo *Spirito* [meglio maiuscolo] fu ispiratore (*Par.* XII, 67-69).

²¹ «È chiaro dunque che l’essere è altra cosa dall’essenza o *quiddità*, eccetto che ci sia qualcosa in cui l’essenza sia il proprio essere; e questa cosa non può essere altro che la prima in assoluto».

Quaenam sit Dei essentia, scrive: «Aliquid enim est, sicut Deus, cuius essentia est ipsum suum esse; et ideo inveniuntur aliqui philosophi dicentes quod Deus non habet essentiam: quia essentia eius non est aliud quam esse eius»;²² e a conclusione del paragrafo: «Deus in ipso esse suo omnes perfectiones habet».²³ Molto più chiaro è il legame con Dante nella *Summa contra gentiles* (lib. 1),²⁴ al cap. 22: *Quod in Deo idem est esse et essentia*:

Deus igitur non habet essentiam quae non sit suum esse. Sed contra hoc potest dici quod illud esse non absolute dependet ab essentia illa, ut omnino non sit nisi illa esset: sed dependet quantum ad coniunctionem qua ei coniungitur. Et sic illud esse per se necesse est, sed ipsum coniungi non per se necesse est. [...] Si autem non potest intelligi illud esse sine illa essentia, tunc illud esse absolute dependet ab eo a quo dependet coniunctio sua ad essentiam illam.²⁵

Come si vede, il discorso e la conclusione di Tommaso si reggono sui termini *coniunctio* e *coniungi*, cioè il *congiunto* del v. 141. E a ulteriore commento si può leggere, ancora dallo stesso capitolo:

²² «Esiste qualcosa, come Dio, la cui essenza è la sua stessa esistenza; et pertanto alcuni filosofi dicono che Dio non ha essenza: poiché la sua essenza non è altro che il suo esistere».

²³ «Dio nel suo proprio essere ha ogni perfezione». Cfr. S. Thomae Aquinatis *Opusculum de Ente et Essentia*, diligentissime recognitum a Doct. I. Sestili, Torino, Marietti, 1957, III ed.

²⁴ Cito da S. Thomae de Aquino doctoris angelici *Summa contra gentiles*, Torino-Roma, Marietti, 1946. Non va dimenticato, inoltre, che Dante, nel *Convivio* (IV xv, 12; xxx, 3), ricorda proprio il *Contra-li-Gentili*, segno che conosceva il testo del «buono frate Tommaso». La *Summa theologiae*, I, q. 3, più volte ripete il concetto.

²⁵ «Dio pertanto non ha essenza, che non sia il proprio esistere. Qualcuno potrebbe obiettare che il suo esistere, in assoluto, non dipenda dall'essenza, che non potrebbe essere se non ci fosse: ma che dipenda dall'unione con cui è congiunta. E così l'essere è di per sé necessario, ma l'essere congiunto no. [...] Se però non può comprendersi quell'essere senza esistenza, allora l'esistenza dipende in assoluto dal fatto che sia congiunta con l'essenza».

Sed nulla res in qua est aliud essentia et aliud esse, potest esse nisi concurrentibus pluribus, scilicet essentia et esse. Ergo omnis res in qua est aliud essentia et aliud esse, est composita. Deus autem non est compositus, ut ostensum est. Ipsum igitur esse Dei est sua essentia. [...] Hanc autem sublimem veritatem Moyses a Domino est edoctus: qui cum quaereret a Domino, *Exod.* III, dicens: Si dixerint ad me filii Israel: Quod nomen eius? quid dicam eis? Dominus respondit: Ego sum qui sum. Sic dices filiis Israel: Qui est misit me ad vos, ostendens suum proprium nomen esse QUI EST.²⁶

Prima di concludere faccio ancora ricorso a san Tommaso, che discute di una questione grammaticale apparente, in risposta alla obiezione che il nome collettivo Trinità non si addice a Dio, poiché nei collettivi l'unicità è minima, in Dio invece è massima:²⁷

[...] ergo dicendum quod hoc nomen Trinitas, secundum etymologiam vocabuli, videtur significare unam essentiam trium personarum, secundum quod dicitur Trinitas quasi trium unitas. Sed secundum proprietatem vocabuli, significat magis numerum personarum unius essentiae.²⁸ Ad secundum dicendum quod nomen collectivum duo importat, scilicet pluralitatem suppositorum, et

²⁶ «Ma nessuna cosa in cui altro è l'essenza et altro l'esistenza può esserci, se non con concorso di altri elementi, cioè di essenza ed esistenza. Perciò ogni cosa in cui altro è l'essenza e altro l'esistenza è una cosa composta. Dio non è composto, come è stato dimostrato. Lo stesso esistere è l'essenza di Dio. [...] Questa sublime verità Mosè l'ha avuta da Dio, quando gli chiedeva nell'*Esodo* III: "Se i figli di Israele mi diranno 'Qual è il suo nome?', che dirò?"; il Signore rispose: "Sono colui che sono. Così dirai ai figli di Israele: Colui che è mi ha mandato a voi", manifestando così il suo nome: "Colui che è"».

²⁷ «Praeterea, hoc nomen Trinitas videtur esse nomen collectivum, cum significet multitudinem. Tale autem nomen non convenit in divinis, cum unitas importata per nomen collectivum sit minima unitas, in divinis autem est maxima unitas» (*Summa Theologiae* I, q. 31 a. 1 arg. 2).

²⁸ *Summa Theologiae* I, q. 31 a. 1 ad 1. «[Rispondo] dunque che questo nome 'Trinità', secondo l'etimologia del nome stesso, è chiaro che indica una essenza di tre persone, poiché dice 'Trinità', quasi 'unità di tre' [altrove Tommaso ricorda

unitatem quandam, scilicet ordinis alicuius, populus enim est multitudo hominum sub aliquo ordine comprehensorum. Quantum ergo ad primum, hoc nomen Trinitas convenit cum nominibus collectivis, sed quantum ad secundum differt, *quia in divina Trinitate non solum est unitas ordinis, sed cum hoc est etiam unitas essentiae*.²⁹

questa è la *conditio* che obbliga a usare il verbo al singolare. Posso dunque anche pensare che *sono* ed *este* si dovrebbero scrivere con la maiuscola, poiché in essi, trattandosi dell'essenza di Dio, ne è detto esplicitamente il nome: «a tal creder non ho io pur prove / fisice e metafisice, ma dalmi / anche la verità che quinci piove / per Moïse...», cioè il libro dell'*Esodo*. Lo scarto stilistico, per cui *este* è con valore verbale un *hapax* nelle opere del poeta mentre si trova qualche volta come relativo,³⁰ mette in risalto il significato unico dell'espressione filosofica.

Isidoro]. Ma secondo la proprietà del vocabolo significa un maggior numero di persone con la stessa essenza».

²⁹ *Summa Theologiae* I, q. 31 a. 1 ad 2. «Occorre dire che un nome collettivo deve avere due caratteristiche, cioè una pluralità di cose e una certa unità di un particolare genere, come ad esempio 'popolo' è 'una moltitudine di uomini compresi nello stesso gruppo'. Per la prima parte, il nome Trinità è simile ai collettivi. Per la seconda invece è diverso, poiché nella divina Trinità c'è non solo unità nel gruppo, ma c'è anche unità di essenza».

³⁰ Nel *corpus TLIO* si leggono solo sei esempi in Dante (compreso questo); manca quello della citazione di Cielo d'Alcamo del *De vulgari eloquentia*, I XII, 6, perché il testo è in latino; il verso riprovato come non illustre contiene due *este*: «tragemi d'este focora se t'este a boluntate»: a Dante sarà dispiaciuto il significato ambiguo di *este* che contorna un plurale neutro *focora* (analogico a *pratora*, *locora*, *etc.*) e poi anche il betacismo; avesse citato l'*incipit* (come fa sempre), non avrebbe potuto dire nulla; e, omissi i due aulici primi versi, corre al terzo verso! La sua memoria metrica però ci restituisce integro il terzo verso.

APPENDICE I

(Testi citati nella prima redazione a stampa)

Benvenuto:

[...] et dicit: *sì una e sì trina che soffera*, idest que patitur, *congiunto*, idest, simul invicem, *sono [...] et este* 'pro est' ; idest, in singulari et in plurali; quasi dicat: «quod istud verbum 'sunt' et istud verbum 'est' predicatur de unitate et trinitate, ita quod est verum dicere Deus est una substantia in tribus personis, et tres persone in una substantia in Deo, et tres persone sunt unus Deus», etc.

Il Buti:

[...] e *queste*, cioè 'tre persone' [...] *credo una essenzia* [...] *sì una*, quanto all'essere et alla deità, e *sì trina* [...] quanto alla personalità, *che soffera congiunto sono*, imperò che si può dire 'queste tre persone sono una essenzia' et una deità, e questa 'essenzia' e deità è 'tre persone' [...] *et este*, cioè 'è', quanto a vulgare; ma dice 'este' per la rima, imperò che in grammatica si dice e si scrive 'est' [...].

Il Serravalle:

[...] *che soffera* Quod sufferunt [*si noti questo plurale*] *coniuncte sunt et est*; ita quod persona tertia presentis temporis verbi substantivi, singularis numeri, verificatur de Deo, de essentia divina; et etiam tertia persona eiusdem verbi, eiusdem modi et temporis, pluralis numeri, certificatur de tribus personis; dicendo 'tres persone sunt unus Deus; et unus Deus est tres persone'.

Il Vellutello:

Sì una e sì trina, che soffera congiunto sunt et est, cioè che patisco, che di loro sia parlato, e in plurale dicendo 'sunt', e in singulare dicendo 'est'; perché alle 'tre persone' si dice 'sunt', e all'una e sola loro 'essenzia' si dice 'est'.

Il Daniello:

E credo in tre persone eterne, che son *Pater, Filius et Spiritus Sanctus*; e queste tre persone credo essere una sola *essenza*, sì fattamente *una e trina*, sola e sì divisa 'in tre', *che sofferà*, che patisce e consente *congiunto* insieme *sunt*, cioè 'sono', quanto alle 'tre diverse persone', *et est*, ed 'è', quanto ad una sola 'essenza' e 'sostanza'. Inde Atanasio: «Fides autem catholica haec est, ut unum Deum in Trinitate et Trinitatem in unitate veneremur», e ciò che segue, che tutto fa a questo proposito.³¹

Il Venturi:

Che sofferà congiunto. Così che si dica a tutto rigore di verità: 'Dio è tre persone, tre persone sono Dio', onde parlandosi di una semplicissima cosa sia vero unitamente, *sono ed è*. Potea però qui far Dante la professione della fede; un po' più intiera [...].

Baldassarre Lombardi:

Che sofferà (non il congiuntivo di 'sofferire' come intendelo di Volpi, ma l'indicativo, che meglio si adatta, di 'sofferare', verbo anche da altri antichi Italiani adoprato), *congiunto: sunt et este* ('este' per 'est', paragoge in grazia della rima), che la medesima divina essenza ammette insieme il plurale 'sunt', quanto alle persone, ed il singolare 'est', quanto alla divinità [...].

Il Tommaseo:

Soffera: soffre la persona singolare e plurale del verbo accordata con suo nome divino. 'Soffera' e simili per 'soffre' anche in prosa. L'essenza divina che 'soffre' la forma del plurale e del singolare.

Bosco-Reggio:

Che ammette contemporaneamente, congiunti insieme, 'sono' e 'è' (*este*) cioè plurale e singolare. *Este* è forma toscana antica [...].

³¹ Cito dalla recente edizione: BERNARDINO DANIELLO, *Dante con l'esposizione*, a cura di C.G. Priolo, Salerno Editrice, Roma 2020, vol. III, p. 1303 (con qualche mutamento di punteggiatura).

Tommaso Di Salvo:

e credo in tre persone eterne, nella Trinità, *e credo* che esse formino una sostanza che è una e trina, che ammette nello stesso tempo (*soffera*), per la propria designazione, l'uso della terza persona plurale (*sono*) e della terza persona singolare (*este* = egli è).

Pasquini-Quaglio:

da ammettere (*soffera* 'sopporta') contemporaneamente (*congiunto* 'uniti insieme') 'sono' ed 'è', cioè terza plurale e singolare (designati dalla terza persona dell'indicativo del verbo 'essere': *este* è forma del toscano antico, imposto dalla rima). Sintatticamente che è consecutivo, dipendente dal doppio *sì* del v. 140.

APPENDICE II

(Testi aggiunti in questa redazione)

L'Ottimo Commento (1333), *Par.* xxiv, 139-141

E credo in tre persone ec. Parlato di sopra quello ch'elli crede, quanto alla eternitate di Dio; ora palesa quivi, in quanto tocca circa l'umanità di Cristo congiunta con la divinitate, quanto pertiene al Padre, al Figliuolo, e Spirito Santo; e dice, che crede in tre persone, cioè Padre, Figliuolo, e Spirito Santo; e che queste tre persone sieno eterne: Aeternus Pater, aeternus Filius, aeternus Spiritus Sanctus, et tamen non tres aeterni, sed unus aeternus. E però dice, ch'elli crede che sieno una essenza, però ch'elli sono uno Iddio; e *sì una essenza, e sì trina, che soffera congiunto* – *sono* in singulare, in quanto è uno Iddio, ed – *este*, in quanto sono tre persone: *alia est persona Patris, alia Filii, alia Spiritus Sanctus*. Onde santo Agostino, nel sermone che fece della Trinitate, dice: «Noi vedemo appo il fiume Giordano essere commendato il nostro Signore in Trinitate: conciofossecosaché Gesù venisse, e battezzato fosse da Giovanni, aperti sono li Cieli, e discese sopra lui lo Spirito Santo in spezie di colomba; poi seguì voce: Questo è il mio diletto Figliuolo, nel quale bene sentii.

Abbiamo dunque per alcuno modo distinta la Trinitade, nella voce il Padre, nell'uomo il Figliuolo, nella colomba lo Spirito Santo» ec. Ed infra: «Fedelissimamente e robustissimamente tegnamo, Padre, Figliuolo e Spirito Santo essere inseparabile Trinitade, uno Dio, non tre Dii; si impertanto uno Iddio, che 'l Figliuolo non è Padre, lo Spirito Santo non è Padre, non Figliuolo, ma Spirito del Padre, e del Figliuolo». Ed infra: «Nulla fa il Padre che non faccia il Figliuolo». *Ioannes*, capitolo primo: *Per quem facta sunt omnia, et sine ipso factum est nihil* etc.».

Luigi Portirelli (1804-1805), *Par.* xxiv, 133-141

Che sofferà ec. che la medesima divina essenza ammetta insieme e il plurale *sunt*, quanto alle persone, ed il singolare *est*, quanto alla divinità. *Este* per *est* in grazia della rima. Altre ediz. leggono *sono et este*.

Paolo Costa (1819-1821), *Par.* xxiv, 141

sono ed este, cioè *sunt et est*. Intendi: alla Trinità si convengono il plurale ed il singolare del verbo essere: il *sono* (*sunt*) in quanto alle persone; l'è (*est*) in quanto all'unità di Dio.

Raffaello Andreoli (1856), *Par.* xxiv, 131

Che sofferà ec., ch'ella riceva egualmente bene la designazione plurale e la singolare. *Este* per *est*, secondo la comune appoggiatura del parlar toscano.

Luigi Bennassuti (1864-1868), *Par.* xxiv, 141

Sunt et este. Plurale e singolare. *Sunt* riferito a persone: *est* riferito a natura od essenza.

Brunone Bianchi (1868), *Par.* xxiv, 141

sunt et este: alla Trinità si convengono il plurale ed il singolare del verbo *essere*: *sono* (*sunt*) in quanto alle persone: è (*est*) in quanto alla unità d'essenza. *Ut unum Deum in trinitate, et trinitatem in unitate veneremur.* – *Che sofferà*: è modo ind., *che soffre*, dall'ant. *sofferare*.

Giuseppe Campi (1888-1893), *Par.* xxiv, 139-141

E credo in tre ecc. E credo in tre eterne persone in una sola essenza, così una e trina, che le si convenga il plurale ed il singolare del verbo *essere*. BENV. – *Che soffera* non è il congiuntivo di *sofferire*, come spose il Volpi, ma l'indicativo di *sofferare*, usato anche da altri antichi; – *este*, per *est*, paragoge in grazia della rima; – *congiunto sunt et este*, che la medesima divina essenza ammette insieme e il plurale *sunt*, quanto alle persone, ed il singolare *est*, quanto alla divinità. LOMB. – Critica il Venturi avventatamente questa professione di Fede, per non avervi compreso il mistero ineffabile della Incarnazione, non considerando (dice il Lomb.) che prima di divenire a questo dialogo con san Pietro, aveva già Dante la divinizzata umanità di G. C. con gli occhi proprj veduta (Canto prec., v. 28 e seg.), e che perciò di tale mistero già era cessata la Fede e subentrata l'oculare sperienza; – *sunt*, in quanto alle persone, *este*, in quanto all'unità di essenza. *Ut unum Deum in Trinitate, et Trinitatem in unitate veneremur.* BIANCHI. – Varianti. I più leggono *sunt et este*, il Fraticelli difende la lettera *sono ed este* della Cr., dicendo *este* voce italiana, ricordando il seguente esempio antico: *Traemi d'este focora, se t'este a volontate.* Non capacita, e d'altronde è lettera che ha troppe autorità che la contraddicono. – Il Viv. per altro legge: *Che soffere congiunto sono et este*; dichiara *sofferare* idiotismo; derivare *sofferere* dal latino *sufferre*, *sofferire*, sincopato poi in *soffrire*; preferisce la lettera degli Accad., accenna che un Marciano legge *sum et este*, con inversione di senso, cioè *sono e siate*, lezione però che ben non risponde al motto di S. Giovanni: *hi tres unum sunt* (Epist. I. cap. 5). – Il W., sempre ligio (o spesso almeno) al Viv., ne accettò la lezione, e ne fu rimproverato dallo Scarab. – Altre varianti de' m. s. *Io credo in tre*, l'8; – *Credo in tre*, il 27; – *e sono queste*, l'8; – *Una essenzia, e sì una e sì*, l'8; – *Credo in una essenzia sì una e sì*, il 12, cinque; – *summa e sì trina*, il 14; – *essenza*, le prime quattro ediz., Fer. W.; – *essentia*, parecchi, Benv.; – *congiunte*, (I.); – *Che soffere a congiunto*, tre; – *Che soffere*, altri tre, Viv. Fer.; – *congiunta*, tre, (V.); – *sum, es, este*, il 32; – *Che sofferte*, il 43; – *soffero*, (V.); – *sonno et*, Nid.; – *sono et este*, quattordici, Vat. Chig. Est. Anon. Cr. Benv. ed altri più sopra accennati. – *Sunt et este*

legge coi più mons. Cavedoni, accennando le parole dell'Apostolo teologo: *et hi tres unum sunt* (Iohann. v, 8); e altrove: *Ego et Pater unum sumus* (x, 30). Conclude poi che i Toscani pronunciar sogliono il latino *est* con la giunta di un'e finale eufonica, come dicono *pròsite*, se altri starnuta (l. c.); – *sunt et este*, lo Scarabelli coi Lanai, e rimproverando al Witte di essersi attenuto alla Crusca; – *sunt et este*, Foscolo; – *sono et este*, molti, tra' quali il Fraticelli.

Giacomo Poletto (1894), *Par.* xxiv, 139-141

Prima (vv. 130-131) ha confessato l'unità, ora la trinità di Dio. – *Soffera*; soffre, ammette; è anche nel *Conv.* II, 9 e 15; e l'Ottimo ha di spesso *soffera* e *proffera*, per *soffre* e *profferisce*; chi vuole che derivi da *sofferere*, che abbia irregolare la 3a persona e chi il deriva da *sofferare*. – *Sunt et este* (secondo la pronuncia romana attuale, che suole ad ogni voce latina, terminata per consonante aggiungervi un *e*; un quissimile del *Deuscì*, invece di *Deus*, che Dante biasima ne' Romagnuoli, e specialmente ne' Forlivesi: *Vulg. El.* I, 14); *sono* tre Persone, è un solo Dio; nella *Vit. N.*, {Paragraph.} 30: «Padre, Figliuolo e Spirito Santo, li quali sono tre ed uno».

The Rev. H.F. Tozer (1901), *Par.* xxiv, 141

soffera, &c.: 'it admits in grammatical concordance (congiunto) of the use of "are" (plur.) and "is" (sing.)'. *Sofferare* is an archaic form of *soffaire* or *sofferire*. *este* is Lat. *Est*.

Francesco Torraca (1905), *Par.* xxiv, 139

141. Torna all'esposizione: cfr. *Par.* x, 1-3; xiv, 28-29 e le n. Qui ritorna il concetto con più manifesta energia. – *Sì una e sì trina che ecc.* Sono tre ed este uno; l'essenza divina *soffera*, comporta insieme condizioni inconciliabili; cfr. più sotto il passo del *Conv.* – *Este*: è, non raro negli scrittori del Duecento.

C.H. Grandgent (1909-1913), *Par.* xxiv, 141

Soffera, 'it admits.' We may use with 'Trinity' the verb 'are' or the verb 'is'. – *Este* for è is not uncommon in early Italian.

Enrico Mestica (1921-1922 [1909]), *Par.* xxiv, 139-141

E credo ec.: Aggiunge di credere al Mistero della SS. Trinità, tanto una e tanto trina che comporta tanto il plurale sono che il singolare *este* (*est*, è); cioè possiamo dire: Sono tre Persone, È un solo Dio.

Carlo Steiner (1921), *Par.* xxiv, 139-141

E credo, ecc.: accenna al dogma della Trinità per il quale Dio è uno e trino; sono quindi in lui tre persone eterne: che tali sempre furono e sempre saranno e formano un'unica essenza, così una e così trina che ammetta di essere nominata con il singolare come con il plurale; – *este*, vale *est*, è; *Deus est una substantia in tribus personis et tres personae sunt unus Deus.* (BENVENUTO).

G.A. Scartazzini and G. Vandelli (1929), *Par.* xxiv, 141

Soffera: soffre, forma usata anche in *Conv.* II VIII, 14 e XIV, 19. 'Sono' ed 'este': ammette, tollera che al suo nome, preso come soggetto, si accordi il verbo singolare *est* (italianeggiato in *este* per la rima = è) e il plur. *sono*. Sono tre persone, ma è un solo Dio.

Carlo Grabher (1934-1936), *Par.* xxiv, 139-141

che soffera ecc.: la quale essenza 'soffre', tollera, ammette che, presa come soggetto, le si riferiscano *congiunte* insieme – cioè l'una accanto all'altra, contemporaneamente – le due diverse forme verbali: *sono* (3^a pers. plur.) ed *este* (lat. *est* = è); perché sono tre persone (*Purg.* III, 36) ma è una sola essenza.

Dino Provenzal (1938), *Par.* xxiv, 139-141

E credo ecc.: e credo nelle tre eterne Persone della Santissima Trinità; e queste credo che siano una sostanza talmente una e trina, da sopportare, da permettere, parlando di esse, che si uniscano il plurale *sono* (ind. pres. 3^a pers. plur. del verbo italiano *essere*) e il singolare *est* (*este* sta per *est*, ind. pres. 3^a pers. sing. del verbo *sum* lat.).

Luigi Pietrobono (1949 [1924-30]), *Par.* xxiv, 139-141

E credo in tre...: Confessata l'unità divina, ripiglia il tono del v.

130 e passa al mistero della Trinità. – e *queste credo...*: e credo che le persone divine abbiano *un'essenza sì una e sì trina...*: così veramente una e così veramente trina *che sofferà congiunto*, che soffre, ammetta nel tempo stesso il verbo al plurale, “sono”, o al singolare, “este”, *est*, è.

Attilio Momigliano (1946-1951), *Par.* xxiv, 139-141

E queste credo che siano di natura una e trina, che ammetta insieme il plurale (sono) e il singolare (este, est). Este non è precisamente una licenza dovuta alla rima, ma «est» pronunciato alla toscana.

Manfredi Porena (1946-1948), *Par.* xxiv, 140-141

«credo essere un'essenza così una e così triplice, che ammette il verbo al plurale e al singolare: *sono* e è». *Este*: è forma arcaica, sicilianeggiante, per è.

Natalino Sapegno (1955-1957), *Par.* xxiv, 141

sofferà ecc.: sopporta, ammette, nello stesso tempo, per designarla, l'uso del singolare e del plurale. «Istud verbum *sunt* et istud verbum *est* praedicatur de unitate et trinitate, ita quod est verum dicere: Deus est una substantia in tribus personis, et tres personae sunt unus Deus» (Benvenuto). Cfr. *Purg.* III, 36. – La forma *sofferà* era abbastanza comune anche in prosa (cfr. *Conv.* II VIII, 14 e XIV, 19); e *este* si legge anche in testi toscani del Duecento (per es. nelle rime di Chiaro Davanzati).

Daniele Mattalia (1960):

sofferà... este: l'unità è trina e la trinità è una in un rapporto di unità-distinzione così assoluto, che Dio *sofferà*, soffre, comporta che, parlando di lui, si usino «congiunti» tanto il verbo *sono* (riferito alle tre persone) quanto *este*, è (riferito all'unità dell'Essenza), non potendosi usare uno dei due verbi senza sottintendere l'altro.

Siro A. Chimenz (1962), *Par.* xxiv, 141

Sòfferà: soffre, sopporta, ammette che, riferendosi ad essa, si

usi insieme (*congiunto*) sono ed è (*este*, lat. *est*), cioè il plurale e il singolare.

Giovanni Fallani (1965), *Par.* xxiv, 139-141

in tre persone...: Unità e Trinità di Dio. Essendo Iddio una sostanza in tre Persone, e le tre Persone un unico Dio, è possibile parlando di Lui usare il verbo al singolare (*este*, dal lat. «*est*»: è) e al plurale (*sono*). – *soffera*: ammetta.

Charles S. Singleton (1970-1975), *Par.* xxiv, 141

soffera: The word is pronounced *sòffera* and means “it admits”. When speaking of the Trinity, it is possible to use either a singular or a plural verb. *este*: *Este* (from the Latin *est*) for è is not uncommon in early Italian.

Umberto Bosco and Giovanni Reggio (1979), *Par.* xxiv, 139-141

e credo... ‘*este*’: nel simbolo di S. Atanasio (art. 3-4): «*Fides autem catholica haec est, ut unum Deum in Trinitate et Trinitatem in Unitate veneremur, neque confundentes personas, neque substantiam separantes*» («Questa è la fede cattolica: veneriamo un solo Dio nella Trinità e la Trinità nell’unità, senza confondere le persone, né separare la sostanza»; citato da Scartazzini-Vandelli). È la probabile fonte. *Che soffera...* ‘*este*’: che ammette contemporaneamente, congiunti insieme, *sono* e «è» (*este*) cioè plurale e sing. *Este* è forma toscana antica (cfr. PARODI, *Lingua*, II 257): l’averla creduta forma latina (con epitesi in -e toscana) ha portato alla variante *sunt et este*, latineggiando anche l’altra parte dell’espressione.

Emilio Pasquini and Antonio Quaglio (1982), *Par.* xxiv, 141

da ammettere (*soffera* «sopporta») contemporaneamente (*congiunto* «uniti insieme») *sono* ed è, cioè plurale e singolare (designati dalla terza persona dell’indicativo del verbo «essere»: *este* è forma del toscano antico, imposta dalla rima). Sintatticamente *che* è consecutivo, dipendente dal doppio *si* del v. 140. Fonte di questa terzina è verisimilmente il *Simbolo atanasiano*, artt. 3-4.

A.M. Chiavacci Leonardi (1991-1997), nota al canto

A questa prima terzina se ne affianca poi un'altra, uguale per timbro e solennità, quasi un secondo pilastro posto alla chiusa del canto, che proclama una seconda verità – fondata esclusivamente sulla fede –, quella del mistero della Trinità:

e credo in tre persone etterne, e queste
credo una essenza sì una e sì trina,
che sofferà congiunto 'sono' ed 'este'.

Questo tema altissimo è di quelli che più attraggono la fantasia di Dante, e molte volte, in forme sempre diverse – di musica, danza, inno –, è cantato nel *Paradiso*, fino all'ultima visione (l'ultima figura del poema) dei tre arcobaleni *di tre colori e d'una contenenza* (xxxiii, 117). Ma qui il mistero è enunciato in forma nudamente razionale: né la musica, né la geometria vengono in aiuto, ma soltanto la grammatica, la più elementare delle scienze, che non offre figure se non logiche, come il plurale e il singolare ('sono' ed 'este'). Tali affermazioni sono inattaccabili e disadorne, sono solo se stesse. Il commento è affidato a ciò che precede, o a ciò che segue. A questa ultima proclamazione seguirà infatti, a chiusura del canto, una terzina che fa sprigionare, da quella spoglia affermazione, una fiamma, anzi una stella, che occupa, come un astro al centro del cielo, l'animo di colui che scrive: *Quest'è 'l principio, quest'è la favilla / che si dilata in fiamma poi vivace, / e come stella in cielo in me scintilla.*

A.M. Chiavacci Leonardi (1991-1997), *Par.* xxiv, 139-141

in tre persone etterne...: dopo il Dio unico ed eterno, affermato anche dalla filosofia, Dante proclama ora la verità che è propria soltanto della fede cristiana, cioè il mistero della Trinità: in Dio sono tre persone, che sono contemporaneamente uno e tre, così che di loro si può parlare col verbo alla 3ª persona sia plurale (*sono*), sia singolare (*este*).

– *una essenza... una e... trina*: il dogma della Trinità, ripetutamente ricordato e celebrato nel *Paradiso*, è così definito dal concilio Lateranense iv del 1215: «*unus solus est verus Deus, aeternus et*

immensus... Pater et Filius et Spiritus Sanctus, tres quidem personae sed una essentia, substantia seu natura».

– *soffera*: sopporta, ammette (nel parlarne). – *este* (è), dal latino *est*, è forma ricorrente nella poesia del '200.

Nicola Fosca (2003-2015), *Par.* xxiv, 139-141

Quindi Dante passa al centro del Cristianesimo: la Trinità, per cui le tre persone eterne hanno un'essenza insieme una e trina, che tollera allo stesso tempo il plurale (sono) e il singolare (este = "est": forma dell'antico toscano). Nel simbolo di sant'Atanasio: «Fides autem catholica haec est, ut unum Deum in Trinitate et Trinitatem in Unitate veneremur, neque confundentes personas, neque substantiam separantes». Tommaseo: «Né qui parla della Redenzione, sì perché ha già veduta in Maria la luce riflessa del Verbo, onde non può dire che quella sia cosa a lui non parvente; sì perché nell'idea della Trinità inchiudesi a qualche modo l'idea dell'incarnazione; e l'accenna il dire che la dottrina evangelica gl'imprime in mente il concetto divino, la quale assai più chiaro dice della Redenzione che della Trinità; sì perché di cotesto sarà toccato laddove parlasi della virtù dell'amore».³²

³² Aggiungo: «Dante recita il suo *Credo* nella Trinità. Passa poi a dire che le prove che ha intorno alla natura trinitaria di Dio sono scritturali, senza indicare passi precisi. Non ci stupisce, ormai, che sia stato Scartazzini [...] il primo a offrirne la lista: *Matteo* 28, 19; *Giovanni* 14, 16-17; 2 *Corinzi* 13,13; 1 *Pietro* 1, 2 e 1 *Giovanni* 5,7»: così *La Commedia di Dante Alighieri. Paradiso*, Con il commento di R. Hollander, Traduzione e cura di S. Marchesi, Olschki, Firenze, MMXI, p. 266. In questa lista però è assente l'*Esodo*, a cui rimanda, come ho detto, esplicitamente Dante, citando Mosè.

APPENDICE III

Il Credo di Dante

Alla biblioteca Bodleian³³ è conservata una stampa, che riunisce alcuni fascicoletti, fra i quali ce n'è uno con questo titolo: «Credo che Dante fece quando fu accusato per heretico allo inquisitore essendo lui in Ravenna».

Una incisione popolareasca rappresenta il poeta, vestito solennemente e con corona d'alloro in testa, rivolto a tre quarti verso chi guarda, mentre nella sinistra tiene un libro aperto e con la destra indica l'Eterno che tiene un Crocifisso, raggiati in mandorla, sorretta da quattro serafini.

Sullo sfondo tre cieli stellati.

Il poeta poggia i calzari su un terreno con ciuffetti di foglie ed erbe. La visione divina indica il Paradiso, un albero secco davanti al poeta in un luogo più basso è l'Inferno, mentre alle spalle del poeta il Purgatorio, rappresentato da un alberello fronzuto, in un luogo intermedio tra gli altri due regni.

Al tempo che Dante il suo libro decise³⁴

& messo in versi, molta gente grossa
credevan che fusse ito in paradiso
e 'n purgatorio, in quella oscura fossa
dove già mai non è se non dolore

³³ Così descritto: Bodleian Library Mason FF 409, *Miracolo di sancta Maria del soccorso da Luccha. Della nave della religione christiana. Historia del volto di San Lucca. S. Julianus Dalmaticus, Storia di S. Giuliano. Meditations on death. Dante Alighieri, Il credo. P. de Villiers de l'Isle Adam, Lacrimoso lamento.* – Date: [c. 1496-15[?]] Languages: Italian. – Altre edizioni si leggono nella Bibliotecaitaliana.it. – *Il Credo*, senza la cornice, si trova anche in appendice al commento del Landino, Venezia, 1497, 11 ottobre; con *Padre nostro* e *Ave Maria*, in terzine.

³⁴ *Deciso*: il verso è ipermetro e qualcuno sulla stampa ha cancellato il *che*; credo che si debba leggere: *dè ciso et messo*, cioè 'diede fine'; la voce non è attestata, eccetto che si pensi a *de deciso*, con aplografia; e cfr. *Purg.* xvii, 11: «da quello odiare ogni effetto è reciso», «cioè separato e diviso», come commenta il Buti (testo TLIO).

& chi vi va, non ne fa mai rimossa;
 e venne a bocca ad uno inquisitore,
 che in quel tempo a Ravenna dimorava,
 credendo a Dante far gran disonore,
 subitamente per lui che mandava³⁵
 dicendo, con superbia et con furore:
 «Sei tu colui che tucta la masnada
 vai mormorando³⁶ et sei quel corruatore,
 io dico, contro alla fede christiana,
 che vai mettendo altrui in tanto errore?».

Poi dice, più che con la voce piana:
 «Tu vai facendo canzone et sonetti»,
 et con altre parole lo svillana.

Et poi gli disse: «Quanto me faresti
 a fare un libro della sancta féne,
 che andar voler drieto pur a cotesti?

Tua carità, che n'hai poca, merzé n'è». ³⁷
 Dante vuol dire a llui con sensi desti, ³⁸
 e disse: «Altra volta tornerai a mene»; ³⁹
 e si partì et per questi tal gesti
 cominciò adoperar quelle sue lime
 facendo questi versi molti presti.

Qui comincia il Credo di Dante

Io scrissi già d'amor più volte in rime etc.

³⁵ *Che mandava*: oltre il costruito, si noti la mancanza di rima e non solo in questa terzina.

³⁶ 'Sei tu colui che vai dicendo tutte le cose che la gente racconta', con un costruito a dir poco temerario.

³⁷ Rima per l'occhio. 'In pagamento avrai la tua stessa carità, di cui sei manchevole'.

³⁸ Dante vorrebbe rispondere *more suo*, ma controlla i *sensi desti* e non lascia di ironizzare.

³⁹ 'La prossima volta farai ancora questionì', detto in modo ironico, dato che poi porterà il *Credo*; se però *mene* è pronome con epitesi, il senso è più garbato: 'Tornerai a me un'altra volta'.

Sintesi: Una tradizione manoscritta assegna a Dante un *Credo*, in terzine e prolisso, che oggi gli studiosi concordemente danno ad Antonio da Ferrara. L'unico *Credo* del poeta si trova nelle parole solenni che egli professa in Paradiso davanti a San Pietro. Fin dai primi commenti, però, è sfuggito il rimando esplicito al *De Ente et Essentia* dell'Aquinate, che pone in risalto il valore filosofico e teologico da dare alle forme verbali *sono ed este*, che con l'avverbio *congiunto* riprendono il pensiero di Tommaso, evitando la banalizzazione esegetica che ne fa una questione di concordanze grammaticali.

Parole chiave: *Credo*, Dante Alighieri, *Divina Commedia*, commenti.

Abstract: A manuscript tradition assigns to Dante a *Credo*, in tercets and long-winded, which scholars today unanimously give to Antonio da Ferrara. The poet's only *Credo* is found in the solemn words he professes in Paradise before St. Peter. From the earliest commentaries, however, the explicit reference to Aquinas's *De Ente et Essentia* has escaped notice, which emphasises the philosophical and theological value to be given to the verbal forms *sono* and *este*, which with the *congiunto* adverb take up Thomas's thought, avoiding the exegetical trivialisation that makes it a matter of grammatical concordances.

Keywords: *Credo*, Dante Alighieri, *Divina Commedia*, commentaries.

UN'IDEA DELLA STORIA DA BONAVENTURA A DANTE

Raffaele Ruggiero
(*Aix-Marseille Université*)

I canti del cielo del Sole, dedicati all'incontro di Dante con i beati sapienti e a proporre una nuova qualificazione della saggezza, sono aperti, conclusi e quasi ritmati da immagini astronomiche di straordinaria efficacia poetica, immagini nelle quali la potenza ecfrastica della parola dantesca è intimamente connessa all'esigenza di veicolare un contenuto etico di grande originalità e tuttavia reso chiaro al lettore dotto da una padronanza assoluta di un codice semiotico condiviso e fondato su riconoscibili *auctoritates* culturali. L'*accessus* del protagonista al quarto cielo è segnato dal movimento perfettamente ordinato delle volte celesti, manifesto di un ritmo cosmico del creato «ch'esser non pote / senza gustar di lui, chi ciò rimira» (*Par. x*, 5-6).¹ La conclusione della suite di canti dedicata

¹ Cfr. P. FALZONE, *Il sole dei sapienti. Paradiso X*, in «Bollettino di Italianistica», XIII, 2016, 1-2, pp. 5-30 e 5-23.

alla nuova nozione di sapienza sarà affidata alla lunga descrizione astronomica di ventiquattro stelle visibili nell'emisfero boreale il cui moto permette di immaginare, almeno in minima parte, l'andatura della danza circolare dei ventiquattro beati che hanno incontrato il *viator*: prende così avvio il canto XIII con ventiquattro versi che costituiscono il periodo più esteso, in apertura di canto, di tutta la *Commedia*.² Lungo questo percorso, nel quale con tutta evidenza l'elemento didascalico-astronomico è consustanziale all'insieme della riflessione dantesca intorno al problema della conoscenza, altri fenomeni celesti e metereologici ritmano lo sviluppo del dialogo didattico animato da Dante con Tommaso d'Aquino e Bonaventura da Bagnoregio: il sorgere del Sole a Oriente, dalle rive del Gange, con l'obiettivo di dare un senso forte alla paratimologia del nome Assisi in relazione alla nascita di Francesco come nuovo sole; e il doppio arcobaleno che manifesta, all'inizio del canto XII il sopraggiungere di una nuova schiera di beati.

Queste immagini, nutrite da un corredo letterario che manifesta il classicismo dantesco e l'intensa carica allusiva della sua poesia rispetto ai modelli latini, rielaborano, secondo una consapevole strategia di posizionamento filosofico, il prologo della *Legenda maior* bonaventuriana, un testo a sua volta frutto di una complessa mediazione ideologica, concepita nel momento di più intensa presa di coscienza da parte dell'ordine francescano del proprio ruolo etico-politico.³

² *Par.* XIII 1-24, commento di R. Hollander, trad. e cura di S. Marchesi, Olschki, Firenze 2011, *ad loc.*

³ I rimandi dal cielo del Sole alla letteratura francescana sono stati identificati da A. MAZZUCCHI, *Filigrane francescane tra i superbi*, in «Rivista di studi danteschi», VIII, 2008, pp. 42-82, in part. p. 57; e ID., *Per una genealogia della sapienza*, in «Rivista di studi danteschi», IX, 2009, pp. 225-263. Si veda inoltre T. FORCELLINI, *Fonti teologiche francescane della Commedia di Dante*, Centro italiano di studi sull'Alto Medioevo, Spoleto 2018, pp. 12, 137 e 154-155 (anche con indicazione della bibliografia precedente). Per l'autocoscienza francescana si rinvia in primo luogo a R. LAMBERTINI, *Apologia e crescita dell'identità francescana (1255-1279)*, Istituto storico italiano per il Medio Evo (ISIME), Roma 1990.

Si considerino in particolare tre immagini astronomiche dal cielo del Sole: Assisi/Oriente (canto XI), l'arcobaleno duplice (canto XII), la terzina dedicata al Gran Carro (canto XIII):⁴

Di questa costa, là dov'ella frange	
più sua rattezza, nacque al mondo un sole,	
come fa questo talvolta di Gange;	51
però chi d'esso loco fa parole,	
non dica Ascesi, che direbbe corto,	
ma Oriente, se proprio dir vuole.	54
Non era ancor molto lontan dall'orto,	
ch'el cominciò a far sentir la terra	
de la sua gran virtù alcun conforto:	57

La presentazione di Francesco nel canto XI del *Paradiso* è avviata da una dettagliata immagine geografica che descrive quella parte dell'Umbria delimitata dai fiumi Topino e Chiascio: non senza ragione questo secondo fiume è indicato come il corso d'acqua che scende lungo le pendici del monte Ingino, luogo eletto di preghiera di sant'Ubaldo, vescovo di Gubbio alla metà del XII secolo. Il richiamo a Ubaldo è un richiamo al mondo della spiritualità umbra, da cui trasse origine il pensiero di Francesco e il movimento francescano: la scelta di evocare questo aspetto, cioè di non isolare l'esperienza di Francesco come un caso eccezionale, una vita straordinaria coronata dalla santità, implica da parte del poeta una corretta valutazione politica della cultura francescana nel ricco alveo delle numerose esperienze spirituali e pauperistiche dell'area umbra tra la metà del XII e la metà del XIII secolo. Reintrodurre Francesco e il francescanesimo nel generale afflato di riforma della chiesa che emerse, anche e soprattutto come spinta sociale, in quegli anni tormentati, costituisce da parte di Dante una scelta chiaramente voluta nell'am-

⁴ *Par.* XI, 49-57. Per il testo della *Commedia* si fa riferimento a DANTE ALIGHIERI, *Commedia*, edizione nazionale a cura di G. Inglese, Le Lettere per la Società Dantesca Italiana, Firenze 2021.

bito di un dibattito politico che aveva ormai risvolti continentali. Nel corso dei quasi cento anni che separano Dante dalla vita di Francesco e dalla prima espansione dell'Ordine, il tentativo della gerarchia ecclesiastica di sterilizzare la portata dirompente del pensiero del santo di Assisi era passato appunto per un isolamento: da una parte Francesco, dichiarato santo e in certa misura assunto in una monade a sé stante, e all'opposizione tutti i movimenti pauperisti e spiritualisti di cui si poteva così tranquillamente dichiarare la radicalità e l'eterodossia, proprio perché considerati 'altro' dal francescanesimo. Ricondurre invece le radici del francescanesimo al medesimo bisogno di riforma spirituale, al medesimo terreno di gestazione dei numerosi movimenti che condividevano lo stesso afflato mistico, significa da parte di Dante rileggere con occhi critici il mito di Francesco e fruire in modo consapevole, cioè conscio dei dibattiti interni maturati nell'Ordine, della letteratura dottrinale francescana.⁵

I due corsi d'acqua delimitano il lato occidentale del complesso montuoso del Subasio, e nel punto meno scosceso della fiancata «nacque al mondo un sole» (*Par.* XI, 50). L'immagine seguente invita coloro che vogliono indicare questa città a non chiamarla «Ascesi» ma «Oriente»: se «Ascesi» (v. 53) è forma usuale per la città di Assisi (*Asisium*) nei testi fiorentini coevi, il gioco semantico 'Ascesi/Oriente' tende a sottolineare il carattere di nuovo inizio, di palingenesi, segnato dalla vita di Francesco.

L'analisi di questa immagine – Francesco nuovo Sole che nasce da Oriente – ha indotto gli studiosi a rilevare un rinvio al prologo della *Legenda* bonaventuriana. L'incipit di Bonaventura presenta tre elementi strettamente correlati: Francesco è «stella matutina in

⁵ Restano un punto di riferimento imprescindibile su questi temi gli studi di O. CAPITANI, *Da Dante a Bonifacio VIII*, ISIME, Roma, 2007. Si vedano inoltre S. CASCIANI (ed. by), *Dante and the Franciscans*, Brill, Leiden 2006; P. ACQUAVIVA, J. PETRIE (ed. by), *Dante and the Church. Literary and Historical Essays*, Four Courts Press, Dublin 2007; E. BRILLI, *Firenze e il profeta. Dante fra teologia e politica*, Carocci, Roma 2012, e lo studio di FORCELLINI citato alla n. 3.

medio nebulae» (*Legenda*, Prol. 3), egli è ancora un arcobaleno di pace e d'alleanza, «arcus refulgens inter nebulas gloriae» (Prol. 4), l'insieme di questi caratteri lo identificano quindi come *vir hierarchicus*, cioè assegnato alle gerarchie angeliche, e in quanto tale identificato con l'angelo apocalittico del sesto sigillo «ascendentem ab ortu solis, habentem signum Dei vivi» (Prol. 8).

Hic etenim quasi stella matutina in medio nebulae, claris vitae micans et doctrinae fulgoribus, sedentes in tenebris et umbra mortis irradiatione praefulgida direxit in lucem, et tamquam arcus refulgens inter nebulas gloriae, signum in se dominici foederis repraesentans, pacem et salutem evangelizavit hominibus, existens et ipse Angelus verae pacis, secundum imitatoriam quoque similitudinem Praecursoris destinatus a Deo, ut viam parans in deserto altissimae paupertatis, tam exemplo quam verbo poenitentiam praedicaret. Primum supernae gratiae praeventus donis, dehinc virtutis invictae adauctus meritis, prophetali quoque repletus spiritu nec non et angelico deputed officio incendioque seraphico totus ignitus et ut vir hierarchicus curru igneo sursum vectus, sicut ex ipsius vitae decursu luculenter apparet, rationabiliter comprobatur venisse in spiritu et virtute Eliae. Ideoque alterius amici Sponsi, Apostoli et Evangelistae Ioannis vaticinatione veridica sub similitudine Angeli ascendentis ab ortu solis signumque Dei vivi habentis adstruitur non immerito designatus. Sub apertione namque sexti sigilli vidi, ait Ioannes in Apocalypsi, alterum Angelum ascendentem ab ortu solis, habentem signum Dei vivi.⁶

Dante non solo si vale di questa complessa immagine, ma la distribuisce in luoghi strategici nei canti del cielo del Sole: dapprima presenta Francesco come alba di una nuova era (*Par.* XI, 49-54, e il

⁶ BONAVENTURA DA BAGNOREGIO, *La leggenda di Francesco*, a cura di C. Leonardi, traduzione di Mauro Donnini, commento di D. Solvi, Mondadori-Fondazione Valla, Milano 2013 (vol. 4 de *La letteratura francescana*), prologo I, 3-8, pp. 32-35.

tema dell'alba emerge ancora nei versi successivi); poi, nell'incipit del canto XII, richiama l'arcobaleno, congiungendo elementi mitologici e veterotestamentari.

Come si volgon per tenera nube
 due archi paralleli e concolori
 quando Giunone a sua ancella iube, 12
 nascendo di quel dentro quel di fori
 a guisa del parlar di quella vaga
 ch'amor consunse come sol vapori, 15
 e fanno qui la gente esser presaga,
 per lo patto che Dio con Noè puose,
 del mondo che già mai più non s'allaga – 18
 così di quelle sempiterne rose
 volgensi circa noi le due ghirlande,
 e sì l'estrema a l'intima rispuose.⁷ 21

L'intera 'carriera' di Francesco è contrassegnata dal riconoscimento di evidenti «sigilli», segni del compiersi per suo tramite di un progetto provvidenziale: il primo sigillo/*signum* dato oralmente da papa Innocenzo III e «l'ultimo sigillo, / che le sue membra due anni portarno» (*Par.* XI, 107-108), cioè le stimate che confermano il carattere angelico di Francesco e il compiersi in lui della storia⁸.

Infine l'immagine biblica del carro di Elia, che prefigura nel prologo della *Legenda* il momento in cui Francesco, *vir hierarchicus*, viene rapito in cielo, è richiamato dal Gran Carro che, nell'ampia descrizione astronomica d'apertura di *Paradiso* XIII (in part. vv. 7-9), occupa un posto centrale come la costellazione cui il solo emisfero

⁷ *Par.* XII, 10-21

⁸ FORCELLINI, *Fonti teologiche francescane* cit., p. 33, n. 9 sottolinea come il sistema di rimandi al testo bonaventuriano e, per il tramite di quello, all'*Apocalisse* e al libro di *Ezechiele*, configuri l'identificazione assai presente nella mistica francescana tra il santo e l'angelo apocalittico che segna i salvati.

settentrionale della volta celeste basta a contenere il moto diurno e notturno:

immagini quel Carro a cui 'l seno
 basta del nostro cielo e notte e giorno,
 sì ch'al volger del temo non vien meno;⁹ 9

Nel cielo del Sole così come nel *Prologo* della *Legenda maior*, convivono su un piano di parità due identificazioni simboliche di Francesco, ora come Precursore-Elia-Battista, ora come figura apocalittica e Angelo del sesto sigillo: due immagini che nell'elaborazione bonaventuriana hanno una loro storia interna, poiché se le figure coesistono nella *Legenda*, l'analisi dei testi condotta da Ratzinger ha invece mostrato un originario prevalere della figurazione Elia-Giovanni fino alle *Collationes* del 1273, quando i testi che parlano dell'Angelo d'Oriente non solo sorpassano quelli dedicati al Precursore, ma appaiono funzionalmente decisivi.¹⁰ Bonaventura e più tardi Dante (quest'ultimo sulla base della posizione assunta dal ministro-filosofo) non accettavano l'equazione che identificava i francescani (e in particolare gli spirituali) *sic et simpliciter* con l'ordine futuro e contemplativo del tempo finale: non si assiste ad un'abolizione delle strutture esistenti (né socio-politiche né religiose), ma al loro progressivo inverarsi. Qui risiede il fondamentale distacco della posizione di Dante rispetto a quella di Ubertino da Casale, e un'adesione invece con la linea bonaventuriana, ricondu-

⁹ *Par.* XIII, 7-9.

¹⁰ J. RATZINGER, *San Bonaventura. La teologia della storia*, ed. italiana a cura di Letterio Mauro, trad. di Marcella Montelatici, Assisi, Porziuncola 2008 (ed. orig. München, Schnell & Steiner, 1959), pp. 7 e 19-26. Cfr. su questi temi una sintesi in C. LEONARDI, *Bonaventura e Francesco*, introduzione a BONAVENTURA, *La perfezione cristiana*, vol. 3 de *La letteratura francescana*, Mondadori-Fondazione Valla, Milano 2012, pp. XCII-XCVII. Il convergere delle due linee polemiche, quella escatologica relativa all'approssimarsi del tempo ultimo e quella sulla povertà volontaria e il ruolo storico degli ordini mendicanti è sottolineato da RATZINGER, *San Bonaventura* cit., pp. 157-162.

cibile all'influenza esercitata da Pietro di Giovanni Olivi in occasione del suo soggiorno presso lo studio fiorentino di Santa Croce.¹¹ L'ordine francescano 'reale' assume così il compito di costruire un futuro possibile, di cooperare alla realizzazione dell'*ordo seraphicus*, ma questo compito non può che essere svolto al di qua e al di dentro rispetto allo svolgersi della storia. Assumere tale ruolo implica anche un necessario processo di purificazione: per potersi pienamente realizzare in quanto ordine del tempo ultimo, l'ordine francescano deve vincere la decadenza e superare l'insufficienza e l'inettitudine dei suoi membri: insomma è chiamato da Bonaventura a riformarsi esso stesso, per poter costituire quel modello degno della predicazione evangelica del fondatore.¹²

L'analisi di questi luoghi del cielo del Sole, con il rinvio in essi contenuti alla *Legenda* bonaventuriana, indurrebbe a ritenere che Dante abbia mutuato dal teologo francescano una percezione rettilinea della storia, un percorso evolutivo che si sviluppa lungo un tracciato lineare segnato dal progetto provvidenziale. Altri elementi, e in primo luogo il senso stesso del viaggio oltremondano, richiedono tuttavia di approfondire questo tema, e in primo luogo di vederne la correlazione con l'agire dell'uomo nella storia.¹³ In particolare, suscita la nostra attenzione il rapporto tra la funzione del mito ordinatore di Roma, il succedersi di tempi prestabiliti, orientati a realizzare un ideale trascendente, e la nozione di decadenza, così diffusamente presente in tutto il tessuto della *Commedia* nei suoi due aspetti speculari della crisi o del possibile riscatto.

¹¹ Su questi temi rinvio per futuri approfondimenti alla tesi di dottorato di Ettore Maria Grandoni, in fase di elaborazione presso Aix-Marseille Université e l'Université Sorbonne-Nouvelle.

¹² RATZINGER, *San Bonaventura* cit., p. 58.

¹³ Esula dagli obiettivi di questo contributo un discorso compiuto intorno al carattere del viaggio di Dante, letterario e teologico, e alla natura del personaggio-Dante, ancora una volta protagonista letterario anch'egli, ma pure emblema di un percorso possibile a ciascun uomo. Su questi temi si vedano le importanti pagine di G. SASSO, *Il viaggio di Dante*, capitolo inedito in Id., «Forti cose a pensare mettere in versi». *Studi su Dante 1*, Aragno, Torino 2017, pp. 446-574.

Una visione più articolata e problematica dello sviluppo della storia umana sembra emergere dal volo dell'aquila imperiale, volto da Costantino «contro al corso del ciel» nelle parole di Giustiniano che aprono il canto VI del *Paradiso* (vv. 1-6). Sia che il trasferimento della sede imperiale da Roma a Bisanzio nel 330 d.C. sia inteso come un percorso *contro* il senso di rotazione del nono cielo (il Primo Mobile), sia che esso sia *contro* il senso seguito dall'aquila imperiale, «l'uccel di Dio», nel giungere dalla Troade al Lazio, un elemento di censura nei riguardi della scelta di Costantino appare qui alquanto evidente. Dante si era già espresso in termini fortemente critici nei riguardi della *donatio* in *Inf.* XIX, 115-117 («Ahi, Costantin, di quanto mal fu matre, / non la tua conversion, ma quella dote / che da te prese il primo ricco patre!»), e tuttavia l'imperatore Costantino è collocato non solo tra i beati, ma anche in posizione assai rilevata, sull'arco ciliare dell'aquila che le anime sante disegnano col loro disporsi nel cielo di Giove (*Par.* XX, 55-60, dove ancora però la *donatio* è fatta oggetto di calibrata critica, come del resto nella *Monarchia*).¹⁴

Nella posizione espressa da Dante avviando, con la voce dell'imperatore Giustiniano, il canto VI del *Paradiso*, il problema più delica-

¹⁴ Cfr. *Mon.* II XI, 8: « O felicem populum, o Ausoniam te gloriosam, si vel nunquam infirmator ille Imperii tui natus fuisset, vel nunquam sua pia intentio ipsum fefellisset!», e ancora III X, 8: « sic et Imperio licitum non est contra ius humanum aliquid facere. Sed contra ius humanum esset, si se ipsum Imperium destrueret: ergo Imperio se ipsum destruere non licet». Il tema dell'indivisibilità dell'impero e la polemica con la *donatio Constantini* è presente in *Inf.* XIX, 115-117 e naturalmente in *Purg.* XVI, 106-129. S. MARIOTTI, *Il canto VI del Paradiso* (1972), in *Id.*, *Scritti medievali e umanistici*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1976 (1994 e 2010 a cura di Silvia Rizzo), pp. 87-113, in specie p. 92 contesta la possibilità di un'intenzione polemica di Dante (cioè di Giustiniano) verso la scelta di Costantino, perché è la Provvidenza a guidare la storia del mondo. Sulla medesima linea e con differenti argomenti si veda anche G. SASSO, *Dante, l'imperatore e Aristotele*, ISIME, Roma 2002, p. 169. Diversamente Giorgio Inglese nell'edizione commentata della *Commedia* (Carocci, Roma 2007-2016), in part. note a *Par.* XX, 55-60. Di un «sottinteso rimprovero» per un «gesto di Costantino [...] in contrasto con la volontà di Dio» scrive D. CANFORA, *Vademecum dantesco*, Aragno, Torino 2018, pp. 106-107.

to non è quello della censura nei confronti di un'anima beata,¹⁵ ma è la concezione della storia che ne emerge e in particolare il rapporto che intercorre tra disegno divino e iniziativa umana nel mondo. Se Roma occupa un ruolo centrale nella costruzione del disegno ideale sotteso alla *Commedia*¹⁶, e se la storia romana e la costruzione di un impero universale hanno un chiaro valore provvidenziale, sono cioè parte di un disegno divino della storia umana, disegno che ha come orizzonte quello della salvezza, allora non è questione di poco conto che un imperatore abbia potuto volgere «contro al corso del ciel» il percorso dell'aquila imperiale, e che oltre a questo abbia compiuto un atto politico (la *donatio*) sotto più aspetti censurabile, al punto che il poeta avverte il bisogno di sottolineare in *Par.* xx, 58-60 che le conseguenze gravissime di quella donazione non gli sono imputate come un peccato, benché «sia 'l mondo indi distrutto».

L'azione dell'uomo nel tempo e nella storia, in particolare l'esercizio del potere politico, è di questo mondo, appartiene all'orizzonte del vivere: l'azione politica di Giustiniano in *Par.* vi appare coronata dal successo perché mossasi nel solco di un ordine provvidenziale, ma la *reductio ad unum* tra potere temporale e spirituale non può che realizzarsi nella loro fonte comune, cioè in Dio, e dunque al di fuori del mondo,¹⁷ Nella lunga campata della storia imperiale di-

¹⁵ Già CAPITANI, *Da Dante a Bonifacio VIII* cit., p. 224 osservava che l'assegnazione di una figura storica ad uno dei tre regni oltremondani non comporta di per sé un giudizio sull'operato politico; e anche su questa base Inglese, nel commento a *Par.* xx, 55-60, considera il caso di Costantino diametralmente opposto a quello di Federico II (dannato come eretico). Tuttavia la scelta di incontrare un personaggio in una data cantica non è neppure del tutto neutra: mi pare che la salvezza purgatoriale di Carlo d'Angiò, e l'insieme delle figure politiche nell'Antipurgatorio, sia in questo senso indicativa di una costruzione dell'orizzonte politico in atto.

¹⁶ Sul ruolo centrale dell'idea di Roma nella costruzione della *Commedia*, tema che qui non è possibile affrontare, si veda G. INGLESE, *Scritti su Dante*, Carocci, Roma 2021, pp. 81-88.

¹⁷ Si veda la lettura di *Par.* vi proposta da E. FENZI, *Dante ghibellino*, La scuola di Pitagora, Napoli 2019, in particolare pp. 56-73: in questo mondo e nel tempo umano non può che proporsi (come progetto da costruire) la collaborazione tra i

segnata da Giustiniano è proprio il momento fondativo a emergere come problema e a manifestare la volontà del poeta di uno sguardo realistico e inclusivo sulle realtà del suo tempo. Cesare è additato come fondatore del principato in linea con il primato assegnatogli nella serie delle biografie di Svetonio, ed è trattato da Dante con grande accortezza, con la sensibilità del poeta che sa di affrontare un soggetto dottrinale scottante.¹⁸ Nella terzina a lui dedicata (*Par.* VI, 55-57) più elementi richiedono una lettura attenta: l'età della rivoluzione romana, della guerra civile, e dell'ascesa cesariana, cioè uno dei momenti più turbolenti e sanguinosi nella storia della repubblica romana, viene risolto in chiave provvidenziale in una dimensione sorprendentemente antitetica. In luogo delle discordie e dei tumulti, esso diviene il «tempo che tutto 'l ciel volle / redur lo mondo a suo modo sereno» (55-56). Una sedimentazione di questioni di cui il poeta si mostra ben consapevole allorquando, in questa problematica presentazione della figura di Cesare, Giustiniano aggiunge che egli prese il potere imperiale («il tolle») «per voler di Roma», cioè con il consenso dei concittadini romani. Si tratta dell'affermazione della linea propagandistica augustea, che fece – soprattutto di Ottaviano, in effetti – il pacificatore e il restauratore dell'ordine socio-politico, assunto a tale ruolo per volontà dei concittadini. Ma la ripresa di questo motivo consensualistico introduce nel percorso logico stabilito da Giustiniano un'incrinatura, sottolineata dall'anafora del verbo volere (vv. 55 e 57): da un lato è il cielo che «volle» pacificare il mondo nel tempo della venuta di Cristo; dall'altro è Roma che volle assegnare a Cesare il potere assoluto, perché pacificasse il mondo (cioè perché portasse a compimento l'opera provvidenziale). Dunque apparentemente il popolo romano nel suo insieme avrebbe agito spinto dalla provvidenza e avrebbe concordemente ceduto-attribuito a Cesare le prerogative autocratiche necessarie al

due massimi rappresentanti dei due poteri; quanto più l'imperatore è indipendente dal papa, tanto più egli è direttamente dipendente da Dio.

¹⁸ L. CANFORA, *Gli occhi di Cesare. La biblioteca latina di Dante*, Salerno Editrice, Roma 2015, pp. 22-31.

riordino ecumenico: in questo incrocio di volontà divina e volontà del popolo romano, in realtà, si avvertono le tensioni irrisolte, che erano all'ordine del giorno nel dibattito politico al tempo di Dante. Si tratta naturalmente di un quadro non meramente descrittivo, ma fortemente angolato, dove l'affissarsi dell'attenzione del poeta (e dunque dei suoi lettori) su certi aspetti e certe vicende, disegna ad un tempo patologie e possibili rimedi, oltre a manifestare una consapevolezza profonda dell'intrecciarsi di realtà molteplici in una dimensione politica ormai evolutasi e sviluppatasi, dunque contrastante rispetto all'apparente staticità che si vorrebbe far emergere dalla carrellata storica che Giustiniano percorre.¹⁹

Tra progetto provvidenziale e agire storico dell'uomo si apre così uno spazio e in questo spazio trova posto l'idea di sviamento, di decadenza, ma anche la possibile costruzione di un riscatto, di una via d'uscita dalla crisi. Le due figure che rappresentano la possibilità concreta, non utopica e non puramente escatologica, di ripristinare un ordine mondano che appare addirittura «distrutto» sono emblematicamente Giustiniano e Francesco: il primo è l'imperatore legislatore, il sovrano incarnazione del diritto vivente, monarca ecumenico identificato dal *Sol Iustitiae* e pertanto fonte di un ordinamento universale;²⁰ il secondo è l'*alter Christus* che incarna con le stimmate il sigillo della passione salvatrice (*Par.* XI, 106-108).

¹⁹ Una visione non rigida e manichea, ma che apre varchi continui a una dialettica costruttiva, anche attraverso apparenti aporie. La presenza dell'anticesariano Catone, e con un ruolo preminente nell'ordine cosmico quale custode del Purgatorio, ad appena un canto dalla condanna dei cesaricidi è il segno evidente di una complessità del mondo e del giudizio politico di Dante che non vogliono semplicisticamente essere ortopedizzati. Cfr. U. CARPI, *L'Inferno dei guelfi e i principi del Purgatorio*, Franco Angeli, Milano 2013, pp. 147-195; L. CANFORA, *Gli occhi di Cesare* cit., pp. 81-89; SASSO, *Catone*, capitolo inedito in ID., «Forti cose a pensare mettere in versi». *Studi su Dante I* cit., pp. 167-229, in specie pp. 181-190 per la difficoltà sollevata dal suicidio di Catone.

²⁰ Il riferimento è alle note ricerche di E.H. KANTOROWICZ, *Σύνθροπος Δίκη* (1953), in ID., *Selected Studies*, Augustin, Locust Valley (N.Y.) 1965, pp. 1-6 (una parte dei saggi sono raccolti in *La sovranità dell'artista: mito e immagine*

Il quadro così accennato induce a riconsiderare problematicamente quanto Dante intese proporre in tema di provvidenza, intorno al rapporto fra l'agire dell'uomo e il disegno divino, e intorno al carattere della storia come percorso tracciato *ab aeterno* o sviluppo progressivo e luogo d'esercizio della volontà. A questo tema s'intreccia un secondo ambito problematico, che non è possibile sviluppare in questa sede, e che è costituito dal rapporto tra iniziativa letteraria di Dante autore e natura del viaggio oltremondano, reso possibile dalla grazia, come la grazia (e non già umani meriti) rese possibile gli analoghi viaggi di Enea e Paolo, e dal carattere emblematico di tale percorso *de statu miserie ad statum felicitatis* (secondo la sintesi di *Epistola XIII*, 39), che riassume nel Dante pellegrino un cammino virtualmente capace di coinvolgere l'intera umanità.²¹ Se il tema della libertà umana costituisce senza dubbio il *Grundakkord* della *Commedia*, declinato secondo modalità originali e connesso ad un ripensamento di fondo delle istituzioni cardine nella vita socio-politica dell'Europa di primo Trecento, è altrettanto evidente che con la terza cantica e l'approssimarsi del traguardo nel viaggio oltremondano, il rapporto tra la provvidenza e la storia assume una particolare urgenza filosofica e letteraria. Già nel canto I Beatrice interviene a chiarire il ruolo della provvidenza e il «potere» della «creatura», valendosi della metafora artistica della materia «sorda» all'intenzione dell'artefice:

La provedenza, che cotanto assetta,
del suo lume fa il ciel sempre quieto
nel qual si volge quel c'ha maggior fretta;

123

tra Medioevo e Rinascimento, cura di M. Ghelardi, presentazione di R.E. Giesey, Marsilio, Venezia 1995). Ma si veda in proposito G. SASSO, «Soleva Roma che 'l buon mondo feo...» (2002), in ID., «Forti cose a pensare mettere in versi». *Studi su Dante 2*, Aragno, Torino 2020, pp. 483-506 e, con particolare riferimento alla possibile influenza della cancelleria sveva su *Purg.* XVI, R. RUGGIERO, «A maggior forza e a miglior natura / liberi soggiacete». *Libertà e diritto in Purgatorio XVI*, in *Il diritto e il rovescio. La gravità della legge e la sostenibile leggerezza delle arti*, Pensa, Lecce 2012, pp. 51-80.

²¹ Cfr. ancora Sasso, *Il viaggio di Dante* cit., p. 457.

e ora lì, come a sito decreto,
 cen porta la virtù di quella corda
 che ciò che scocca drizza in segno lieto. 126

Vero è che, come forma non s'accorda
 molte fiata al'intenzion dell'arte,
 perch'a risponder la materia è sorda, 129
 così da questo corso si diparte
 talor la creatura c'ha podere
 di piegar, così pinta, in altra parte;²² 132

La spiegazione di Beatrice, arricchita poco dopo dall'immagine del fulmine («cadere / foco di nube», laddove il fuoco per sua natura dovrebbe ascendere), è solo un primo chiarimento provvisorio, valido per delimitare le capacità di un artefice umano, la cui abilità nell'imprimere una forma mentale perfetta nella materia è naturalmente limitata e dunque imperfetta. Come può la metafora rendere conto anche di un ostacolo opposto dalla «creatura» ad un agente divino (la «providenza»), al progetto stesso del creatore che sempre «ciò che scocca drizza in segno lieto»? Se la concreta esistenza di questo «podere», la possibilità data alla creatura di «dipartirsi in altra parte», pur «così pinta», cioè pur inclinata dall'azione della provvidenza e dunque orientata al bene, garantisce certo il libero esercizio della volontà umana e fonda la responsabilità personale, essa costituisce tuttavia anche un limite evidente all'onnipotenza e all'onniscienza divina. Non casualmente in *Paradiso* XIII, cioè proprio nel cielo del Sole, dei beati sapienti e di una ridefinizione della nozione stessa di sapienza, sarà Tommaso a riprendere la questione e a riproporre anche la metafora dell'artista ostacolato nel perfetto compimento del proprio progetto.

Quindi discende all'ultime potenze
 giù d'atto in atto, tanto divenendo,
 che più non fa che brevi contingenze; 63

²² *Par.* I, 121-132.

e queste contingenze essere intendo le cose generate, che produce con seme e senza seme il ciel movendo	66
La cera di costoro e chi la duce non sta d'un modo: e però, sotto, il segno ideale poi più e men traluce.	69
Ond'elli avvien ch'un medesimo legno, secondo specie, meglio e peggio frutta; e voi nascete con diverso ingegno.	72
Se fosse a punto la cera dedutta e fosse il cielo in sua virtù suprema, la luce del suggel parrebbe tutta;	75
ma la natura la dà sempre scema, similmente operando al'artista c'ha l'abito de l'arte e man che trema ²³	78

Tutte le creature – spiega il beato – sono riflesso dell'amore divino, che irraggiandosi nelle tre persone della Trinità «non si disuna» (*Par.* XIII, 58, con funzionale richiamo al mistero della Trinità, tema del canto che la duplice corona di beati sapienti ha appena recitato) e quindi si rispecchia nei nove cori delle intelligenze angeliche sempre «rimanendosi una» (v. 60). Infine la medesima luce d'amor divino «discende [...] giù d'atto in atto» (vv. 61-62) dando vita a tutte «le cose generate» (v. 65). «La cera di costoro» – prosegue Tommaso, valendosi di un'immagine di ascendenza platonica – non sempre reagisce in piena sintonia («d'un modo», v. 68) rispetto all'intento di «chi la duce», e questo determina, «sotto» cioè nel mondo, il maggiore o minore risplendere della luce divina nelle cose create.²⁴

²³ *Par.* XIII, 61-78. Una *lectura* di questo canto è in corso di stampa nel ciclo di *Lecturae Dantis Lugudunenses* 2021 coordinato da Massimo Lucarelli, a quella sede rinvio anche per la constitutio textus del v. 78.

²⁴ Di una 'resistenza' della materia all'*intentio* del creatore era questione anche in tema di provvidenza divina nelle battute conclusive di Carlo Martello al termine di *Par.* VIII, 127-148.

Già in occasione della definizione dell'«intelletto possibile» (*Conv.* IV XXI, 5), Dante aveva sottolineato che la maggior distanza dal creatore, il progressivo allontanarsi dalla «prima Intelligenza», produce una via via inferiore virtù conoscitiva²⁵. La fonte, com'è stato osservato, è da rintracciarsi in una proposizione del *Liber de causis*, commentata sia da Alberto Magno che da Tommaso, con due significative differenze: da un lato il *Liber* e Tommaso descrivevano le operazioni di un'intelligenza separata dalla materia ed eternamente in atto, non dell'intelletto possibile; dall'altro la gerarchia delle intelligenze (Dio – intelligenze angeliche – intelligenza umana) vede l'uomo sul gradino più basso della scala, senza possibilità di confusione con le intelligenze superiori. Dante induce invece un rapporto tra questi diversi piani, e soprattutto, nelle parole pronunciate da Tommaso in *Paradiso* XIII, articola congiuntamente un discorso sull'ordine cosmico ed uno sul rapporto fra intelligenze e istinti naturali.

La commistione dei due piani si rende necessaria perché occorre porre in relazione un atto di creazione divina, che in quanto tale non può conoscere ostacolo o essere *ex se* men che perfetto, e la varietà delle contingenze create, con particolare riferimento alla varietà degli uomini. Nel discorso di Tommaso è l'incontro tra la virtù suprema del cielo e la cera mondana a costituire il fattore determinante per differenziare e individualizzare le singole creature. Se la «cera» fosse sempre disposta nel modo migliore e l'influenza dei cieli piena e senza ostacoli, «la luce del suggel» (v. 75) sarebbe pienamente visibile e realizzata, ma «la natura la dà sempre scema» (v. 76) e il risultato è pari a quello di un artista che conosca a fondo la propria arte, e tuttavia «man che trema» (v. 78).

Il discorso di Tommaso è poi completato nei versi che immediatamente seguono, che si legano a quanto precede con il nesso «però»²⁶

²⁵ Da intendersi come minore capacità di astrazione, come chiarisce opportunamente P. FALZONE, *Desiderio della scienza e desiderio di Dio nel Convivio di Dante*, Il Mulino, Bologna (per l'Istituto Italiano Studi Storici) 2010, p. 73.

²⁶ Sul valore del *però* incipitario di *Par.* XIII, 79, cfr. U. VIGNUZZI, *però*, in *ED, ad vocem*, sub 1.3.

per introdurre una nuova proposizione in rapporto di dialettica prosecuzione del discorso rispetto a quanto precede:

però se 'l caldo amor la chiara vista
dela prima virtù dispone e segna,
tutta la perfezion quivi s'acquista.²⁷

81

per questa ragione se il caldo amore (Spirito Santo) e lo sguardo luminoso del Figlio rivolto nel Padre, cioè la Trinità, «dispone e segna», la creatura può acquistare la pienezza della perfezione, come all'atto della creazione sulla terra del primo uomo e all'atto dell'incarnazione.²⁸

L'evocazione dell'immagine platonica di una cera terrestre modellata dalla virtù dell'amore divino non è senza ragione e non è priva di conseguenze nel concentrato dettato poetico dantesco: il poeta sembra aderire a una tesi che considera perfetta solo la creazione diretta operata da Dio senza alcuna intermediazione della natura, senza intervento di 'cause seconde'; mentre la natura darebbe «sempre scema» la virtù divina, determinando la variazione tra le differenti creature. L'esigenza del poeta che parla con la voce di Tommaso è evidente: salvare la varietà e dunque il diverso grado di imperfezione nel creato e al tempo stesso la perfezione invincibile nell'atto divino della creazione.²⁹

La soluzione proposta da Tommaso in *Par.* XIII sul rapporto fra necessità e caso in riferimento alla creazione e alla libertà per la creatura di traligrare rispetto all'inclinazione provvidenziale riprende la *quaestio* sigeriana *De necessitate et contingentia causarum*. Il maestro brabantino sosteneva infatti che la Causa prima esercita una causalità

²⁷ *Par.* XIII, 79-81.

²⁸ Così INGLESE nell'edizione commentata del *Paradiso*, *ad loc.*, con ulteriori precisazioni in edizione nazionale III, pp. 107-108 *ad loc.*

²⁹ Cfr. FALZONE, *Desiderio della scienza* cit., pp. 86-91. Sulla linea di sviluppo che va dal *Convivio* a *Par.* VIII-IX si veda ora S. GENTILI, *Ontologia, conoscenza e amore dal Convivio alla Commedia*, in «Lettere italiane», LXXIII, 2021, pp. 16-48.

universale e illimitata, ma la provvidenza agisce attraverso cause seconde che comprendono la possibilità che esse cause seconde, specie quelle sublunari, siano impedito di giungere a effetto. L'ordine così provvidenzialmente stabilito in modo infallibile diviene pertanto garante sia della illimitata portata della causa prima, sia dei suoi limitati e imperfetti effetti ultimi.³⁰

Si determina però una conseguenza non interamente sviluppata nel discorso dantesco: o è la materia che in qualche misura riesce a restare in parte sorda all'impulso dell'artefice (che è pur sempre Dio, anche se opera per il tramite della natura e dei cieli), come apparirebbe dai versi 67-68; o è la natura che agisce, con ragioni imperscrutabili, per ridurre l'efficacia della virtù creatrice, come indicato dai versi 73-76. In questo caso la «natura» del v. 76 opererebbe come le cause seconde che incontrano *impedimenta* nel proprio operare, ostacoli che possono essere rimossi in casi eccezionali (la creazione di Adamo e l'incarnazione di Cristo) dalla volontà divina. Resta tuttavia non svolto il rapporto tra la virtù creatrice invincibile di Dio, il governo della provvidenza e l'intermediazione della natura/causa seconda, come pure resta duro il nesso causale tra questa natura, la cui mano «trema», e le due occasioni eccezionali in cui l'azione creatrice della Trinità («dispone e segna») si espletò fino in fondo, compiutamente conducendo all'«acquisto» di «tutta la perfezion» (v. 81). Si osservi infine che in questi due straordinari atti creativi perfetti (Adamo e Cristo), la perfezione non è determinata dal venir meno dell'intermediazione naturale, o almeno non è di questo che

³⁰ Cfr. G. FIORAVANTI, *Fare filosofia*, in *La filosofia in Italia al tempo di Dante*, a cura di C. Casagrande e G. Fioravanti, il Mulino, Bologna 2016, pp. 123-161, che rinvia a *La doctrine de la Providence dans les écrits de Siger de Brabant*, éd. par J.J. Duin, Institut Supérieur de Philosophie, Louvain 1954, pp. 28-29. Il tema comporta anche la questione della conoscenza da parte di Dio dei futuri contingenti: la sola soluzione possibile è che Dio non conosce altro da sé e dunque non conosce i contingenti futuri in modo determinato (*in propria forma*); ma questa soluzione è evidentemente *contra fidem*.

il poeta fa menzione, ma semplicemente dal procedere della Trinità a «disporre e segnare» la «cera» mondana.

Ancora una volta la sapienza, soprattutto quando si presenti con il volto di una ricerca teologica e apparentemente astratta e lontana, è rivolta all'ordinamento della vita umana e al conseguimento della felicità dell'uomo in seno alla società, offrendosi come modello alternativo e sperimentale rispetto alla presunzione delle conoscenze mondane. L'«altro viaggio» tenuto da Dante-personaggio non intende rimediare al «folle volo» di Ulisse e dei suoi compagni, né risolvere d'un tratto la complessità dell'umano interrogarsi, la *Commedia* non è banalmente il luogo in cui tutte le aporie del delicato percorso filosofico di Dante trovano un loro pacifico e meccanico componimento. Come il «desiderio di sapere» è condizione intimamente contraddittoria per il realizzarsi progressivo dell'umana felicità, così talvolta nel viaggio del pellegrino le deviazioni, gli incontri, le soste, hanno maggior rilievo della pur ambita mèta finale.

Abstract: Il contributo ripercorre i canti del cielo del Sole e le fonti francescane ad essi sottese, nell'intento di studiare il nesso tra l'idea di sapienza, che Dante sviluppa in questa parte del *Paradiso*, e il ruolo attivo dell'uomo nella storia. In tal modo il viaggio oltremondano del poeta-viator riconfigura lo spazio della libertà umana e conferma il carattere politico dell'impegno letterario di Dante.

Parole chiave: *Paradiso* x-xIII, Libertà umana, Sapienza, fonti francescane.

Abstract: The contribution traces the cantos *Paradiso* x-xIII and the Franciscan sources underlying them, with the aim of studying the connection between the idea of wisdom, which Dante develops in this part of *Paradiso*, and man's active role in history. In this way, the journey of the poet-viator reconfigures the space of human freedom and confirms the political character of Dante's literary engagement.

Keywords: *Paradiso* x-xIII, Human Freedom, Wisdom, Franciscan sources.

DANTE LETTORE DI VOLGARIZZAMENTI:
UN INQUADRAMENTO DELLA QUESTIONE
E PRIME IPOTESI DI LAVORO

Luca Lombardo
(*Università degli studi di Bergamo*)

1. *L'importanza dei volgarizzamenti*

In un passo celeberrimo del *Convivio* (II, XII 2-7), Dante ripercorre le circostanze che «dopo alquanto tempo» dalla morte di Beatrice lo avviarono alle *scuole delli religiosi* e alle *disputazioni delli filosofanti*, cioè ad approfondire per *trenta mesi* la filosofia e la teologia negli *Studia* degli ordini mendicanti fiorentini:¹ da quella testimonianza, tuttavia, si trae notizia anche circa i libri nei quali egli aveva potuto imbattersi già prima del 1293, probabile *terminus post quem* dell'in-

¹ Per un inquadramento storico-metodologico del problema della formazione di Dante, cfr. almeno Z.G. BARAŃSKI, *Sulla formazione intellettuale di Dante: alcuni problemi di definizione*, in «Studi e problemi di critica testuale», XL, 2015 [vol. monografico dal titolo *Dante. Per Emilio Pasquini*], pp. 31-54; e ID., *On Dante's Trail*, in «Italian Studies», LXXII, 1, 2017, pp. 1-15.

contro con la Filosofia, allegoricamente identificato con l'apparizione della donna gentile sul finire della *Vita nuova* e innescato appunto da una lettura autonoma – ossia slegata da esperienze scolastiche – dei libri di Boezio e di Cicerone.² La *Consolatio* e il *De amicitia*, infatti, non si legano alla frequentazione delle scuole religiose, avendola semmai propiziata ed essendosi rivelati come libri filosofici solo dopo una difficoltosa lettura da parte di Dante, che a essi si era accostato per istanza di consolazione e con il solo ausilio «dell'arte di gramatica»: solo poi, in quei testi Dante poté rinvenire «vocabuli d'autori e di scienze e di libri» e acquisire la cognizione che la filosofia fosse donna di quegli autori.³ La lettura dei due trattati dovette quindi precedere e ispirare sia la frequentazione dei luoghi in cui la filosofia «si dimostrava veracemente» sia la pressoché coeva stesura della *Vita nuova*, opera dalla quale l'Alighieri dice che traspare ancora tutto il suo impaccio speculativo. L'estate del 1293 rappresenterebbe così «la 'soglia' che Dante vuol porre tra gli anni della formazione grammaticale-retorica e quelli dell'apprendistato filosofico»:⁴ Boezio e Cicerone segnano questa transizione, costituendo sia l'eredità di una biblioteca retorico-grammaticale di estrazione laica (Ruedi Imbach indica la

² «Tuttavia, dopo alquanto tempo, la mia mente, che si argomentava di sanare, provide, poi che né 'l mio né l'altrui consolare valea, ritornare al modo che alcuno sconsolato avea tenuto a consolarsi; e misimi a leggere quello non conosciuto da molti libro di Boezio, nel quale, cattivo e discacciato, consolato s'avea. E udendo ancora che Tulio scritto avea un altro libro, nel quale, trattando dell'Amistade, avea toccate parole della consolazione di Lelio, uomo eccellentissimo, nella morte di Scipione amico suo, misimi a leggere quello» (*Conv.* II XII, 2-3).

³ «E avegna che duro mi fosse nella prima entrare nella loro sentenza, finalmente v'entrai tanto entro, quanto l'arte di gramatica ch'io avea e un poco di mio ingegno potea fare; per lo quale ingegno molte cose, quasi come sognando, già vedea, sì come nella *Vita Nova* si può vedere. E [...] io, che cercava di consolar me, trovai non solamente alle mie lagrime rimedio, ma vocabuli d'autori e di scienze e di libri: li quali considerando, giudicava bene che la filosofia, che era donna di questi autori, di queste scienze e di questi libri, fosse somma cosa» (*Conv.* II XII, 4-5).

⁴ GIORGIO INGLESE, *Vita di Dante: una biografia possibile*, Carocci, Roma 2015, p. 54.

Consolatio e il *De amicitia* come «le opere che godevano di maggiore popolarità tra i filosofi laici»)»⁵ sia l'avviamento del tirocinio filosofico presso i frati. Ma a quale scaffale Dante poteva avere attinto, prima del 1293, le due opere care ai filosofi laici del tempo? La domanda ci induce a considerare il contesto in cui egli dovette maturare la prima parte della propria formazione, riconducibile al Trivio, e quindi i testi verosimilmente accessibili entro quel *côté* di intellettuali laici del comune fiorentino nel quale tale esperienza di necessità si pone.

Tra le potenziali letture che mancano a uno studio orientato al problema della formazione intellettuale di Dante negli anni antecedenti alla frequentazione degli *Studia* religiosi fiorentini, andrà quindi presa in esame quella costellazione eterogenea di prose didattico-morali e scientifico-enciclopediche in volgare, che ebbero largo impiego nell'educazione retorica, filosofica e civile dei laici in Toscana e a Firenze sul finire del Duecento. L'interesse per questo versante della cultura linguistico-letteraria italiana in chiave dantesca è giustificato da un'osservazione campionaria della tradizione manoscritta delle opere in volgare nella potenziale disponibilità di un lettore toscano-fiorentino alla fine del secolo XIII: sin da una rapida ricognizione delle tipologie testuali attestate dalla tradizione superstita risalta la presenza maggioritaria di opere afferenti ai generi della letteratura dottrinale, che fa emergere il primato della prosa nella produzione toscana delle origini, a fronte di una presenza esigua di codici latori di testi poetici.⁶ Nel quadro della prosa del Duecento, poi, sulle rare opere originali prevalgono i volgarizzamenti dal latino (classico e medievale) e i rifacimenti dal francese: si tratta di testi accomunati

⁵ R. IMBACH, C. KÖNIG-PRALONG, *La sfida laica. Per una nuova storia della filosofia medievale*, Carocci, Roma 2016, p. 65.

⁶ Si veda il censimento dei manoscritti della letteratura italiana delle Origini procurato da Bertelli, da cui si evince, per i decenni a cavaliere tra i secoli XIII e XIV, la netta prevalenza dei testi in prosa rispetto a quelli poetici: cfr. *I manoscritti della letteratura italiana delle origini. Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale*, a cura di S. Bertelli, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, Firenze, 2002; *I manoscritti della letteratura italiana delle origini* cit., 2011.

tra loro da una certa vocazione didattica, declinata da una specola ora retorico-grammaticale ora filosofico-morale.⁷ La definizione di questo perimetro ideologico del volgarizzamento toscano-fiorentino di interesse per il contesto della formazione intellettuale dei laici nell'età di Dante interpella la classificazione delle traduzioni medievali in base alla lingua del testo di partenza stabilita da Gianfranco Folena: secondo quest'ultimo la nozione di volgarizzamento si attaglia a un tipo di traduzione "verticale", ossia dal latino, contrassegnandosi per il prestigio della lingua di partenza e quindi per la conseguente subalterità di quella di arrivo, mentre le versioni dal francese seguono una direzione "orizzontale" del tradurre o del trasporre, distinguendosi per la forte affinità culturale, oltretutto delle strutture morfo-sintattiche e fonetiche, che intercorre tra lingue romanze coeve.⁸

Utile a circoscrivere una riflessione in chiave dantesca è poi la periodizzazione proposta da Cesare Segre, secondo cui i volgarizzamenti del Duecento e degli inizi del Trecento si caratterizzano per un maggior grado di separazione dai testi latini di partenza ossia per la libertà della resa linguistica, che invece nel corso del XIV secolo si fa via via sempre più rigorosa nella ripresa del lessico

⁷ Per un inquadramento teorico della traduzione nel Medioevo, cfr. C. DIONISOTTI, *Tradizione classica e volgarizzamenti*, in Id., *Geografia e storia della letteratura italiana*, Einaudi, Torino 1967, pp. 103-144, da cui emerge, nelle declinazioni territoriali del fenomeno, il primato della Toscana per le traduzioni dal francese; e G. FROSINI, *Volgarizzamenti*, in *Storia dell'italiano scritto*, a cura di G. Antonelli, M. Motolese, L. Tomasin, vol. II. *Prosa letteraria*, Carocci, Roma 2014, pp. 17-72: 20-28, che in un ampio riassetto metodologico della questione afferma il carattere irriducibile del «quadro dei volgarizzamenti duecenteschi» a tentativi di classificazione e «la labilità della distinzione tra volgarizzamento e prosa originale», già intuita da G. FOLENA, *Volgarizzare e tradurre*, Einaudi, Torino 1991, p. 12.

⁸ A questa definizione, Folena torna nella conclusione del suo saggio su *Volgarizzare e tradurre*, dando ragione della dicotomia del titolo: «La differenza sostanziale che corre nel Medioevo fra la nozione verticale del 'volgarizzare' e quella orizzontale del trasporre fra lingue di più diversa struttura e distanza culturale, come greco e arabo e latino, o fra lingue volgari moderne, romanze o germaniche, si riduce man mano che si acquista coscienza dell'autonomia grammaticale e delle possibilità espressive del volgare» (cfr. FOLENA, *Volgarizzare e tradurre* cit., p. 13).

e delle strutture morfo-sintattiche del latino, assimilandosi così a un concetto di traduzione coerente con la temperie umanistica.⁹

Le implicazioni culturali di questa maggiore libertà dall'ipotesto latino, in cui si dispiega il volgarizzamento toscano-fiorentino del Duecento, sono delineate ancora da Folena, per il quale questa interazione dialettica tra latino e volgare si configura come un processo di trasferimento ideologico della lingua antica al servizio di una rappresentazione concreta e viva dell'attualità storica del volgarizzatore e di una attualizzazione culturale dei concetti classici nell'uso del lessico volgare.¹⁰

La centralità culturale del volgarizzamento nel contesto della formazione dei laici a Firenze nel secondo Duecento parrebbe quindi indubitabile: come osserva Giovanna Frosini, «nell'ultimo trentennio del sec. XIII, negli anni insomma della giovinezza di Dante, [...] il libro latore di opere volgarizzate ha dunque una rilevanza ecceziona-

⁹ Cfr. per lo meno le due fondamentali Premesse ai *Volgarizzamenti del Due e Trecento* (1953) e alla *Prosa del Duecento* (1959), ristampate rispettivamente in C. SEGRE, *I volgarizzamenti del Due e Trecento*, in ID., *Lingua, stile e società, Nuova edizione ampliata*, Feltrinelli, Milano 1974, pp. 49-79 (la citazione rinvia a p. 56); ID., *La prosa del Duecento*, in *Lingua, stile e società* cit., pp. 31 e segg.; cfr. anche il più aggiornato C. SEGRE, *I volgarizzamenti*, in *Lo spazio letterario del Medioevo*, dir. G. Cavallo, C. Leonardi, E. Menestò, Salerno Editrice, Roma 1995, vol. III, pp. 271-298.

¹⁰ Folena così descrive il rapporto tra «due realtà parallele e idealmente contemporanee, con tutta una serie di omologie e di fitte corrispondenze, sicché nel Duecento le parole antiche hanno dei referenti attuali, i *verba* latini sono *res* presenti, con corrispondenze volgari immediate, senza che il bilinguismo discriminatorio venga ancora turbato gravemente dalla invasione di elementi dotti latini, prestiti e calchi, che sifara sempre più forte nelle traduzioni trecentesche, e dapprima e soprattutto in quelle prosastiche dalla poesia di Virgilio e di Ovidio, annunciando in certomodo la crisi umanistica del volgare. Nei primi volgarizzamenti *signoria* ha tutta la capacità semantica di *imperium*, *comune* di *res publica*, *ambasciadore* di *legatus*: chi legge non ha mai l'impressione di trovarsi di fronte a qualcosa di remotonel tempo, e le parole non vogliono mai avere valore singolarmente evocativo di una lontananza storica, ma quello di una piena assimilazione contemporanea, di una attualizzazione programmaticamente anacronistica [...]» (FOLENA, *Volgarizzare e tradurre* cit., p. 41).

le».¹¹ È poi importante osservare come questi manufatti obbediscano a un preciso paradigma redazionale, configurandosi come prodotti “seriali”, allestiti secondo un modello omogeneo e destinati a un *target* di lettori ben definito, che per buona parte si pone entro il medesimo segmento sociale dei volgarizzatori. Questi manoscritti “enciclopedici” raccoglievano nella forma-libro unitaria del codice miscelaneo testi autonomi l’uno dall’altro, ma correlati dalla cifra linguistica e dalla vocazione propria del volgarizzamento alla diffusione dei saperi tradizionali presso un pubblico laico di estrazione giuridico-notarile. Nonostante questa evidenza, comprovata dalla mole e dalla qualità testuale della tradizione manoscritta di questi testi, che suggerisce la capillarità della loro circolazione negli ambienti laici in cui Dante dovette compiere larga parte del proprio *cursus studiorum*, ad oggi manca un’indagine sistematica su Dante – specie sulle sue opere fiorentine e in prosa volgare – e quella che vorrei definire, nell’accezione più interdisciplinare possibile, la cultura dei volgarizzamenti. Se è vero che il problema può vantare una bibliografia non vasta ma altamente qualificata, va pure detto che in questi studi prevale l’interesse per le tecniche e gli esiti testuali della traduzione dantesca, mentre l’orizzonte storico-linguistico dei volgarizzamenti coevi resta sullo sfondo, così come non trova spazio l’idea che alle stesse trasposizioni dantesche di testi latini si possa applicare la categoria di volgarizzamenti secondo la definizione di Folena.¹² Idea che, invece, sembra detenere qualche fondamento di ragionevolezza.¹³

¹¹ FROSINI, *Volgarizzamenti* cit., p. 31.

¹² Per una bibliografia essenziale sul problema della traduzione in Dante, si considerino i seguenti studi: F. GROPPI, *Dante traduttore*, Orbis catholicus Heder, Roma, 1962; M. CHIAMENTI, *Dante Alighieri traduttore*, Le Lettere, Firenze 1995; A. CORNISH, *Vernacular Translation in Dante’s Italy*, Cambridge University Press, Cambridge 2011; P. NASTI, *To speak in tongues. Appunti sulla teoria e pratica della traduzione in Dante*, in *Toscana bilingue (1260 ca.-1430 ca). Per una storia sociale del tradurre medievale*, a cura di S. Bischetti, M. Lodone, C. Lorenzi, A. Montefusco, De Gruyter, Berlin 2021, pp. 297-332.

¹³ Indispensabile per un approfondimento di questo approccio è il supporto di strumenti digitali come il *DiVo. Dizionario dei Volgarizzamenti* e il catalogo

Una volta delineato l'assetto storico-metodologico della questione, andrà detto che il rapporto di Dante con la cultura dei volgarizzamenti può essere studiato in almeno due diverse direzioni. La prima è quella che pone, non senza problemi di definizione metodologica, l'ipotesi di un Dante 'autore' di volgarizzamenti, che ci riporta agli studi su Dante traduttore di Massimiliano Chiamenti. Seguendo la distinzione delle traduzioni dantesche in base al criterio che soppesa il rapporto di fedeltà tra la resa volgare e l'ipotesto, infatti, si potrebbe ammettere anche per Dante la definizione di volgarizzatore, almeno per quei casi in cui la mera trasposizione linguistica lasci il passo a una più originale *sposizione* del testo di partenza o a fenomeni di condensazione o *contaminatio* tra più ipotesti, secondo un procedimento tipico del volgarizzamento fiorentino, come dimostra il caso della *Rettorica* di Brunetto Latini (resa volgare dei primi diciassette capitoli del *De inventione*, corredato da un commento che a sua volta s'ispira ad altri testi di Cicerone e Vittorino). A tal proposito, mi permetto di rimandare a un mio studio su Dante e Boezio, in cui si analizzano casi di traduzione della *Consolatio* nel *Convivio* e nella *Commedia* caratterizzati sia da condensazione degli ipotesti – per agglutinamento di testo principale e glossa – sia da dilatazione epesegetica, ossia un'attualizzazione culturale dell'ipotesto, che viene quindi 'aperto' da Dante a un chiarimento estensivo della sentenza della fonte (si consideri il verbo *aprire* nell'accezione tecnica della *sposizione* in volgare inaugurata dal *Fiore di rettorica* di Bono Giamboni e dalla *Rettorica* di Brunetto Latini e fissata nel sistema delle divisioni della *Vita nuova* secondo il procedimento logico-retorico dell'*aprire per prosa*).¹⁴ Del resto, lemmi come *sposi-*

Biflow-Toscana Bilingue, diretto da Antonio Montefusco e pubblicato nel 2021, che censisce tutti i testi scritti e tradotti e circolanti simultaneamente in Toscana tra il 1260 e il 1430 sia nella lingua originaria sia in quella della traduzione.

¹⁴ Cfr. L. LOMBARDO, *Boezio in Dante. La «Consolatio philosophiae» nello scrittoio del poeta*, Edizioni Ca' Foscari, Venezia, 2013, pp. 157-164 e 181-195 (per il *Convivio*), 203-228 (per la *Commedia*); e, per le divisioni della *Vita nuova* in rapporto alla prosa fiorentina del Duecento (in particolare ai volgarizzamenti

zione e *spositore*, che delimitano l'orizzonte semantico del commento, della glossa, e in genere di elementi paratestuali volti all'estensione di senso dell'ipotesto principale, sono inclusi, secondo Folena, nel «valore tecnico di 'volgarizzamento' e 'volgarizzatore'». ¹⁵ La seconda direzione d'indagine contempla l'ipotesi, più facilmente ammissibile, di un Dante lettore di volgarizzamenti, ciò che richiede un tracciamento dei canali di circolazione dei libri, riportandoci alle riflessioni iniziali circa i rapporti del giovane Alighieri col *milieu* laico fiorentino: a quale fase della biografia del poeta, infatti, è ascrivibile un contatto con la cultura e, materialmente, con la tradizione testuale dei volgarizzamenti, se non a una formazione intellettuale ancora esclusa dai libri delle *scuole delli religiosi*?

2. *La città dei volgarizzatori*

Un argomento storico-metodologico a sostegno di tale ipotesi giunge dall'importante studio di Stefano Carrai su *Boccaccio e i volgarizzamenti*, che si apre con una panoramica del contesto in cui il Certaldese venne a contatto con quella cultura del rifacimento linguistico ed evidenzia, con un ragionamento validissimo anche in prospettiva dantesca, come Firenze «poteva vantare da tempo il primato nella volgarizzazione di testi classici grazie alla prima generazione di volgarizzatori dal latino – quella di Bono Giamboni e di Brunetto Latini – che nella seconda metà del Duecento aveva messo in circolazione testi di Cicerone, di Orosio, di Vegezio tradotti nella lingua materna». ¹⁶ Nel rilevare questo 'primato fiorentino', Carrai rileva come l'apice di quella temperie si fosse registrato nell'ultimo

retorici di Bono Giamboni e di Brunetto Latini), cfr. ID., *Primi appunti sulla 'Vita Nova' nel contesto della prosa del Duecento*, in «L'Alighieri. Rassegna dantesca», LX, n.s., 54, 2019, pp. 21-41.

¹⁵ FOLENA, *Volgarizzare e tradurre* cit., p. 31.

¹⁶ S. CARRAI, *Boccaccio e i volgarizzamenti*, Antenore, Roma-Padova 2016, p. 13.

quarantennio del Duecento: negli anni, insomma, in cui Dante attese alla propria formazione retorica e debuttò sulla scena della poesia cittadina con le prime rime che sarebbero confluite poi nella *Vita nuova*, ossia presumibilmente negli anni '80 del Duecento, Firenze era la città dei volgarizzatori più illustri. In questa Firenze del giovane Dante, volgarizzare è un atto proprio di una precisa cerchia sociale, che si dovrebbe identificare con la corporazione dei giudici e dei notai, i quali detengono anche lo studio e la trasmissione dell'*ars dictaminis* e dell'*ars notariae* al duplice scopo di avviare i giovani laici al notariato e alle funzioni della cancelleria comunale.

Oltreché dalla concentrazione dei volgarizzatori fiorentini in questo cetto giuridico-notarile e popolare, possiamo trarre questa conclusione – fondamentale ai fini di una contestualizzazione del volgarizzamento intorno a Dante – da un documento come la cosiddetta canzone morale del pregio di Dino Compagni (*Amor mi sforza e mi sprona valere*). La canzone, che si legge ancora nell'edizione di Isidoro del Lungo, è attestata da due mss., uno dei quali, il ms. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Gaddi 193, posteriore al 1315, riporta anche i *Fiori e vita di filosafi e d'altri savi e d'imperadori*, volgarizzamento tardo-duecentesco dei *Flores historiarum* di Adamo di Clermont, che ebbe larga eco a Firenze e che forse veicolò la ricezione di aneddoti e sentenze morali nella *Commedia*.¹⁷ La datazione del testo di Dino oscilla, secondo Del Lungo, tra la fine del XIII e l'inizio del XIV secolo (*post* 1301). La canzone, preceduta nel codice fiorentino dal titolo-rubrica *Come ciascuno può acquistare pregio*, comprende 12 strofe, ciascuna delle quali di 13 versi: a ogni strofa, eccetto la prima che ha funzione di prologo, corrispondono, disposti in ordine discendente, una precisa figura sociale e gli ammaestramenti che a essa meglio si attagliano al fine di «acquistar pregio», ossia l'onore e la virtù secondo un'etica comunale. Subito dopo il giudice,

¹⁷ Circa la probabile dipendenza diretta dai *Fiori* (xxvi 1-21) dell'episodio di «Traiano imperadore» e della «vedovella» di *Purg.* x, 73-93, cfr. M.C. STORINI, *Dante e la prosa italiana antica: una lettura dell'esempio di Traiano ('Purgatorio', x, vv. 76-93)*, in «Linguistica e Letteratura», xxxvii, 1-2, 2012, pp. 9-38.

per il quale spicca il riferimento ai «libri manti ove ragion si truovi», che sono dote peculiare di questa figura sociale e ci lasciano intuire un fitto canale privato di circolazione di libri per laici nella Firenze di Dante, il poeta indica quali precetti debba seguire il Notaio:

Se buon pregio vuole aver Notaro,
 in leal fama procacci sé vivere,
 ed in chiaro rogare e 'n bello scrivere;
 e d'inbreviar sue scritte non si' avaro:
 in gramatica pugnì assai, sia conto,
 e 'n porre accezion buon contratista,
 e dilette d'usar fra buon' legista,
 e 'n domandare acorto, savio e pronto:
 saver dittare
 e buon volgare,
 leger, volgarizar, grande i' dan pregio
 e di maturità ver brivilegio,
 e contra 'l dritto non scritte mutare
 (DINO COMPAGNI, *Amor mi sforza e mi sprona valere*, vv. 105-117).¹⁸

«Volgarizar», secondo la forma fiorentina del codice Gaddiano (ma per la lezione del v. *leger, volgarizar, grande i' dan pregio*, Del Lungo segue giustamente il più corretto ms. Verona, Biblioteca Capitolare, CCCCXLV (288) è la più antica attestazione del lemma insieme all'occorrenza che si registra, sempre alla fine del Duecento, nel prologo del volgarizzamento dell'orazione *Pro Ligario* di Brunetto Latini:

io la dovesse volgarizzare e recare in nostra comune parladura, sì

¹⁸ DINO COMPAGNI e la sua *Cronica*, per I. Del Lungo, Le Monnier, Firenze 1879, pp. 374-408 (la strofa sul Notaio è a p. 387); la stessa canzone di Dino si legge inoltre in *Poeti minori del Trecento*, a cura di N. Sapegno, Ricciardi, Milano-Napoli 1952, pp. 282-288; e in *Rimatori del Trecento*, a cura di G. Corsi, Torino, UTET, 1969, pp. 629-637.

cch'ella fosse intesa per te, che non sè letterato né usato in istrani paesi. Ed io per lo tuo amore prenderò sopra me questo affanno, conoscendo bene che lla fatica è grande, non per travaglio di mia persona, ma per lo detato, ch'è alto e llatino e forte (Brunetto Latini, *Volgarizzamento della orazione Pro Ligario di Marco Tullio Cicerone*).¹⁹

Quel che qui interessa dei versi di Dino, è la precisa contestualizzazione sociale del volgarizzare, che pertiene al Notaio e rientra in un più ampio bagaglio di competenze linguistico-letterarie a lui richieste: saper dettare in latino, ossia essere perito di *ars dictaminis* (*saver dittare*); e contestualmente essere dotato di una buona padronanza della lingua madre (*e buon volgare*); inoltre il leggere e il volgarizzare, che potrebbero intendersi come attività correlate e complementari, e che non solo non paiono secondarie rispetto alle azioni già elencate, ma vengono indicate come i requisiti dirimenti ai fini dell'acquisizione del 'gran pregio', al cui insegnamento è orientata questa canzone, e del vero privilegio della maturità, che sarà da leggersi nell'accezione di maturità intellettuale, ovvero di sapienza (*leger, volgarizar, grande i' dan pregio le di maturità ver brivilegio*). La figura di Dino Compagni ci rimanda inevitabilmente a Brunetto Latini, del quale, secondo un'ipotesi avanzata da alcuni, fu allievo:²⁰ questa descrizione delle prerogative intellettuali nel notaio, in cui si enfatizza la funzione civile del volgarizzare, deve quindi far pensare a un contesto di formazione laica in ambito giuridico-notarile, suggerendo l'eventualità di un impiego didattico del volgarizzamento riconducibile all'insegnamento dell'*ars dictaminis*,

¹⁹ MARCO TULLIO CICERONE, *Pro Ligario-Pro Marcello-Pro rege Deiotaro* (*Orazioni cesariane*). *Volgarizzamento di Brunetto Latini*, a cura di C. Lorenzi, Edizioni della Normale, Pisa 2019, p. 162.

²⁰ Su Dino Compagni e i suoi rapporti con Guido Cavalcanti e lo stesso Dante, si veda almeno GIROLAMO ARNALDI, *Compagni, Dino*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. XXVII, Treccani-Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1982, pp. 629-647.

ciò che corroborerebbe quindi l'ipotesi qui inizialmente formulata di un Dante lettore di simili libri come retaggio di un'esperienza scolastica non religiosa.

3. Alle 'scuole' dei laici

Tale ipotesi andrà dosata con cautela se, come già osservava Charles Davis, mentre molte notizie sulla formazione dei laici a Firenze nel primo Trecento si ricavano da Giovanni Villani (*Nuova Cronica* XII 94), poco o nulla sappiamo del periodo di interesse dantesco, a fronte di quanto ci è noto circa la formazione dei laici nel Duecento in comuni toscani come Arezzo, Siena, sedi di *Studia* generali laici aperti all'insegnamento della grammatica, e finanche la vicina Pistoia, che aveva una scuola di diritto e da dove non è un caso che provenisse proprio un notaio come Soffredi del Grazia, autore nel 1275 in Francia di un volgarizzamento dei trattati morali di Albertano, di cui sempre a Pistoia un altro notaio, Lanfranco di ser Jacopo del Bene allestì la copia del ms. A53 della Biblioteca Forteguerriana.²¹ Indizi di un'istanza educativa che, in seno al vivace *entourage* giuridico-notarile cittadino, veicolava nuove forme di trasmissione delle Arti liberali da una prospettiva comunale all'insegna di una vocazione pratica, che aveva ricadute inevitabili tanto sull'opzione della lingua, per l'uso del volgare, quanto sulla manipolazione dei contenuti dei testi della tradizione latina.²²

²¹ Su Arezzo e Siena, dove nel 1278 Guidotto da Bologna si recò a insegnare grammatica, cfr. C.T. DAVIS, *L'istruzione a Firenze nel tempo di Dante*, in ID., *L'Italia di Dante*, il Mulino, Bologna 1988, pp. 135-166; per il passo di Villani, cfr. GIOVANNI VILLANI, *Nuova cronica*, edizione critica a cura di G. Porta, Fondazione Pietro Bembo-Guanda, Milano-Parma 1991, vol. III, pp. 197-202; per il ms. Pistoia, Biblioteca Comunale Forteguerriana, A53, allestito a Pistoia nell'aprile 1278, cfr. FROSINI, *Volgarizzamenti* cit., pp. 38-41.

²² Cfr. Rispetto al *focus* dantesco di questo contributo, sarà poi utile ricordare l'ipotesi, avanzata da Claudia Villa, di un rapporto tra lo stesso Soffredi e Andrea da Grosseto, che pure volgarizzò i trattati di Albertano in Francia nel 1268, e

D'altra parte, i più recenti studi di Enrico Faini e Silvia Diacciati hanno fatto luce sulla formazione dei laici a Firenze sia nelle *scholae* sia in ambiti meno istituzionali, in cui vigevano prassi didattiche private.²³ Faini ha mostrato come presso la chiesa di Santa Maria Maggiore nel sestiere di Porta Duomo, sarebbe stata attiva una scuola dedicata al Trivio, forse dipendente dalla scuola capitolare di San Giovanni, nella quale maestri di grammatica laici tenevano corsi di *ars dictaminis* e di *ars notariae* per quanti si avviavano al notariato e alla funzione pubblica.²⁴ Il rinvenimento nella chiesa di Santa Maria Maggiore della colonna recante l'iscrizione della tomba di Brunetto Latini fa supporre un collegamento tra la stessa sepoltura e un insegnamento tenuto da Brunetto insieme all'attività notarile e radicato nel tessuto sociale di Santa Maria Maggiore. Come *magistri*, questi esponenti delle istituzioni cittadine maturavano una conoscenza profonda della letteratura antica ed escogitavano strategie di recupero di quei testi che, anche attraverso epitomi e florilegi mediolatini come il *Moralium Dogma Philosophorum* (veicolo del *De officiis*), configurassero modelli retorici ed etici compatibili con le istanze politiche del Comune e che potevano dispiegarsi tanto nella divulgazione scolastica degli originali latini quanto nella loro resa in volgare a uso di frange sociali oltre la schiera dei *litterati*. Punto nevralgico di tale processo è quindi la correlazione tra il tentativo di fondare un'etica comunale a uso dei laici e il concepimento di

Brunetto Latini, il quale, com'è noto, in Francia redasse atti notarili per i fuoriusciti fiorentini e stese, tra il 1262 e il 1266, il *Tresor*: cfr. R. CELLA, *Gli atti rogati da Brunetto Latini in Francia (tra politica e mercatura, con qualche implicazione letteraria)*, in «Nuova rivista di Letteratura Italiana», VI, 2003, pp. 367-406.

²³ Tali studi hanno iniziato a colmare con profitto il divario quantitativo tra le ricerche dedicate alla formazione universitaria negli *Studia* religiosi e le pregresse indagini sul «versante laico della cultura locale, anche per quel che riguarda la formazione grammaticale/retorica propedeutica a quella universitaria» (E. FAINI, S. DIACCIATI, *Ricerche sulla formazione dei laici a Firenze nel tardo Duecento*, in «Archivio Storico Italiano», CLXXV, 2, 2017, pp. 205-237: 207).

²⁴ Cfr. E. FAINI, *Prima di Brunetto. Sulla formazione intellettuale dei laici a Firenze prima del Duecento*, in «Reti Medievali Rivista», XVII, 1, 2017, pp. 189-218.

una prassi pedagogica che agevolasse l'applicazione del nuovo paradigma civile nel costume sociale e nelle pratiche di governo della *res publica*: la *didattica della costumanza*, secondo la definizione di Enrico Artifoni.²⁵ Poiché quello adibito all'istruzione notarile era un percorso di pertinenza dei laici, è lecito presumere che i testi adattati a materiale didattico costituissero uno scaffale specialistico: tale canone andrà aggiornato secondo l'idea che ai giovani avviati ai pubblici uffici non veniva insegnato solo il *dictamen*, ma si davano anche lineamenti di etica, di diritto e di storia romana, ricavabili da rimaneggiamenti medievali della materia antica come le Cronache e i trattati morali, di cui gli stessi notai e giudici fiorentini resero fortunati volgarizzamenti (si pensi ai rimaneggiamenti della *Formula vitae honestae* o alla *Miseria dell'uomo* di Bono Giamboni).²⁶

L'insegnamento di Brunetto, che è da ritenersi cruciale per Dante in forza della celebrazione del notaio fiorentino nel canto xv dell'*Inferno*, sembra innestarsi in una tradizione di studio dei classici che risale alla scuola capitolare e alla generazione di Arrigo da Settimello e che nel secondo Duecento il Latini declinerà nel senso di un umanesimo repubblicano improntato alla lezione retorica e morale di Cicerone. Ci sarebbe allora da considerare l'eventuale impiego didattico dello stesso volgarizzamento del *De inventione*, tenendo conto che proprio dal Duecento, nell'uso dei *professores* di *dictamen*, il volgare, nota Paolo Rosso, andò sempre più ad affiancarsi al latino come «lingua attraverso cui venivano veicolati gli insegnamenti nella

²⁵ Cfr. E. ARTIFONI, *Didattiche della costumanza nel mondo comunale*, in *Responsabilità e creatività. Alla ricerca di un uomo nuovo (secoli XI-XIII)*. Atti del Convegno internazionale di Brescia, 12-14 settembre 2013, a cura di G. Andenna e E. Filippini, Vita e Pensiero, Milano 2015, pp. 109-28, che analizza la funzione pedagogica dei trattati morali di Albertano da Brescia ai fini della formazione intellettuale e civile dei laici nel comune tardomedievale.

²⁶ In tal senso, è stato rilevato da FAINI, *Prima di Brunetto* cit., pp. 205-210, l'uso scolastico di opere come la *Chronica de origine civitatis Florentiae*, fondativa del mito storiografico dell'ostilità tra Firenze e Fiesole, dei *Gesta Florentinorum* e del *Liber de regimine civitatum* di Giovanni da Viterbo.

scuola di base». ²⁷ Ed è manifesta l'importanza dei volgarizzamenti di Brunetto, che per la prima volta esprimono il tentativo di equiparare il volgare alle funzioni didattiche del latino con lo scopo da un lato di essere intesi dagli *illitterati*, che erano i più (cioè ampliare la base sociale dei lettori) e di dotare i non *latinantes* di una formazione retorica, dall'altro di conferire autorevolezza al messaggio civile di queste opere acquisendo il volgare al prestigio dell'eloquenza ciceroniana. In questa saldatura ideologica, Ronald Witt coglie un distanziamento dalle prassi di traduzione francesi, improntate alla libertà del rifacimento, a scapito della fedeltà sintattica all'ipotesto, grazie a cui invece Brunetto mira a ottenere in volgare la stessa efficacia didattica del latino. ²⁸ Nella visione civile di Brunetto, anche il *Tesoretto*, che rientra nell'orizzonte del rifacimento, segna un tentativo di affrancamento dalla cultura francese, rappresentata dal *Roma de la Rose*, del quale sono messi in crisi i principi etici cortesi in favore di quelli comunali; dal sistema delle virtù alla concezione dell'amore, enunciata in occasione dell'incontro tra il pellegrino di Brunetto e Ovidio:

Poi mi tornai da canto,
 e in un ricco manto
 vidi Ovidio maggiore,
 che gli atti dell'amore,
 che son così diversi,
 rasembra 'n motti e versi;
 e io mi trassi apresso
 e domandai lu' stesso
 ched elli apertamente
 mi dica il conveniente
 e lo bene e lo male
 de l[o] fante dell'ale,

²⁷ P. Rosso, *La scuola nel Medioevo. Secoli VI-XV*, Carocci, Roma 2018, p. 175.

²⁸ Cfr. R. WITT, *L'eccezione italiana. L'intellettuale laico nel Medioevo e l'origine del Rinascimento (800-1300)*, Viella, Roma 2017, p. 526.

de li strali e dell'arco,
 e onde tale incarco
 li venne che non vede.
 Ed elli, in buona fede,
 mi rispose 'n volgare
 che la forza d'amare
 non sa chi no' lla prova:
 «Perciò s'a te ne giova,
 cércati fra lo petto
 del bene e del diletto
 del male e de l'errore
 che nasce per amore».

[...].

Ma Ovidio, per arte,
 mi diede maestria
 sì ch'io trovai la via
 com'io mi trafugai
 (*Tesoretto*, 2357-2426).²⁹

La definizione di «Ovidio maggiore» (*Tesoretto* 2359) è persa ad alcuni allusione certa alle *Metamorfosi*, anche in forza di un'occorrenza analoga nel *Convivio* e di una consuetudine medievale di citare l'opera latina («Onde si legge nelle storie d'Ercule e nell'Ovidio Maggiore e in Lucano e in altri poeti che, combattendo [Ercule] collo gigante che si chiamava Anteo...», *Conv.* III III, 8), ma Gianfranco Contini ha colto nel passo brunettiano un riferimento all'*Ars amandi* e ai *Remedia amoris* e tutt'al più alle *Heroides*, tutte opere che ebbero nel Medioevo fortuna non minore delle *Metamorfosi*.³⁰ Ora, nella coeva trattatistica morale in volgare la precettistica dei *Remedia amoris* affiora con assidua puntualità: interessanti sono per

²⁹ BRUNETTO LATINI, *Poesie*, a cura di S. Carrai, Einaudi, Torino 2016, pp. 126-128.

³⁰ Cfr. *Poeti del Duecento*, a cura di G. Contini, Ricciardi, Milano-Napoli vol. II, p. 257.

esempio le occorrenze dei *Remedia* nel volgarizzamento di Albertano da Brescia di Andrea da Grosseto, introdotte dalla formula *secondo che dice Ovidio, De Rimedio de l'Amore*, che fanno parlare il poeta latino in volgare e configurano un primitivo lessico morale, indicando i *Remedia* come opera rappresentativa dell'autorità di Ovidio nella prosa del Duecento.³¹ Analogamente, l'Ovidio dei *Remedia amoris* di Brunetto risponde in volgare al pellegrino («mi rispuose in volgare», v. 2373) per enunciargli una sentenza sull'amore: «De la forza d'amare / non sa chi no'lla prova». Il personaggio di Ovidio, ipostasi del suo stesso libro latino sui rimedi d'amore, si esprime in volgare, attivando una sorta di prosopopea del volgarizzamento. A questo punto, si consideri il paragrafo xxv della *Vita nuova*, in cui Dante cita proprio l'Ovidio dei *Remedia amoris* in relazione all'ipostasi d'amore e alla legittimità dell'uso della prosopopea da parte dei *dicatori per rima* cioè i *poete volgari*, praticato nel libello proprio in rapporto alla figura d'Amore:

Potrebbe qui dubitare persona degna da dichiararle onne dubitazione, e dubitare potrebbe di ciò, che io dico d'Amore come se fosse una cosa per sé, e non solamente sustanzia intelligente, ma sì come fosse sustanzia corporale: la quale cosa, secondo la veritate, è falsa; ché Amore non è per sé sì come sustanzia, ma è uno accidente in sustanzia. [...] Dunque, se noi vedemo che li poete hanno parlato a le cose inanimate, sì come se avessero senso e ragione, e fattele parlare insieme; e non solamente cose vere, ma cose non vere, cioè che detto hanno, di cose le quali non sono, che parlano, e detto che molti accidenti parlano, sì come se fossero sustanzie e uomini; degno è lo dicitore per rima di fare lo somigliante, ma non senza ragione alcuna, ma con ragione la quale poi sia possibile d'aprire per prosa. Che li poete abbiano così parlato come detto è, appare per Virgilio... Per Lucano parla la cosa ani-

³¹ La citazione in questione è tratta da *Dei Trattati morali di Albertano da Brescia volgarizzamento inedito del 1268*, a cura di F. Selmi, Commissione per i testi di lingua, Romagnoli, Bologna, 1873, pp. 26-40, 58-322: 285.

mata a la cosa inanimata... Per Orazio parla l'uomo a la scienza medesima sì come ad altra persona... Per Ovidio parla Amore, sì come se fosse persona umana, ne lo principio de lo libro c'ha nome Libro di Remedio d'Amore, quivi: *Bella michi, video, bella parantur, ait*. E per questo puote essere manifesto a chi dubita in alcuna parte di questo mio libello (*Vn. XXV I, 8-9*).

La stessa ipostasi di Amore ricorre nel *Tesoretto* in prossimità dell'incontro tra Brunetto e Ovidio, che darà maestria per arte al notaio fiorentino affinché questi ritrovi la via della virtù dopo essersi liberato dal giogo, che lo aveva messo in potere e in forza d'Amore e che – notazione metaletteraria non irrilevante – ne aveva pregiudicato la capacità di “dettare”. E non è superfluo sottolineare che l'Ovidio volgarizzato di Brunetto, esperto dell'amore, i cui atti «rasembra 'n motti e versi», emette una sentenza in volgare sulla «forza d'amare [che] / non sa chi no'lla prova». Questa sentenza, infatti, ricorre con puntuale riscontro lemmatico nel sonetto *Tanto gentile e tanto onesta pare*, al v. 11 («che 'ntender no la può chi no la prova»): tale verso, in cui ha ragione Donato Pirovano a cogliere *in primis* l'intertesto cavalcantiano, altresì ricorre nel primo testo poetico del prosimetro che segue alla stessa prosa xxv, dove Dante aveva dichiarato il proprio debito verso l'Ovidio dei *Remedia amoris*.³² E se l'Ovidio brunettiano che parla in volgare è certo l'immediato antecedente del Virgilio dantesco come esempio di poeta latino, fatto personaggio di un viaggio allegorico, che dialoga con il protagonista-autore della narrazione in volgare, pare lecito ipotizzare che il ricordo del *Tesoretto* fosse già attivo all'altezza della *Vita nuova* nella ravvicinata menzione dei *Remedia amoris* e della sentenza sull'intendimento d'amore, e che quella memoria nel libello fiorentino del giovane Dante fosse un lascito del magistero di Brunetto, il quale, prima di quanto teorizzato dall'allievo nel xxv della *Vita nuova* sulle facoltà retoriche dei *dicitori per rima*, aveva

³² Cfr. DANTE ALIGHIERI, *Vita nuova-Rime*, a cura di D. Pirovano e M. Grimaldi, Salerno Editrice, Roma, 2015, pp. 1-289.

letteralmente volgarizzato il *dire d'amore* dei *litterati poete* come Ovidio. Insomma, la reminiscenza di un testo come il *Tesoretto*, in cui nel quadro di un programma ideologico comunale si era attuata di fatto la trasposizione culturale di un'*auctoritas* latina in termini prossimi al volgarizzamento, avrebbe così contribuito alla costituzione del paradigma lirico in volgare esibito nella *Vita nuova* sulla scorta di una biblioteca classica (Virgilio, Lucano, Orazio e Ovidio) rispondente a letture possibili per l'Alighieri da prima dell'approdo *alle scuole delli religiosi*, ossia entro quei circuiti di studio per i laici avviati al notariato e al governo della *res publica* comunale: alla scuola, cioè, di Brunetto Latini.

4. *Tracce di volgarizzamenti in Dante?*

Procedendo così dal contesto alla verifica di eventuali ricadute della prassi didattica sulla resa del testo letterario, sembra chiaro quindi che un nuovo *dossier* sulla formazione intellettuale di Dante nell'ambito della retorica e dell'etica dovrebbe interpellare, nell'accezione più interdiscorsiva possibile, la cultura dei volgarizzamenti, proiettando reminiscenze o consonanze nello spazio di un'esperienza di lettura dei testi latini anche mediante il filtro della loro riscrittura in volgare, maturata negli ambienti laici in cui fino ai primi anni Novanta del Duecento si compì la formazione retorico-morale di Dante. Sarà utile individuare alcuni macro-temi rispetto ai quali l'opera volgarizzata poteva rappresentare per la generazione di Dante una sorta di archetipo culturale, ma anche di repertorio lessicografico al quale si fosse potuto attingere per l'ordinamento di un lessico lirico intriso di elementi 'podestarili' riferibili alla formazione civile del poeta.

Un primo esempio può darsi con la fortunata tradizione dei già ricordati volgarizzamenti di Albertano, per i quali i riscontri relativi alla *Commedia* paiono più numerosi di quanti ne abbia registrati l'esegesi moderna, diramandosi in quattro raggruppamenti: riscontri lemmatici generici, riscontri lemmatici afferenti al lessico dottrinale,

repertorio di dichiarazioni gnomiche, temi e lemmi giuridici di estrazione comunale. Un riscontro lemmatico afferente al lessico filosofico si dà a *Inf.* XI, 80, dove, entro la classificazione aristotelico-tomistica dei peccati che delineano la topografia del basso inferno, Dante si fa ricordare le proprie letture giovanili da Virgilio:

Non ti rimembra di quelle parole / con le quai la tua Etica *pertratta* / le tre disposizion che 'l ciel non vole, / incontenenza, malizia e la matta / bestialitate? e come incontenenza / men Dio offende e men biasimo accatta?

Tutte le attestazioni del lemma anteriori all'occorrenza dantesca sono nella tradizione di Albertano, a partire dal più antico e fortunato volgarizzamento di Andrea da Grosseto, steso in Francia nel 1268:

«E studiati d'amare 'l provato, e di retenello e tutto nel tuo senno; perciò che 'l Savio lungo tempo e spesse fiate *pertratta*, e pensa ch'è degno d'essere amato per lui, e così ama 'l provato. Et Ovidio disse [...]».³³

Altre attestazioni del lemma sono in Andrea da Grosseto («lo provvedimento è uno conoscimento presente e che *pertratta* de le cose che debbono venire») e nel volgarizzamento fiorentino anonimo del *Trattato della Dilezione* del codice tardo-ducenotesco vergato dal fiorentino maestro Fantino («Et lo provedime(n)to è uno conoscime(n)to presente (e) ke p(er)tratta dele cose ke debbono venire»)³⁴ I critici

³³ *Dei Trattati morali di Albertano da Brescia volgarizzamento* cit., p. 249.

³⁴ Alla mano del fiorentino maestro Fantino si deve il ms. Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, II iv 111, che a c. 8rA reca la seguente sottoscrizione: «Anno Domini millesimo ducentesimo septuagesimo quarto, indictione secunda, xv ienuari. In questa inditione si compieo questo libro. Scripselo lo maestro Fantino da San Friano»; il ms., latore di volgarizzamenti come quelli dei Trattati morali di Albertano, il *Libro di costumanza* e i *Fiori e vita di filosofi e d'altri savi ed imperatori*, riveste un notevole interesse in relazione alle letture filosofiche in volgare dei laici a Firenze al tempo della giovinezza di Dante, data la certezza

riconoscono nel dantesco *pertratta*, intensivo e tecnico nell'accezione di 'trattare compiutamente', un latinismo filosofico stilisticamente coerente con l'impianto scolastico del discorso di Virgilio, di cui la menzione dell'*Etica*, da intendersi la *Nicomachea*, è contrassegno metatestuale. Non è colta però l'attestazione di questo tecnicismo nella prosa dottrinale dei volgarizzamenti di Albertano che, seppur lontani dal tomismo dantesco, trattano dell'etica, rivisitando la precettistica morale del giudice bresciano attraverso una sensibilità comunale e offrendo un esempio di lessico dottrinale in volgare, cui Dante, a corto di altri referenti immediati, avrebbe potuto attingere per la costituzione del proprio vocabolario 'scolastico' in volgare.

L'impressione di una reminiscenza del lessico di Albertano volgare nel canto XI dell'*Inferno*, che è di chiaro impianto dottrinale, è rafforzata dai vv. 23-25: «D'ogne malizia, ch' odio in cielo acquista, / *ingiuria* è 'l fine, ed ogne fin cotale / o con forza o con frode altrui contrista». Qui la fonte primaria è Cicerone, *De officiis* I 13, ma Dante poteva rinvenire il volgarizzamento della sentenza in Andrea da Grosseto: «Et in due modi, secondo Tullio, si fa la '*ngiuria*: cioè o per forza o per fraude»,³⁵ dove il grado di separazione dall'aspetto lessicale e morfo-sintattico del dettato dantesco si assottiglia sensibilmente rispetto alla fonte latina. Inoltre, il lemma «ingiuria» ricorre in Dante nell'accezione tecnica di 'ingiustizia' già attestata in Albertano.

Un esempio del travaso di dichiarazioni gnomiche dall'archetipo culturale del volgarizzamento si dà poi a *Inf.* XXIII, 144: «E 'l frate: "Io udi' già dire a Bologna / del diavol vizi assai, tra 'quali udi' / ch'elli è bugiardo e padre di menzogna». Qui il frate gaudente Catalano

della provenienza fiorentina e della datazione (15 gennaio 1275); il passo del volgarizzamento di Albertano è citato dall'edizione A. CASTELLANI, *Il Trattato della Dilezione d'Albertano da Brescia nel codice II IV 111 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze*, a cura di P. Larson e G. Frosini, Accademia della Crusca, 2012, Firenze pp. 245-312: 290; il passo di Andrea è tratto da *Dei Trattati morali di Albertano da Brescia* cit., p. 356.

³⁵ *Dei Trattati morali di Albertano da Brescia* cit., p. 317.

de' Malvolti rivela a Virgilio che il ponte che avrebbe dovuto valicare la bolgia degli ipocriti, annunciato da Malacoda nel canto XXI, non esiste; e nel notificare al poeta l'amara verità, il frate sembra volerlo canzonare con quel riferimento a Bologna, sede di uno *Studium* prestigioso, a voler dire che non serve aver compiuto studi universitari per sapere che il diavolo è bugiardo. La sentenza è evangelica (*Io. VIII 44*: «mendax est, et pater eius»), certo, ma in ambito volgare ne andrà registrata un'occorrenza assai affine al dettato dantesco, che rimonta ad Andrea da Grosseto: «Et Domeneddio disse: *che 'l diavolo è padre de la bugia e de la menziogna*».³⁶ Prescindendo da ipotesi intertestuali (forse non sarà un caso se siamo qui nell'ottavo cerchio, in cui si punisce la stessa frode allusa a *Inf. XI* col motto di Albertano), il riscontro vale anche per un accostamento estrinseco al luogo dantesco, orientandone l'esegesi all'accento derisorio di quel cenno a Bologna, che equivarrebbe ad affermare, a maggior scorno di Virgilio, come non occorra aver studiato teologia o diritto canonico all'università per sapere che del diavolo non ci si può fidare, ma basta aver letto un accessibile trattato morale di Albertano, dove si volgarizza la sentenza scritturale.

Tra le fonti filosofiche nella potenziale disponibilità di Dante, di cui circolavano l'originale latino e il volgarizzamento, un caso studio è rappresentato dal *Moralium dogma*, silloge di sentenze di filosofi antichi e medievali, e dalla sua duecentesca versione toscana, il *Libro di costumanza*, dipendente a sua volta da un'intermedia versione francese. Il *Libro* fu molto letto in Toscana tra fine XIII e inizio XIV secolo, come si desume dalla mole del testimoniale (finora ne sono stati individuati 24 manoscritti) e dal rinvenimento di ben otto redazioni dell'opera.³⁷ La redazione principale (α) vanta 11 testimoni,

³⁶ *Dei Trattati morali di Albertano da Brescia* cit., p. 97.

³⁷ Il *Libro di costumanza* non vanta ancora un'edizione critica affidabile, se si esclude la benemerita opera condotta da C. BERNARDINI, *Il 'Libro di costumanza' o 'Trattato di virtù morali'*, tesi di laurea dell'Università di Milano, relatore Alfonso D'Agostino, a.a. 1991-1992, che individua 13 manoscritti e 5 redazioni dell'opera, procurando l'edizione della redazione α sulla base di 7 testimoni e una collazione

il più antico dei quali è il già ricordato ms. vergato a Firenze dal maestro Fantino da San Friano, datato 15 gennaio 1275 (Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, II iv 111). Il *Libro di costumanza* è un'opera pratica che introduceva nel panorama volgare il portato di una tradizione filosofica risalente alla temperie neoplatonica di Chartres: nella forma compilativa del florilegio di sentenze, essa concludeva una trafila di testi iniziata dal *Moralium dogma*, divulgando i contenuti della trattatistica morale latina a un pubblico desideroso di dotarsi di un codice etico adeguato alle istanze della cultura comunale. Se è certa la conoscenza del *Moralium dogma* da parte di Brunetto, è lecito ipotizzarne anche una ricezione dantesca, forse proprio tramite il Latini, sin dalle *Rime*, dove Claudio Giunta ha rinvenuto echi della silloge filosofica all'altezza delle canzoni *Tre donne intorno al cor mi son venute* (v. 63, sulla temperanza) e *Dogliami reca nello core ardire* (vv. 118-126, sui cattivi donatori). Il dittico *Moralium dogma-Libro* introduce al livello metodologico la necessità di considerare accanto alle probabili fonti latine anche i rispettivi, non meno fortunati, volgarizzamenti di cui Dante avrebbe potuto disporre, per verificare se sussista con questi ultimi un'aderenza letterale e concettuale degna di nota.³⁸

parziale delle restanti 4 redazioni. Le successive indagini di Roberta Guerini e Davide Battagliola hanno confermato l'ipotesi stemmatica di Bernardini, incrementando il numero dei testimoni (24) e delle redazioni (8), la cui *recensio* completa è leggibile in D. BATTAGLIOLA, *Un nuovo testimone padano-orientale del 'Libro di costumanza' (redazione γ)*, in «Filologia e Critica», XLII, 2017, pp. 112-124: 114-115. Per una presentazione del *Libro* nel quadro della coeva prosa in volgare, cfr. A. D'AGOSTINO, *Itinerari e forme della prosa*, in *Storia della letteratura italiana*, dir. Enrico Malato, vol. I. *Dalle Origini a Dante*, Salerno Editrice, Roma, 1995, pp. 527-630: pp. 580-581, e A. D'AGOSTINO, *La prosa delle Origini e del Duecento*, in *Storia della letteratura italiana*, dir. Malato, vol. X. *La tradizione dei testi*, Salerno Editrice, Roma 2001, pp. 91-135: 113-114.

³⁸ Sul problema dell'interpolazione di fonti latine e volgarizzate nella Firenze dantesca, cfr. L. LOMBARDO, «*Talento m'è preso di ricontare l'insegnamenti dei philosophi*». *Osservazioni sulla prosa dottrinale a Firenze nell'età di Dante*, in *Dante e la cultura fiorentina*. Bono Giamboni, Brunetto Latini e la formazione intellettuale

Si veda, al riguardo, il caso di *Doglia mi reca*, 118-126, dove nell'invettiva contro i 'cattivi donatori', Giunta osserva come sia «notevole la perfetta congruenza col *Moralium dogma* di Guglielmo di Conches»: ³⁹

I' vo' che ciascun m'oda: / chi con tardare, e chi con vana vista, /
chi con sembianza trista / volge 'l donare in vender tanto caro /
quanto sa sol chi tal compera paga. / Volete udir se piaga? / Tanto
chi prende smaga, / che 'l negar poscia no' gli pare amaro. / Così
altrui e sé concia l'avarò (*Rime* 14 [cvi ed. Barbi], 118-126).⁴⁰

A ben vedere, il referente più immediato del dettato dantesco è qui costituito proprio dalla versione volgare del trattato, che dispone il precetto sul piano di un'etica comunale già codificata nella lingua di Dante; si riporta di seguito il passo del *Libro* sui cattivi donatori anche secondo l'inedita redazione ϵ , trasmessa dal ms. Firenze, BNC, Magliabechiano IV 63, tosco-occidentale, databile alla fine del XIII secolo, da cui si evince al livello interdiscorsivo l'alto grado di prossimità ideologica con il passo di *Doglia mi reca*:

Libro di costumanza XI (edizione De Visiani): Poi sì dei guardare,
che lo tuo dono non faccia grande dimoranza: ché lo dono non è
mica di grande merito, che dimora lungamente ne le mani del
donatore. Assa' la disdice chi dimora troppo a fare la bontade.
Tanto quanto tu dimori a fare la bonitade, tanto perdi tu di tua
grazia, e molla e buona cosa a donare anzi che l'omo domandi.
Che poco dimanderàe omo senza vergogna. Non l'à per neiente la

dei laici, a cura di Z. G. Barański, T.J. Cachey Jr. e L. Lombardo, Salerno Editrice, Roma 2019, pp. 33-58.

³⁹ Cfr. DANTE ALIGHIERI, *Rime*, a cura di C. Giunta, in ID., *Opere*, dir. Marco Santagata, vol. I. *Rime. Vita nova. De vulgari eloquentia*, a cura di C. Giunta, G. Gorni, M. Tavoni, Mondadori, Milano 2011, pp. 3-744, 535 e 578.

⁴⁰ La canzone *Doglia mi reca* è citata secondo l'edizione DANTE ALIGHIERI, *Rime*, 3 voll., a cura di D. De Robertis, Le Lettere, Firenze 2002, vol. III, p. 223.

cosa chi la domanda: ché nulla cosa è più caramente comparata che per preghiera, e per losinghe di parole; né nulla cosa è più noiosa che lungamente pregare Io vorrei anzi che l' omo mi disdicesse, che lungamente attendere.⁴¹

Libro di costumanza (redazione ε), secondo il ms. Firenze, Biblioteca Riccardiana, 1737, c. 5 rB: ap(re)sso dovete gua(r)dare che 'l v(ost)ro dono no(n) faccia gra(n)d(e) dimora che q(ue)llo dono non è di gra(n)d(e) merito. Ne di gra(n)d(e) p(er)fecto che dimora lungam(en)te en tra le mane d(e)l donatore. Assai s'asco(n)d(e) q(ue)lli che lungame(n)te pena a ffare la bo(n)tad(e). Ta(n)to come tu peni a donare lo tuo dono. Tanto p(er)di d(e)la tua gra(zia). Molto est buona cosa a donare anti che ho(mo) te l' dima(n)di che no'l dima(n)d(e) poi co(n) v(er)gogna. Cred(e)te voi che no(n) porti neie(n)te a dima(n)dare la cosa. anti porta assai che nulla cosa non è si piccola che omo no(n) la dima(n)di c(on) teme(n)sa. che vo diroe nulla cosa non è più noiosa che lungiame(n)te p(re)gare p(re)gare. Et io vorrei anti essere disdicto vvaccio che lungam(en)te ate(n)dere.

Libro di costumanza (redazione ε), secondo il ms. Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Magliabechiano IV 63, cc. 22v-23r: apresso dovete guardare che 'l vostro [c. 23r] dono no(n) faccia gra(n)de dimora che quello dono non è di gra(n)de merito né di grande p(er)fecto che dimora lungiame(n)te intra le mane del donatore ansi s'asco(n)de quelli che lu(n)game(n)te pena a fare la bo(n)itade tanto come tu peni a donare lo tuo dono tanto p(er)di de la tua grazia Molto este buona cosa a donare anzi che homo te 'l dima(n)di che no(n) lo rima(n)da poi con vergogna Et c(re)dete voi che no(n) porti neiente a dima(n)dare la cosa Anti porta assai che nulla cosa non è si piccula che homo no(n) la dima(n)di con teme(n)sa et che vo

⁴¹ Il *Libro di costumanza* è stato edito, secondo il ms. Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Landau Finaly 38, collazionato con un perduto codice della «libreria dello Spedale di San Gimignano presso Firenze», da ROBERTO DE VISIANI, *Trattato di virtù morali*, Romagnoli, Bologna 1865 (rist. Commissione per i testi di lingua, Bologna 1968), dove il passo citato è alle pp. 39-40.

diroie nulla cosa non è più noiosa che lu(n)game(n)te pregare et io vorei anzi essere isco(n)dito vaccio che lu(n)game(n)te ate(n)dere.

La fortuna del *Libro* è legata a quella del *Tresor* volgarizzato (o *Tesoro* toscano), che ebbe pure immediata circolazione nella Toscana di fine Duecento.⁴² Proprio il caso dei volgarizzamenti del *Tresor*, che si rifanno ora ai prelievi brunettiani dal *Moralium dogma* e dal suo rifacimento francese ora direttamente al *Libro*, dimostra quanto fluida e intercambiabile fosse in quel contesto la fruizione di testi esistenti in diverse redazioni linguistiche. Così quando ci interroghiamo sui libri dottrinali letti dal giovane Dante negli anni che antecedono le *scuole delli religiosi*, ammettendo il primato di compilazioni come quel *Tesoro* «raccomandato» dal maestro alla memoria dell'allievo a *Inf.* xv, 119 e la fortuna fiorentina di opere come il *Libro di costumanza*, dovremo sospettare che un Alighieri ancora escluso dalle biblioteche dei frati si formasse da erudito laico sulle pagine di agili compendi come i volgarizzamenti delle sentenze

⁴² La fortuna due-trecentesca del *Libro di costumanza* non si misura solo dalla tradizione diretta dell'opera, ma anche tenendo conto della sua presenza in alcuni esemplari del *Tesoro* toscano in luogo del libro II. Il caso richiama l'analoga vicenda dell'*Etica* di Taddeo Alderotti (volgarizzamento duecentesco della *Summa Alexandrinorum*), utilizzata nel *Tesoro* toscano in corrispondenza della prima parte del libro II, dove Brunetto si rifaceva alla stessa *Etica* e alla *Summa Alexandrinorum* (D. BATTAGLIOLA, *Tradizione e traduzioni del 'Livre de Moralitez' in Italia. Con un'edizione critica del 'Libro di costumanza' (redazione δ)*, tesi di dottorato dell'Università di Siena, relatrice M.L. Meneghetti, a.a. 2017-2018, p. 158); anche il *Libro di costumanza*, versione del *Moralium dogma* già fonte del *Tresor*, doveva suggerire al traduttore di Brunetto di appropriarsi di un testo già pronto e imparentato con la stessa fonte del *Tresor*. Indagini recenti dimostrano infatti che il testo confluito in questi codici del *Tesoro* all'altezza del libro II è un preesistente volgarizzamento delle *Moralités des Philosophes*, non una traduzione *ex novo* del testo di Brunetto: sulle tradizioni del *Tesoro* e del *Libro di costumanza*, cfr. M. GIOLA, R. GUERINI, *Tra 'Libro di costumanza' e 'Tesoro' toscano: appunti su un incontro di tradizioni diverse*, in *Il viaggio del testo*. Atti del Convegno internazionale di Brno, 19-21 giugno 2014, a cura di P. Divizia e L. Pericoli, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2017, pp. 89-105.

dei «savi dottori di costumanza» e ivi memorizzasse precetti ‘versificabili’ come quello sui cattivi donatori.

Sintesi: La centralità culturale del volgarizzamento nel contesto della formazione dei laici a Firenze nel secondo Duecento è un fatto indubitabile. Nonostante tale evidenza, comprovata dalla mole della tradizione manoscritta di questi testi, che suggerisce la capillarità della loro circolazione negli ambienti in cui Dante dovette compiere larga parte del proprio *cursus studiorum*, ad oggi manca un’indagine sistematica sull’Alighieri e quella che si può definire, nell’accezione più interdiscorsiva possibile, la ‘cultura dei volgarizzamenti’. Nei pochi studi pregressi, infatti, prevale l’interesse per le tecniche e gli esiti testuali della traduzione dantesca, mentre l’orizzonte storico-linguistico dei volgarizzamenti coevi resta sullo sfondo, così come non trova spazio l’idea che alle stesse trasposizioni dantesche di testi latini si possa applicare la categoria di volgarizzamenti secondo la celebre definizione di Gianfranco Folena. Una volta delineato l’assetto storico-metodologico della questione, il presente contributo si prefigge di studiare il rapporto di Dante con la cultura dei volgarizzamenti, a partire dall’ipotesi di una fruizione diretta di questi testi da parte dell’Alighieri, ciò che richiede un tracciamento dei canali di circolazione dei libri e dei rapporti intrattenuti dal giovane Dante col *milieu* laico fiorentino del tardo Duecento.

Parole chiave: Firenze, volgarizzamenti, laici, scuola, ars dictaminis, Brunetto Latini, Dino Compagni.

Abstract: The cultural centrality of volgarizzamento in the context of the education of the laity in Florence in the second half of the thirteenth century is an indubitable fact. Despite this evidence, proven by the amount of manuscript tradition of these texts, which suggests the capillarity of their circulation in the environments in which Dante had to carry out a large part of his *cursus studiorum*, to date we do not have a systematic investigation on Alighieri and what it can be defined, in the most interdiscursive sense possible, the ‘culture of volgarizzamenti’. In the few previous studies, in fact, the interest in the techniques and textual outcomes of Dante’s translation is prevalent, while the historical-linguistic horizon of contemporary volgarizzamenti remains in the background, just as the idea has no place that Dante’s transpositions themselves of Latin texts

the category of *volgarizzamenti* can be applied according to the famous definition of Gianfranco Folena. Once the historical-methodological structure of the question has been outlined, the present contribution aims to study Dante's relationship with the culture of *volgarizzamenti*, starting from the hypothesis of a direct use of these texts by Alighieri, which requires a tracing of the circulation channels of books and of the relationships entertained by the young Dante with the Florentine lay milieu of the late thirteenth century.

Keywords: Florence, vulgarizations, school, *ars dictaminis*, Brunetto Latini, Dino Compagni.

IL COMMENTO DANTESCO DI ALBERICO DA ROSCIATE
TRA ESEGESI E TRADUZIONE DANTESCA

Marco Petoletti e Thomas Persico¹

(Università Cattolica del Sacro Cuore – Università degli studi di Bergamo)

1. Alberico da Rosciate e il commento all’Inferno

Alberico da Rosciate, insigne giurista, nacque alla fine del XIII secolo; studiò a Padova, quindi a Bologna. A Bergamo nel 1331 e nel 1333 collaborò alle riforme statutarie in direzione favorevole ai Visconti. Successivamente fu protagonista tra Bergamo e Avignone di delicate missioni diplomatiche. Dopo che la sua città si era schierata con Ludovico il Bavaro e di conseguenza papa Giovanni XXII aveva fulminato su Bergamo l’interdetto, nel 1335 Alberico da Rosciate si recò come ambasciatore ad Avignone da papa Benedetto XII, successore di Giovanni XXII: ottenne una revoca, temporanea però, dell’interdetto. Nel 1337-38 fu ancora ad Avignone per

¹ Marco Petoletti è autore della prima parte, Thomas Persico della seconda.

tentare di dirimere i dissidi tra sede pontificia e Visconti. Coronò con un successo un'altra missione, per incarico di Giovanni e Luchino Visconti, tra 1340 e 1341 presso il papa. Per lungo tempo si credette, complice un'epigrafe sepolcrale, che Alberico morisse nel 1354. Ma due suoi testamenti, del febbraio 1358 e del settembre 1360, lo escludono; proprio poco dopo aver licenziato quest'ultimo atto Alberico morì. Dunque, con ogni probabilità Alberico stesso compose i distici leonini destinati alla propria tomba mentre era in vita, nel 1354 appunto.²

Se l'opera per cui Alberico è maggiormente conosciuto è il suo commento a Dante, egli fu rinomato come giurista. Si dedicò all'attività pratica dell'avvocatura più ancora che all'insegnamento: tuttavia di lui restano alcuni commenti al Digesto e al Codice giustiniano; di grande importanza il suo *Opus statutorum*, composto allo scopo di ordinare l'ampia materia della legislazione statutaria. L'opera giuridica più interessante è il *Dictionarium iuris*, un lessico, dispo-

² Per la vita di Alberico è ancora fondamentale: G. CREMASCHI, *Contributo alla biografia di Alberico da Rosciate*, in «Bergomum», I, 1956, pp. 2-102. Notevolissimo, per una contestualizzazione culturale dell'ambiente in cui Alberico crebbe, con rettifica di alcuni dati errati sulla biografia del giurista: G. BILLANOVICH, *Epitafio, libri e amici di Alberico da Rosciate*, in «Italia Medioevale e Umanistica», III, 1960, pp. 251-261, ripreso, con aggiornamenti, in ID., *Cultura bergamasca nel Trecento*, in *Statuti rurali e statuti di valle. La provincia di Bergamo nei secoli XIII-XVIII*. Atti del convegno. Bergamo 5 marzo 1983, a cura di M. Cortesi, Prov. di Bergamo, Bergamo 1984, pp. 21-41. Per il suo commento a Dante, con bibliografia pregressa: M. PETOLETTI, «*Ad utilitatem volentium studere in ipsa comedia*»: il commento dantesco di Alberico da Rosciate, in «Italia Medioevale e Umanistica», xxxviii, 1995, pp. 141-216; ID., *Alberico da Rosciate lettore della Commedia*, in *Maestri e traduttori bergamaschi fra medioevo e Rinascimento*, a cura di C. Villa e F. Lo Monaco, Civica Biblioteca Angelo Mai, Bergamo 1998, pp. 51-71; ID., *Alberico da Rosciate*, in *Censimento dei commenti danteschi*, vol. I. *I commenti a tradizione manoscritta (fino al 1480)*, a cura di E. Malato e A. Mazzucchi, Salerno Editrice, Roma 2011, pp. 10-18. L'edizione del commento alla *Commedia*, per cura di M. Petoletti (*Inferno*) e di T. Persico (*Purgatorio* e *Paradiso*), è di prossima pubblicazione nell'Edizione Nazionale dei Commenti Danteschi. Da qui sono tratte le citazioni che seguono.

sto in ordine alfabetico, del diritto sia civile sia canonico. Nelle sue opere giuridiche Alberico frequentemente ricorre all'autorità di Dante e manifesta di conoscere non solo la *Commedia* ma anche la *Monarchia*. Per esempio, nella voce *Italia* del *Dictionarium* esplicito è il rimando ai due canti politici della *Commedia*, *Purg.* VI e *Par.* VI. Concepiti al servizio della produzione giuridica sono pure due brevissimi trattatelli, il *De accentibus* e il *De orthographia*, quest'ultimo particolarmente significativo perché in esso Alberico insiste sulla necessità della correttezza dei testi anche sul fronte ortografico, per evitare errori, fraintendimenti e, per quanto attiene le lettere apostoliche, sospetti di falsificazione. Accanto agli autografi di Alberico, di cui si dirà, il *De orthographia* aiuta a fissare alcuni criteri generali per le scelte ortografiche nel pubblicare le sue opere, nello specifico il commento alla *Commedia*. Notevole in particolare la forma 'mondus' per 'mundus', che da Alberico viene ricondotta al verbo 'moveor': di qui la necessità di scrivere la parola con *o* e non con *u*, «licet aliqui dicant quod o mutatur in u causa euphonie».

Nel testamento del 6 giugno 1345 Alberico da Rosciate allegò l'elenco dei libri da lui posseduti (Bergamo, Archivio di Stato, *Notarile*, Gerardo Sojario fu Guglielmo, busta 9 [1343-1347], 6 giugno 1345: nel volume delle imbreviature del notaio relativo al periodo 1344 fino al 16 gennaio 1346, alle pp. 312-17). Dispose che i suoi volumi, di cui rilevò il non eccessivo valore, ma l'utilità e in alcuni casi la rarità, alla sua morte rimanessero in comune possesso dei suoi figli per la loro istruzione: «Item vetuit alienari libros suos infrascriptos, quia, licet non sint multum preciosi, sunt tamen utiles et multi ex eis singulares et qui non communiter habentur; et ideo voluit in communi remanere ipsorum filiorum et posterum suorum ut ei suti et in eis legere possint ad eorum instructionem».³ Nella sua biblioteca, piuttosto ricca, predominano i testi di diritto

³ Per i testamenti di Alberico, dopo CREMASCHI, *Contributo alla biografia* cit., si veda ora G.P. ZUCCHETTI, *I Testamenti di Alberico da Rosciate, utriusque iuris peritus*, a cura di G.P. Scharff, con la collaborazione di Don B. Caccia, Bergamo University Press, Bergamo 2020.

o comunque correlati all'attività giuridica.⁴ Una sezione è destinata ai cosiddetti «libri straordinarii», quelli cioè considerati estranei al canone consueto per un giurista; nessuna rarità emerge tra i classici: comunque Virgilio, Stazio, Boezio, Macrobio e soprattutto Seneca, tragedie comprese, sono per l'epoca autori normali e comuni. Nel testamento del 1345 sono elencate due opere di autori bergamaschi contemporanei al giurista che giova ricordare: l'*Inventarium universi orbis* di Bartolomeo da Osa, un'enciclopedia scritta dal segretario del cardinale Guglielmo Longhi, che per noi è perduta, e il commento ai *Disticha Catonis* di frate Gisalberto da Bergamo, che dedicò la sua fatica allo stesso Alberico. Entrambi i testi sono citati nella spiegazione a Dante.⁵

Mancano invece, secondo un costume normale nel sec. XIV per i testamenti di giuristi, volumi in volgare, *in primis* la *Commedia* dantesca, che sicuramente Alberico dovette possedere. Nessuno dei numerosi volumi del giurista è stato finora identificato (un'edizione commentata dell'inventario sarebbe auspicabile). Sporadiche menzioni di libri, ma non la lista completa, sono presenti negli altri suoi testamenti (8 giugno 1347; 26 marzo 1350; 28 febbraio 1358). Una notevole opportunità di riconoscere i libri del giurista bergamasco, in assenza di altri elementi esterni, come note di possesso, è offerta dai sicuri autografi.⁶ Oltre all'abbozzo del suo ultimo testamento, redatto poco prima della morte (Bergamo, Archivio di Stato, *Notarile*, Gerardo Sojario fu Guglielmo, busta 13 [1359-1360], 8 settembre 1360), resta la splendida e complessa testimonianza del

⁴ CREMASCHI, *Contributo alla biografia* cit., pp. 40-59 e 93-102; BILLANOVICH, *Epitafio, libri e amici* cit., p. 254; ID., *Cultura bergamasca* cit., pp. 26-27; *Repertorio di inventari e cataloghi di biblioteche medievali*. 2/1. Italia. Lombardia, a cura di G. Fiesoli, Sismel-Edizioni del Galluzzo, Firenze 2011, p. 5 n° 11.

⁵ PETOLETTI, *Alberico da Rosciate lettore* cit., pp. 70-71, con altra bibliografia; ID., *Gisalberto da Bergamo, commentatore dei Disticha Catonis*, in *Maestri e traduttori bergamaschi* cit., pp. 71-74.

⁶ M. PETOLETTI, *Alberico da Rosciate*, in *Autografi dei letterati italiani. Le Origini e il Trecento*, a cura di G. Brunetti, M. Fiorilla e M. Petoletti, 1, Salerno Editrice, Roma 2013, pp. 3-11, con bibliografia.

ms. Bergamo, Biblioteca Civica Angelo Mai, MAB 57, ove sono state raccolte molte carte sparse relative alle missioni diplomatiche viscontee di Alberico ad Avignone nel 1337-1338 e 1340-1341. Questo importante testimone dell'attività diplomatica di Alberico e degli usi del tempo, pur essendo stato variamente citato soprattutto dagli storici del diritto, meriterebbe una completa e attenta descrizione interna, con edizione delle sezioni non ancora pubblicate: la corsiva utilizzata da Alberico nelle parti autografe, di non agevole lettura e fortemente abbreviata, costituisce un ostacolo, ma la messe di informazioni che si potrebbero ricavare da un più serrato studio di questo piccolo monumento delle relazioni tra i Visconti e il papato nel secondo quarto del Trecento, compenserebbe ampiamente la fatica. Qui per altro a c. *vIr-v* (= 8) si legge un discorso tenuto dallo stesso Alberico in presenza del papa.

Alberico da Rosciate compose nel quarto decennio del sec. XIV un commento all'intera *Commedia*, che gli diede fama anche al di fuori degli studi giuridici. Questo lavoro nel progetto originario è una libera traduzione dell'esegesi di Iacomo della Lana.⁷ Alberico, come già avvertirono alcuni eruditi del passato, non fu semplice traduttore del commento laneo.⁸ Infatti, è possibile individuare due redazioni del suo lavoro sulla *Commedia*; in una prima fase egli si accontentò di volgere in latino le parole del Lana ora in modo pedissequo ora riassumendo la spiegazione. I suoi interventi autonomi, a prescindere dagli adattamenti più formali che sostanziali rispetto al testo del Lana, si limitano ad alcune citazioni dalle opere giuridiche a lui familiari; ma già in questa prima versione egli incrementò l'esegesi dantesca per l'*Inferno* con riprese dal commento latino di Graziolo Bambaglioli, per il *Purgatorio* con citazioni dall'*Anonimo Latino*. Decise quindi di ritornare sul proprio lavoro, per migliorarlo dal

⁷ IACOMO DELLA LANA, *Commento alla 'Commedia'*, a cura di M. Volpi, con la collab. di A. Terzi, Salerno Editrice, Roma 2009, 4 voll.

⁸ È importante ricordare il notevole contributo di A. FIAMMAZZO, *Il commento dantesco di Alberico da Rosciate con proemio e fine di quello del Bambaglioli*, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo 1895.

punto di vista lessicale e sintattico, e arricchirlo di nuovi particolari e fonti, che il giurista poteva ricavare dalle sue personali letture.

Lo scopo, fin dalla prima redazione, è reso esplicito nella dichiarazione allegata da lui stesso:

Hunc comentum totius huius comedie composuit quidam dominus Iacobus de la Lana Bononiensis, licentiatu in artibus et theologia, qui fuit filius fratris Filippi de la Lana, ordinis Gaudentium, et fecit in sermoni vulgari Tusco. Et quia talis ydioma non est omnibus notum, ideo ad utilitatem volentium studere in ipsa comedia transtuli de vulgari Tusco in grammaticali scientia litteratorum ego Albericus de Roxiate.

[Iacopo della Lana di Bologna, licenziato in arti e teologia, figlio di fra Filippo della Lana dell'ordine dei Godenti, ha composto questo commento su tutta la *Commedia* e lo ha composto in lingua volgare di Toscana. E poiché questa lingua non è conosciuta a tutti, perciò a utilità di coloro che vogliono dedicarsi allo studio della stessa *Commedia* io Alberico da Rosciate ho tradotto dal volgare di Toscana alla lingua dei letterati questo commento].

Pur senza proporre alcuna teorizzazione, Alberico entra dunque, attraverso questa sua operazione culturale, nel vivo di un dibattito già attivo fin dai tempi di Dante: basti pensare alla provocazione di maestro Giovanni del Virgilio che dalla sua Bologna aveva indirizzato una lettera poetica a Dante, allora di stanza a Ravenna, per metterlo alle strette proprio sul tema del poetare in lingua volgare, accusando senza troppe remore il suo interlocutore di avere gettato le perle ai porci con la sua scelta di affidare argomenti così gravi all'instabilità dei volgari. Di qui la richiesta di comporre un poema epico di argomento moderno, a imitazione degli antichi Virgilio e Lucano, che non soltanto avrebbe riscattato le muse violate da veste squallida e oscura ma che sarebbe stato l'indispensabile viatico per l'incoronazione poetica offerta a Dante presso l'accademia di Bologna. Oltretutto in un'età fortemente segnata da volgarizzamenti, Alberico compie un'azione importante e d'avanguardia, ma non

estranea alla cultura del tempo come recenti indagini stanno sempre più mostrando: quella di volgere in latino un testo scritto in volgare. Si pensi ancora agli esempi duecenteschi di Iacopo di Benevento che tradusse in forme metriche le lasse volgari di Schiavo di Bari o a Guido delle Colonne che parafrasò nella sua fortunatissima *Historia destructionis Troie* il *Roman de Troie* di Benoît de Sainte-Maure. Per il Trecento un esempio nobile è quello del frate domenicano Francesco Pipino di Bologna, traduttore in latino del *Milione* di Marco Polo e di altre testi in antico francese sulla crociata adoperati per il suo enciclopedico *Chronicon*.⁹ Ma anche sul fronte dantesco qualcosa è da dire: se già Guido da Pisa aveva proposto nel suo commento una *deductio textus de vulgari in latinum*, sorta di compendio parafrastico per accompagnare i singoli canti dell'*Inferno*, con qualche traduzione puntuale delle terzine dantesca, nel clima dell'incipiente umanesimo a Costanza durante il famoso concilio, strategico nella storia delle riscoperte degli antichi, il vescovo francescano di Fermo, Giovanni Bertoldi da Serravalle, tradusse la *Commedia* in latino per quei dotti confluìti da tutta Europa per risolvere l'annoso problema dello scisma d'Occidente. Ancora diversa l'operazione di Mattero Ronto che negli anni Venti e Trenta del sec. XV tentò di 'nobilitare' gli endecasillabi di Dante nella forma aulica di esametri latini – i risultati artistici sono sotto gli occhi di abbia la pazienza di leggere il testo.¹⁰

Nella seconda fase redazionale Alberico inoltre si propose, almeno per l'*Inferno*, e, in maniera forse meno evidente, per il *Paradiso*, di corredare tutte le terzine del sacro poema di una spiegazione, a volte decisamente letterale; così si può leggere una parafrasi costante, a volte pedissequa traduzione, del testo dantesco: di fronte

⁹ M. PETOLETTI, *Francesco Pipino*, in *Autografi dei letterati italiani* cit., I pp. 259-263. Per il *Chronicon* e le sue fonti si veda ora la recente edizione parziale: FRANCESCO PIPINO, *Chronicon. Libri XXII-XXXI*, ed. S. Crea, Sismel-Edizioni del Galluzzo, Firenze 2021.

¹⁰ S. FINAZZI, *I canti XXVI e XXVII dell'Inferno dantesco nella versione di Matteo Ronto*, in «Aevum», xcvi, 2022, pp. 467-502, con bibliografia pressa.

a versi immediata esegesi ricorse alla formula sintetica «clare patet ex verbis textus».

Il modo di procedere è semplice e talora impressionistico: Alberico con questa versione costante e pressoché integrale svela i suoi limiti e talora i suoi fraintendimenti, in alcuni casi legati alle lezioni della *Commedia* che aveva a disposizione. È dunque possibile, in un certo qual modo, ricostruire un testo dell'antica vulgata attraverso la traduzione albericiana. Voglio proporre nel *mare magnum* dell'amplissima materia soltanto alcuni esempi. Il primo permette di dire qualcosa anche sul testo del commento laneo a disposizione del nostro giurista: il fatto che nella sua dichiarazione insista sulla lingua toscana di partenza, fa sospettare che egli avesse a disposizione un codice già sciacquato nelle acque dell'Arno, laddove notoriamente il testimone più antico e autorevole del commento di Iacomo, *Rb*, ora diviso tra la Biblioteca Riccardiana di Firenze (1005, *Inferno e Purgatorio*) e la Biblioteca Nazionale Braidense di Milano (AG XII 2, *Paradiso*), è fortemente segnato nella lingua da un patina settentrionale, per non dire apertamente bolognese, copiato come è da maestro Galvano da Bologna. Comunque sia, nel commento a *Inf.* XVI, 94-102, «rimbomba là sovra San Benedetto / dell'Alpe per cadere ad una scesa / ove dovria per mille essere recetto», dove Dante paragona lo scrosciare delle acque del Flegetonte alla cascata dell'Acquacheta presso il monastero di S. Benedetto dell'Alpe, la forma scempia *mile* per *mille* induce Alberico, che in questo caso segue, amplificando e rinnovando in parte, il commento di Iacomo come trasmesso dal codice Riccardiano-Braidense, a lanciarsi in questa glossa:¹¹

<i>INFERNO</i> , II REDAZIONE Bergamo, Bibl. Civica A. Mai, Cass. 6.1	IACOMO DELLA LANA (<i>Rb</i>)
Hic subicit auctor quod dicta aqua facit magnum sonitum et rumorem supra	<i>ove dovea</i> . Là, çoè in la desesa ovvero nella costa de quisti munti appellada Apenino, et

¹¹ IACOMO DELLA LANA, *Commento alla 'Commedia'* cit., p. 492.

<p>montem Sancti Benedicti, cadendo de al- pibus ad unum locum depressum, ubi est monasterium Sancti Benedicti. <i>Ove do- vea</i>. Hoc est ubi ipse auctor debuerat esse receptus <i>per mile</i>, hoc est per militiam; nam «militia est vita hominis super ter- ram» (Iob 7, 1). Notandum est, sicut tan- gitur primo capitulo, quod auctor, videns et cognoscens se vixisse multis annis in vita vitiosa propter magnas temptationes, penituit eum, disposuit intrare cum de- votione monasterium ordinis beati Bene- dicti, quod est situm et locatum in dicto monte, et eius regulam observando vitam suam ibi finire. Et ideo dicit: <i>Ove do- via</i> <i>per mile</i> <i>esser recepto</i>, quasi dicat quod in dicto monasterio debuerat esse receptus tanquam monachus et conventualis dicti monasterii.¹²</p>	<p>presso 'l ditto fiume poi ch'è partito dal mu- nistero de San Benedetto, si è un altro muni- stero de frà de l'ordene de san Bernardo, nel quale l'autor dovea esser ricevudo per frade, et avea proposto in quel ordene consumare soa vitta. E dixè <i>mile</i>, çòè cavaleto, perchè lla Scritura Santa appella la vita humana sovra terra religiosa milicia, «quia quamdiu vivit tentationibus vexatur».</p>
--	--

Qualche altro esempio tratto dalla redazione definitiva del commento all'*Inferno* (e relativo a versi famosissimi della *Commedia*) consente di apprezzare le qualità della versione di Alberico.

Inf. x, 22-33

[22-24] Hic subicit auctor quod, eo loquente cum Virgilio pre-
dicta, audivit quandam [quendam *ms.*] vocem pro qua sibi innotuit
fuisse dominum Farinatam de Obertis de Florentia loquentem et
dicentem: «O Tusce [Tuscie *ms.*], qui per hanc civitatem infernalem
vividus ingrederis loquendo sic hone«ste», placeat tibi, ut me aliquan-
tulum audias, morari in hoc loco».

¹² Occorre almeno riferire quanto si legge nella prima redazione: «In dicto monte Sancti Benedicti est unum monasterium ordinis sancti Bernardi ubi auctor disposuit intrare, sed dicit quod fuit retentus per *mile*, hoc est per miliciam et temptationes mundanas. Nam «militia est vita hominis super terram». Nella seconda versione, come si legge, Alberico cambia opinione per la spiegazione di v. 102.

[25-27] Hic dicta vox cepit loqui et dicere auctori: «Vox tua et loquella tua manifestant te esse Florentinum, cuius nobilis patrie fui oriundus, quam fortassis graviter molestavi».

[28-30] Hic subicit auctor quod predicta exiverunt subita ex una dictarum archarum [arcium *ms.*] seu sepulcrorum, et ideo subicit se appropinquasse tremendo¹³ propter dicta penes Virgilium suum ducem.

[31-33] Hic subicit auctor quod videns Virgilius eum timidum dixit sibi: «Revolve te, quid est hoc quod facis? Nonne vides dominum Farinatam de Obertis de Florentia tibi loquentem, qui se erexit? Quem si respicis, a corrigia sursum totum clare poteris intueri».

Inf. xxvi, 85-87 e 112-123

[85-87] Hic subicit auctor quod, talibus locutis per Virgilium, quod maius cornu flamme antique, scilicet Ulixes, qui fuerat subtilior et astutior Diomedes, qui ibi secum cruciabatur, et ideo eius flamma erat altior et maior, multum commovebatur, ac si esset agitata a vento.

[112-114] Hic subicit Ulixes dicens: «Postquam perveni ad dictas columpnas, ubi timui ne socii mei timerent ultra transire, cepi loqui eis et eos quam plurimum confortare dicens: “O fratres et socii mei carissimi, vos quousque transivistis per centum milia pericula iuvenes, peregrina maria navigantes, et modo pervenistis in partibus occidentalibus senes effecti et ideo ad hanc parvam vigilationem”».

[115-117] idest «“nostrorum modicorum annorum”, hoc est “rogo vos quod in isto modico tempore nostre etatis futuro non velitis relinquere voluntatem experientie et spem quam habuistis de videndis mirabilibus mundi et non velitis vestram famam negligere,

¹³ La traduzione dei versi danteschi, piuttosto letterale, potrebbe indurre a credere che il giurista leggesse *tremendo* anziché *temendo*: questa variante, di facilissima genesi, non pare attestata nell'antica vulgata e, per di più, la versione di Alberico, sempre abbastanza libera, non esclude la possibilità della traduzione che si legge nel testo.

que post vestram mortem perpetuo elucebit”». Unde Seneca: «Tacet omnis virtus, nisi fama late pateat» (Publilius Syri *Sententiae*, v. 266).

[118-120] «Considerate etiam genus vestrum, quia creati non fuistis ut viveretis sicut animalia bruta, sed ut sequeremini virtutes et cognoscentiam huius mundi”».

[121-123] Hiis dictis subicit Ulixes dicens Virgilio: «Ego ex perdita modica confortatione verborum tantum persuasi meis sociis quod, si navigatione itineris propositi et incepti vacare voluissem, minime eos potuissem retinere, cum talis itineris omnis velocitas sibi mora penitus videretur».

Inf. xxxiii, 1-42

[1-3] Auctor, continuando materiam precedentis capituli, subicit dicens: postquam peccator, de quo tactum est in fine precedentis capituli, audivit predicta eius verba, amovit eius os a fera corrosione eius consortis et purificavit os et dentes ad capillos supradicti capitis quod multum corroserat in posteriori parte.

[4-6] Postea dictus peccator cepit loqui dicens auctori: «Tu vis quod ego renovem [rationem *ms.*] immensum dolorem meum, cuius ex sola cogitatione meum cor quam plurimum cruciatur: nedum illud oretenus explicando me multo fortius aggravabit».¹⁴

[7-9] «Propterea si mea verba in te debeant esse semen fructuosum, idest si velis referre in mundum veritatem infamie huius proditoris, cui rodo [rodeo *ms.*] caput, tibi totius facti exprimam veritatem; tamen in eius serie narrationis videbis me simul loquentem et lacrimantem prenimio dolore».

¹⁴ Nella prima redazione Alberico scrive: «Tu vis quod ego renovem et referam dolorem immensum et desperatum cordis mei ex sola cogitatione, nedum exprimendo illum per loquelam, sicut alibi scribit Virgilius: “Infandum regina iubes renovare dolorem”», ove la citazione da Verg. *Aen.* II, 3 è ripresa dal commento di Graziolo Bambaglioli a *Inf.* xxxiii, 4-5, che con tocco finissimo aveva introdotto l'esametro virgiliano nella sua esegesi ai versi danteschi (GRAZIOLO BAMBAGLIOLI, *Commento all'Inferno di Dante*, a cura di L.C. Rossi, Scuola Normale Superiore, Pisa 1998, pp. 208-209).

[10-12] Hic subicit peccator dicens auctori: «Ego minime cognosco nec etiam scio quomodo huc descendisti, sed propria [propterea *ms.*] tua loquela manifestat te esse Florentinum».¹⁵

[13-15] «Tu debes scire quod ego fui comes Ugolinus Pisanus et iste cuius caput corrodo est archiepiscopus Rugerius Pisanus et, si abscultaveris, tibi statim facti subiciam veritatem, quare ei sim ita vicinus et quare eum dentibus sic corrodo».

[16-18] Idest: «Scias quod propter eius mala cogitamina cordis fecit me capi et incarcerari, sicut statim subiciam, et hoc fecit proditorie, confidendo de eo sine aliqua suspicione mei cordis, et postea me carceratum conduxit turpiter vitam meam finire. Cuius mala cogitamina fuerunt talia: nam, dominante dicto archiepiscopo Rugerio in civitate Pisarum, fuit contra me diabolico spiritu instigatus, quia, cum ego et parentela mea essemus de nobilioribus et potentioribus dicte civitatis, fecit proditorie me inculpare de prodicione civitatis. Unde habito proditorie tali nuntio cum multis aliis civibus tantum ordinavit quod captus fui cum quatuor meis filiis».¹⁶

[19-21] Clare patet ex verbis textus.

[22-24] «Post hoc inclusus fui in brevi foramine unius turris famis «sic appellate» quod intus mortui fuimus fame; in qua iterum necessario multi inclu«dentur».

[25-27] Idest illud breve foramen vidit, quando intravit per ostium dicte turris, quod sibi grave minime videbatur,¹⁷ eo quod spes erat ei adhuc inde recedere, ante«quam» horribile sompnum sompniasset; quo sompniato, habuit significationem futuri dampni.

[28-30] Hic subicit comes visionem sui sompni, dicens quod: «Iste episcopus Rogerius videbatur michi in visione magister et dominus civitatis Pisarum et quod extra civitatem exiverat venatum

¹⁵ IACOMO DELLA LANA, *Commento alla 'Commedia'* cit., p. 896 (a *Inf.* xxxiii, 10): «Qui vol dire: tu è' fiorentino, e però tel dirò, imperò che ne serà memoria».

¹⁶ Vd. BAMBAGLIOLI, *Commento all'Inferno* cit., p. 208 (a *Inf.* xxxiii, 1), molto amplificato.

¹⁷ Questa traduzione/spiegazione è perfettamente aderente alla lezione *leve* di *G* per *lune*, ben attestata nell'antica volgata nella forma *lieve*.

unum lupum cum quatuor lupicinis parvis super quodam monte Sancti Iuliani, qui est inter Lucam et Pisas, propter quem Pisani non possunt videre Lucam». ¹⁸

[31-33] Hic subicit quod dictus archiepiscopus in eius visione videbatur ducere secum in sua venatione canes macilentas, quam plurimum sollicitas et doctas ad hoc, scilicet ad persecutionem dicti lupi et eius filiorum, in cuius etiam venatione ante posuerat, ac earum consilio fuit tractata dicta venatio, scilicet unam parentelam que vocatur Gualandi et unam aliam que vocatur Sismondi et unam aliam que vocatur Lanfranci. Iste omnes parentele precedebant dictum archiepiscopum cum dictis canibus in dicta venatione, idest tractaverunt et consenserunt eius mortem cum archiepiscopo. Quod allegorice significat quod canes macilentes sunt illi de quibus Tullius sic ait: «Semper in civitate sunt quibus nulle opes sunt, bonis invident, malos [molos *ms.*] extollunt, vetera oderunt, nova exoptant et odio suarum rerum omnia mutari student». ¹⁹ Et tales erant ille canes macilentes que insequabantur dictum comitem, dum eum false et proditorie accusaverunt. ²⁰

¹⁸ IACOMO DELLA LANA, *Commento alla 'Commedia'* cit., p. 896 (a *Inf.* xxxiii, 22), ove però non è specificato che la «montagna ch'è tra Pisa e Luca, la quale vieta la veçuta de l'una terra a l'altra» si chiama *mons Sancti Iuliani*: la precisazione topografica, assente anche nel Bambaglioli, è comunque allegata da Alberico fin dalla prima redazione. Tra i commenti trecenteschi è comunque riferita nella così detta III redazione di Pietro Alighieri, trasmessa dal ms. Città dal Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ottob. lat. 2867 (ed. di riferimento PIETRO ALIGHIERI, *Comentum super poema Comedie Dantis. A Critical Edition of the Third and Final Draft of Pietro Alighieri's Commentary on Dante's 'The Divine Comedy'*, ed. by M. Chiamenti, University Press, Tempe 2002) e nelle Chiose Cassinesi, che sono una versione abbreviata della III redazione di Pietro (*Il codice cassinese della Divina Commedia per la prima volta letteralmente messo a stampa per cura dei monaci benedettini della Badia di Monte Cassino*, Tipografia di Monte Cassino, Monte Cassino 1865).

¹⁹ Non Cicerone, ma Sallustio, *Cat.* xxxvii, 3. La stessa citazione occorre anche nel prologo a *Inf.* xii.

²⁰ Vd. IACOMO DELLA LANA, *Commento alla 'Commedia'* cit., p. 896 (a *Inf.* xxxiii, 22).

[34-36] Hic subicit comes quod «in modica distantia temporis dicte venationis videbatur michi quod pater et filii forent fessi et devicti et eis devictis eorum ilia videbantur dilacerari per acutos dentes dictarum canum». Et nota quod sompnium comitis hanc habuit significationem, quod dictus archiepiscopus, capto dicto Ugolino, faceret eum mori fame propter invidiam accusatum per eius cives invidos et specialiter propter dictas tres parentelas, que continue ante eum allegando dicebant quod deberent mori propter tale scelus: et sic ex eis fuit dilaceratus.²¹

[37-39] Dicit comes quod «excitatus a suo sompno et visione in aurora diei sensi, non adhuc penitus excitatus sed sompnolentus, magnum fletum et lamentationem filiorum meorum mecum carceratorum, in quorum fletu et lamentatione petebant panem ipsi exhiberi, cum essent infallibiliter esurientes».

[40-42] Hic comes subicit magnum dolorem quem habuit in querella suorum filiorum dicens auctori: «Bene esses crudelior solito, si non doleres ex tali murmuratione et querella filiorum meorum, quam contra me fecerunt petendo panem, et si cor tuum non commoveretur ad pietatem ex tanta crudelitate, cogitando in tuo animo tristitiam et dolores que meo cordi annunciabantur ex eorum fletibus et lamentatione [lamentacione *ms.*], quibus vexabantur propter famem, cum eorum fames foret michi gravior morte mea, et si super hiis auditis non doles, tu iam merito «non» doluisses»; quasi dicat: «Nemo novit preter patrem amorem filiorum».

2. *Il commento al Purgatorio e al Paradiso*

La natura dell'operazione di Alberico da Rosciate è particolarmente evidente nei luoghi in cui, a una 'versione' più o meno letterale, il commentatore introduce interessanti innovazioni di carattere storico, culturale, letterario o giuridico. Il duplice fronte traduttivo,

²¹ IACOMO DELLA LANA, *Commento alla 'Commedia'* cit., p. 896 (a *Inf.* xxxiii, 22).

incardinato sia sul testo del Lana, sia su un progetto parafrastico-interpretativo integrale, dal valore più che encomiabile nonostante le immancabili difficoltà alle quali il commentatore dovette far fronte, è particolarmente evidente anche in alcune sezioni del *Purgatorio* e del *Paradiso*. Tra i molti casi che si potrebbero isolare nell'ampissima materia, si forniscono di séguito alcuni episodi specifici che possano mostrare il funzionamento di tutto il processo, nei luoghi in cui vi sia corrispondenza almeno discretamente letterale con l'ipotesto traduttivo, ossia con il commento di Iacomo della Lana. Si considereranno, in particolare, sei soli *loci* esemplari in cui Alberico agisce sul commento tradotto del Lana con una parafrasi delle terzine dantesche, con ampliamento del testo laneo o sue eventuali modifiche nell'assetto argomentativo.

Il primo caso preso in esame riguarda un esempio di 'versione' con innesto di materiale originale: ci troviamo nelle righe di commento a *Purg.* XXIV, 28-30:

Ubaldin dalla Pilla. Iste fuit unus de Ubaldinis de districtu Florentie multum gulosus et propter gulam faciebat preparari multa fercula. Ipse enim fuit qui primo fecit fieri fritellas ubaldinas.

Il primo periodo deriva direttamente dal Lana; il secondo contiene invece una precisazione, come di consueto tendenzialmente sintetica, sulla golosità di Ubaldino, podestà di Borgo di San Lorenzo e poi di Lucca nel 1265, primo ad aver dato origine alle cosiddette 'frittelle ubladine'. L'ipotesi di Ezio Levi e di Frankwalt Möhren, che tra gli altri hanno sostenuto la paternità ubaldina dei 'crispelli', pare dunque confermata anche dal commento albericiano.²² La

²² E. LEVI, *Piccarda e Gentucca*, Zanichelli, Bologna 1921, pp. 76-78; F. MÖHERN, *Il libro de la cocina. Un ricettario tra Oriente e Occidente*, Heidelberg University Publishing, Heidelberg 2016, p. 270, e S. LUBELLO, 'Torta parmesana' e 'brodo martino': *denomastici e nomi di ricette nell'italiano antico*, in *Lessico e onomastica 2*, Atti delle Giornate internazionali di Studio (Università degli Studi Roma Tre, 14-16 febbraio 2008), a cura di P. D'Achille ed E. Caffarelli, Società

ricetta prevedeva l'impasto, con uova e zafferano, fosse fritto nello strutto e poi spolverato di zucchero: «Togli farina netta bianca, e distempera con ova e fermento uno poco; mettivi çaffarano; e poi metti a cocere con lardo disfatto; da poi mettivi su çuccaro o mele; e mangia». ²³ Di frittelle ubaldine tratta anche da Francesco da Buti nel commento a *Inf.* xxix, 121-32, scrivendo di Niccolò dei Salimbeni e della brigata spendereccia: «Questo messer Nicolò fu della detta brigata, e perchè ciascuno pensava pur di trovare vivande sontuose e ghiotte, in tanto che allora si dicono essere trovati i bramangieri e le frittelle ubaldine et altre simil cose, sì che delle vivande il lor cuoco fece uno libro», e ne abbiamo traccia nel *Libro della cocina*, scritto da mano toscana anonima sul finire del Trecento, un ricettario che doveva essere già diffuso, come segnalano Redon e Bertolini, tra la fine del XIII e i primi anni del XIV secolo. ²⁴

Il secondo esempio riguarda un esempio di traduzione letterale del commento del Lana, solo con qualche precisazione (prologo del primo canto del *Paradiso*):

IACOMO DELLA LANA, p. 1690	ALBERICO DA ROSCIATE
Ancora nui vedemo che naturalmente la cosa trage piú a quel logo ch'è piú soa conservation, sí cum' l'aque trageno al mare perché lí se conservano meio, lo fogo trage a la soa spera, perché lí meio se conserva; e cossí a simelle li loghi bassi èno piú conformi a la conservatione humana che gl'ilti et excelsi, sí cum' si trova in le ystorie c'alcuni philosophi fono c'aseseno suso sí elte montagne, che no posseano refiadare per la sitigleça dell'aere, e	Item videmus naturaliter quod res trahit naturaliter ad locum qui est magis sue conservationis, sicut aque trahunt ad mare quia ibi melius conservantur, ignis trahit ad suam speram quia melius conservatur in ea, ita a simili loca inferiora et depressa sunt magis conformia conservationi humane quam excelsa et alta, sicut reperitur

Editrice Romana, Roma 2006, pp. 313-22, alle pp. 317-18. La glossa albericiana si ritrova anche nel codice Oxford, Bodleian Library, Canon. Misc. 449, latore di una versione forse rimaneggiata delle chiose dell'Anonimo Lombardo (ma vd., per dettagli sulla dibattuta questione, l'ultimo esempio qui discusso).

²³ MÖHREN, *Il libro de la cocina*, p. 157.

²⁴ O. REDON, L. BERTOLINI, *La diffusione in Italia di una tradizione culinaria senese tra Due e Trecento*, in «Bullettino senese di storia patria», c, 1993, pp. 35-81.

<p>convigniano tignire al naso sponghie piene d'acqua, a^o che ll'aere che penetrava per la sponga et aqua si ingrossasse et a conformità della vertuù aspirativa.</p>	<p>in historiis quod aliqui philosophi ascenderunt sursum in tam altis alpihus quam non potuerant respicere propter subtilitatem aeris ibi existens, et oportebat quod tenerent ad nares spongiam aque plenam, ad hoc ut aer qui penetrabat per spongiam et aquam ingrossaretur ad confirmationem vite spirative.</p>
--	--

«Ad confirmationem vite spirative», trasmesso da entrambi i testimoni della seconda redazione (la prima è invece priva dell'introduzione al canto), è traduzione di «a conformità della virtù aspirativa». La fonte primaria è, per il Lana, qualche trattato o compendio medico: spesso nel Medioevo, ma l'uso era diffuso anche nella Roma antica, si ricorreva a spugne imbevute d'acqua per filtrare l'aria o, nel caso in cui si usasse acqua di mare con l'aggiunta di erbe o medicinali, per indurre un effetto soporifero o anestetizzante.²⁵ Alberico, ben intendendo il senso del testo laneo, traduce coerentemente *aspirare* con il verbo latino *spiro*, sostituendo però *vertù* con *vita*, con significato di 'principio vitale': l'uso di avvicinare alle narici una spugna colma d'acqua permetteva al viaggiatore di umidificare e filtrare l'aria, rendendola più adatta alla respirazione (e in questo senso il laneo «et a conformità della virtù aspirativa»), in secondo luogo – e questo pare essere il significato del testo albericiano – verificava il corretto funzionamento del 'principio vitale respiratorio'.

Il terzo esempio è sostanzialmente un caso di parafrasi latina dei versi danteschi con un commento ulteriore, quasi stilistico, dovuto a un'interpretazione lessicale imperfetta:

*«O sanguis meus, o superinfusa
gratia Dei, sicut tibi cui*

²⁵ Questo è il caso della nota *spongia somnifera*, primo vero presidio analgesico della storia, per cui vd. P. PRIORESCHI, *A History of Medicine*, Oratius Press, Omaha 1996, vol. v, pp. 617-618; S. MERCADANTE, *Il dolore. Valutazione, diagnosi e trattamento*, Masson, Milano 2006, p. 35.

bis nunquam celi ianua reclusa?» (Par. xv, 28-30).

Hic incipit suum principium et subicit auctor quod constructum horum versuum talis est: «O sanguis meus dilectus, tibi superinfusa est gratia Dei sicut illi cui nunquam, id est nunquam bis, erat ianua paradisi reclusa», quasi dicat: nec modo nec tempore mortis tue erit tibi porta paradisi reclusa. Et nota quod hoc verbum 'reclusa' exponitur hic pro 'clausa', licet de suo proprio significato verbum 'reclusa' exponi debet 'aperta', et in hoc improprie locutus est auctor, sed forte fuit causa rithimi seu versus.

Questo episodio mostra come la traduzione latina, fortemente interpretativa, lasci spazio anche a qualche fraintendimento. Siamo nel quinto cielo di Marte: Dante incontra il trisavolo Cacciaguida e ne riceve un saluto latino, retoricamente e semanticamente densissimo, ricco di affettuosa ammirazione. Alberico fornisce la traduzione parafrastica della terzina, specificando come il suo significato appaia sfuggente per motivi metrici; il senso dei versi è infatti il seguente: "O sangue mio, o sovrabbondante grazia di Dio, a chi come a te fu mai riaperta, per due volte, la porta del cielo?". Il latino *recludo* ha significato di 'aprire', 'schiudere', ma il commentatore pare considerare, sulla scorta di quanto già scritto nel commento laneo, *re-* come prefisso iterativo, come 'richiudere'.

Così già Iacomo della Lana, fonte primaria del rosciatese: «Quasi dicat: "nec modo, nec ad obitum tuum, erit porta paradixi serrata vel reclusa tibi"», dove però l'uso diverso della negazione rende corretto il senso della chiosa: "né ora, né nel momento della tua morte la porta del paradiso sarà per te chiusa o *reclusa*" (LANA, p. 2148). Si tratta, insomma, di un fraintendimento probabilmente derivato alla sintassi della fonte. Alberico tenta originalmente di spiegare l'apparente incongruenza: lo scarto tra l'ipotetico significato e il senso dei versi sarebbe dovuto, 'probabilmente' (*forte*), alla rima o alla versificazione.

Il quarto esempio è invece un caso di traduzione con contorsioni sintattiche che complicano la comprensione del senso della glossa.

Siamo nel prologo al canto XVI del *Paradiso*, nel luogo in cui i commentatori, Iacomo e Alberico, descrivono la compiacenza di Dante per la nobiltà della sua famiglia.

Ex quo apparet quod ista conclusio bene est vera, quod filii descendentes nobilium sunt nobiles, sed **vulgus in hoc decipitur**, quia **extimat filios vitiosos <et> filios nobilium esse nobiles qui non sunt**, quia mutant spem et non sunt homines sed monstra, et per consequens non sunt eorum filii, ut dictum est.

Il periodo, apparentemente confuso, è traduzione letterale di LANA, p. 2166: «Sì che chiaro apare com'è questa voxe vera, ch'i descendentì e figlioli de' nobili èno nobili, ma o' cade **la deceptione al vulgo** circa tale materia, che **extimano tale essere figliolo del nobele che no è**» etc. Alberico ripropone le formule adottate dal suo predecessore: coglie immediatamente *deceptione*, latinismo, tramutandone la forma e la funzione da sostantivo a verbo («vulgus in hoc decipitur»); ricostruisce poi la chiusa della proposizione recuperando l'assetto preesistente e fa riferimento al difetto nella *virtus estimativa*, causa dell'errato giudizio nei confronti di uomini probi o viziosi.

Lo stesso principio è ribadito nel séguito, proprio citando in anteprima, sempre nel prologo al canto, il primo verso di *Par. XVI*:

O poca nostra nobiltà. Et apparebit in expositione textus sic quod nobilitas est unus mantus qui obscuratur per tempus quod circumcidit ipsum cum forpice, nisi de die in diem dictus mantus persequatur per descendentes.

Alberico offre qui una traduzione latina con alcune variazioni rispetto all'originale laneo (p. 2166): «Come aparerà in la expositione del testo, che la nobeltà si è un manto lo quale ascurta lo tempo chi va d'atorno cum le forvoxe, salvo se de dì in die lo dicto manto no se apone, çoè agiunge». Il manto, che in Lana 's'accorcìa', nel commento albericiano 'si oscura' (così in tutti i codici). Il testo latino è costruito rivedendo alcuni dettagli della chiosa lanea per renderla

più comprensibile: ‘la nobiltà è un manto che si oscura con il passare del tempo’, come se il tempo stesso lo riducesse ritagliandolo con le forbici. Il senso del commento di Alberico, apparentemente errone nella sua revisione, trova però conferma in quanto lo stesso rosciatese scrive subito dopo: «Unde dicit auctor quod tunc non erat dubium quod tempus obscuraret mantum nobilitatis», che di nuovo non trova un perfetta corrispondenza con il modello (p. 2168: «Onde in quello no c’era dubio che ’l tempo ne scurtasse lo mantello»).

Il quinto esempio, il più vasto qui trascritto, riguarda invece una favoletta che doveva essere discretamente diffusa fra i membri del clero, nel repertorio di racconti o aneddoti raccontati durante le omeleie affinché il popolo si ‘fidelizzasse’ (al *malus pastor*) e ridesse. Ciò che segue, qui trascritto in tabella per mostrare anche la differenza delle lezioni tra prima, seconda redazione e la particolare *recensio* laurenziana (probabilmente non d’autore),²⁶ deriva dall’introduzione al canto XXIX.

PRIMA REDAZIONE	SECONDA REDAZIONE	FIRENZE, BIBLIOTECA MEDICEA LAURENZIANA, PL. 26 SIN. 2
Dimisso enim Evangelio, fingunt novas inventiones et fabulas, dicunt enim aliquando quod Pergamenses volebant investigare qua ratione Deus faceret caput hominis ita distinctum et organatum; et videre poterant quod oculi sunt facti ut videant. Visus est enim multum necessarius homini. Similiter os est necessarium ad comedendum, dentes ad masticandum. Et supponunt quod ipsi Pergamenses nesciverunt investigare ad quem utilitatem fuissent facte aures hominis. Unde, habito consilio, inter eos firmaverunt mittere	Dimisso enim Evangelio, fingunt novas inventiones et fabulas, dicunt enim aliquando quod Pergamenses volebant investigare qua ratione Deus fecerit caput hominis ita distinctum et organatum; poterant enim videre quod oculi fuerant facti ut viderent, quia visus est multum necessarius homini. Similiter os videbant fore multum necessarium homini ut possit sumere cibum et potum quibus alitur, dentes similiter videbant fore homini necessarii ut possent cibum masticare, et sic de aliis membris. Preterea	Dimisso enim Evangelio, fingunt novas inventiones et fabulas, dicunt enim aliquando quod Pergamenses volebant investigare qua ratione Deus fecerit caput hominis ita distinctum et organatum; poterant enim videre quod oculi fuerant facti ut viderent, quia visus est multum necessarius homini. Similiter videbant os fore multum necessarium ut alimentum corporis surmeretur , similiter et dentes ut possent cibum masticare; nesciebant enim propter eorum paucitatem sensus quare aures facte fuerunt. Unde, habito consilio, inter eos firmaverunt

²⁶ Vd. a tal proposito la discussione in PERSICO, *Il commento dantesco* cit., pp. 158-193.

<p>ambaxiatores Cremonam ubi tunc erat studium universale et magni doctores. Quibus ambaxiatoribus commiserunt quod irent Cremonam et scirent rationem finalem quare aures fuerunt facte. Isti ambaxiatores iverunt Cremonam et, quando fuerunt super ripa fluminis Serii, ibi non erat pons nec navis unde possent transire, nec habebant equos. Unde se decalciaverunt ut transirent ipsum flumen. Quando unus ex eis fuit decalciatus, volens proicere calceas super spatulas, proiecit super auricula, ita quod subtulares erant appensi super eius auricula. Unde iste, hoc videns, dixit socio: «Redeamus domum, quia ego scio causam propter quam ibamus», scilicet quare fuerunt facte aures. «Nam vide quia facte fuerunt ut, quando homines vellent transire aliquod flumen possent apponere calceos et subtulares super ipsis auriculis».</p>	<p>dicti Pergamenses nesciverunt investigare ad cuius utilitatem fuissent facte aures in capite hominis. Inter eos firmaverunt mittere duos ambaxiatores Cremonam ubi tunc erat studium universale et magni doctores. Electis itaque ambaxiatoribus in consilio generali, commiserunt eis quod irent Cremonam et scirent rationem finalem quare aures fuerunt facte in capite hominis. Qui, benigne respondentes totum negotium sicut potuerunt percomplere, recessis itaque ambaxiatoribus et iterando Cremonam, pervenerunt ad ripam fluminis Serii et tamen ibi non erat pons nec navis, neque equos habebant unde dictum flumen possent pertransire. Unde se decalciaverunt ut dictum flumen pertransirent et, hiis decalciatis, unus eorum, qui habebat suos subtulares nexatos cum corrigiis longis, volens proicere subtulares similiter nexatos et calceas super spatulas proiecit super auricula eius, ita quod subtulares erant appensi super eius auricula. Unde iste, hoc videns, dixit socio: «Redeamus Pergamum et nuntiamus nostro communi, quia ego scio causam propter quam ibamus», scilicet quare fuerunt facte aures. «Nam respice in me et vide quia facte fuerunt ut, quando homines vellent transire aliquod flumen possent apponere calceos et subtulares super ipsis auribus». Et tales predicationes predicant predicatorum moderni ut vulgus rideat.</p>	<p>mittere duos ambaxiatores Cremonam ubi tunc erat studium universale et magni doctores. Electis itaque ambaxiatoribus in consilio generali, commiserunt eis quod irent Cremonam et scirent rationem finalem quare aures fuerunt facte in capite hominis. Qui statim, pergentes Cremonam, pervenerunt ad ripam fluminis Serii et tamen ibi non erat pons nec navis neque equos habebant unde dictum flumen possent pertransire. Quibus decalciatis, ut possent abilius pertransire, unus eorum, qui habebat more antiquo subtulares nexatos cum corrigiis longis, volens proicere, calceas et subtulares similiter nexatos super spatulas proiecit super auricula eius, ita quod dicti subtulares²⁷ ab eius auricula dependebant. Unde iste simplex dixit socio: «Redeamus Pergamum et communi nostro nuntiamus quoniam scio causam propter quam ibamus», scilicet quare fuerunt facte aures. «Nam respice in me et vide quia facte fuerunt ut, quando homines vellent transire aliquod flumen possent apponere calceos et subtulares super ipsis auribus». Et ideo redarguit tales fabulas predicantes quod ideo faciunt ut vulgus rideat.</p>
--	--	---

²⁷ La lezione *subtulares* (da *talus*) è maggioritaria ed è accolta senza esitazione e senza alcuna oscillazione nei codici barberiniano e laurenziano (e quindi nella

La prima redazione, come spesso accade, è più fedele al Lana, mentre la seconda è più ampia e presenta digressioni e chiose esplicative aggiuntive. La vicenda è curiosa: i bergomini s'interrogano sull'utilità delle orecchie; non comprendendone il senso, inviano ambasciatori presso lo studio di sapienti cremonesi affinché trovino risposta al quesito. Riporto, per comodità nel confronto, anche il relativo passo del testo laneo (pp. 2553-2555):

Uno dice che li Bergamaschi voleano considerare perché Dio avea fatto alli uomini così fatta, distinta e organata la testa; [...] Andando questi ambasciadori a Cremona, quando funno **su la riva del Po**, li non era ponte né altro navilio per che elli ne potessono passare, né etiamdio aveano cavalli, sì che ssi discalzòno per passare lo fiume; quando l'uno fue discalzo, ed elli agruppò li calzari l'uno coll'altro ad intenzione di buttarseli su la spalla per potersi tenere li panni alzati per non bagnarsi passando. Quando volse buttare li detti calzari suso la spalla, e la correggiuola li andò suso l'orecchia, sì che li calzari stettero apicati a l'orecchia [...].

Oltre a piccolezze sintattiche o grammaticali, è il caso qui di notare come Alberico proceda, da sicuro conoscitore dell'ambiente bergomense, con la correzione del nome del fiume citato (*Po* secondo il Lana): è infatti il *Serio* a dividere Bergamo da Cremona. Il ruolo del corso d'acqua non è secondario per lo svolgersi della vicenda: è infatti proprio nel momento del guado che gli ambasciatori, scalzatisi, scoprono che le orecchie possono sostenere i calzari per i lacci, mentendoli così all'asciutto.

Il sesto e ultimo caso riportato riguarda infine alcuni pochi esempi in cui il rosciatense introduce nel suo commento latino una traduzione al Lana in volgare. Le due sole (e chiare) evenienze si

Edizione). Il ms. Grumelli trasmette spesso la forma *subtilares*, anche con consonante laterale geminata (*subtillares*). Entrambe le varianti sono comunque attestate nel Medioevo a indicare uno specifico «genus calciamenti, quasi sub talo proprie» (DU CANGE, *Glossarium*, VII col. 639b).

trovano nella seconda cantica: il primo caso nella chiusura di *Purg.* IV, nel luogo in cui già Iacomo della Lana scrive delle condizioni necessarie alla validità della preghiera, con una digressione mitologica su Castore e Polluce, «per lo vulgo li dui freri» (LANA, p. 1018), poi in Alberico: «Qua quidem constellatio est iuxta Carrum seu versus polum, ubi sunt due stelle que vulgariter vocatur *li dui freri*». La traduzione letterale del commento laneo motiva il giurista a mantenere il sintagma in lingua locale, con *frerilfreri* antico italiano derivato dal francese,²⁸ e il numerale *dui* in forma ben diffusa in Italia settentrionale.²⁹ Una simile occorrenza si ritrova poco prima, nel commento a *Purg.* III, 135: «mentre che la speranza ha fior del verde», verso riferito alla scomunica e alla necessità (e alla speranza) di riconciliazione con Dio, «Deo vigente viridi spe», spiega Alberico, «id est dum vivit antequam finiat, videlicet quando est iuxta finem». Per illustrare questo concetto il commentatore ricorre a un detto popolare allora ben diffuso: «Et hoc vocabulum *viride* sumptum est vulgariter a cera viridi que consuevit apponi candelis in fine; unde quando candela est quasi tota combusta, “l’è al verde!”, id est ad finem».

Passi come quello appena citato possono divenire terreno di dibattito filologico, soprattutto quando vi sia sovrapposizione tra diversi commentari. La chiosa, che non trova riscontro nel commento laneo, è trascritta infatti anche nell’Anonimo Lombardo, sostanzialmente nella stessa forma.³⁰ Diego Parisi, affidatario dell’edizione delle chiose adespite per la «Edizione Nazionale dei Commenti Danteschi» (per il *Purgatorio* ancora disponibili solo nella forma della sua tesi di dottorato), ha considerato una serie di coincidenze

²⁸ Vd. G. ROHLFS, *Grammatica storica della lingua italiana*, vol. I. *Fonetica*, trad. it. a cura di S. Persichino, Einaudi, Torino 1996 (rist. il Mulino, Bologna 2021), § 14.

²⁹ Rinvio almeno ad A. CASTELLANI, *Grammatica storica della lingua italiana*, vol. I. *Introduzione*, il Mulino, Bologna 2000, p. 505.

³⁰ PARISI, *Le chiose dell’Anonimo Lombardo al Purgatorio: prime indagini ecdottiche*, in «Rivista di Studi Danteschi», XIII, 2013, 1, pp. 78-150, alle pp. 150-151.

tra i due apparati esegetici come prova della ‘subalternità’ del commento di Alberico – di cui certo e prestigioso è l’autore e definiti sono gli estremi cronologici – ad alcune delle chiose anonime. La *querelle*, forse non risolvibile – almeno nell’immediato – e in parte dipendente dall’interpretazione, seppur tendente all’oggettività, del dato testuale e storico, ha visto recentemente interessanti risvolti: alla proposta di interpretare il rapporto ‘alla rovescia’, a partire cioè dal prestigio del testo di Alberico – considerato il fatto che l’Anonimo Lombardo attinge a una moltitudine di fonti eterogenee –, Parisi ha legittimamente ribadito la sua prima ipotesi, riconoscendo però almeno la non ‘collateralità’ dell’uno all’altro apparato.³¹

In sostanza, ma senza ripercorrere la complessa e densa questione, per cui rinvio alla bibliografia in nota, Parisi considera ecdoticamente più significativa l’indagine sul *collage* di fonti in *corpora* esegetici per natura flessibili (a tratti quasi enciclopedici), rispetto all’unico caso finora segnalato di errore certamente disgiuntivo dell’intera tradizione dell’Anonimo Lombardo. In questo frangente, una lezione corrotta per omoteleuto in diversi modi in due ‘gruppi’ di testimoni, si presenta integrale e corretta nell’apparato esegetico di Alberico, prova del fatto che il rosciatese disponesse di un codice delle glosse adespote anteriore (in questo caso anche poziore) rispetto al resto del testimoniale giunto finora. Si trascrive il passo ‘incriminato’, per completezza:

ANONIMO LOMBARDO (Canon. Misc. 449)	ANONIMO LOMBARDO (Egerton 943)	ALBERICO DA ROSCIATE (II redazione)
Sicut enim ex aliene ad- versitatis intuitu gloriati et lectati fuerunt ipsorum oculi sic cecitatis cruciatu purgantur.	Sicut enim ex aliene felici- tatis intuitu gloriati et leta- ti fuerunt ipsorum oculi sic cecitatis cruciatu purgantur.	Sicut enim ex aliene felici- tatis intuitu tristati et ex aliene adversitatis intuitu gloriati et letati fuerunt ipsorum oculi sic cecitatis cruciatu purgantur.

³¹ Vd. PERSICO, *Alcune osservazioni cit.*, pp. 287-338, e la recentissima risposta di D. PARISI, *Sul rapporto tra l’Anonimo Lombardo (‘Purgatorio’) e Alberico da Rosciate*, in «Rivista di Studi Danteschi», XXI, 2021, 2, pp. 400-412.

Il luogo è problematico, ma si tratta di un *saut* interessante, comunque da contestualizzare più ampiamente entro la serie di *loci* critici (almeno dal punto di vista esegetico) delle adespote chiose latine. In particolare, la lezione del Canoniciano risulta anche gustata nel senso: trattando degli invidiosi, è infatti corretto sostenere che la loro pena sia dovuta alla loro felicità per le disgrazie altrui e alla loro tristezza per le altrui fortune, così come trascritto nel commento di Alberico e, parzialmente, nel ms. Egerton 943. A tal proposito Parisi riconosce sì che «la diversa estensione della lacuna [...] dimostra che la fonte aveva il testo completo», ma derubrica il caso a una occorrenza in cui «la probabilità di poligenesi è massima». ³² La questione, benché, come si vedrà in sede di nota al testo, per nulla tanga l'edizione del commento del rosciatese, resta per ora (e ancora) *sub iudice*.

La discussione sui metodi traduttivi e di ricezione delle fonti è origine di dibattito, seppur sempre proficuo, e alimenta gli studi sulle modalità di trasmissione dei testi e sulla ripresa tradotta, rielaborata o enciclopedicamente rivista dei suoi modelli. Da questo punto di vista, i passi brevemente analizzati, che solo rappresentano una minima parte del commento di Alberico da Rosciate, riassumono il funzionamento della sua operazione: a partire dalla traduzione del commento laneo, il commentatore propone un vero e proprio commento autonomo, con una parafrasi il più possibile completa di tutto il poema e con continui riferimenti a fonti letterarie, giuridiche e storiche che ancor più chiariscono il significato dei versi della *Divina Commedia*.

³² PARISI, *Sul rapporto tra l'Anonimo Lombardo* cit., p. 409.

Sintesi: In questo contributo si intende mostrare il funzionamento del procedimento traduttivo ed esegetico messo in atto da Alberico da Rosciate nella composizione del suo commento alla *Divina Commedia*. Nella seconda redazione, in pubblicazione per la «Edizione Nazionale dei Commenti Danteschi», il giurista bergomense affianca la traduzione latina del commento bolognese di Iacomo della Lana a una parafrasi completa del poema, arricchita da numerose glosse giuridiche, storiche e documentarie.

Parole chiave: Alberico da Rosciate, *Divina Commedia*, Dante Alighieri, diritto medievale.

Abstract: In this paper we analyse how Alberico da Rosciate works in his translation and his commentary to Dante's *Divina Commedia*. In the second redaction of *Comentum*, that is now being published for the «Edizione Nazionale dei Commenti Danteschi», the jurist from Bergamo translates in latin the whole bolognese commentary of Iacomo della Lana, adding a complete paraphrase of the poem, enriched with numerous juridical, historical and documentary glosses.

Keywords: Alberico da Rosciate, *Divina Commedia*, Dante Alighieri, medieval law.

LUDOVICO ANTONIO MURATORI ALL'AMBROSIANA.
APPUNTI PRELIMINARI SU UNA MANCATA EDIZIONE
DELLA *VITA NUOVA*.*

Calogero Giorgio Priolo
(*Università degli Studi di Torino*)

Fra le questioni rimaste irrisolte negli studî circa il libello dantesco, persiste il problema del suo tardivo e complicato approdo alle stampe. Guardando alla sorte comune capitata ad altre opere minori del fiorentino, tale difetto parrebbe da ridimensionare, ma l'analisi dei singoli casi dimostra il carattere singolare e, al momento, inspiegabile del ritardo della *Vita nuova*.¹ Il *De vulgari eloquentia*,

* Per zia Rosy, in memoria.

Nel contributo si impiegano le seguenti citazioni in chiave per edizioni di riferimento e strumenti: BARBI = D. ALIGHIERI, *La Vita Nuova*, a cura di M. Barbi, Bemporad, Firenze 1932; DE ROBERTIS = D. ALIGHIERI, *Vita nuova*, a cura di D. De Robertis, in *Opere minori*, Ricciardi, Milano-Napoli vol. I, 1984; PIROVANO = D. ALIGHIERI, *Vita nuova*, a cura di D. Pirovano, in *Nuova Edizione Commentata delle Opere di Dante*, dir. E. Malato, vol. I. *Vita nuova-Le rime della 'Vita nuova' e altre rime del tempo della 'Vita nuova'*, a cura di D. Pirovano, M. Grimaldi, Salerno Editrice, Roma 2015; BRIQUET = C.-M. BRIQUET, *Les filigranes: diction-*

inconcluso, ebbe una tradizione manoscritta estremamente ridotta; la paternità dantesca dell'opera fu a più riprese messa in discussione dopo la sua riscoperta nei primi del Cinquecento: che si sia dovuto attendere il 1577 (Parigi, Johannes Corbon) per la prima uscita dalle tipografie pare dunque ammissibile, mentre per altro la sua attesa era stata già spezzata quasi mezzo secolo prima dalla dirompente traduzione di Gian Giorgio Trissino, nel 1529 (Vicenza, Tolomeo Gianicolo).² Nel caso della *Monarchia*, invece, è il contenuto stesso del testo – pur concluso – ad averne ritardato la promozione nel mercato librario: la visione politica di cui Dante si era fatto lì banditore, sanzionata con un'accusa d'eresia fin dal 1329, dissuase gli stampatori italiani dall'interessarsi al caso e l'onere poté parere leggero solo fuori dalla penisola, nella protestante Basilea del 1559 (Johannes Oporinus).

Per la *Vita nuova*, è noto, mancano circostanze analoghe. La tradizione manoscritta dell'opera è folta (fra completi e parziali si conta un'ottantina di codici in totale, includendo anche quelli con la sola componente poetica); il suo contenuto – squisitamente letterario – non si presta a dibattiti teorici, né è latore di posizioni tali da sconsigliarne *in toto* la pubblicazione. Eppure essa non venne

naire historique des marques du papier dès leur apparition vers 1282 jusqu'en 1600, G. Olms, Hildesheim, 1991; CASTELLANI = A. CASTELLANI, *Grammatica storica della lingua italiana*. I. *Introduzione*, il Mulino, Bologna 2000; DBI = *Dizionario biografico degli italiani*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma 1960-in corso, 97 voll.; ED = *Enciclopedia Dantesca*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma 1970-1978, 6 voll.; GDLI = *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, fondato da S. Battaglia, UTET, Torino 1961-2002, 21 voll.; ROHLFS = G. ROHLFS, *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti*, Einaudi, Torino 1966-69, 3 voll.

¹ A riguardo cfr. C.G. PRIOLO, *Il codice ambrosiano R 95 sup. e la tarda tradizione manoscritta della 'Vita nuova'*, in «Carte romanze», IV, 1, 2016, pp. 147-80, in part. pp. 147-57.

² In proposito cfr. il recente A. CICHELLA, *Fortuna e ricezione di Dante nel secolo XVI: Giangiorgio Trissino traduttore del 'De vulgari eloquentia'*, in *Sulle tracce del Dante minore. Prospettive di ricerca per lo studio delle fonti dantesche*. Atti del Convegno di studi (Bergamo, 25 maggio 2018), a cura di T. Persico, M. Sirtori e R. Viel, Sestante Edizioni, Bergamo 2019, pp. 107-37.

che nel 1576, con l'edizione fiorentina di Bartolomeo Sermartelli (= Serm).³ Se le ragioni di questo ritardo paiono inspiegabili, i caratteri della *princeps* risultano nel complesso ben definiti, in relazione a quelli della precedente tradizione a penna.

L'analisi comparata fra manoscritti e stampa è fondamentale, visto che quest'ultima non ha immediatamente bloccato l'attività dei copisti e che, per un certo tempo, le due forme di trasmissione hanno anche potuto influenzarsi vicendevolmente. In questo senso occorre anzitutto segnalare che, a onor del vero, l'edizione del 1576 non è la prima in cui il titolo della *Vita nuova* compaia in un testo stampato. Esso, infatti, figurava già a capo della raccolta delle sole poesie tratte dal libello, con cui si apriva la cosiddetta "giuntina di rime antiche", uscita a Firenze nel 1527 (= Giunt).⁴ L'estrapolazione che l'editore fiorentino fece dal prosimetro non rappresenta un'iniziativa originale, costituendo semmai una piana imitazione delle tendenze dei manoscritti. A partire dal XV secolo, in effetti, iniziò ad avere fortuna la diffusione delle sole poesie della *Vita nuova*, inserite in più ampie e variegata sillogi di poeti volgari, mentre il libro nella sua interezza risultava sempre meno riprodotto: nel Quattrocento, secolo che avrebbe visto il realizzarsi della rivoluzione gutenberghiana, i florilegi con le sole rime sono trenta, mentre presentano il testo in entrambe le soluzioni – di prosa e poesia – unicamente diciotto codici (di cui 3 frammentari).⁵

³ *'Vita nuova' di Dante Alighieri. Con xv canzoni del medesimo. E la vita di esso Dante scritta da Giovanni Boccaccio*, Bartolomeo Sermartelli, Firenze 1576.

⁴ *Sonetti e canzoni di diversi antichi autori toscani in dieci libri raccolte*, eredi di Filippo Giunta il Vecchio, Firenze 1527.

⁵ Tale calcolo si basa sulla storica *recensio* di BARBI, XIX-LXXXVIII, aggiornata con l'aggiunta di quattro codici scoperti posteriormente. I primi due, frammenti di uno stesso manoscritto del secondo quarto del Trecento sono Ft (Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Fondo Tordi 339) e Ca (Trespiano, Monastero carmelitano di Santa Maria degli Angeli e di Santa Maria de' Pazzi, senza segnatura) per cui cfr. *I manoscritti della letteratura italiana delle origini*. Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, a cura di S. Bertelli, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, Firenze, 2002, p. 175. Gli altri due sono Firenze, Biblioteca Nazionale

Sull'edizione sermartelliana, invece, la tradizione manoscritta ha influito determinando un testo generalmente difettoso. La parte in prosa è stata ricavata da un codice della tradizione boccacciana (Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Laur. XL 42), risultando pertanto completamente priva delle divisioni atte a spiegare la distribuzione dei temi all'interno delle poesie commentate. A tale menda si aggiungono poi difetti formali derivanti dall'imperizia del compositore tipografico e alcune modifiche sostanziali imposte dalla censura post-tridentina.⁶

Fin qui si è detto del peso dell'assetto dei codici su quello delle edizioni; la riflessione sull'influenza nella direzione contraria è invece più difficile a definirsi, essendo di solito incerta la datazione degli esemplari manoscritti, anche quando, come in questo caso, si tratti di testi cronologicamente piuttosto bassi, perché cinquecenteschi. Un dato numerico pare comunque significativo della forza che poté esercitare la giuntina sulla tradizione dei codici: dei ventiquattro prodotti nel secolo XVI solo sette riportano unicamente le poesie del libello, con uno scarto tale rispetto ai trenta quattrocenteschi da dimostrare che per la consultazione delle liriche i lettori avevano decisamente virato dal franto *corpus* dei manoscritti all'agile chiarezza e unitarietà delle stampe.

Centrale, Landau 172 [D. DE ROBERTIS, *Schede su manoscritti danteschi*, vol. III. *La 'Vita Nuova' in un consanguineo dell'Asburnhamiano 679: il Landau 172 della Biblioteca Nazionale di Firenze*, in «Studi Danteschi», xxxvi, 1959, pp. 213-20] e Firenze, Società Dantesca Italiana, ms. 3 (riprodotto integralmente in SOCIETÀ DANTESCA ITALIANA, *Manoscritto 3*, Edimont, Città di Castello, 1997). Come poi per il secolo successivo, anche per il XV le stime sulla proporzione fra codici che recano l'opera per intero e quelli che ne riproducono solo, in tutto o in parte, la sezione poetica non variano nemmeno qualora s'incrociasse la ricerca a riguardo con gli studi sulla tradizione delle *Rime*. La *recensio* di De Robertis per l'Edizione Nazionale (D. ALIGHIERI, *Rime*, Casa Editrice Le Lettere, Firenze 2002, vol. I. *I documenti*) è infatti stilata includendo anche i codici barbiani, ma senza reperire e affiancare a essi altri con le stesse caratteristiche loro, cioè «indizi di essere tratti da testi completi dell'opera» (BARBI, p. LXXI).

⁶ Per un approfondito esame dell'edizione cfr. BARBI, pp. xc-xcvi.

Ad avvalorare tale ipotesi contribuisce anche il caso particolare, fra i codici cinquecenteschi, del ms. R 95 sup. conservato a Milano presso la Biblioteca Ambrosiana (= Am). L'utilità di questa copia per la definizione del testo critico dell'opera è nulla, non solo per le incertezze circa la sua collocazione stemmatica,⁷ ma anche per la qualità testuale interna, frequentemente corrotta da errori di bassa lega, che spinsero Michele Barbi a parlare del suo estensore come di un «materialone».⁸ Tuttavia tale esemplare attira su di sé l'attenzione, a causa di una peculiarità che lo contraddistingue nell'intera tradizione dell'opera, ovvero l'assenza della componente poetica, che risulta ridotta al primo verso di ogni lirica.⁹ La mancanza di spazi lasciati vuoti dopo l'*incipit* dimostra che il copista (o l'estensore del suo antigrafo) non volle rimandare la trascrizione del corpo dei singoli componimenti a un momento successivo, poi non venuto, ma che concepì direttamente il proprio testo senza di essi. La spiegazione più semplice per questo fenomeno è che si ritenesse ormai sufficiente, per la parte poetica, il rimando alla giuntina del 1527 o alla *princeps* del 1576.

Per sostanziare tali ipotesi e per definire gli eventuali rapporti fra il codice milanese e le edizioni a stampa, occorre soffermarsi brevemente sulla storia del manoscritto. Esso appartenne in origine al bibliofilo Gian Vincenzo Pinelli (1535-1601), nativo di Napoli, ma

⁷ Nella propria edizione critica BARBI, pp. CC-CCVII proponeva di collocare Am nel ramo *k* del subarchetipo α , senza però sbilanciarsi sui legami effettivamente sussistenti con gli altri codici della famiglia. In D. PIROVANO, *Il manoscritto chigiano L VIII 305 della Biblioteca Apostolica Vaticana e la 'Vita nuova'*, in «Carte Romanze», III, 1, 2015, pp. 174-78 è stato proposto di ricondurre Am al ms. K attraverso un interposito ignoto.

⁸ BARBI, p. XLVIII.

⁹ La stessa caratteristica è invero condivisa dal ms. Panciatichiano 10 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, ugualmente cinquecentesco. In quel caso, però, la trascrizione dei componimenti non è eliminata, ma solo rimandata a un momento successivo, poi non giunto. Delle poesie è trascritto infatti solo il primo verso, seguito però da una finestra bianca, in cui si sarebbe dovuto ricopiare il rimanente di ogni lirica. In proposito BARBI, pp. XL-XLI.

residente per gran parte della sua vita a Padova, ove la sua onnivora collezione libraria ebbe ad attirare un nutrito gruppo di intellettuali italiani ed europei. Tale biblioteca, morto il proprietario, andò incontro a un processo di repentina disgregazione e dopo una serie di trasferimenti, talora avventurosi, lungo tutta l'Italia – Venezia, Napoli, Milano – costituì un nucleo consistente della neonata Biblioteca Ambrosiana, aperta nel 1609 dal cardinale Federigo Borromeo.¹⁰

Non è chiaro se sia stato lo stesso Pinelli a commissionare la stesura di quello che sarebbe diventato il codice ambrosiano, né è possibile stabilire con certezza la sua data di composizione. Stando ad alcuni elementi interni alle altre carte pinelliane con cui è stata rilegata, la copia della *Vita nuova* dovrebbe collocarsi fra la metà del secolo XVI e il 1601;¹¹ forcilla temporale, questa, riducibile poi al periodo 1559-1601, se si considerano le filigrane presenti lungo i due sesterni in cui si distribuisce il libello.¹² Fissati questi estremi cronologici è chiaro che Pinelli – come committente o semplice possessore – avrebbe potuto usufruire delle stampe del 1527 o del

¹⁰ Sull'argomento cfr.: A.M. NUOVO, *Testimoni postumi. La biblioteca di Gian Vincenzo Pinelli tra le carte di Nicolas-Claude Fabri de Peiresc*, in *L'organizzazione del sapere. Studi in onore di Alfredo Serrai*, a cura di M. T. Biagetti, Bonnard, Milano 2004, pp. 317-34; EAD., *The Creation and Dispersal of Library of Gian Vincenzo Pinelli*, in *Books on the move: tracking copies through collections and the book trade*, ed. by R. Myers, M. Harris and G. Mandelbrote, Oak Knoll Press, New Castle 2007, pp. 39-67; EAD., *Ritratto di collezionista da giovane: Peiresc a casa Pinelli*, in *Peiresc et l'Italie. Actes du Colloque International, Naples, 23-24 juin 2006*, éd. par F. Solinas, Alain Baudry et Cie, Paris, 2009, pp. 1-17; M. RODELLA, *Fortuna e sfortuna della Biblioteca di Gian Vincenzo Pinelli: la vendita a Federico Borromeo*, in «Bibliotheca. Rivista di studi bibliografici», II, 2, 2003, pp. 87-125.

¹¹ Cfr. A. RIVOLTA, *Catalogo dei codici Pinelliani dell'Ambrosiana*, pres. di G. Bertoni, Tipografia Pontificia Arcivescovile San Giuseppe, Milano 1933, pp. 75-78.

¹² La *Vita nuova* si estende fra le cc. 229r-251v. La filigrana ivi presente con più frequenza è quella di un'ancora inscritta in un cerchio sormontato da una stella (simile alla tipologia catalogata in BRIQUET, n. 548); la seconda rappresenta un globo tripartito sormontato da un tratto stellato e ha come contromarca il digramma S T legato da un motivo a fiore (BRIQUET, n. 3089)

1576 per completare la mancanza della sua copia manoscritta.¹³ Che la frequentasse e la studiasse è dimostrato dalla presenza di alcune annotazioni autografe a margine del testo.¹⁴ Tali correzioni, per lo più formali e non sistematiche, tuttavia, non paiono ricavate da un confronto con le stampe stesse, in particolare la sermartelliana, che non può essere stata usata per quel fine, essendo le modifiche applicate anche alle divisioni. Stando così le cose, si potrebbe ulteriormente stringere il periodo di composizione di Am fra 1559 e 1576 e spiegare l'assenza, ivi, delle poesie, come riflesso della sola giuntina.

Nell'impossibilità di fornire una datazione più precisa, non si può in assoluto escludere l'eventualità che la copia fosse estesa dopo la *princeps*. In tal caso, però, il ricorso a un manoscritto (ignoto) per le correzioni, rivelerebbe un'esplicita presa di posizione da parte di Pinelli verso la stampa di Sermartelli, manifestando le sue caratteristiche deteriori come già note ai lettori cinquecenteschi.

L'ipotesi che si insegue, insomma, è che il codice ambrosiano abbia contribuito, pur con tutte le sue imperfezioni interne, a rendere evidenti quelle peggiori che affliggevano la vulgata a stampa. Che Pinelli fosse responsabile di tale analisi critica è ricostruzione indimostrabile per assenza di prove. Per arrivarvi si sarebbe avuto bisogno non solo di un lettore più accorto, ma anche di un intellettuale uso a legare l'amorevole riscoperta dei manoscritti (più o meno antichi) e la loro conversione su carta stampata, sia che i testi fossero inediti, sia che – come nel nostro caso – già pubblicati, avessero bisogno di una svecchiatura correttoria. A questo profilo corrispose, quasi un secolo più tardi, Ludovico Antonio Muratori (1672-1750).

¹³ Il bibliofilo doveva possedere la giuntina, mentre della *princeps* di Sermartelli disponeva di due copie, di cui una slegata: sul punto cfr. PRIOLO, *Il codice ambrosiano* cit., pp. 169-71. Il dato si basa sull'analisi dei cataloghi della biblioteca pinelliana, redatti a più riprese prima e durante la sua dispersione. L'analisi più aggiornata di questi materiali si trova in A.M. RAUGEI, *Gian Vincenzo Pinelli e la sua biblioteca*, Droz, Genève 2018, pp. 109-45.

¹⁴ L'autografia delle correzioni è certificata da *expertise* esterna, condotta da Anna Maria Rauegi, che da tempo si occupa di ricostruire l'entità della collezione di Pinelli.

Protetto del conte Carlo Borromeo Arese e, su suo consiglio, accolto fra i dottori della Biblioteca Ambrosiana dal fratello Giberto, il Muratori era giunto a Milano sullo scorcio del secolo XVII. Suo lasciapassare era stata una dissertazione sull'uso della lingua greca,¹⁵ che rese manifesta fin da subito una propensione del vignolese verso le ricerche erudite. Il periodo milanese fu breve (1695-1700), ma prima di essere richiamato a Modena dal duca Rinaldo I per riordinare l'archivio estense, il Muratori ebbe modo di misurarsi con il patrimonio dell'Ambrosiana, ricercandovi opere di scrittori antichi in cui potersi immergere, in vista di prospettate pubblicazioni. Tale "furia" editoriale, a tratti incredibile per la giovane età dello studioso, dovette influire in modo negativo sia sulla qualità di quelle effettivamente uscite nel periodo – come il primo volume degli *Anecdota latina* (1697), biasimato più tardi dallo stesso Muratori¹⁶ –, sia sulla quantità dei progetti che rimasero irrisolti, perché scalzati da sempre nuovi interessi.¹⁷

Fra le vittime di questa bulimia si colloca probabilmente pure il

¹⁵ Il testo sarebbe stato pubblicato postumo: L.A. MURATORI, *De graecae linguae usu et praestantia*, in *Opere del proposto Lodovico Antonio Muratori*, Michele Bellotti stamp. vesc. all'Insegna del Petrarca, Arezzo 1771, vol. XII, pp. 1-31.

¹⁶ Nella lettera che scrisse il 10 novembre 1721 a Giovanni Artico, conte di Porcia, dichiara in proposito: «Quel primo tomo io non solo il composi, ma il pubblicai caldo caldo, senza punto tenerlo in serbo, senza sottoporlo alla censura e correzione di qualche amico, anzi senza né pur farne leggere una sillaba ad alcuno. Al ricordarmi di tanta mia inavvertenza o temerità, ne fo anche oggidi de' rimproveri a me stesso. Era io giovane: ed anche vecchio si stenta a veder tutto; era facile, ch'io avessi preso de gli abbagli; mi potevano essere scappati fino dei solecismi. Ma tant'è: sbardellatamente corsi alle stampe; e benché io non sia punto pentito di quel libro, che incontrò l'approvazione di tanti, pure conosco, che il salto mio non fu picciolo, e vi trovo ora alcuni difetti, che forse, sotto la lima altrui, avrei risparmiato» [*Epistolario di L. A. Muratori*, a cura di M. Càmpori, vol. V. 1715-1721, con i tipi della Società tipografica modenese, Modena 1903, p. 2140 (n. 1999)].

¹⁷ La letteratura sul periodo ambrosiano del Muratori è praticamente nulla. Resta pertanto utile la biografia che di lui scrisse il nipote (G.F. SOLI MURATORI, *Vita del proposto Lodovico Antonio Muratori*, Giambattista Pasquali, Venezia, 1756), in cui all'argomento è dedicato l'intero cap. II (pp. 11-20). Manca lì comunque ogni riferimento alla *Vita nuova*.

caso della *Vita nuova* che il Muratori rinvenne fra le carte pinelliane nel 1697 e la cui versione stampata non avrebbe mai visto la luce. La sfortuna di questo progetto, tuttavia, non può essere ricondotta solamente alla malaugurata scoperta del codice nel congestionato periodo giovanile. Del resto, come si avrà modo di vedere, il Muratori sarebbe tornato in più circostanze sul proposito originale.

Prima di analizzare questi tentativi, che denotano un certo interesse per il caso della *Vita nuova*, è bene soffermarsi sul rapporto che il vignolese ebbe, più in generale, con Dante.¹⁸

Per questo intento sembra utile analizzare brevemente alcuni argomenti tratti da uno dei testi più significativi che il Muratori scrisse sulla tradizione della letteratura italiana e sulle sue sorti future, il *Della perfetta poesia italiana*,¹⁹ pubblicato in due volumi nel 1706, ma concluso già tre anni prima. L'opera si sviluppò all'incrocio fra i due dibattiti che caratterizzarono l'inizio del secolo XVIII: la *querelle* Orsi-Bouhours sulla superiorità del francese o dell'italiano in letteratura,²⁰ da un lato; la disputa *des anciens et des modernes*, dall'altro.

Il secondo di questi pare qui più significativo, considerata anche la possibilità di trovare fra le sue righe, a più riprese e nei nodi più significativi del ragionamento, il nome di Dante. Che Muratori parteggi per i moderni non è un mistero. L'invito di cui egli si fa promotore non è però a un superamento acritico degli antichi, ma deriva da un'attenta valutazione del ruolo degli autori delle origini. Se infatti a essi va riconosciuto un valore fondativo – le loro opere

¹⁸ Sul punto risulta poco risolutivo M. FUBINI, *Muratori, Lodovico Antonio*, in ED, vol. III, pp. 1057-58. Qualche indicazione in più si ricava da C. VIOLA, *Il canone di Muratori*, in *Canoni d'Arcadia. Il custodiato di Crescimbeni*, Atti del convegno (Roma, 6-8 giugno 2018), a cura di M. Campanelli *et al.*, Edizioni di storia e letteratura, Roma 2019, pp. 193-208. Ringrazio l'autore per la gentile concessione dei materiali prima della pubblicazione degli Atti.

¹⁹ L.A. MURATORI, *Della perfetta poesia italiana*, Bartolomeo Soliani, Modena, 1706, 2 voll. Il testo verrà corretto, ampliato e ristampato a più riprese prima della morte dell'autore: 1724, 1730, 1748.

²⁰ Sull'argomento cfr. C. VIOLA, *Tradizioni letterarie a confronto. Italia e Francia nella polemica Orsi-Bouhours*, Edizioni Fiorini, Verona 2001.

hanno segnato la nascita del volgare italiano –, la preminenza cronologica non è condizione sufficiente a riconoscere loro una funzione prescrittiva. L'insegnamento dei poeti del Trecento, Dante in testa, risulta inadeguato rispetto a quello degli autori dei due secoli successivi, perché in quell'epoca aurorale la grammatica e il lessico – coordinate fondamentali per la buona scrittura, secondo il Muratori – non si erano ancora stabilizzati:

Si ha bensì da commendare il merito de gli antichi; ma non si dee, per innalzar quegli, abbassare, ed avvilire il pregio de' moderni. Poiché ben pesandosi la gloria de gli uni, e de gli altri, si può di leggieri comprendere, che non men da quelli, che da questi s'è perfezionata la Lingua Italiana. Potevasi da quei valentuomini Fiorentini molto commendare il merito de gli Autori, che dall'Anno 1300 in fino al 1400 scrissero in Italiano, perché essi nel vero furono i padri della Lingua, e per tali da noi debbono venerarsi. Ma non poteano sì francamente affermare, che con esso loro nascesse, e ancor cadesse la perfezione della detta Lingua; restringendo in un secolo solo, anzi nella sola vita del Boccaccio, la riputazione dell'Italico parlare. [...] Primieramente adunque diciamo, che non ci ha Scrittore veruno Italiano del secolo quattordicesimo, il quale pienamente sia da imitarsi nella Lingua, trattone il gentilissimo Petrarca, nelle cui opere tuttavia [...] sono sparsi alcuni vocaboli, che oggidì non sarebbero molto approvati, o tollerati». ²¹

I difetti della lingua e della letteratura trecentesche non erano comunque solo formali. Di alcuni padri nobili, infatti, il Muratori rimproverava anche il carattere ricercatamente oscuro, la cui gravità, risultando esso volontario e ricercato, andava oltre quella di qualsiasi solecismo. L'accusa a Dante e al suo scrivere come gli Scolastici è patente. La sua poesia, in specie quella della *Commedia*, risulta inaccessibile ai più, al punto da aver indotto fin da subito un processo di

²¹ Cfr. L.A. MURATORI, *Della perfetta poesia italiana* cit., vol. II, lib. III, 8 (pp. 110-11).

incessante esegesi, che lungi dal dimostrare l'eccellenza dell'opera, ne aveva palesato i limiti e ora faceva pensare se non fosse lecito, perfino, uno stralcio dell'attributo «divina», ormai tradizionalmente associato al poema:

Ma probabilmente maggior gloria sarebbe a lui [*scil.* Dante] venuta, se avesse scritto quel Poema in guisa, che ancor coloro potessero intenderlo, che non hanno studiato il barbaro linguaggio de gli Scolastici. In fine il Poeta dee parlar col popolo, e non co' soli Peripatetici, e farsi per quanto si può intendere senza le Chiose altrui.²²

Che sul riconoscimento del ruolo di modello pesi più la quiescenza laudativa di espositori e studiosi rispetto al valore concreto delle varie produzioni è per il Muratori un punto centrale: addirittura il valore di Omero potrebbe essere ridimensionato se solo si leggesse l'*Iliade* in modo obiettivo:

Regolarmente ancora è ben fondato il dire, che gli Autori altamente lodati da altri grandi uomini, e che per un continuato consenso di tempi, e di secoli, furono sempre celebrati da i migliori Ingegni, veramente s'han da credere Scrittori di merito raro, da venerare, da leggere, e da imitare. Ha però questa regola qualche eccezione. Il grande ossequio, mostrato da' popoli a i primi eccellenti Poeti, ha forse troppo alle volte impegnata la posterità nella venerazione delle Opere loro.²³

Con tali considerazioni, non si vuole tuttavia sostenere, in termini assoluti, che il Muratori deprecasse il ruolo di Dante nella tradizione italiana o la produzione di commenti (a lui o ad altri autori). Tutto sta nel dare giusti confini a tali domini. Il contributo del poeta fiorentino può continuare a essere considerato positivo,

²² Ivi, vol. I, lib. II, 9 (p. 458).

²³ Ivi, vol. I, lib. II, 11 (p. 479).

a patto che dalla *Commedia* si passi anzitutto alla sua produzione lirica esterna al poema; proprio su quest'ultima, poi, ha senso, per Muratori, che gli studiosi concentrino l'attività glossatoria, anche se già lo stesso autore vi si era dedicato con gli autocommenti nella *Vita nuova* e nel *Convivio*:

Troppo è famosa la sua, come chiamasi, *divina Commedia*: ma io per me non ho minore stima delle sue Liriche Poesie; anzi porto opinione, che in queste risplenda qualche virtù, che non appar sì sovente nel maggior Poema. E ne' Sonetti, e nelle Canzoni sue si scopre un'aria di felicissimo Poeta; veggionsi quivi molte gemme, tuttoché alle volte mal pulite, o legate. Né la rozzezza impedisce il riconoscere ne' suoi versi un pensar sugoso, nobile, e gentile, siccome delle sue Canzoni. Intanto mi sia lecito di dire, che si è fatto in certa maniera torto al merito di Dante, avendo finora tanti Spositori solamente rivolto il loro studio al illustrar la *divina Commedia*, senza punto darsi cura de' componimenti Lirici. Sarebbono essi tuttavia privi di commento, se il medesimo Dante non ne avesse comentati alcuni sì nel *Convito amoroso*, come nella *Vita nuova*. E pure non men della *Commedia* sua, meritano queste altre opere d'esser adornate con nobili, e dotte osservazioni; tantoché potrebbe qualche valentuomo in illustrandole conseguir non poca gloria fra i letterati.²⁴

A differenza di quanto si potrebbe qui intendere, l'impegno in ambito esegetico non trova suo scopo nella promozione e nomea personale che otterrebbe chi si assumesse quell'incarico: sarebbe un'anacronistica corsa alla "nuova edizione commentata". La vera gloria, intima, cui Muratori pensa è quella di chi sa di aver realizzato uno strumento dall'alta finalità didattica, perché volto a illustrare ai lettori con velleità scritte le tecniche da applicare per realizzare una perfetta poesia. L'insegnamento dedotto dalle applicazioni *in re*,

²⁴ Ivi, vol. I, lib. I, 3 (pp. 12-13).

nei testi degli autori più affermati, l'illustrazione della loro struttura e di come i termini e la lingua siano riusciti a corrispondere al tema prescelto dallo scrittore valgono più di ogni elucubrazione teorica per guidare nella prassi compositiva. Un solo limite emerge in questi strumenti: essi non sono i migliori possibili, perché il commento da cui si potrebbe imparare di più – quello cioè dell'autore stesso della poesia – viene raramente scritto e se c'è, spesso è breve e poco articolato:

Per maggior profitto de' giovani converrebbe eziandio mostrarne alquanto la pratica in qualche determinato soggetto, e condur gli occhi loro sul medesimo lavoro, affinché dall'esempio s'apprendesse la maniera di mettere in opera gl'insegnamenti Poetici, quando uopo il richieda. E nel vero sarebbe a mio credere un'impresa utilissima alla Repubblica de' Letterati, se più poeti valorosi, oltre a lasciarci i loro nobilissimi componimenti, ponessero anche in iscritto il modo, con cui eglino han trovati i concetti, disotterrate le Verità ascose dentro a quella Materia; e mostrassero come la Fantasia loro siasi agitata; qual viaggio, quai voli, e qual ordine abbia ella, e l'Intelletto usati per trattare in versi l'argomento preso. [...] Una leggiere abbozzatura di questo da me proposto disegno si mira ne' Comenti fatti da Lorenzo de' Medici, dal Benivieni, e da Dante nella *Vita nuova*, e nel *Convito* ai loro versi. Ma più di gran lunga si richiede al bisogno altrui.²⁵

Le posizioni del Muratori sui tre argomenti appena illustrati – il valore (da rivedere) dei modelli poetici antichi, il ruolo del Dante lirico e la revisione in chiave pedagogica dei discorsi esegetici (del poeta stesso o di terzi) – paiono sufficienti a spiegare il perché del suo interessamento verso la copia ambrosiana della *Vita nuova*.

Quanto espresso nel 1706 doveva essere frutto di un pensiero a lungo maturato e arrivato alle proprie conclusioni già alcuni anni

²⁵ Ivi, vol. I, lib. II, 8 (pp. 575-76).

prima. Le stesse posizioni risultano infatti espresse, accanto ad altre, nel più antico documento ad oggi noto circa il progetto di una nuova edizione a stampa del libello dantesco. Il 18 settembre 1697 Muratori scrive una lettera ad Antonio Magliabechi (1633-1714), al termine della quale, con sospetta sbrigatività, annuncia al destinatario di aver rinvenuto presso l'Ambrosiana un codice con la *Vita nuova* per misura «più copiosa della stampata in Firenze l'anno 1576», che gli ha messo in capo il «temerario pensiero di nuovamente farla imprimere e aggiungerle alcune osservazioni intorno all'autore ed a' bei versi che vi son dentro». ²⁶ Che il Muratori scelga di comunicare la propria scoperta prima di tutto al Magliabechi non dipende da un disinteressato legame di amicizia. La lettera in questione è anzi prototipica dello spirito che anima il loro epistolario nel ventennio fra il 1695 e il 1706. La relazione è di tipo utilitaristico. Il vignolese scrive al fiorentino per sfruttare le sue sterminate competenze bibliografiche e i suoi contatti in ambito editoriale e tipografico; in cambio l'altro riceve complimenti e blandizie, che ne placano la natura vanagloriosa: il Muratori è più giovane del Magliabechi di quarant'anni, ma nulla nelle sue parole rivela uno stato di subalternità. ²⁷ Al termine della missiva di cui si sta discutendo, il dottore ambrosiano accenna alla possibilità che la nuova edizione del libello dantesco venisse dedicata all'Accademia Fiorentina, di cui Magliabechi era segretario perpetuo. L'omaggio, pur solo accennato in forma di ipotesi, mal cela la concreta ricerca di un finanziatore per il progetto.

Che il rapporto fra i due si svolgesse in questi termini è dimostrato da un'altra lettera del loro epistolario e dal fatto che, allo stesso tempo il Muratori cercasse informazioni sulla fattibilità del suo proposito editoriale anche altrove.

²⁶ L.A. MURATORI, *Carteggi con Mabillon [...] Maittaire*, a cura di C. Viola, Olschki, Firenze 2016, p. 328 (n. 59).

²⁷ Per un aggiornata descrizione del rapporto con il Magliabechi, cfr. *ivi*, pp. 249-60.

La risposta del Magliabechi allo scritto del 18 settembre è una delle poche a non essersi conservata del loro epistolario. Il suo contenuto pare tuttavia inferibile da quanto lo stesso Muratori replicò il 9 ottobre 1697. Benché l'introduzione di questo testo sia caratterizzata da alcuni elementi oscuri – forse legati a questioni non inerenti il caso della *Vita nuova* – si può ritenere che il fiorentino avesse voluto bonariamente dissuadere il giovane interlocutore dalla sua impresa dantesca. Questi, accogliendo il consiglio, non manca tuttavia di dichiarare la propria ostinazione, rimandando semmai il progetto a un momento più tranquillo, quando i lavori per gli *Anecdota latina* saranno conclusi: «Ma poiché l'edizione da lei mentovata è la migliore, non vo' deporre la speme di migliorarla mercé del nostro libro scritto a penna, ch'è molto più copioso. Quando sarò restituito alla città, vi penserò, ma con aggio, volend'ora proseguire il disegno preso de gli *Anecdoti*».²⁸

Negli stessi giorni in cui il Muratori scriveva queste righe al fiorentino, un altro suo corrispondente si stava occupando di fornirgli certe indicazioni sulla *Vita nuova*. Scrivendo da Villanuova fra il 9 e il 12 ottobre 1697,²⁹ infatti, il bolognese Giovan Gioseffo Orsi (1652-1733)³⁰ cercava di impiegare la propria rete di conoscenze per favorire l'amico nelle fasi preliminari della sua idea dantesca. Il suo atteggiamento differisce completamente da quello del Magliabechi, lasciando intuire un sincero coinvolgimento nella causa. Mentre sull'argomento lo scambio con il fiorentino si concludeva nel giro di qualche lettera e si manteneva su toni molto formali, infatti, quello con l'Orsi evocava fin da subito soluzioni pratiche e concrete

²⁸ Ivi, p. 329 (n. 61).

²⁹ L.A. MURATORI, *Carteggio con Giovan Gioseffo Orsi*, a cura di A. Cottignoli, Olschki, Firenze, 1984, pp. 31-33 (nn. 29-30).

³⁰ Di questo poliedrico e, a tratti, turbolento intellettuale il Muratori scrisse una biografia: *Memorie intorno alla vita del marchese Giovan Gioseffo Orsi*, Soliani, Modena 1735. Nel testo è assente ogni riferimento alla faccenda della *Vita nuova*. Sul rapporto con il Muratori cfr. V. VARANO, *Orsi, Giovan Gioseffo*, in DBI, vol. LXXIX, 2013, pp. 602-05, e C. VIOLA, *Tradizioni letterarie* cit., pp. 101-35; 186-99.

per confermare la realizzabilità dell'opera e favorirne l'immediato avviamento.

Le due missive sopra citate dimostrano anzitutto che il bolognese era stato interpellato sulle stesse questioni poste al Magliabechi, ovvero sulle sue conoscenze circa l'esistenza di altre versioni della *Vita nuova* – sia manoscritte, sia a stampa – che fossero più ampie di quella ambrosiana, con cui il Muratori avrebbe voluto sostituire, opportunamente convertita in stampa, la *princeps* di Sermartelli. Per rispondere, l'Orsi si rivolge all'Accademia della Crusca, alla quale era stato ammesso nell'aprile del 1692. Analizza infatti l'indice delle opere citate nell'edizione più recente del *Vocabolario* (la terza, del 1691) e, una volta scoperto che i loro compilatori hanno fatto riferimento alla versione a stampa dell'opera, si ripromette di indagare se agli intellettuali di quel consesso fossero eventualmente note delle redazioni a penna del libello, per evitare a Muratori la fatica di imbastire la sua edizione sul codice ambrosiano, se ve ne fossero stati dei migliori in Crusca.³¹ Per quest'ultimo punto, l'aggancio

³¹ Le dinamiche dello scambio epistolare in quei giorni non sono completamente chiare, forse anche per la perdita della risposta che Muratori dovette fornire al citato biglietto del 9 ottobre. In quest'ultimo Orsi dichiarava di aver consultato «l'indice degli autori citati» del *Vocabolario*, con ciò probabilmente intendendo la *Tavola de' nomi degli autori o de' libri citati*, da cui appunto riportava, nello stesso ordine ivi trovato, la serie delle opere dantesche consultate dai lessicografi fiorentini – ultima la *Vita nuova* (vol. I, p. 19). Ipotizzava poi che l'opera fosse stata letta a stampa dagli Accademici, non riscontrando nell'elenco quelle note con cui di solito essi erano soliti specificare donde provenisse e a chi appartenesse un volume, se spogliato in forma manoscritta. Per aver conferma di ciò gli sarebbe bastato andare avanti di qualche pagina nel *Vocabolario*, dove la *Tavola dell'abbreviature per ordine d'alfabeto* avrebbe icasticamente chiarito: «Dante, Vita nuov. [...] Dante nell'opera detta la Vita nuova, stamp.» (vol. I, p. 40). Che Orsi non se ne avvedesse è comprensibile, visto che afferma, scrivendo da Villanuova, di aver sfogliato l'opera durante una permanenza di «poch'ore a Bologna». In tal senso si può pensare che il proposito, nuovamente dichiarato nella lettera successiva, del 12 ottobre, di consultare l'«indice dell'opere citate», alluda proprio alla seconda tavola, dopoché, probabilmente, nella responsiva perduta, Muratori aveva ribadito l'interessamento per eventuali codici a penna del libello, noti ai cruscanti. Se

interno cui l'Orsi rinvia è l'accademico Guernito, Alessandro Segni (1633-1697),³² non solo perché segretario dell'istituto, ma anche per il suo ruolo di punta nell'ampliamento del terzo *Vocabolario* stesso,³³ di cui aveva scritto la prefazione pochi anni prima.

Trascorre meno di un mese, in cui si può supporre che il Muratori abbia risposto alle gentilezze dell'amico e questi torna a scrivergli, il 6 novembre 1697, senza però fare il minimo cenno, come si sperebbe al patrimonio librario – e manoscritto – dell'Accademia. L'Orsi annuncia invece la recente scomparsa del Segni. La notizia non sembra però turbarlo; anzi, ha già individuato in Lodovico Adimari³⁴ (1644-1708) il nuovo interlocutore interno, tramite il quale perorare la causa della *Vita nuova* muratoriana a Firenze. In effetti l'asse del discorso risulta cambiato rispetto alle lettere precedenti: posto il carattere indubbio della necessità di stampare l'opera, la questione è ora trovare dei sostenitori. Il consiglio dell'Orsi è quello di rivolgersi direttamente agli accademici della Crusca, dedicando loro la nuova edizione ampliata e commentata del prosimetro. Se-

così non fosse, l'ordine delle due lettere andrebbe invertito, poiché quella del 12, vista la genericità del rinvio bibliografico, avrebbe potuto far riferimento anche alla *Tavola de' nomi*, che però parrebbe già analizzata il (presunto) 9. L'analisi degli originali (Modena, Biblioteca Estense, Archivio Muratoriano, filza 73, fasc. 19a) non sconfessa tuttavia la datazione indicata dall'edizione critica del carteggio, benché nel gruppo delle lettere del 1697 quelle del 9 e del 12 ottobre siano, curiosamente, le uniche invertite di posto fra le nove conservate. L'ipotesi più plausibile resta dunque che Orsi mostrasse qualche incertezza nell'analisi del *Vocabolario*, per poi rifarsi più tardi, fornendo notizie più precise, grazie anche ai suoi informatori presso l'Accademia, benché non si siano conservate le missive con tali indicazioni.

³² Su tale figura cfr. A. MIRTO, *Segni, Alessandro*, in DBI, vol. xci, 2018, pp. 756-58.

³³ *Vocabolario degli accademici della Crusca*, Stamperia dell'Accademia della Crusca, Firenze, 1691, 3 voll.

³⁴ Cfr. A. D'ADDARIO, *Adimari, Ludovico*, in DBI, vol. i, 1960, pp. 279-80. Con una lettera del 20 novembre 1691 al Segni, l'Adimari era stato promotore dell'ammissione dell'Orsi all'Accademia: cfr. *Alessandro Segni e gli accademici della Crusca. Carteggio (1659-1696)*, Accademia della Crusca, Firenze, 2016, pp. 709-10.

condo il bolognese un gesto tale potrebbe addirittura garantire al Muratori la cooptazione all'istituto:³⁵

È morto il Senatore Segni segretario della Crusca, col quale teneva io filo di lettere, ma per via dell'Adimari posso sempre ad ogni di lei cenno negoziar coll'Accademia la dedicatoria che si risolvesse di indirizzarle della *Vita nuova* di Dante, illustrata dalle osservazioni di V.S. eccellentissima. Credere[i] che in segno di gradimento o, per meglio dire, in dimostrazione della dovuta stima alla di lei virtù riportasse ella il titolo d'Accademico. Se poi trasportata dall'eccessiva sua bontà volesse molto peggio impiegar questa dedica, è V.S. eccellentissima assolutamente padrona, siccome è padrona di burlarmi faccendomi onori ch'io conosco, ed ogn'un conosce, da me non meritati.³⁶

A giudicare dalla chiusa è possibile pensare che Muratori non si giovasse fino in fondo delle trattative che Orsi stava conducendo e che nel frattempo guardasse anche altrove per la realizzazione del suo progetto editoriale. Il successivo 4 dicembre,³⁷ del resto, scrivendo al vignolese, l'Orsi sembra aver perso ogni entusiasmo e tono propositivo sulla faccenda. L'Accademia non viene più nominata nella lettera e il bolognese chiede a Muratori come unica cortesia di ringraziarlo pubblicamente, quando la *Vita nuova* sarebbe stata stampata, per l'aiuto prestato: fino a quando e in che circostanza non è dato sapere. Dopo questa missiva, infatti, nell'epistolario con l'Orsi al libello dantesco non si fa più riferimento. Anche ammettendo la dispersione – fisiologica – di parte dei documenti, tale assenza desta più di qualche sospetto.

La persistenza di questi dubbi – forse superabile almeno in parte scandagliando i fondi archivistici della Crusca – non compromette

³⁵ Il Muratori sarebbe entrato a far parte dell'Accademia della Crusca solo a partire dal 26 luglio 1746.

³⁶ L.A. MURATORI, *Carteggio con Giovan Gioseffo Orsi* cit., p. 33 (n. 31).

³⁷ Ivi, pp. 33-34 (n. 32).

del tutto la prosecuzione del discorso. Altri dati a riguardo provengono infatti anche da tempi molto successivi a questa fase preliminare dei lavori di Muratori sulla *Vita nuova*, segno che i suoi interessi a riguardo non si spensero immediatamente, ma furono al massimo ritardati nelle loro realizzazioni da dinamiche altre, ancora non ricostruite.

In attesa che il ruolo di intellettuali terzi nella realizzazione del progetto editoriale venga chiarito, lo studio dovrà deviare verso quanto il vignolese ebbe a fare da solo. Del resto, mentre ancora stava attendendo le risposte del Magliabechi e dell'Orsi, il Muratori si era già dedicato alla riproduzione del manoscritto ambrosiano, per poter impostare la nuova edizione. Un'analisi del codice e dei suoi rapporti con il modello milanese, benché resa qui attraverso dati scelti, permette di entrare nell'officina di Muratori e di descriverne esaustivamente le tecniche ecdotiche. In effetti, la sua copia personale del libello, oggi conservata a Modena (= Mod),³⁸ non può dirsi un semplice *descriptus*, essendo il risultato di un'operazione editoriale attiva. Secondo quanto lascerebbero intendere alcune note presenti in un sotto-fascicolo aggregato a quello, più ampio, della *Vita nuova*, la composizione di quest'ultima risalirebbe allo stesso 1697.³⁹ A questa altezza il Muratori pensava già a come rendere la versione ambrosiana del testo ammissibile per le stampe. Il primo passo era sollevarla dal difetto macroscopico che la caratterizzava, ovvero la completa assenza delle rime. L'obiettivo in questione non poté essere conseguito, quale che fosse il motivo, in un'unica soluzione con la riproduzione della parte in prosa. Il Muratori dovette copiare anzitutto quest'ultima, lasciando delle finestre vuote

³⁸ Biblioteca Estense, Archivio Muratoriano, filza II, fasc. 12a-b.

³⁹ La *Vita nuova* è esemplata nelle cc. 1r-23r di un manoscritto (12a) di tre quaderni; associato a questo, nello stesso fascicolo si trova un paio di fogli contenenti indicazioni bibliografiche varie su manoscritti e stampe. Fra i primi si rimanda anche a quello ambrosiano («La *Vita nuova* di Dante stampata in Firenze 1576 non è così copiosa come si truova nel nostro F. 326 nella B[iblioteca] dei mss»), le altre sono invece tutte anteriori al 1696. Con la segnatura F. 326 si indicava l'attuale R 95 sup.

per le poesie che sarebbero state aggiunte in un secondo momento. Che ciò sia vero è dimostrato dal fatto che per i componimenti più lunghi, per i quali la parte bianca doveva essere stata erroneamente calcolata in difetto, la sezione finale è riprodotta nel margine, più piccola e accompagnata da opportuni segni di rimando al corpo del testo principale.

Trattandosi di una copia redatta dopo la *princeps* è lecito sospettare che il Muratori ricavasse le liriche da una delle due stampe. Stabilire quali fra esse non è difficile.⁴⁰ L'edizione di Sermartelli aveva tratto la parte poetica dalla giuntina del 1527, apportandovi innovazioni ed errori sulla base di alcuni codici, cosicché la mancanza di tali mende nel manoscritto oggi all'Estense prova, per il suo confezionamento, l'uso della stampa più antica. Nella quasi totalità dei casi in cui le due edizioni differiscano, il Muratori tende infatti a riprendere la soluzione della più antica, sia che questa porti forme solo minimamente distanti dalla vulgata del 1576,⁴¹ sia che se ne separi con esiti più significativi, migliori o no che siano.⁴² Per converso, nei pochi casi in cui Muratori risulta allineato alla sermartelliana, non è perché dipenda direttamente da essa, ma perché entrambi e autonomamente hanno corretto allo stesso modo un difetto palese della giuntina.⁴³

⁴⁰ Cfr. anche BARBI, pp. XCIII-XCIV.

⁴¹ Per esempio: Giunt Mod] Serm. VIII 10 *proprietà*] *proprietà*; XII 13 *servir gli]* *servirgli*; XIX 14 *troverai]* *troverrai*; XXIII 20 *confortiam]* *confortian*; XL 9 *neente]* *niente*.

⁴² Per esempio: Giunt Mod] Serm. III I I *membrar]* *sembrar*; VIII 8 *incontastabile]* *incontrastabile*; XIII 9 *in l'amorosa erranza]* *in amorosa erranza*; XV 5 *temore]* *tremore*; XIX 7 *ciascun santo]* *alcun santo*; XIX 10 *gli addivien ciò che gli dà]* *gli avvien ciò che gli dona*; XX 4 *pregiare]* *prosire*; XX 4 *brieve]* *poca*; XXIII 26 *immaginar]* *immagine*. Significativo, in particolare, che in XXXI 17 Muratori decida di non copiare un'aggiunta spuria di Serm, a conclusione della canzone *Li occhi dolenti: Di Beatrice più che l'altre belle | nè ita a piè d'Iddio immantenente | e ha lasciato Amor meco dolente*. Sul punto vd. BARBI, p. 133.

⁴³ Per esempio: Giunt] Serm Mod. VIII 9 *sé di gratia]* *e se di grazia*; XVI 7 *lo cure]* *l'oscure*; XXIII 20 *l'una l'altra]* *l'una e l'altra*.

Il copista tardo secentesco non ha interessi a modificare ulteriormente la sua fonte a stampa. Se non la incrocia con altri modelli è perché la considera probabilmente una sintesi buona e di certo più comodamente fruibile che la frammentata tradizione manoscritta. Mentre la sostanza testuale rimane intatta, però, Muratori è piuttosto libero nell'aggiornare la forma del testo. Tale atteggiamento non è in contrasto con la rarità degli interventi sopra illustrata, applicati tutti con intenzione migliorativa. Intanto, una certa autonomia in fatto di veste esterna è ancora normale a questa altezza cronologica; poi, più nello specifico, può essere che, pensando ai fruitori della futura edizione, Muratori volesse dare al tutto un po' d'ordine e livellare le differenze fra i materiali di origini diverse su cui andava costituendo il proprio testo: le poesie vengono infatti raffinate in un percorso comune a quello che aveva interessato, perché trascritta prima, anche la prosa. Anzi, proprio il fatto che la lettera tratta dal codice cinquecentesco abbia richiesto, come si vedrà, molti ritocchi deve aver favorito proprio l'azione sulle rime.

Il manoscritto ambrosiano ha dato da riflettere a Muratori anzitutto per la presenza di voci che in esso si allontanavano dalle forme più piane del toscano. Le direzioni entro cui realizza la sua sistemazione possono infatti essere diverse, ma mirano tutte alla restituzione di una lingua più corrente e meno marcata. Così, benché conservi, soprattutto all'inizio della copiatura, alcune delle forme desuete che costellano l'antigrafo,⁴⁴ lo studioso tende a eliminare dal testo le varianti più manifestamente due-trecentesche e quelle di coloritura più popolare: II, 4 *secretissima* > *segretissima*; III, 15 *sempici* > *semplici*;⁴⁵ XVIII, 2 *gionto* >

⁴⁴ Conserva ad esempio *lubrica* per *rubrica* (I, 1) e *pelagrafi* per *paragrafi* (II, 10). La prima forma ha poche attestazioni nel *Corpus OVI* (sette in totale), mentre della seconda non si registrano tracce altrove (per la sua possibile origine, cfr. Pirovano, p. 57, n. 10). Per entrambi i casi esiste la possibilità che la forma inconsueta di Am non rappresenti un arcaismo, ma una storpiatura a fronte di un termine tecnico non compreso dal copista.

⁴⁵ Sulla vocalizzazione e sul dileguo della *-l-* che chiude nessi triconsonantici, cfr. ROHLFS, § 272. Il fenomeno è tardo-duecentesco e d'inizio Trecento.

giunto;⁴⁶ XXI, 8 *puole* > *può*;⁴⁷ XXIV, 4 *mostrarà* > *mostrerà*;⁴⁸ XXIV, 10 *usito* > *usato*;⁴⁹ XXVII, 2 *biastemava* > *bestemmiava*; XXXIX, 2 *disiderio* > *desiderio*;⁵⁰ XXXIX, 4 *porporeo* > *purpureo*; XL, I *Geso* > *Gesù*; XLII, 3 *glora* > *gloria*.⁵¹ Le trasformazioni qui esemplificate paiono a volte calcare una restituzione etimologizzante, ma che a Muratori non interessasse tale prospettiva è dimostrato dalla frequenza con cui, per converso, i latinismi recati dall'ambrosiano sono superati: III, 3 *suave* > *soave*; III, 7 *sostinere* > *sostenere*; III, 15 *iudicio* > *giudicio*; VIII, 12 *blasimarla* > *biasimarla*;⁵² XXI, 5 *sequente* > *seguinte*; XXV, 3 *poete* > *poeti*; XL, 6 *vocabulo* > *vocabolo*. Le varianti di derivazione settentrionale, invece, già ridotte per numero nel modello – traccia forse di malcelate abitudini del menante cinquecentesco –, vengono costantemente sostituite: II, 10 *lassando* > *lasciando*;⁵³ V, 2 *megio* > *mezzo*; XXV, 3 *Grezia* > *Grecia*;⁵⁴ XXV, 4 *piciolo* > *piccolo*.

⁴⁶ La forma non anafonetica di Am è tipica delle parlate toско-meridionali (cfr. ROHLFS, § 70 e CASTELLANI, pp. 350-54).

⁴⁷ Il verbo di Am è una forma popolare del fiorentino (e di altre parlate toscane). La terza persona è costruita sulla voce *vuole* (cfr. ROHLFS, § 547).

⁴⁸ Stando a ROHLFS, § 587 la *-a-* atona della desinenza dell'infinito, quando si unisce al presente di *avere* (MONSTRARE HABEO) diventa *-e-* dinanzi a *-r-* (ivi, § 140). La forma di Am, conservando la *-a-*, è riconducibile all'uso senese, per cui cfr. anche CASTELLANI, pp. 350-354.

⁴⁹ La desinenza in *-ito* potrebbe essere una delle rare estensioni della vocale *-i-* a verbi di coniugazione diversa dalla terza (ROHLFS, § 621), ma Mod la interpreta come scorretta, non senza però avervi riflettuto. Infatti, dapprima la riporta, poi sovrascrive la *-a-* alla *-i-*.

⁵⁰ La forma *di-* del prefisso *de-* è popolareggiante. Cfr. ROHLFS, § 1010.

⁵¹ La soluzione presente in Am è probabilmente adattamento di un termine dotto nella lingua popolare (normalmente il nesso *-ri-* dovrebbe ridursi a *-i-* e se rimane è per latinismo. Cfr. ROHLFS, § 284).

⁵² Lo sviluppo naturale del nesso latino *bl-* dovrebbe essere *bj-* (ROHLFS, § 177), ma in Am non è applicato forse perché il termine è di natura dotta: CASTELLANI, p. 130 lo ricorda infatti fra i gallicismi passati poi ai poeti siciliani e siculo-toscani.

⁵³ Cfr. ROHLFS, § 265.

⁵⁴ Ivi § 275.

Le azioni su forme di questo tipo – cassate perché diacronicamente e diatopicamente rilevanti – danno esiti regolari e fra loro paralleli. Lo stesso si può dire per interventi altri – sull'assetto fonetico e morfosintattico del testo ambrosiano –, anche se in questi casi Muratori, mosso dal gusto personale, può non essere stato all'altezza del suo stesso fare meticoloso ed essersi talora contraddetto.⁵⁵ Queste oscillazioni non sono però tali da incrinarne la serietà nel trattare la materia. Così, ad esempio, si può notare che:

1. trasforma costantemente gli articoli determinativi *lo* e *li* rispettivamente in *il* e *i* (o *gli*) e, in modo analogo, i pronomi *elli* (singolare e plurale) e *quelli* in *egli* e *quegli*;

2. univerba sempre in preposizioni articolate le preposizioni e gli articoli che risultavano separati nel proprio modello, mentre l'articolo *li*, *i* o *gli* viene eliminato qualora il nome successivo cominci per consonante (VIII 1 *de li angioli* > *degli angioli*; XXIX, 1 *de li cristiani* > *de' cristiani*);

3. unisce con regolarità le locuzioni caratterizzate da *che* o *come* in seconda posizione (XIII, 4 *sì come* > *siccome*; XXI, 1 *poscia che* > *posciacché*);

4. ripristina sempre la vocale iniziale se l'aferesi determina a inizio parola un nesso fra nasale e consonante occlusiva (XXII, 2 *sì intima* > *sì intima*; XXIV, 4 *lo 'mponitore* > *l'imponitore*); etc.

La frequenza di modifiche di questo tipo potrebbe ispirare l'ipotesi che Muratori trattasse con libertà i propri modelli e che di tale leggerezza abbia subito i colpi non soltanto la forma del testo, ma anche la sua sostanza. Tale ricostruzione non trova però conferma

⁵⁵ Una certa irregolarità si registra per: 1) il trattamento dei dittonghi e dei monottonghi. Muratori tende a eliminare le oscillazioni presenti in Am, favorendo entro le singole coppie di parole in alternativa una sola forma, da usare poi costantemente per quel termine (es. II, 1 *mei* > *miei*; XXIX, 3 *figliolo* > *figliuolo* IX, 1 *iera* > *era*; XXVI, 4 *propuosi* > *proposi*). 2) l'eliminazione delle vocali epitetive aggiunte ai verbi tronchi (es. XXXV, 3 *sentio* > *sentì*, mentre *poteo* in III, 2 è mantenuto); 3) l'elisione, che Mod predilige, anche se un uso piuttosto frequente e sistematico è riscontrabile solo per i sintagmi in cui il secondo elemento sia il pronome *io* (es. III, 9 *che io* > *ch'io*; XIX, 16 *come io* > *com'io*).

nei fatti: passando dall'ambito degli interventi fonetici e grafici a quello della morfosintassi – dominio in cui l'arbitrio è di necessità maggiormente interpellato – si nota già una drastica contrazione delle modifiche;⁵⁶ la stessa tendenza poi, e più marcata, si ripete se l'esercizio si applica alla componente sostanziale del testo.

Leggendo il codice modenese non ci si trova comunque di fronte a una bella copia dell'ambrosiano, ritoccata al massimo per minuzie esteriori. Che Muratori sia contenuto negli interventi, infatti, non lo rende un lettore e copista pedissequo. Egli è anche editore dell'opera che sta trascrivendo e la necessità di costituire un testo corretto per le stampe gli impone di prendere posizione rispetto al modello e di agire: in tale missione va cercata la sua misuratezza, non in assoluto. Non rispondere agli sconci presenti nell'antigrafo gli sarebbe stato impossibile, ma nel farlo Muratori adotta sempre la soluzione più economica, divinandola dalla forma degenerata attestata nel modello. La sua attenzione è massima e se non si avvede di un difetto è solo perché esso non lascia traccia, come nel caso di certe omissioni⁵⁷

⁵⁶ Risultano interessanti: 1) alcuni interventi sul modo dei verbi, come in xxxii, 4, ove Muratori cambia *m'aveano* in *m'avessero*, benché la locuzione temporale *incontanente che* regga normalmente l'indicativo (cfr. GDLI, s.v. *incontanente*, 2); 2) pochissime variazioni nella funzione logica delle parole, come in xxxii, 4, dove il complemento di argomento *de la mia conditione* dipendente dal predicato *narro* è trasformato in oggetto *la mia conditione*; 3) riduzione di certi giri sintattici ridondanti, come in xix, 18, quando elimina il *che* copulativo/dichiarativo con cui Dante è solito introdurre a spiegazione di una poesia, dopo aver scritto di quante parti è composta (*si divide in due; che nella prima > si divide in due; nella prima*). Sul punto DE ROBERTIS, p. 43.

⁵⁷ Nella maggior parte dei casi in cui Mod mantiene un'omissione di Am è perché a cadere è stato un elemento minimo (xxxiv, 3 *opera <cioè> del disignare*), oppure perché lo snellimento era stato operato sull'antigrafo in un luogo particolarmente ridondante del testo dantesco (xxxvi, 3 *parole <parlando>*). Non mancano cadute più consistenti, come in xxii, 6 – dove è omissa *Altre dipoi diceano di me: "Vedi questi che non pare esso, tal è divenuto!"* –, ma anche in questi casi il taglio – probabilmente voluto nel modello – determina la caduta in blocco di una frase, senza interrompere il ragionamento o la narrazione in quel contesto.

o cadute per omeoteleuto,⁵⁸ che non privano il passo di un senso compiuto o gliene forniscono un altro sintatticamente accettabile. In tutti gli altri casi, il vignolese si spende per il miglioramento.

La prima modalità di lavoro, in parte sopra accennata, comporta lo sforzo del solo ingegno del copista. Certo, a volte può accadere che la lezione che risulta dalla correzione sia in linea con quanto Muratori avrebbe potuto trovare, ad esempio, nella stampa sermartelliana,⁵⁹ ma che per errori di tal sorta egli si basasse proficuamente sulla propria inventiva è dimostrato dal fatto che molti casi analoghi vennero corretti o in contrasto con la *princeps*,⁶⁰ o senza nemmeno poter condurre verifiche al suo interno, mancando essa delle divisioni o patendo di qualche taglio nei passi interessati.⁶¹

Muratori non è comunque un copista presuntuoso, né tratta le possibili fonti esterne con altezzosa sufficienza. L'apertura verso

⁵⁸ Muratori tende a non accorgersi degli omeoteleuti soprattutto se essi interessano gli spazi dell'autocommento. A questi egli avrebbe forse dovuto prestare una maggiore attenzione, trattandosi del valore aggiunto per cui l'ambrosiano era stato eletto a nuova base editoriale. A sua parziale discolpa occorre segnalare che l'andamento schematico e ripetitivo delle divisioni ha tratto in inganno intere generazioni di copisti, rendendo ammissibile che anche lui, nel copiarle, non si sia accorto delle pecche del suo modello. Ad esempio: xxxi, 5 e 'ntorno a ciò foe due parti: prima dico [la cagione per che tolta ne fue; appresso dico] come altre si piange della sua partita. In alcuni casi Muratori si avvede dell'esistenza di un difetto – in specie quando la caduta implica la mancata corrispondenza fra il passo poetico citato come inizio di una partizione interna e il numero a essa associato –, ma il ripristino della stringa caduta poi non si verifica. Così in xxxi, 3 si accorge che *Pietosa mia canzone* introduce la terza parte del componimento commentato e modifica di conseguenza il *seconda* di Am in *terza*, ma non si sofferma sul motivo dell'assenza della partizione precedente.

⁵⁹ Per esempio: Am] Serm Mod. v, 4 *pur che sia] par che sia*; ix 2 *laudare] l'andar*; xiv, 7 *transaguratione] transfigurazione*; xvi, 2 *fantia] fantasia*; xxv, 10 *in giusio] in guisa*; xxxix, 4 *sonnelato] il sollevato*.

⁶⁰ Per esempio: Am] Mod (Serm). iii, 4 *iguardando] io guardando (riguardando)*; xxv, 9 *remo. Lo modo del buono Omero] secondo il modo del buon Omero (medio del buono Omero)*; xxxv, 3 *loro medesimo] loro medesimi (se stessi)*.

⁶¹ Per esempio: Am] Mod. xiii, 10 *tutti pare in che] tutti pare che*; xvi, 11 *narante] narrate*; xix, 19 *di terminata parte] determinata parte*.

certe libertà personali andrà piuttosto vista come un effetto della sua giovanile irruenza editoriale e del desiderio di portare a frutto il proprio progetto nel minor tempo possibile. Se l'intervento produce un *unicum* nella tradizione è chiaro che nella copiatura fosse mancato il tempo di riscontrare i passi vessati del modello su altri manoscritti.

Ipotizzare che tale atteggiamento fosse mantenuto anche nei riguardi della sermartelliana andrebbe però oltre alla stessa indipendenza che Muratori si era riservato nei termini sopra visti. Anzi, che il suo occhio fosse uso cadere, benché non sistematicamente, sulle pagine dell'edizione fiorentina, è dimostrato, pur *e contrario*, proprio a partire dai punti in cui, mancando la possibilità del confronto con la stampa per certi *loci* vessati, egli dovette risolvere con maggior fantasia, adottando per il testo soluzioni non riscontrabili altrove.⁶² La proporzione diretta fra entità della corruzione e peso dell'intervento inventivo non è comunque valida per tutte le gradazioni dell'errore (il primo membro): se per sua complessità il difetto dell'ambrosiano pare dunque irrisolvibile al copista e il supporto della stampa manca, l'estro emendativo cede e Muratori lascia sulla pagina dei punti di sospensione, arrendendosi alla necessità di controlli ulteriori, poi non avvenuti. Così accade ad esempio in XIX, 16, in cui al *quale me mare avere* del codice cinquecentesco corrisponde in quello di Modena *quale avere*.

L'esistenza di un rapporto diretto con l'edizione non si deduce comunque solamente dagli effetti che essa ebbe sulla copia di Muratori *in absentia*, quando non poté costituire un efficace termine di paragone per il manoscritto milanese. Altrove, infatti, il confronto fu possibile e proficuo e la prova di un ricorso alla *princeps* innegabile. Lo studioso fu spinto a sfogliare la cinquecentina anzitutto per i contesti in cui si era accorto del naufragio di una porzione testuale. Il riconoscimento del difetto fu talora facile, perché era stato lo stesso

⁶² Per esempio: Am] Mod (Barbi). XIV, 14 *e li visi vi] e quelli del viso (e li visivi)*; XIX, 18 *virtudi effave] virtudi e facendo (vertudi effettive)*; XXXIV, 4 *po mi facea] poi mi facea (però mi facea)*.

ambrosiano a consigliare un controllo esterno, lasciando uno spazio bianco in corrispondenza di qualche danno nel suo antigrafo.⁶³ Altrove, invece, fu solo l'attenta lettura di Muratori a scovare la caduta nascosta.⁶⁴ In entrambe le circostanze il ricorso alla sermartelliana è il modo più semplice per spiegare il ripristino delle pericopi perdute. L'impiego di manoscritti resta teoricamente possibile, perché per i passi coinvolti non sono presenti nella stampa soluzioni errate e tali da lasciar traccia visibile e comprovante nei possibili restauri operati per loro tramite. Certificano tuttavia questa eventualità e la rendono ancora più credibile per i casi appena analizzati tutti quei punti in cui nella copia tardo secentesca sono presenti delle tracce della sermartelliana in corrispondenza di lezioni dell'ambrosiano che non avrebbero avuto bisogno di modifiche o, se erronee, non erano tali da suscitare l'attenzione di Muratori, perché ammissibili nello specifico contesto.

Lo studioso non compulsa l'edizione rapportandola con sistematica attenzione al testo del manoscritto pinelliano, eppure nell'apografo da esso ricavato si riconoscono spesso alcuni riflessi della stampa, che provano come il volume non fosse aperto da Muratori solo all'evenienza, quando il modello a penna risultava inservibile, ma venisse osservato cursoriamente lungo l'intero processo di riproduzione. Solo così si possono spiegare, anzitutto, le significative concordanze in errore che accomunano la copia muratoriana e la Sermartelli.⁶⁵ Il testo ambrosiano, altrove effettivamente bisognoso di una forte cura correttiva, viene in questi àmbiti mutato senza che

⁶³ Per esempio: Am] Serm Mod. x, 2 *parea che viziosamente] parea che m'infamasse viziosamente (pareva, Serm).*

⁶⁴ Per esempio: Am] Serm Mod. vii, 2 *cagione che] cagione di certe parole che; xvi, 1 questo sonetto di dire] questo sonetto mi mosse una volontà di dire; xxv, 9 om.] 'Bella mihi video, bella parantur, ait'. E per questo puote esser manifesto a chi dubita in alcuna parte di questo mio libello. La caduta poteva anche dipendere da *saut du même au même*, come in xxv, 3 *dicitori d'amore certi poeti] dicitori d'amore in lingua volgare, anzi erano dicitori d'amore certi poeti (dicitori di amore, Serm).**

⁶⁵ Per esempio: Am] Mod Serm (Barbi). xiii, 3 *non buona era] non è buona (non buona è); xxiv, 1 teremuoto] tremito (tremuoto); xxv, 7 dittatori] dicitori (dittatori);*

sia strettamente necessario, segno che alla stampa, pur da sostituire, era riconosciuto un certo credito. Del resto, parlando del progetto al Magliabechi, Muratori trovava nel codice recentemente scoperto un solo valore aggiunto, l'esser più «copioso», per la parte in prosa, della *princeps*, ma in quest'ultima non rilevava apertamente pecca alcuna.

Gli interventi praticati per suo tramite rispetto al modello ambrosiano non sono unicamente sostitutivi – una parola per un'altra – ma possono anche comportare aggiunte o tagli. Le prime sono poco frequenti, ma corroborano senza ombra di dubbio l'ipotesi del ricorso alla stampa. In xxviii, 1 il testo cinquecentesco portava *ricontai la vista*, mentre Muratori scrive *ricovrai addunque la vista*, lezione comune al ramo b della tradizione, secondo la ricostruzione barbiana. Che il copista non si servisse di uno dei codici di quella folta famiglia per tale variazione, ma accedesse al loro comune esito per tramite della cinquecentina è dimostrato, oltretutto dal buon senso, dal fatto che altrove l'addizione testuale è senza dubbio ricavata dalla sermartelliana. Così, in xxvi, 2, Muratori sottopone Beatrice a una *diminutio* dei suoi caratteri celesti dicendola essere *simile a uno de' bellissimi angeli*, ma l'aggettivo attenuante – *simile* – non è originale, perché mutuato nella stampa, ove era stato aggiunto per effetto dei controlli censori, che avevano sconsigliato la parificazione assoluta fra la gentilissima e le «prime creature». ⁶⁶

La sorveglianza dell'autorità religiosa determinò anche, nella sermartelliana, l'eliminazione di alcuni passi. Che Muratori vi si allinei, pur potendo leggere regolarmente nell'ambrosiano le parti di cui la stampa era stata privata, fornisce una misura del grande credito attribuito a quest'ultima. Ciò non significa però che l'autorità del manoscritto fosse definitivamente sottomessa a quella dell'edizione. L'obiettivo primario resta quello di migliorare la prosa ambrosiana e renderla utile alla pubblicazione; pertanto, se il copista si avvede di differenze significative rispetto alla stampa – il codice sembra portare

xxv, 10 *li poete parlano cose*] *i poeti parlano così* (*li poete parlavano così*); xxxvii, 2 *avere restate*] *essere restate* (*avere restate*).

⁶⁶ *Inf.* vII, 95.

delle parole in più – gli pare più cauto sospendere momentaneamente il giudizio a riguardo: così non accoglie immediatamente il taglio operato nella *princeps* e lì non marcato, ma al suo posto lascia nella nuova copia un vuoto, in attesa di controlli in altra sede. In xxiv, 4, ad esempio, Muratori trova *però che lo suo nome Giovanna è da quello Giovanni, lo quale precedette la verace luce dicendo: 'Ego vox clamantis in deserto: parate viam Domini'*, ma lo rimpiazza con uno spazio bianco, non riscontrando la pericope nella cinquecentina, donde era stata eliminata per l'ardita associazione che avrebbe comportato fra Giovanna e san Giovanni e, di conseguenza, fra Beatrice e Cristo.

Altrove Muratori accoglie i salti operati dalla stampa con meno remore, soprattutto se l'omissione non comporta una significativa perdita testuale.⁶⁷ Che manchi, in questi casi, lo scrupolo di un controllo ulteriore è comprensibile – un manoscritto così ricco di improprietà come l'ambrosiano sarà anche parso aperto a eventuali interpolazioni, che il vignelese ritenne bene eliminare –, ma non si può nemmeno escludere che la comunanza d'esiti sia talora fortuita, in specie se a cadere è un termine semanticamente vuoto⁶⁸ o il contesto tale da invitare in tutta la tradizione a stralci della medesima sorta.⁶⁹

⁶⁷ Per esempio: Am] Mod Serm. xxv, 4 *apparirono prima questi] apparirono questi*; xxxviii, 3 *uno spiramento d'Amore] uno spiramento*.

⁶⁸ Per esempio: Am] Mod Serm. xxiv, 1 *ed io mi sentio] io mi senti*; xxviii, 2 *non è lo mio] non è mio*; xxxvi, 1 *si si facea] si facea*.

⁶⁹ Per esempio: xix, 1 *avvenne che poi che] avvenne poi che*; ix, 8 *sonetto, il quale comincia] sonetto*. Il secondo caso è più rappresentativo, oltretutto per la maggiore estensione del taglio, anche per il ambito in cui è operato: si tratta di una zona delicata del testo, quella cioè in cui la prosa che porta la ragione di una poesia si aggancia alla lirica stessa, introducendola. È possibile che Sermartelli e Muratori, in modo autonomo, desiderassero evitare l'anticipazione del verso incipitario nella prosa, prima che esso fosse portato poco sotto con il componimento intero. Tale libertà nelle zone di passaggio fra le due componenti testuali è del resto ricorrente in tutta la tradizione manoscritta del libello, come dimostra anche – *mutatis mutandis* – il trattamento analogo riservato alle divisioni dai copisti, che reagirono alla loro cadenza formulare e ripetitiva con sgrossamenti più o meno

Per costituire la propria *Vita nuova* Muratori mise in atto un cosciente procedimento contaminatorio, assumendo per base un manoscritto degno di nota perché completo per la parte in prosa – l’ambrosiano – e ritoccandolo attraverso la stessa edizione a stampa che avrebbe voluto superare. Quanto si può leggere nelle carte dell’Estense, però, non sarebbe stato immediatamente spendibile per la pubblicazione. Sul codice, certo, sono presenti alcuni tratti che potrebbero già proiettarlo a un ipotetico uso in tipografia – si pensi ad esempio al fatto che risultano sottolineati tutti i passi in latino e le citazioni dei componimenti poetici nelle divisioni, quasi a volerne consigliare, nell’impressione, una resa marcata, magari in corsivo – eppure per altri aspetti esso non può che considerarsi un primo abbozzo di lavoro. Come visto a più riprese, ad esempio, Muratori ha lasciato dei punti sospensivi nei contesti in cui non era riuscito a risolvere *ex ingenio* un difetto del manoscritto cinquecentesco o quando, su spinta della Sermartelli che ometteva parte del testo, aveva dubitato se ripetere il taglio nella propria copia. Il mancato ritorno su questi punti non rappresenta tuttavia il *vulnus* più significativo del codice. Esso, infatti, è monco non solo nella lettera dantesca, ma anche dell’intero commento di Muratori, che fin dalle prime notizie sulla scoperta del manoscritto milanese era sembrato imprescindibile per la nuova edizione, giustificandone quasi la stessa esistenza. L’apparato esegetico invece non c’è e, allo stato attuale delle conoscenze, non è chiaro se la glossatura sia effettivamente avvenuta e quando. Qualora si sia fatta, fu di certo su altri fogli attualmente ignoti o dispersi. Che essa non sia mai avvenuta, poi, è altrettanto plausibile, anche se resta oscuro il motivo della rinuncia.

Si potrebbe anzitutto pensare a una ragione ideologica e cioè che Muratori riflettesse sull’effettiva opportunità di annotazioni sul farsi di una poesia, se fornite da chi non l’aveva direttamente

fortuiti, spesso alterando il rapporto fra le parole di spiegazione e i citati poetici che esse inframmezzavano.

composta:⁷⁰ competere con Dante stesso, che già si era commentato da sé, benché non nel modo propugnato dallo studioso, poteva risultare insomma ragionevolmente scomodo. Tale ricostruzione resta tuttavia indimostrabile, mancando elementi documentari a suo sostegno, o addirittura impropria, se si considera l'attitudine alle annotazioni di cui Muratori aveva e avrebbe dato prova per altre opere. È più semplice pensare che a rallentare il bibliotecario ambrosiano siano stati motivi pratici, quali la sovrapposizione al progetto di altre incombenze o nuove invenzioni librarie: la stesura di un sistema di note, del resto, avrebbe richiesto indubbiamente più tempo della semplice trascrizione, benché già piuttosto artificiosa, del manoscritto.

A impedimenti materiali farebbe pensare anche l'ultima traccia a oggi nota sulla *Vita nuova* muratoriana, posteriore di una decina d'anni alle testimonianze fin qui analizzate. Nel caso specifico non è l'assenza del commento a emergere, ma – più in generale – la possibile difficoltà nella pubblicazione del prosimetro stesso. I due fatti non sono completamente disgiunti: concludere il lavoro per un libro è più facile e veloce se si sa già col sostegno di chi lo si potrà stampare.

All'inizio del secolo XVIII Muratori collaborò alla pubblicazione, a Venezia, di una rivista bibliografica, il «Giornale de' letterati d'Italia», concepita dai suoi ideatori (Scipione Maffei, Antonio Vallisneri, Apostolo Zeno) come una sorta di enciclopedia sulle novità del mercato librario contemporaneo.⁷¹ A ciascuna delle opere recensite

⁷⁰ In L. A. MURATORI, *Della perfetta poesia italiana* cit., vol. I, lib. II, 8 (pp. 576-577), il vignolese sta per esemplificare il suo concetto di commento applicandolo a una sua poesia e riconduce la scelta a una necessità, «non potendosi tanto render ragione de' gli altrui segreti, e pensieri, quanto de' propri».

⁷¹ La rivista fu pubblicata fra il 1710 e il 1740, con alcune interruzioni (1719-1720; 1727-1732), uscendo dapprima come trimestrale o quadrimestrale e poi, nell'ultima fase, come annuale. Sull'opera cfr. il recente *«Giornale de' letterati d'Italia» trecento anni dopo: scienza, storia, arte, identità (1710-2010)*, Atti del Convegno (Padova-Venezia-Verona, 17-19 novembre 2010), a cura di E. Del Tesco, Fabrizio Serra Editore, Pisa-Roma 2012.

i redattori dedicavano non una semplice descrizione catalogafica, ma un vero e proprio commento ragionato, che poteva andare dalle venti alle cinquanta pagine. Fra i libri trattati nell'uscita inaugurale del periodico (1710) si trovano anche, del Muratori, i recentissimi *Anecdota graeca*.⁷² Dopo essersi soffermato sui contenuti dell'opera, l'autore della scheda riferisce anche dei lavori che l'erudito vignolese è prossimo a pubblicare. Risultano ormai pronti da qualche anno altri tomi di *Anecdota latina* e la loro mancata uscita – qui sta il punto – è esplicitamente giustificata nell'impossibilità di individuare un protettore che si faccia carico delle spese di stampa.⁷³ Che la stessa sorte toccasse anche all'opera giovanile di Dante è evidente perché poco dopo, concluso l'elenco dei testi che si potrebbero trovare nella nuova miscellanea latina, si fa riferimento anche a degli auspicati *Anecdoti italiani* e nella serie di opere brevi preventivate sotto quel titolo spicca, in prima posizione. «*La Vita Nuova di Dante* assai più copiosa delle stamperie».⁷⁴ Al commento non si fa più alcun cenno e la ragione della sua assenza potrebbe proprio spiegarsi nella ricca lista di testi volgari cui la *Vita nuova* è affratellata nel progetto di

⁷² L.A. MURATORI, *Anecdota graeca*, Padova, Giovanni Manfrè, 1709. L'opera è recensita in «Giornale de' letterati d'Italia», I, 1710, pp. 113-53.

⁷³ «Prima di terminar quest'Articolo [*scil.* quello sugli *Anecdota graeca*], non sarà forse a' leggitori discaro l'aver contezza degli Opuscoli miscellanei, che servir dovranno di continuazione a i due primi Tomi degli *Anecdoti Latini* pubblicati già tempo, come di sopra accennammo, dal Sig. Dottor Muratori. Egli li tiene in pronto da qualche anno, in tre giusti Tomi divisi, ed illustrati da lui con Prefazioni e con Note, né altro gli manca per soddisfare al suo ed al comun desiderio, se non un benefico Protettore, il quale ad esempio dell'Eminentissimo Cornaro, ne prenda sopra di sé il carico dell'impressione. Beate le lettere se a' lor professori non mancassero o la fortuna o la protezione!» (ivi, pp. 148-49). I primi due volumi degli *Anecdota* furono pubblicati rispettivamente nel 1697 e nel 1698 (entrambi Milano, Giuseppe Pandolfo Malatesta), mentre gli altri due – non tre, come previsto nell'articolo – sarebbero usciti nel 1713 a Padova presso Giovanni Manfrè.

⁷⁴ «Sbrigati gli *Anecdoti Latini*, pensa quest'erudito ed indefesso Bibliotecario di dare due Tomi anche di *Anecdoti Italiani*, che conterranno: *La Vita Nuova di Dante* assai più copiosa delle stamperie [...]». [in «Giornale de' letterati d'Italia», I, 1710, pp. 151-52].

pubblicazione. Il ritrovamento di materiale vario – alcuni frammenti di epistolari (di Torquato Tasso e del cav. Guarini) e un folto indice di contributi del modenese Lodovico Castelvetro –, da stampare al pari del libello può aver reso impossibile l'approfondimento esegetico su quest'ultimo.

Nella successiva produzione di Muratori, all'annuncio editoriale presente nel «Giornale de' letterati d'Italia» non corrisponde nessuna pubblicazione che rechi sul frontespizio la dicitura *Anecdotti italiani*, eppure tale mancanza non va fatta equivalere al fallimento completo dei propositi di pubblicazione. Si verificò infatti, al massimo, una rimodulazione del piano di partenza, sostituendo l'idea di un libro unitario con quella di più stampe distinte. I carteggi sopra citati⁷⁵ e le variegiate disquisizioni castelvettrine⁷⁶ trovarono infatti sfogo in alcune edizioni uscite nei due decenni successivi.

La stessa fortuna tardiva non arrise, invece, all'opera dantesca, la cui realizzazione dovette diventare definitivamente inutile qualche anno più tardi, all'uscita, nel 1723, dell'edizione di Antonio Maria

⁷⁵ Cfr. *Delle opere di Torquato Tasso, con le controversie sopra la 'Gerusalemme liberata'*, Stefano Monti, Venezia 1739, vol. x, pp. 233-390, (in questa sede indicate come *Lettere inedite di Torquato Tasso raccolte dal signor Ludovico Antonio Muratori bibliotecario del serenissimo signor duca di Modena, che le ha tratte da vari manuscritti*). Per le epistole inedite di Battista Guarini non si è potuta individuare, invece, un'edizione a stampa in cui il contributo muratoriano abbia avuto modo di esprimersi: anche in questo caso è possibile che siano mancate le condizioni pratiche per la realizzazione del progetto. In effetti Muratori collaborò negli anni successivi con Apostolo Zeno e Lorenzo Barotti all'edizione delle *Opere* del ferrarese in quattro volumi (Verona, Giovanni Alberto Tumermani, 1737-1738) e nel secondo di questi, quasi un trentennio dopo l'annuncio sul «Giornale de' letterati d'Italia», fra i testi inediti del Guarini che l'editore dichiara ancora da stampare all'inizio del libro, figurano anche delle «lettere inedite dello stesso [scil. Guarini] favoritemi al numero di cento e novanta dal Chiarissimo Sig. Preosto Muratori» (s. p.). La loro impressione non avvenne nei due tomi successivi.

⁷⁶ Oggi, insieme ad altri titoli, in *Opere varie critiche di Lodovico Castelvetro gentiluomo modenese non più stampate, colla vita scritta dal sig. preposto Ludovico Muratori*, Poppens, Berna (Milano) 1727.

Biscioni (1674-1756).⁷⁷ Le cause di tale trattamento diversificato sono al momento ignote e, insieme a una migliore definizione delle dinamiche che caratterizzarono i rapporti con intellettuali terzi – Magliabechi, Orsi, i cruscanti – nelle fasi iniziali del lavoro sulla *Vita nuova*, costituiscono l'oggetto principale dei prossimi passi dello studio fin qui presentato in forma di ricognizione preparatoria.

⁷⁷ *Prose di Dante Alighieri e di messer Gio. Boccaccio*, Gaetano Tartini e Santi Franchi, Firenze 1723.

Riassunto. Durante il servizio alla Biblioteca Ambrosiana (1695-1700), Muratori rinvenne una copia cinquecentesca della *Vita nuova* (ms. R 95 sup.), sul testo della quale ipotizzò di stabilire una nuova edizione a stampa del libello, che superasse i limiti della princeps del 1576 (Firenze, Sermartelli). Benché mancasse delle poesie, reperibili a stampa fin dalla Giuntina del 1527, il codice recava infatti un testo più ampio e completo per la parte in prosa. Dopo una ricognizione delle tracce del progetto nell'epistolario muratoriano, il presente contributo fornisce una descrizione dell'assetto della copia della *Vita nuova* redatta da Muratori e oggi conservata presso la Biblioteca Estense (Arch. Mur., filza II, fasc. 12a-b): non un semplice *descriptus*, ma una vera e propria edizione – benché poi mai promossa ai torchi – in cui l'estro dello studioso operò attivamente, mediando fra l'ipotesi ambrosiano e la stampa del 1576.

Parole chiave: *Vita nuova*, Gian Vincenzo Pinelli, Ludovico Antonio Muratori, Biblioteca Ambrosiana, Biblioteca Estense.

Abstract. During his service at the Biblioteca Ambrosiana (1695-1700), Muratori found a 16th century copy of the *Vita nuova* (ms. R 95 sup.), on the text of which he hypothesised to establish a new printed edition of the libellus, which would go beyond the limitations of the 1576 princeps (Florence, Sermartelli). Although it lacked the poems, which could be found in print since 1527, with the *Giuntina*, the codex in fact contained a larger and more complete text for the prose part. After a survey of the traces of the project in Muratori's epistolary, this contribution provides a description of the arrangement of the copy of the *Vita nuova* written by Muratori and now kept in the Biblioteca Estense (Arch. Mur., filza II, fasc. 12a-b): not a simple *descriptus*, but a true edition – although never brought to the press – in which the scholar's inspiration worked actively, mediating between the Ambrosian model and the 1576 printing.

Keywords: *Vita nuova*, Gian Vincenzo Pinelli, Ludovico Antonio Muratori, Ambrosiana Library, Estense Library.

‘VITA NOVA FRAGMENTORUM’:
UN CASO ANCORA APERTO?

Paolo Rigo
(*Università di Roma “Tre”*)

Accostare alla fortunata invenzione in lingua volgare di Petrarca, al Canzoniere, il celebre ‘Libro della memoria’ della giovinezza di Dante non desta più alcuna sorpresa.¹ Ormai, il legame tra i due

¹ L’espressione “libro della memoria”, come noto, è estrapolata direttamente dal primissimo paragrafo della *Vita nuova*: «In quella parte del libro della mia memoria». La locuzione ha giustamente attratto l’interesse degli studiosi; scelgo, però, di non riportare inutili elenchi bibliografici e segnalo solo alcuni, perlopiù recenti; interventi, senz’altro utili a fornire gli strumenti per una ricostruzione dossografica da parte del lettore: M. CORTI, *‘Il libro della memoria’ e i libri dello scrittore*, in Ead., *Percorsi dell’invenzione. Il linguaggio poetico e Dante*, Einaudi, Torino 1993, pp. 27-50; M. FARNETTI, *Dante e il libro della memoria*, in «Critica letteraria», xcvi, 1997, 3, pp. 419-434. Ricordo poi il saggio di I. CANDIDO, *Il libro della Scrittura, il libro della Natura, il libro della Memoria: l’esegesi dantesca di C.S. Singleton fra tradizione giudaico-cristiana e trascendentalismo emersoniano*, in «Moder Language Notes», cxxii, 2007, 1, pp. 46-79 a cui ha fatto seguito il

autori si è tradotto in una ricca e consolidata tradizione di studi, che conserva tratti propri delle discipline specialistiche.² L'unica possibile traiettoria (quasi) inedita, mi pare che possa riguardare una domanda formulata nell'ambito della fortuna novecentesca di Dante: e cioè quale Dante influenza il ricevente, il lettore di turno?³ L'interrogativa sembra all'apparenza immediata e superflua, ma nasconde delle insidie: la *Commedia*, le rime, la *Vita nuova*, il *Convivio*, le opere latine hanno avuto un diverso grado di attrazione da lettore a lettore e da secolo a secolo.⁴

A questo problema apparentemente quantitativo si passa a uno qualitativo: la presenza di Dante in Petrarca è limitata o no a nessi lessicali? Oppure contempla delle strutture semantiche complesse?

recentissimo *Per una rilettura della 'Vita nova': la prima "visio in somniis"*, in «Lettere Italiane», LXXI, 2019, 2, pp. 21-50. In chiusura di nota, intendo specificare che i *Fragmenta* sono citati dall'edizione di R. Bettarini, Torino, Einaudi, 2005, 2 voll. (a cui si rinvia con la sigla *Rvf*) Si è tenuto conto anche di altre edizioni: per la *Vita nuova*, oltre all'ed. Pirovano (di riferimento), è stata considerata quella curata da G. Gorni, Mondadori, Milano 2011; per i *Fragmenta* quella a cura di M. Santagata, Mondadori, Milano, 2014. Per snellire i riferimenti, quando si cita uno di questi quattro commenti si riporta il solo nome del curatore (es. PIROVANO, GORNI, BETTARINI etc.) seguito dall'indicazione 'nota' o 'commento' in corsivo e, quindi, dal numero di pagina.

² Ho provato a tracciare la storia di questa curiosa 'disciplina' in un articolo di qualche anno fa: *Fragmenta danteschi e non solo: alcune riflessioni su due libri recenti e un "nuovo" metodo d'indagine del rapporto tra Dante e Petrarca*, in «Scafole Aperto», vi, 2015, pp. 123-139, a cui rimando per la bibliografia sul tema.

³ La domanda era stata posta da A. DOLFI, *Dante e i poeti del Novecento*, in «Studi Danteschi», LVIII, 1986, pp. 307-42: 315-316, la studiosa rifletteva, come detto, sul fenomeno del dantismo novecentesco: «con quanti Dante abbiamo a che fare? Con quello petroso o quello stilnovista, con quello del *De vulgari* o quello del *Convivio*, con quello della *Commedia* o con quello delle tre cantiche o con quello degli oltre diecimila versi [...]? Quale Dante sceglieremo, e soprattutto, quale registro sceglieremo?». Di recente è stato sostenuto che Petrarca conoscesse anche la *Monarchia* dantesca (E. FUMAGALLI, *Petrarca contro i "quidam nostrorum": nota su 'De ignorantia' e 'Monarchia'*, in «Petrarchesca», v, 2017, pp. 11-20).

⁴ In tal senso davvero opportuno il rimando al lavoro di M. BAGLIO, *Presenze dantesche nel Petrarca latino*, in «Studi petrarcheschi», n.s., ix, 1992, pp. 77-136.

Tra i due si verificò un'ascendenza tale da permettere una connessione 'ideologica' e, se si vuole, 'modulare' o meno?⁵ All'indomani del centenario dantesco, e considerati la messe di studi e i tanti convegni, mi chiedo se sia ancora opportuno e necessario indagare il legame su cui mi soffermo in queste pagine, quello tra *Vita nuova* e *Fragmenta*.⁶ Dopotutto, è cosa nota che Durante da Firenze «ha salato il sangue» di Francesco dell'Incisa.⁷

In effetti, la possibilità di nuovi studi volti a sondare la ricezione dell'opera giovanile di Dante nel Petrarca lirico è un'operazione che si prefigura improba, difficile, complessa. E tale statuto è vivo a prescindere dalla situazione degli studi attuali, poiché il confronto tra le due voci è quasi oscurato da una serie di motivi condivisi, tradizionali, topici, che non è detto che necessitino di un legame poetico sicuro tra *Vita nuova* e Canzoniere. Tra questi elementi è quasi sintomatico annoverare: (1) la divisione dell'opera-libro in rime in vita e rima in morte; (2) la prospettiva focalizzata sul passato dell'io che presto sfocia (3) nell'insistenza del ricordo, motivo a sua

⁵ Avvertiva, con la solita risolutezza, M. SANTAGATA, *Per moderne carte. La biblioteca volgare di Petrarca*, il Mulino, Bologna 1990, p. 15, che la funzione dei poeti volgari sul Canzoniere non poteva e non può avere una «oggettiva incidenza [...]». Una incidenza non esercitata in modo uniforme sull'intera raccolta, e che dobbiamo ritenere più profonda in certe fasi cronologiche piuttosto che in altre». Il pensiero esposto dallo studioso ben si addice al problema della «qualità» delle presenze dantesche all'interno della raccolta di Petrarca.

⁶ Paragone meno frequentato rispetto a quello tra *Fragmenta* e *Commedia*, del resto, come ha scritto A. MALZACHER, «*Il nodo che...me ritenne*». *Riflessi intertestuali della 'Vita nuova' di Dante nei 'Rerum vulgarium fragmenta' di Petrarca*, Cesati, Firenze 2013, p. 32 (volume su cui tornerò), «essendo la *Commedia* l'assoluto capolavoro di Dante, è attraverso le riprese di essa [...] che la *aemulatio* petrarchesca col grande precursore esercita il maggiore fascino. Il secondo motivo risiede nella «discrepanza riscontrabile tra il grado in cui le storie narrate si assomigliano e quello con cui la resa concreta di questa storia differisce in Petrarca rispetto a Dante».

⁷ Mi rimetto alla ormai canonica espressione che Gianfranco Contini (*Cavalcanti in Dante*, in Id., *Un'idea di Dante*, Einaudi, Torino, 1976, pp. 143-157: 157) coniò per illustrare il rapporto tra Cavalcanti e Dante.

volta legato ancora alla (4) morte dell'amata. Sono tutti temi che, perfino superficialmente, mentre sembrano valorizzare con quasi fin troppa evidenza il rapporto di vicinanza tra l'uno e l'altro testo, svisliscono la materia rigettandola in uno statuto più pertinente a quello proprio di bacino culturale condiviso.

Uno dei motivi ricorrenti in entrambe le opere riguarda il problema della memoria. Memoria che se è del tutto agostiniana per Petrarca, è difficile da maneggiare in Dante, nonostante essa sia fondamentale nella *Vita nuova*, opera che si apre sulla celebre formula, già ricordata, di 'libro della memoria'. Mi sia permessa una breve parentesi: di recente Igor Candido ha pubblicato due lavori che si basano sui noti contributi di Charles S. Singleton.⁸ Lo studioso giunge alla conclusione che la prima visione del libello vada interpretata allegoricamente – e su questo punto non si può essere in disaccordo –, ma propone anche l'ipotesi che l'atto relativo alla fagocitazione del cuore da parte dell'amata (Amore nella parte in prosa afferma esplicitamente: «vide corem tuum») vada ricondotto alla tradizione raffigurativa della *manducatio librorum* nata in ambito biblico con Geremia ed Ezechiele. Lo studioso, facendo sue alcune osservazioni di Eric Jager, afferma che il cuore di cui parla Amore non sarebbe da identificare con l'organo fisico dell'io diegetico ma con il libello stesso. La proposta non è aliena da difficoltà: volendo ricondurre l'immagine dantesca al mondo della manducazione libresco bisognerà anche recuperare il significato di quel simbolismo. Significato che sicuramente risiede nell'elezione del profeta (appunto Ezechiele o Geremia) che è ora in grado di affermare la Verità; e su questo punto nasce il primo problema. Non dovrebbe essere l'eletto e, quindi, Dante a nutrirsi di un supposto libro rivelatore affinché l'episodio sia associabile, secondo i dettami dell'*imagery*, a

⁸ CANDIDO, *Il libro della scrittura* cit., pp. 46-79; ID., *Per una rilettura* cit., pp. 21-50. C. SINGLETON, *An Essay on the 'Vita Nuova'*, Harvard University Press, Cambridge-Massachusetts 1949, pubblicato in Italia nel 1968 per i tipi di il Mulino; alle pp. 38-75 dell'edizione italiana si trova il capitolo intitolato *Il libro della memoria*.

quel *transfer* metaforico? Se la *Vita nuova* corrisponde al racconto di una visione per rivelazioni, qualora tale rivelazione sia esclusivamente concessa alla donna amata, a Beatrice, non vi sarebbe di conseguenza il rischio di un cortocircuito profetico? Dove e quando avverrebbe la sublimazione in *charitas* dell'Amore? Ricordo che l'onnipresente immagine del libro si rimette per Dante a una lunga tradizione. Singleton e Candido interpretano nello specifico la figura del 'libro della memoria' come se essa rispondesse a null'altro che al 'libro della vita'; motivo particolare presente in testi che da Agostino giungono fino a Tommaso d'Aquino. Dante sarebbe, dunque, una sorta di scriba, che «quando legge la prosa che contorna le sue poesie, legge parole dell'altro libro di Dio, il Libro dell'universo, ove sono eventi che erano 'parole' ancor prima di trovar posto in un Libro della memoria».⁹ A proposito di questa ipotesi ricostruttiva, con sagacia già Enrico Fenzi aveva ricordato che il 'libro della vita' nel «linguaggio biblico è, in prima istanza, l'elenco o la registrazione dei beati (una specie di 'stato civile' celeste, è stato detto) che da sempre è presente nella mente divina, e dunque, in senso lato, non è cosa diversa dalla mente divina medesima considerata nella sua infinita prescienza».¹⁰ Fenzi, attraverso una serie di occorrenza che non solo includono quelle esaminate da Singleton ma contemplano perfino testi volgari del Duecento, ricorda che l'immagine del 'libro della vita' è «tutt'altra cosa rispetto a quello della *Vita nuova*, che non ha nulla di profetico e divino ma è puramente e semplicemente quello della memoria, sì da coincidere con la memoria medesima, quella strettamente personale di lui, Dante: 'la mia memoria'».¹¹ Lo studioso dimostra poi come la meccanica della *Vita nuova* si rifaccia alla dialettica memoria/oblio, contesa essenziale delle *Confessioni* di Agostino. Candido ha preso una sorta di abbaglio, dunque: il cuore di cui si nutre Beatrice non può essere il libello stesso, e se anche

⁹ SINGLETON, *Il libro della memoria* cit., p. 61.

¹⁰ E. FENZI, *Il libro della memoria*, in Id., *Le canzoni di Dante. Interpretazioni e letture*, Le Lettere, Firenze 2017, pp. 55-81.

¹¹ Ivi, pp. 57-58.

così fosse, esso non andrebbe legato al libro della vita; l'episodio del sogno che dà avvio alla storia narrata nel libello ha il solo scopo di eleggere la passione tra l'io e la sua donna in una dinamica di conoscenza e Verità condivise.

Chiusa questa parentesi, si può dire senz'altro che Agostino è, dunque, un nodo focale anche per Dante. Tuttavia, è difficile far 'quadrare' il triangolo di relazioni: Dante non avrà certo mediato l'opera del vescovo d'Ippona in Petrarca, ma è possibile che quest'ultimo abbia considerato la *Vita nuova* come un'opera agostiniana? A proposito dei motivi emblematici sopra ricordati, molto spesso si dimenticano – o si tendono a sminuire – le differenze strutturali che esistono tra *Vita nuova* e *Fragmenta*. Come scrisse Marco Santagata, benché Petrarca «potesse riconoscere nel “libello” di Dante il suo più vicino punto di riferimento» molti

aspetti di quel libro [...] erano lontani dalla sua concezione della letteratura: lo era, prima di tutto, la struttura prosimetra; lo erano le “divisioni” (i paragrafi di spiegazione “strutturale” collocati a ridosso di ciascun testo poetico) arieggianti le tecniche dei commenti scolastici, il tono “agiografico” e lo stesso impianto simbolico-allegorico, troppo scopertamente medievaleggianti. Quel libro, dunque, non era solo un riferimento a cui guardare: la sua fama e il suo impianto pre-umanistico ne facevano anche un oggetto da emulare e superare.¹²

Alle “pecche” che Santagata individuava con grande finezza si potrebbero aggiungere anche altre differenze; come quelle davvero sostanziali insite tanto tra i caratteri dei due attanti maschili, quanto tra le personalità delle due protagoniste: quest'ultime, benché dotate entrambe di una fenomenologia angelica e di un'altissima nobiltà interiore, non solo rispondono a ipotesti e a tradizioni differenti – e ciò è ben evidente nei ‘nomi scelti’ (Beatrice che allude alla beatitu-

¹² M. SANTAGATA, *I frammenti dell'anima: storia e racconto nel Canzoniere di Petrarca*, il Mulino, Bologna, 1992, p. 198.

dine, mentre Laura alla natura e alla poesia) –, ma pur condividendo i tratti di mistici fantasmi mentali,¹³ in grado di dominare in modo arcano le menti dei loro rispettivi amanti (spingendoli fino alla frustrante agonia di una *fluctuatio* immaginifica in bilico tra *passio* e ragione),¹⁴ le due dame svolgono funzioni diverse. O, meglio, fanno conseguire, nei confini del mondo diegetico in cui si muovono da padrone dinamiche, esiti differenti: l'io protagonista dei *Fragmenta*, per esempio, non riesce a – e non vuole e non può – spiccare un volo oltremondano, mentre il pellegrino della *Vita nuova* agogna e arriva a una visione celeste della sua amata (seppur goduta in forma extra corporea).¹⁵ Perfino davanti a un'esperienza comune, quale quella della visione (cardine nella *Vita nuova*, ma tema radicato anche nel Canzoniere: basti pensare alle parusie notturne di Laura),¹⁶ le mo-

¹³ Emblematico e perentorio G. BILLANOVICH, *Laura fantasma del 'Canzoniere'*, in «Studi petrarcheschi», n.s., XI, 1994, pp. 149-157: «Se il Petrarca la chiamò Laura, sicuramente non fu creatura reale».

¹⁴ Il problema della malinconia come frutto dell'innata passione umana è il seme generante dello stato a cui risponde la malattia nota come *fluctuatio*. La prima a scorgere tale valenza nei *Fragmenta* fu R. BETTARINI, «*Fluctuationes*» agostiniane nel *'Canzoniere'* di Petrarca, in «Studi di filologia italiana», L, 2002, pp. 129-139; personalmente ho ampliato l'orizzonte della ricerca, scorgendo i poli attivi di tale tematica in tutta l'opera di Petrarca (si veda a tal proposito la mia monografia *Fluctuatio animi. Studio sull'immaginario petrarchesco*, Cesati, Firenze, 2018).

¹⁵ E anche nei *Triumphs* l'accesa materialità dell'intenzione poetica, intesa quale atto creativo, sembra essere intatta ancora nel *Trionfo dell'eternità*: dove il *creator* cosmico coincide con l'autore e dà il via a un nuovo mondo: un bel confronto tra *Commedia* e *Triumphs* è offerto da B. HUSS, *Il 'Trionfo della Morte' di Petrarca come risposta al Paradiso terrestre di Dante*, in «Scaffale Aperto», x, 2019, pp. 26-59, pp. 31-32.

¹⁶ Per quanto riguarda le visioni non si può davvero passare sottotraccia l'intensità dell'estasi contemplativa presente in *Rvf*323, canzone di cui Sabrina Stroppa ha svelato le fondamenta vittorine e i legami con il *De vanitate mundi* (cfr. S. STROPPA, «*Quid vides ?*». *La canzone delle visioni e Ugo di San Vittore*, in «Lettere Italiane», LIX, 2007, pp. 153-186, al saggio si rimanda anche per la bibliografia progressiva). Per le varie 'visioni' e apparizioni di Laura nei *Fragmenta* cfr. B. BELEGGA, *I sogni nel 'Canzoniere' di Petrarca*, in *Sogno e racconto: archetipi e funzioni*. Atti del Convegno (Macerata, 7-9 maggio 2002), a cura di G. Cingolani e M. Riccini,

dalità raffigurative impiegate e, soprattutto, le conclusioni proposte da Dante e da Petrarca, appaiono distanti: «perché», come ha scritto Paolo Cherchi, «il processo dell'intellezione rappresentato dalle visioni di Petrarca non culmina in 'estasi', non si verifica «un *excessus mentis*; e comunque il loro traguardo non è la contemplazione di un sommo bene».¹⁷ Se c'è nei *Fragmenta* un esito ultraceleste, esso va sempre e comunque ricondotto a Laura: solo lei, in comparazione con Cristo fin dalla nascita (cfr. *Rvf* 3-4), è in grado di concedere una *visio beatifica* nel tempo della vita terrena del suo amato (e ciò avviene, in aperto agone con la *Vita nuova*, nel celebre e dissacrante sonetto del vecchierello su cui tornerò in chiusura).¹⁸

A ben guardare, perfino i punti in comune tra le due opere possono nascondere diverse insidie: un esempio è, ancora, il livello 'memoriale'. Per i *Fragmenta* esso, come detto, risponde in toto a istanze agostiniane, ma tali pressioni, seppur operanti anche nel libello dantesco, sono solo parzialmente riconoscibili nella *Vita nuova*.¹⁹ Pure il

Le Monnier, Firenze 2003, pp. 57-69; ma già nella metà del secolo scorso, uno studioso come F. TATEO, *Dialogo interiore e polemica ideologica nel Secretum del Petrarca*, Le Monnier, Firenze 1965, p. 20, poteva affermare che «sogni e speranze sono il tema ricorrente della poesia petrarchesca».

¹⁷ P. CHERCHI, *Petrarca maestro. Linguaggio dei simboli e delle storie*, Viella, Roma 2018, p. 48.

¹⁸ La bibliografia sul sonetto è amplissima, rimando all'aggiornatissimo saggio di V. FERA, *Per la poetica del Petrarca (con una proposta su Rvf, 16)*, in *Per il Petrarca latino. Opere e traduzioni nel tempo*. Atti del Convegno internazionale di Siena (6-8 aprile 2016), a cura di N. Tonelli e A. Valenti, Antenore, Roma-Padova 2018, pp. 5-43 (si tratta dell'ultimo studioso ad affrontare la questione); ricordo quanto ha scritto con sublimità E. FENZI, *Note petrarchesche: 'Rvf 16, Movesi il vecchierel'*, in Id., *Saggi petrarcheschi*, Cadmo, Fiesole 2003, pp. 15-39: 39: «una cosa è certa: la *forma vera* di Laura non è vagheggiata come qualcosa di diverso da lei»; ma se non è qualcosa di diverso da lei cos'altro può essere se non l'anima celeste della donna?

¹⁹ Il rapporto tra Agostino e Petrarca è ben esaminato dalla critica specialistica. Su Dante e Agostino fondamentali sono gli studi di Elisa Brilli, in specie si veda l'*excursus* intitolato *Dante e Agostino: «A denti stretti»? Note sull'anti-agostinismo politico di Dante*, in Ead., *Firenze e il profeta. Dante fra teologia e politica*, Ca-

tema del decesso della donna e il cambiamento di poetica non sono tratti riscontrabili solo in Dante tra i precedenti di Petrarca: anzi, quest'ultimo sembra, almeno in un primo momento, addirittura tacere della morte della donna.²⁰ Forse, l'ambiguità di Petrarca che comprende un perenne discorso amoroso e al contempo il desiderio della redenzione dalle sofferenze legate a quello stesso sentimento, può essere più facilmente ricondotta, quale componente modellizzante per i *Fragmenta*, a Ovidio.²¹ Il poeta latino, come noto, ebbe una funzione duplice per il Medioevo: da parte fu ricordato quale cantore del mito, dall'altra, al di là della lettura moralizzante delle *Metamorfosi*, gli venne accordato, grazie ai *Remedia*, il ruolo di alfiere del pentimento.²² Ma probabilmente Ovidio fu anche una

rocci, Roma 2012, pp. 240-270, dove sono evidenziate le differenze del pensiero pragmatico e, seppur con una percezione antitetica, è ben assodata la profonda conoscenza di Agostino da parte di Dante.

²⁰ Sull'importanza della morte nei *Fragmenta* è impossibile non rimandare al volume di S. STROPPA, *Petrarca e la morte tra 'Familiari' e 'Canzoniere'*, Aracne, Roma 2014.

²¹ Cfr. i due contributi di Luca Marozzi (a cui bisognerebbe aggiungere altri sulla fortuna di Ovidio in Dante e nello Stilnovo ma basteranno queste due segnalazioni): *Petrarca lettore di Ovidio*, in «Studi (e testi) italiani», VI, 2000, pp. 57-106 [numero monografico *Testimoni del vero. Su alcuni libri in biblioteche d'autore*, a cura di E. Russo], e «*Ovidius presertim in maiori*»: il poeta delle *'Metamorfosi'* dalla giovinezza alla maturità di Petrarca, in *Lettori latini e italiani di Ovidio*, a cura di F. Bessone, Fabrizio Serra, Pisa-Roma 2019, pp. 77-86 (la focalizzazione di questo secondo lavoro è esattamente quella a cui si accenna nel testo). Si ricordi che F. RICO, *Vida u obra. Lectura del 'Secretum'*, Antenore, Padova 1974, pp. 236-251, ha individuato proprio nei *Remedia amoris* una delle autorità a cui Petrarca attinge per disegnare gli insegnamenti filosofici impartiti da *Augustinus* nel *Secretum*.

²² Lo ha notato per primo CURTIUS, *Letteratura europea* cit., p. 58. Si vedano almeno anche: F. MUNARI, *Ovid im Mittelalter*, Artemis, Zürich-Stuttgart 1960, pp. 22-23, e L. PATRICK WILKINSON, *Ovid Recalled*, Cambridge University press, Cambridge 1995 (con particolare attenzione alle pp. 373-384). Non entro nel merito della problematica dell'*Ovidio moralisé*. Si tratta di un caso latore di una diffusa bibliografia, rimando agli articoli contenuti in *Da Ovidio a Ovidio? L'Ovide moralisé' in prosa*, a cura di A.M. Babbì, Verona, Fiorini 2013.

fonte a cui guardava Dante ed eccoci di nuovo nella somiglianza involontaria. Ancora: la bipartizione della produzione poetica è una costante vivissima nella tradizione aulica del Duecento; e, non solo in Dante, la morte dell'amata comporta la *mutatio vitae*. Si può pensare a Guittone d'Arezzo,²³ a Rustico Filippi, all'idea palinodica posta alla base delle *Laudi* di Jacopone da Todi²⁴ e, ancora, ad altre esperienze non dissimili. Roberto Antonelli ha scorto, per esempio, diversi precedenti tra i trovatori.²⁵ Dopotutto, andrà poi riconosciuto che la parte in morte della *Vita nuova* occupa una porzione esigua rispetto allo stesso libello. La morte di Beatrice, dicevo evento cardine dell'esperienza dell'io diegetico, quasi non viene descritta da Dante: il quale in un primo momento, si limita in modo passivo ad accettare l'accaduto e a informare il lettore che, mentre «era» impegnato nella composizione del «proponimento» di *Sì lungiamente m'ha tenuto Amore*, «lo signore de la giustizia chiamoe questa gentilissima a gloriare sotto la insegna di quella regina

²³ Sulla scomoda presenza aretina si veda L. LEONARDI, *Appunti su Guittone nei 'Rerum vulgarium fragmenta'*, in *L'io lirico: Francesco Petrarca. Radiografia dei 'Rerum vulgarium fragmenta'*, a cura di G. Desideri, A. Landolfi e S. Marinetti, premessa di R. Antonelli, Viella, Roma 2003, pp. 353-366.

²⁴ Almeno un'immagine delle composizioni religiose di Jacopone è stata messa in correlazione con il Petrarca lirico. Cfr. M. BOCCIOGNONE, *Un albero piantato nel cuore (Jacopone e Petrarca)*, in «Lettere italiane», LII, 2000, 2, pp. 225-264.

²⁵ Basterà ricordare che nella *vida* di Folchetto da Marsiglia, la celebre rinuncia ai piaceri mondani è riconosciuta come una decisione presa a seguito della morte dell'amata. Sui predecessori romanzi si rimanda, dunque, almeno a R. ANTONELLI, *Petrarca e la tradizione romanza*, in «Quaderni petrarcheschi», XV-XVI, 2006, pp. 35-67 [numero monografico *Petrarca, l'umanesimo e la civiltà europea*. Atti del Convegno Internazionale di Firenze (5-10 dicembre 2004), a cura di D. Coppini e M. Feo, 2 voll.]; e a V. BERTOLUCCI PIZZORUSSO, *La mort de la dame dans les genres lyrique autre que le planh*, in *VI congrès international. Le rayonnement de la civilisation occitane à l'aube d'un nouveau millénaire*, a cura di G. Kremmitz, B. Czernilofsky, P. Cichon e R. Tanzmeister, Wissenschafts Verlag, Wien-Praesens, 2001, pp. 327-333. Negli ultimi anni è, infine, uscito un interessantissimo (e corposo) volume di G. RAVERA, *Petrarca e la lirica trobadorica. Topoi e generi della tradizione nel Canzoniere*, Led, Milano 2017.

benedetta virgo Maria, lo cui nome fue in grandissima reverenzia ne le parole di questa Beatrice beata».²⁶ La voce dell’autore riflette sulle valenze simboliche insite nell’evento: così la morte della donna segna in modo metaletterario ed esplicito la divisione del libello (scrive Dante di aver citato Geremia nel commento a *Si lungiamente* perché era intenzionato a entrare nella «nuova materia», par. xxx); ma la consolatoria, il lutto arrivano dopo: la dipartita di Beatrice viene cantata soltanto con *Li occhi dolenti per pietà del colore*. Si tratta di una manifestazione quasi insignificante di dolore: lo spazio del lutto nella *Vita nuova* – pressante nei *Fragmenta* (la morte è centrale nel pensiero di Petrarca, si pensi anche all’incontro con Laura nei *Triumph* o all’importanza che riveste il genere della *consolatio* negli epistolari)²⁷ – non è di Beatrice. La *consolatio* nella *Vita nuova* è tema proprio della morte del padre della gentilissima e della gio-

²⁶ Per la strutturalità della morte nel libello è sufficiente il rimando a R. ANTONELLI, *La morte di Beatrice e la struttura della storia*, in *Beatrice nell’opera di Dante e nella memoria Europea. 1290-1990*. Atti del Convegno Internazionale (10-14 dicembre 1990), a cura di M. Picchio Simonelli, Fiesole, Cadmo, 1994, pp. 35-56. GORNI, *Commento*, p. 986, scrive che «Dante non può trattare di questo evento luttuoso per tre ragioni: esula dal suo ‘proposito’, a norma del ‘proemio’ dell’opera; la sua lingua non è ‘sufficiente’ all’assunto; e soprattutto il trattarne lo indurrebbe a essere ‘laudatore’ di sé»; Pirovano, *Commento*, p. 227, non si distanzia dalla scelta del predecessore. Ora, al di là del fatto che manchi una vera e propria annunciazione della dipartita – l’evento viene narrato quasi in silenzio – non è propriamente assente il tempo del lutto: «Poi che li miei occhi ebbero per alquanto tempo lagrimato, e tanto affaticati erano che non poteano disfogare la mia tristizia, penai di voler disfogarla con alquante parole dolorose» (*Vn. xxxi,1*), a cui seguirà la ‘pietosa canzone’, ergo *Gli occhi dolenti per pietà del core*.

²⁷ Sul genere della consolatoria in Petrarca si rimanda alla sezione, un vero e proprio *Laboratorio*, curato da Sabrina Stroppa e pubblicato su «Petrarchesca», III, 2015, pp. 121-174. In generale è da considerarsi una lettura fondamentale il volume di G. CHIECCHI, *La parola del dolore. Primi studi sulla letteratura consolatoria tra Medioevo e Umanesimo*, Antenore, Roma-Padova 2005; ricordo che il capitolo IV è dedicato a Dante (*Dante e la consolatio*) e il VI a Petrarca (*Il tema consolatorio nell’epistolario tra Francesco Nelli e Petrarca*).

vane amica su cui piange in “figura d’uomo” Amore: lì sì che c’è la disperazione pura e cruda!

Un’ultima riflessione utile a spiegare i problemi delle false somiglianze: il lessico scientifico che inebria il sonetto 244 dei *Fragmenta*, testo costruito sulla *frenesia* dell’io in preda al vaneggiamento per il dolore e per un senso di Morte che lo attanaglia,²⁸ sembrerebbe recuperare i tecnicismi che pullulano il capitolo xxiii della *Vita nuova*. Eppure bisognerà ammettere: 1. Che non si tratta di omaggio o di imitazione quanto piuttosto di un tentativo di *superatio* del materiale pregresso;²⁹ 2. Che il sonetto è stato scritto in risposta a un testo di Giovanni Dondi e che dunque è stato inserito successivamente nell’intelaiatura nel Canzoniere: in altre parole se la fonte è Dante e nello specifico la *Vita nuova*, il legame non nasce in Petrarca, ma nel sonetto del suo proponente, quindi l’intenzione imitativa si riduce, e è conseguenza di quelle che potrei chiamare “esigenze di risposta”.³⁰

Volendo ragionare sulla quantità per poi passare alla qualità, sarà necessario confermare un punto che, ancora una volta, venne

²⁸ Basti la citazione della prima, drammatica, quartina: «Il mal mi preme, et mi spaventa il peggio, / al qual veggio sí larga et piana via, / ch’i’ son intrato in simil frenesia, / et con duro penser teco vaneggio».

²⁹ Uso il termine *superatio* nella maniera in cui lo fa Jonathan Usher, lo studioso, infatti, in un interessante saggio propone una lettura originale della celebre scalata al monte Ventoso (*Fam.* iv, 1). Secondo Usher il vecchio che Francesco e il fratello Gherardo incontrano all’inizio della salita altri non sarebbe che una rappresentazione allegorica di Dante (cfr. *Boccaccio e Petrarca: compagni di viaggio nell’“iter ad Parnasum”*, in *Autori e lettori di Boccaccio*, a cura di Michelangelo Picone, Firenze, Cesati, 2002, pp. 255-277, a p. 263).

³⁰ Lo riporto, per comodità del lettore, nella versione in cui compare nell’edizione a cura di Bettarini, dove è presente a p. 1108 del *Commento*: «Io non so ben s’io vedo quel ch’io vegio, / s’i’ tocho quel ch’i’ palpo tuta via, / se quel ch’i’ odo oda, et sia busia / o vero et ciò che parlo et ciò ch’io legio. / Sì travito son ch’io non mi reggio, / ni trovo loco ni son s’i’ mi sia, / e quanto volgo più la fantasia / più m’abarbalio, ni me ne coreggio. / Una speranza, un consiglio, un ritegno / tu sol me sei in sì alto stupore; / in te sta la salute e ’l mio conforto; / tu à’ el saper, el poder e l’ingegno: / drizami, sì che tolta de l’erore / la vaga mia barcheta prenda porto».

già ipotizzato da Santagata. In *Per moderne carte*, volume che segnò davvero una svolta nell’analisi della biblioteca volgare di Petrarca e nel suo rapporto preferenziale con Dante, Santagata premetteva che la supponibile zona arcaica del Canzoniere, coincidente con i testi 1-142, è riconoscibile come quella «più aperta nei confronti della tradizione, e quindi più disponibile ad accoglierne influssi e materiali». Lo studioso si riferiva a una tradizione tripartita composta dagli autori romanzi, dai classici e da quelli biblico-patristici. Per quanto concerne il mondo romanzo, Santagata individuò una seconda bipartizione d’influenza e pose da una parte «i riferimenti comico-petrosi» e dall’altra le tracce di «testi stilnovistici o stilnovisteggianti».³¹

Ciò che Santagata premetteva e poi dimostrava in filigrana con le sue collazioni e le sue acute riflessioni è valido anche per quanto riguarda l’influenza specifica della *Vita nuova*. Infatti, pur circoscrivendo i riscontri ai soli primi 23 *Fragmenta* – ma la scelta di fermarmi a *Nel dolce tempo de la prima etade* non è peregrina: la canzone segna un’importante cesura stilistica del Canzoniere – si noterà come in ogni testo dell’insieme si conservi una traccia del libello dantesco. Anzi, in alcuni casi compare anche più di una traccia ed essa non è solo limitata a questioni lessemiche o grafonomiche:³²

<i>Ruf</i> 1, 7 xxvi. <i>Tanto gentile</i> , 11 <i>Ruf</i> 2, 6 xiv. 15-16 <i>Con l’altre donne mia</i> <i>Ruf</i> 3, 11 vii. <i>O voi che per la via</i>	xxxi. <i>Li occhi dolenti</i> , 1 <i>Ruf</i> 15, 4 xvi. <i>Spesse fiate</i> , 3-4
--	---

³¹ Le due citazioni vengono da SANTAGATA, *Per moderne* cit., p. 16.

³² La lista evidenzia i possibili riscontri dei primi componimenti. Tra parentesi quadre alcuni brevi commenti o segnalazioni.

<p><i>Rvf</i> 5, 2 xxxix. <i>Lasso! Per forza di molti sospiri</i> [riferimento al nome scritto di Madonna nel cuore] <i>Rvf</i> 5, 5 xix. <i>Donne che avete</i>, 11 «stato gentile» <i>Rvf</i> 5, 8 xxi. <i>Ne li occhi porta</i>, 8 «farle onore» <i>Rvf</i> 9, 13 xix. <i>Donne che avete</i>, 51-52 <i>Rvf</i> 12, 9 ii. 9 xiv. <i>Con l'altre donne</i>, 8-9, «baldanza» <i>Rvf</i> 13, 1 xxvi. <i>Vede perfettamente onne salute</i>, 1-2 xix. <i>Donne che avete</i>, 55 xxi. <i>Voi che portate</i>, 6 <i>Rvf</i> 13, 6 xxvi. 1 xxvi. <i>Tanto gentile</i>, 4 <i>Rvf</i> 13, 7 xxxiii. <i>Quantunque volte</i>, 6 xxvi. <i>Tanto gentile</i>, 14 <i>Rvf</i> 14, 1 Testo modello: xxvii. <i>L'amaro lagrimar</i> <i>Rvf</i> 14, 11</p>	<p><i>Rvf</i> 16, 9-10 xli 1 <i>Rvf</i> 16, 12-14 Testo modello: <i>Deb peregrini</i>, in part. 13-14 viii. <i>Piangete, amanti</i> [sintagma: «forma vera»] <i>Rvf</i> 17, 5 <i>Ne li occhi porta</i>, 12 <i>Rvf</i> 17, 10 xxvi. <i>Vede perfettamente</i>, 12 <i>Rvf</i> 18 Testo modello: <i>Amor, tu vedi ben</i> <i>Rvf</i> 18, 8 xiii. 6 <i>Rvf</i> 18, 12 xv. <i>Ciò che m'incontra</i>, 13 <i>Rvf</i> 18, 13 xi. <i>Deb peregrini</i>, 13-14 <i>Rvf</i> 19, 13 xvi. 5-6 xv. <i>Ciò che m'incontra</i>, 2 <i>Rvf</i> 20 xviii. 8-9 <i>Rvf</i> 20, 11 xix. <i>Donne ch'avete</i> <i>Rvf</i> 21, 3 [gioco paranomastico presente anche in <i>Vn</i>] <i>Rvf</i> 22 [cospicua presenza del Dante delle <i>Rime</i>]</p>
---	--

Se si ragiona estendendo le indagini alle altre forme del Canzoniere o alle porzioni di testi immesse successivamente, si resterà sorpresi nel considerare che nel blocco di componimenti inseriti già a partire dalla Chigi e relativi alla prima parte dell'opera (più o meno, a prescindere dalle problematiche relative all'ordinamento, si tratta dei componimenti da 141 a 190), la presenza della *Vita nuova*, a pari numero di testi, si dirada notevolmente. Provo a elencare tali presenze e trovo: una in *Rvf* 143, 13, ma si tratta del *topos* stilnovistico della lingua che non arde; un riscontro in *Rvf* 147, 8 («folgorar ne' turbarti occhi pungenti»), che se può tematicamente ricordare

Donne ch'avete, 51-54 («De li occhi suoi [...] / escono spirti d'amor infiammati»), dovrà essere misurata alla luce della possibile l'influenza di Properzio (IV 8, 54: «fulminat illa oculis»);³³ più certa appare la presenza dantesca in *Rvf* 153, 5-6 («Ite, dolci penser', parlando fore / di quello ove 'l bel guardo non s'estende»), che Bettarini (p. 734) lega a *Si lungiamente*, 9-11 (*Vn.* xxviii: «poi prende Amore – in me tanta vertute, / che fa li miei spiriti gir parlando, / ed escon for chiamando»). Alla lista si aggiungeranno: il verso 8 di *Rvf* 154, «par ch'Amore et dolcezza et gratia piova», che potrebbe richiamare alla mente *Tanto gentile*, 7-12 (*Vn.* xxvi); ma anche in questo caso, per quanto l'ipotesi in questione sia importante, bisognerà riconoscere che si tratta di un altro *topos* stilnovistico; i versi 12 e 14 di *Rvf* 161 («O anime gentili et amoroze [...] / deh ritate a veder quale è 'l mio male») per cui è forse possibile instaurare un legame con *Vn.* vii, *O voi che per la via d'Amore passate* (vv. 1-3, il testo continua con «attendete e guardate / s'elli è dolore alcun, quanto 'l mio, grave»), ma anche stavolta sarà necessario avvertire che vi è l'incidenza di una fonte biblica comune (*Lm.* I 1, 2: «O vos omnes qui transitis per viam, attendite et videte, si est dolor sicut dolor meus»); per il verso «Amor che solo i cor' leggiadri invessa» (*Rvf* 165, 5) potrebbe esserci un rapporto ispirativo con il concetto della valorizzazione della nobiltà interiore, così come esposto in *Amore e 'l cor gentile sono una cosa sola*, ma pure questo è argomento topico.

Un caso particolare sembrerebbe giocarlo la sequenza rappresentata dai *Fragmenta* 155-160, dove la tematica del pianto si fa stringente. La dinamica potrebbe derivare da una riscrittura ossessiva di due testi vitanovistici: *Voi che portate* e *Se' tu colui* (ma si dia attenzione anche alla parte in prosa xxii, 3: «Certo ella piange sì, che quale la mirasse dovrebbe morire di pietade»). Però, il nodo pianto-scrittura non spicca per originalità: se il motivo compare in altri autori stilnovistici, come, per esempio, Cino da Pistoia, bisognerà ammettere che esso è alla base di un testo capitale della

³³ Su Petrarca e Properzio cfr. N. TONELLI, *Petrarca, Properzio e la struttura del Canzoniere*, in «Rinascimento», xxxviii, 1998, pp. 249-315.

cultura medioevale, quali sono le *Lamentationes* bibliche. Anzi, di recente, Veronica Albi, ha notato che l'elemento delle lacrime, oltre a passare agli stilnovisti attraverso il libro di Geremia, ha un sicuro precedente in Giobbe:

si pensi alla peculiare fenomenologia del dolore discendente dall'alto, cui Dante e Cavalcanti associano la metafora della pioggia: 96 oltre a versi come «e veggio piover per l'aere martiri / che struggon di dolor la mia persona» (CAVALCANTI, *Gli occhi di quella*, vv. 13-14), si pensi ad espressioni come «e li suo' razzi sovra 'l mio cor piove / tanta paura, che mi fa tremare» (DANTE, *De gli occhi*, vv. 5-6), che recupera anche il sintagma «super me» del modello («cum venerit super illum angustia»: 'quando verrà sopra di lui la sventura'; *Gb.* 27, 9; «venit super me indignatio»: 'il tormento mi assale'; *Gb.* 3, 26; «venit super te plaga»: 'la disgrazia precipita su di te'; *Gb.* 4, 4).³⁴

E Giobbe, per la grande battaglia, allegorica e interiore, che il profeta conduce, è una delle letture fondamentali dell'universo teologico petrarchesco.³⁵ Dunque, ancora somiglianze per fonti comuni?

Cosa e come cercare, quindi? Quando si lavora nell'ambito della ricezione bisognerà ammettere che una presenza, benché isolata, può a livello qualitativo conservare e attestare un valore ben più profondo di un ampio florilegio di occorrenze. La "felicità citazionale" di un riscontro va sempre testata. In tal senso, come afferma con buone ragioni Stefano Carrai, una «spia cospicua»³⁶ del rapporto segreto

³⁴ V. ALBI, *La retorica degli stilnovisti*, in *Stilnovo e dintorni*, a cura di M. Grimaldi e F. Ruggiero, Aracne, Roma 2017, pp. 19-112.

³⁵ Si consideri che entra addirittura nel *De remediis utriusque fortune: Ratio*, nel dialogo II 83. *De podagra*, individua come rimedio alla gotta e a tutti i mali l'«amara dulcibus temperare modestie», un consiglio dato sull'esempio di «senis illius leta multa adepti, dura multa perpersi, qui bonis de manu Dei lete acceptis, mala queque patienter suscipienda censebat».

³⁶ S. CARRAI, *Petrarca lettore della 'Vita nova' dantesca*, in «Atti e Memorie dell'Accademia Galileiana di Scienze, Lettere ed Arti già dei Ricovrati e Patavina»,

tra *Vita nuova* e Petrarca può essere rappresentata dal madrigale *Perch'al viso d'amor portava insegna* (*Rvf*54):

Perch'al viso d'Amor portava insegna,
 mosse una pellegrina il mio cor vano,
 ch'ogni altra mi pareva d'onor men degna.
 Et lei seguendo su per l'erbe verdi,
 udi' dir alta voce di lontano:
 Ahi, quanti passi per la selva perdi!
 Allor mi strinsi a l'ombra d'un bel faggio,
 tutto pensoso; et rimirando intorno,
 vidi assai periglioso il mio viaggio;
 et tornai indietro quasi a mezzo 'l giorno.

Nei versi trova spazio uno stralcio in prosa dell'opera dedicata a Beatrice (subito dopo le risposte ad *A ciascun alma presa*: «Dicea d'Amore però ch'i' portava nel viso tante delle sue insegne che questo non si potea ricovrire»).³⁷ Non è detto, però, che la ripresa sia positiva: Petrarca attua una sfrontata riduzione di tutta l'esperienza dantesca – *Commedia* inclusa (non solo tramite la voce «di lontano» che si dispera per i «passi per la selva persi!» ma anche per la numerologia: appena dieci versi per cento canti) – nel più misero dei metri tra quelli del suo sceltissimo repertorio, il madrigale.

Il riscontro per essere considerato di valore 'positivo' deve, insomma, essere sempre vagliato in rapporto al contesto in cui si trova e dei sensi semantici e strutturali che esso stesso manifesta. A tal proposito, l'inserimento nella forma Chigi del corposo gruppo di

cxxv, 2012-2013, pp. 203-211, a p. 204.

³⁷ *Ibidem*: forte è «l'implicazione con un brano del secondo tratto del libello dantesco, subito dopo la menzione delle varie risposte al sonetto *A ciascun'alma*, è palese: 'Dicea d'Amore però ch'i' portava nel viso tante delle sue insegne che questo non si potea ricovrire' [...] è l'espressione metaforica [...] a far pensare che Petrarca l'abbia memorizzata da qui e poi modificata leggermente solo nella reggenza preposizionale e nella dispositio delle singole parole».

testi che inizia con *Le stelle, il cielo et gli elementi a prova* (Rvf 154) e si esaurisce con *Amor et io sì pien' di meraviglia* (Rvf 160) non perfeziona solo un'arzigogolata riflessione sugli occhi di Madonna e, in filigrana, sulle lacrime dell'io e di Laura. Tale serie – al netto di presenze testuali che valorizzano in positivo i supponibili legami con la *Vita nuova* – vivifica una scelta strutturale di tutto il Canzoniere, scelta che ha delle chiare ricadute sulla tradizione poetica precedente. La sequenza in questione articola, infatti, un confronto tematico con la serie vitanovistica relativa al pianto di Beatrice: questa comparazione viene, però, compressa e ridotta a un solo dittico di testi del prosimetro (*Voi che portate e Se' tu colui*). Dal luogo dantesco prende corpo la simbiosi fisiologica instaurata tra la donna che piange ed è pietosa e il poeta che scrivendo piange «coralmente» (*Se' tu colui*, v. 5). La dittologia, però, si rinnova continuamente nel Canzoniere, dove costituisce, come ha mostrato Rosanna Bettarini, un fondo poetico essenziale.³⁸ Quindi, pure al netto di una presenza limitata, non si potrà non concordare con il fatto che il modello dantesco giochi su questo piano un ruolo importante.

L'idea di dare attenzione alla funzionalità delle presenze ipotestuali in merito al rapporto tra Dante e Petrarca venne auspicata già a partire dagli anni Trenta del secolo scorso da Hermann Gmelin,³⁹ il primo studioso moderno a distinguere tra memoria involontaria (e, dunque, passiva) e intenzionalità attiva. Tale nesso è alla base di un importante lavoro di Peter Kuon,⁴⁰ alcuni luoghi della *Commedia* ripresi nei *Fragmenta* – un esempio è relativo all'episodio di Paolo e

³⁸ R. BETTARINI, *Lacrime e inchiostro nel canzoniere di Petrarca*, CLUEB, Bologna 1998, la quale, a p. 46, scrive che «Petrarca deve aver sentito il peso d'una tradizione specialistica prossima, e soprattutto il gravame dei due grandi *planctus* per la morte della donna amata di modelli vicini. Uno è la lamentanza di Cino per la morte di Selvaggia e l'altro sono *Li occhi dolenti per pietà del core* per la morte di Beatrice nella *Vita nuova*».

³⁹ Cfr. H. GMELIN, *Das Prinzip der Imitatio in den romanischen Literaturen der Renaissance*, Junge e Sohn, Erlangen 1932.

⁴⁰ P. KUON, *Laura dantesca. Metamorfosi intertestuali nei 'Rerum vulgarium fragmenta' di Francesco Petrarca*, Franco Cesati, Firenze 2004.

Francesca –, sono valorizzati secondo una prospettiva allora inedita: le presenze furono considerate alla stregua di poli attivi del processo imitativo (e, dunque, poetico) assunto da Petrarca nel momento dell'idealizzazione del Canzoniere. In altre parole: secondo Kuon, Petrarca scelse di dare importanza solo ad alcuni episodi specifici del poema che vanno strutturalizzandosi nel Canzoniere non tanto o non solo in quanto presenze testuali, ma quali poli catalizzatori dell'esperienza lirica narrata da Franciscus. L'ipotesi lavorativa di Kuon è stata fatta propria da Alice Melzacher che ha tentato lo stesso approccio, ponendo però quale palinsesto di riferimento non la *Commedia* ma la *Vita nuova*.⁴¹

La prima ipotesi di riscontro teoretico di Melzacher riguarda il plausibile legame tra *Donne ch'avete* e le canzoni degli occhi del Canzoniere (*Rvf*71-73). Riconosciuto il programma stilistico presente nel testo in prosa e nella poesia del libello dantesco, cioè la teorizzazione e l'applicazione del cosiddetto "stile della loda", e una volta accolto il ruolo di spartiacque all'interno dell'opera, la studiosa ha provato, a riconoscere nei tre componimenti petrarcheschi l'attuazione di un nuovo programma poetico per lo più tematico: un presunto "stile della doglia", che non solo infiammerebbe il Canzoniere, ma che sarebbe anche il nervo «*emblematico* dell'amore doloroso petrarchesco». ⁴² Benché alcuni contatti con *Donne ch'avete* siano stati messi in evidenza più volte e riportati anche nei commenti delle ultime edizioni del Canzoniere, non credo che nelle canzoni degli occhi vi sia una risposta a Dante di tipo tematico; non vi è l'attuazione di un programma poetico "anti-stilnovistico": dopotutto, l'amore doloroso di Petrarca per Laura si manifesta ben prima delle *cantilena oculorum* e il dolore è un tema pressante nello Stilnovo di marca cavalcantiana (e ciniana) a cui pure Dante si rifece.

Se è possibile accordare a entrambe le sezioni – mi riferisco ai paragrafi vitanoveschi di *Donne ch'avete* da una parte e al trittico dei *Fragmenta* dall'altra – un ruolo metalettario, tale funzione si

⁴¹ MALZACHER, «*Il nodo che...me ritenne*» cit.

⁴² Ivi, p. 67.

esprime e attua attraverso un nocciolo diverso da quello tematico e contenutistico; esso semmai riguarderà il registro espressivo: infatti, le canzoni degli occhi così come *Donne ch'avete* possono essere riconosciute quali *exempla* modali. Dante teorizza lo stile della loda, mentre Petrarca esprime, tramite tre canzoni interscambiabili, dalla portata infinita e custodi di una precisione «degnà d'un moderno trattato di stilistica»,⁴³ non il paradigma tematico del dolore, ma l'imperfezione referenziale della parola rispetto all'oggetto della lauda.

Al netto delle necessarie puntualizzazioni, il *modus* assunto dalla linea Gmelin-Kuon-Melzacher mi sembra sia autorizzato dalle stesse riflessioni petrarchesche sulla teoria della lettura e, quindi, sulla ricezione dei modelli pregressi. Come noto, Petrarca non ha scritto manuali teorici di poetica o testi avvicinati a un *De imitatione*. Eppure, non sono poche le lettere in prosa presenti negli epistolari maggiori dedicate al problema dell'imitazione. In questi casi, molto spesso, il presupposto teorico si incrocia proprio con Dante, a partire dalla celebre *Fam.* XXI, 15, diretta a Boccaccio e scritta con lo scopo di mortificare le accuse di invidia che egli avrebbe provato nei confronti dell'illustre concittadino. Sulla lettera si è scritto molto, e perciò non ci mi soffermerò, la mia attenzione è, invece, rivolta ad altre due epistole dirette sempre a Boccaccio, dove Petrarca sembra teorizzare sue le leggi della modalità imitativa: nella XXII, 2, egli fa riferimento alla pratica di lettura denominata *ruminatio*, nella XXIII, 19, ragiona sul problema dell'imitazione e lo fa attraverso una delicatissima similitudine. Il rapporto tra tradizione e nuova creazione poetica è paragonato a quell'aria ombrosa («umbra [...] aerem», par. 12) che è comune tra padre e figlio. Si intuisce qualcosa, ma altro sfugge. Dunque, benché il vero modello dell'*actio* poetica dovrebbe essere quello del baco da seta (come viene riscritto nella I 8, 5), cioè l'insetto che riesce a produrre da solo, senza interventi esterni, la propria tela, l'esempio da seguire, è rappresentato – secondo quanto

⁴³ BETTARINI, *Nota*, p. 354.

espresso da Orazio e da Seneca – dalle api (*mellificatio*): come dal miele non è possibile risalire ai fiori, così in un nuovo testo non devono essere facilmente riconoscibili i singoli riferimenti testuali a questa o a quella opera. Se sempre resterà, però, una traccia, l'indizio in questione andrà nascosto per essere poi al massimo intuito tramite una «tacita mentis indagine» e solo dai lettori più esperti (par. 13). Questa seconda *Familiare* è stata oggetto privilegiato di diversi studi proprio per via della concezione retorica formulata. La maggior parte dei contributi si concentra solo sulla disquisizione della prassi imitativa e traslascia il resto dell'epistola. In realtà, l'*exordium* e la conclusione non solo narrano di un episodio (pseudo) biografico che dà il via alla trattazione teoretica, ma svelano anche una problematica insita nel metodo stesso: infatti, nell'esordio Petrarca si rivolgeva a Boccaccio a proposito di un «adolescente» (dalla titolazione) che lo aiutava spesso nella scrittura. Si tratta, considerato anche il riferimento a Donato Albanzani, del copista fantasma che, prima dell'intervento di Monica Berté, veniva identificato con Giovanni da Malpaghini.⁴⁴ L'affetto verso il giovane in questione è molto: Petrarca racconta di una frequentazione assidua, fatta di letture ad alta voce di tante opere, del suo *Bucolicum carmen* e poi di alcuni versi scritti dallo stesso copista che, però, assomigliavano troppo a quelli di Virgilio (modello che l'adolescente, si apprende dalle righe della lettera, aveva caro). La vicinanza pedissequa del giovane allo stile virgiliano è il nodo della questione che porta Petrarca a riflettere sull'arte dell'imitazione.⁴⁵ Nel corso della conclusione succede

⁴⁴ M. BERTÉ, *Giovanni Malpaghini copista di Petrarca?*, in «Cultura Neolatina», LXXIV, 2015, 1-2, pp. 205-216. Il fraintendimento nasce dal voler riconoscere nel giovane ed inquieto copista protagonista di due lettere *Seniles* (in specie della v, 5 e v, 6 ma compare anche in altri luoghi) il maestro ravennate che, comunque, fu per un determinato periodo al servizio di Petrarca.

⁴⁵ *Fam.* xxiii 19, 11: «In primis sane Virigilium miratur; iure id quidem: cum enim multi vatum e numero nostro rum laudabiles, unus ille mirabilis est. Huius hic amore et illecebris captus, sepe carminum particulas suis inserit; ego autem, qui illum michi succrescentem letus video quique eum talem fieri qualem me esse cupio, familiariter ipsum ac paterne moneo, videat quid agit: curandum imitatori

qualcosa di strano: dopo che Petrarca ha descritto il giusto metodo e raccontato delle varie discussioni utili a spronare il giovane affinché questi cercasse uno stile proprio, ecco che il copista prende la parola per affermare che se lui ha davvero sbagliato, tale errore era derivato dall'esempio di molti altri e – sorpresa! – soprattutto da quello del suo maestro, da Petrarca stesso (*Fam.* xxiii 19, 14: «ante alios tuo michi permiserim ab exemplo»). Il giovane si era, infatti, accorto, tra lo stupore di Franciscus, che l'ultimo verso di *Pastorum Pathos*, «ore intonat ore», replicava uno virgiliano dell'*Eneide*, che, tra l'altro, occupa strutturalmente una posizione simile nel poema (pertiene al libro vi, verso 607: pure *Pastorum Pathos* è la sesta tra le egloghe). Petrarca riconduce la propria mancanza all'incapacità di raggiungere la perfezione: difficoltà viva per chiunque, anche per lui (*Fam.* xxiii 19, 17: «perfectionem sibi riservante Illo a quo est modicum hoc quod scimus aut possumus»);⁴⁶ e, dunque, pur ammettendo un po' di imbarazzo, rimette la citazione troppo esposta al mondo del caso. Se si rispetta la strutturalità insita nelle *Familiares*, e nel testo stesso, si dovrà ammettere che la prassi imitativa è oggetto di una *climax* discendente: dal baco alle api fino all'errore e, quindi, all'imitazione consapevole o meno ma comunque troppo esplicita. Si è davanti a una discesa interessante.

A proposito di citazioni esplicite di Dante nei *Fragmenta*, il nome dell'illustre concittadino compare una sola volta ed è contenuto nel testo dedicato alla morte di Sennuccio del Bene, *Sennuccio mio, benché doglioso et solo*. Dove l'anima dell'amico è pregata di portare i saluti ai grandi poeti dell'età contemporanea già scomparsi, ergo a Guittone, Cino, Franceschino degli Albizzi (parente di Petrarca morto in giovane età e per nulla famoso) e Dante. Tradizionalmente

ut quod scribit simile non idem sit, eamque similitudinem talem esse oportere, non qualis est imaginis ad eum cuius imago est, que quo similior eo maior laus artificis, sed qualis filii ad patrem».

⁴⁶ Interessante che al periodo precedente, Petrarca si fosse definito «studiosi licet homini». Si tratta di una delle solite stilette dirette a Boccaccio che, quindi, non lo sarebbe?

parlando, l'altro omaggio esibito è conservato in *Rvf*70, si tratta della celebre canzone *cum auctoritate*. Sul significato dei versi finali di ogni stanza si è scritto molto:⁴⁷ sicuramente il riferimento più curioso riguarda l'auto-citazione di *Nel dolce tempo de la prima etade* che chiude il componimento. Cercando di offrire una lettura che, a quanto ne so, è inedita, ritengo che i quattro riferimenti si riferiscano a due tecniche dissimili, mentre, invece, tutte le presenze sono sottoposte a una sorta di superamento ora stilistico, ora tematico: da una parte vi sarebbe la dicotomia stilistica rappresentata da Cino (poeta della *dulcedo*) e da Dante (autore dell'*asperitas*), due qualità opposte ma ugualmente importanti della poesia (così come spiega Orazio nell'*Ars poetica*), dall'altra si pone l'istanza tematica che contempla Cavalcanti (con la sua fisiologia amorosa distruttiva) e quindi Petrarca (il fautore della riscoperta dei classici). In effetti, anche il classicismo che contorna *Rvf*23 è molto, forse troppo, esibito per essere ammesso dalla prassi imitativa che viene teorizzata nella prosa latina. La presenza del primo verso di *Nel dolce tempo* in *Rvf*70, dunque, altro non fa che manifestare la necessità di un cambio meta-letterario. In un certo senso, con *Lasso me, ch'i' non so in qual parte pieghi*, Petrarca si preme di procurare un superamento poetico di non poco conto: dà il via alla rottura stilistica che nasce e si sviluppa con le canzoni degli occhi.

Per tornare al rapporto con la *Vita nuova*, tra le trame metamorfiche di *Rvf*23, testo in cui viene replicata la condizione di possesso e dominio della donna non diversamente da quanto accade nella prima visione del libello dantesco, è narrato un episodio che si pone in strettissimo dialogo con la *Vita nuova*. Una volta subita la trasformazione in cigno – che comporta una primitiva stagione di canto («lungo l'amate rive andai / [...], cantava sempre», vv. 61-62) – interviene nuovamente la donna amata. Ma prima che questa

⁴⁷ Rimando al solo contributo di F. SUITNER, *Le citazioni della canzone 70: testo, lettura e significato*, in *Petrarca lettore. Pratiche e rappresentazioni della lettura nell'opera dell'umanista*, a cura di L. Marcozzi, Franco Cesati, Firenze 2016, pp. 217-226, alla bibliografia ivi segnalata.

possa compiere la trasformazione in sasso dell'io, si verifica un'altra azione, tremenda e grave:

[*la donna*] che col mirar gli animi fura,
 m'aperse il petto, e 'l cor prese con mano,
 dicendo a me: Di ciò non far parola (vv. 72-74).

L'invito al silenzio è un *topos* tradizionale presente nello Stilnovo, si pensi al «Taci» di Gianni Alfano, ma il motivo è riscontrabile anche in autori davvero “minimi” della nostra lunga tradizione com'è Terino da Castelfiorentino, per esempio. La liceità della parola è, inoltre, un atto contrastivo che non si dovrebbe eseguire a proposito dei segreti arcani della tradizione neotestamentaria (così è riportato in *Matteo* 8, 4: «et ai tilli Iessus: “vide, nemini dixeris”» ma anche nel non «licet homini loqui», espresso da Paolo e relativo agli «arcana verba» che dall'apostolo erano stati uditi durante il rapimento al terzo cielo, 2 *Corinzi* 12, 2-4). Quale che siano i precedenti, tra essi un posto di rilievo spetta alla *Vita nuova*: infatti, l'episodio narrato nei versi citati di *Rvf*23 sembra quasi un rovesciamento del primo sogno del prosimetro. Il legame non è sfuggito a Peter Kuon: secondo lo studioso, Dante, a differenza dell'io protagonista del Canzoniere, avrebbe mantenuto il «secreto» (*Vn.* II, 8) della visione e, dunque, non sarebbe andato incontro a nessuna punizione.⁴⁸ In realtà, mi sembra che il segreto di cui si fa vanto Dante-personaggio riguardi piuttosto l'innamoramento per Beatrice⁴⁹ e non l'*actio* fagocitan-

⁴⁸ KUON, *Laura dantesca* cit., p. 153 ma *passim*. Dello stesso autore si veda anche *Rvf*21-30, in *Il Canzoniere. Lettura micro e macrotestuale (Lectura Petrarcae Turicensis)*, a cura di M. Picone, Longo, Ravenna, 2007, pp. 73-95, utilissimo per la bibliografia sulla canzone petrarchesca (a cui andranno aggiunti, almeno, i contributi a quattro mani di M. GRAGNOLATI, F. SOUTHERDEN, *Petrarca e la forma del desiderio: tra metamorfosi e soggettività ibrida in Rvf* 70 e 23, in «Per leggere», XVIII, 2018, pp. 27-42; e *Poetry Without End: Reiterating Desire in Petrarch's Rvf* 70 and 23, in «California Italian Studies», VIII, 2018, 1, quest'ultimo disponibile online sul sito della rivista).

⁴⁹ Così nasce il celebre episodio della donna schermo.

te subita, che viene, invece, narrata (e subito) proprio nel celebre sonetto che apre l'opera giovanile. E *A ciascun'alma presa* perfino nella dimensione letteraria propria del prosimetro è un sonetto di corrispondenza, inviato a «tutti li fedeli d'Amore» (*Vn.* II, 20): il segreto, in altre parole, è presto reso pubblico, svelato. L'invito al silenzio non rispettato dall'io protagonista di *Rvf23* invece, mentre risponde al carattere altamente ermetico del Canzoniere (la cui poesia *ad accessus*, portatrice di verità deontologiche, non è per tutti),⁵⁰ potrebbe, in effetti, conservare anche una traccia del tentativo di superamento applicato da Petrarca rispetto alla tradizione lirica immediatamente precedente:⁵¹ in altre parole, se l'errore è cantare se il canto corrisponde alla scrittura, il primo a sbagliare è stato Dante non l'io diegetico dei *Fragmenta* che, semmai, si è rifatto a una lezione scorretta (e paga, quindi, uno sbaglio altrui). Se così fosse, in *Nel dolce tempo* è addirittura la prima azione del giovane protagonista della *Vita nuova* a venir discussa e a essere rifiutata.

Ragionando, invece, sulle questioni poetiche contenute nella *Vita nuova*, una delle più importanti si riscontra nel capitolo dedicato alla possibilità di descrivere Amore come una «sustanzia corporale».⁵² Il passo si inarca su una discussione relativa alla natura del sentimento e che riguarda la disputa tra Guido Orlandi e Guido Cavalcanti.

⁵⁰ A mio avviso in tali termine deve essere letta la *Fam.* XXI, 15, diretta a Boccaccio, in cui Petrarca, pur valutando positivamente l'opera di Dante, reputa la *Commedia* un testo che soffre della sua stessa insita capacità di lettura: è un'opera che – orrore per le orecchie di Franciscus – un fabbro o un artigiano potrebbe leggere senza troppe difficoltà; ciò naturalmente non significa che i bottegai siano invitati a farlo ma il rischio permane (anzi, lo stesso Dante chiede a chi è in «piccioletta barca», *Par.* II, 1, di lasciare gli ormeggi e di non avventurarsi oltre; sull'immagine dantesca in questione cfr. S. FINAZZI, *La «navicella» dell'ingegno: genesi di un'immagine dantesca*, in «Rivista di Studi Danteschi», x, 2010, 1, pp. 106-126).

⁵¹ In effetti, nella poesia delle origini il silenzio è una sorta di *topos* che compare perfino tra i testi di un autore minore, come il già menzionato Terino da Castelfiorentino (si pensi alla canzone *Eo temo di laudare*).

⁵² Si tratta del celebre capitolo xxv. In questo luogo si stabilizza una vera e propria questione poetica condotta, come si vedrà, sugli esempi dei classici.

La prosopopea di Amore divenne presto il bersaglio prediletto delle polemiche dirette agli autori di ciò che chiamiamo Stilnovo dai rappresentanti dell'altra maniera, tra cui, per esempio, Onesto degli Onesti.⁵³ Riporto una parte del capitolo della *Vita nuova*:

Potrebbe qui dubitare persona degna da dichiararle ogni dubitazione, e dubitare potrebbe di ciò, ch'io dico d'Amore come se fosse una cosa per sé, e non solamente sustanzia intelligente, ma sì come fosse sustanzia corporale: la qual cosa, secondo la verità è falsa, ché Amore non è per sé sì come sustanzia, ma è uno accidente in sustanzia.

La giustificazione avviene storicamente e su base classica (ma Dante esibisce anche una marcata partigianeria come evidenzia il finale del paragrafo). Il punto centrale che distingue i poeti validi dai rimatori incapaci è l'essere in grado di sciogliere la figura, ergo l'allegoria:

Prima è da intendere che anticamente non erano dicitori d'amore in lingua volgare, anzi erano dicitori d'amore certi poeti in lingua latina: tra noi dico [...] sì come in Grecia, non volgari ma litterati poete queste cose trattavano. E non è molto numero d'anni passati, che apparirono prima questi poete volgari; ché dire per rima in volgare tanto è quanto dire per versi in latino, secondo alcuna proporzione; e segno che sia picciolo tempo, è che se volemo cercare in lingua d'oco e in quella di sì, noi non troviamo cose dette anzi lo presente tempo per cento e cinquanta anni [...] Dunque, se noi vedemo che li poeti hanno parlato a le cose inanimate,

⁵³ Mi riferisco, naturalmente, alla disquisizione tra Cavalcanti e l'Orlandi culminata in *Donna me prega*. Onesto degli Onesti, invece, confrontandosi con Cino da Pistoia nella prima terzina del sonetto «Mente» ed «umile» e più di mille porte scrive: «Ancor pare a ciascuno molto grave / vostro parlare in terzo con altrui, / e 'n quarto ragionando con voi stessi». Mi sembra davvero facile ricondurre la polemica del bolognese alle apparizioni di Amore nella *Vita nuova*.

sì come se avessero senso o ragione, fattele parlare insieme; e non solamente cose vere, ma cose non vere, cioè che detto hanno, di cose le quali non sono, che parlano, e detto che molti accidenti parlano, sì come se fossero sustanzie ed uomini; degno è ’l dicitorre per rima di fare lo somigliante, ma non senza ragione alcuna, ma con ragione la quale poi sia possibile d’aprire per prosa.

L’invenzione dantesca – costruita su un classicismo aulico che comprende Omero, Virgilio, Orazio, Ovidio e Lucano⁵⁴ – può non essere piaciuta a Petrarca, il quale non solo menziona proprio Eolo tra gli esempi allegoretici dell’*Eneide* nella *Senile* IV, 5, diretta a Federico D’Arezzo (certo, andrà riconosciuto che l’ipotesto principale è il commento di Servio), ma dissemina i *Fragmenta* di raffigurazioni d’Amore in persona. Un caso esemplare, mi sembra sia il sonetto 238. Il personaggio maschile che bacia sugli occhi e sulla fronte Laura in *Real natura, angelico intelletto* è stato identificato ora con l’imperatore Carlo IV, ora con Roberto d’Angiò e ancora con Azzo da Correggio, ma, al di là dell’occasione storica che potrebbe aver ispirato la scrittura testuale, nei confini del mondo poetico è evidente che l’attante in questione, in grado di elevare con il suo gesto la donna protagonista del Canzoniere, altri non può essere se non Amore.⁵⁵ Le qualità nobili del personaggio che compie il gesto di baciare occhi e fronte di Laura replicano quelle insite nel costruito «Altissimo sire» che Dante riferiva proprio ad Amore ‘incarnato’ nella *Vita nuova* (par. VI). Inoltre, l’ultimo sintagma attribuito alla figura maschile, cioè al «sembiante umano» (v. 12), potrebbe valorizzare ancora di più

⁵⁴ Il passo in questione continua con: «appare per Virgilio, lo qual dice che Giuno, cioè una dea nemica de li Troiani, parlòe ad Eolo, signore de li venti [...]. Per Lucano parla la cosa animata a la cosa inanmiata [...]. Per Orazio parla l’uomo a la sua scienza medesima sì come ad altra persona, e non solamente sono parole d’Orazio, ma dicele quasi recitando lo modo del buon Omero [...]. Per Ovidio parla Amore, sì come se fosse persona umana».

⁵⁵ Sul testo sono intervenuto con un’apposita lettura, «*Se pur questo sonetto [...] non sia semplice allegoria*». *A proposito di Ruf 238*, in «Italianistica», XLIX, 1, 2020, pp. 11-23.

il possibile legame tra sonetto e passo in prosa del libello dantesco. La definizione in questione è stata interpretata con funzione modale, ergo viene generalmente parafrasata con ‘aspetto benevole o gentile’ su paradigma d’uso dantesco (vivissimo nel prosimetro).⁵⁶ Credo, però, che il significato sia un altro: Dante, infatti, nel testo giovanile accompagna ‘sembiante’ e ‘sembianza’ sempre a una qualità ben definita (*gaia, meschino, umile*) non vi è, insomma, un uso metaforico (anche i casi *pace* e *pietà* non si allontanano troppo dal grado zero della lingua). L’«humano» si rifarebbe, quindi, alla lezione di Dante non in senso grammaticale ma poetico e allegorico: l’umano potrebbe valere ‘in forma d’uomo’. La tessera, se quest’uso è confermabile nei *Fragmenta*, diviene implicitamente più importante.

Tralascio altre presenze testuali d’ordine microscopico. Vorrei, invece, concludere questo scritto – indirizzato all’analisi di prospettive critiche più o meno adatte per focalizzare al meglio i nodi che legano l’uno e l’altro testo e teso, ancora, alla ricerca di nessi di ‘poetica’ – analizzando un episodio della *Vita nuova* e un celebre *fragmentum* già menzionato, cioè *Rvf* 16. Mi riferisco al famoso sonetto del vecchierello. La complessità del testo è da riconoscere nell’ampia *dilatatio* della similitudine che, incurvata su undici versi, si scioglie solo nella terzina finale:

cosí, lasso, talor vo cerchand’ io,
donna, quanto è possibile, in altrui
la disiata vostra forma vera.

⁵⁶ Per la fenomenologia d’Amore nella *Vita nuova*, rimando al recente saggio di G. D’ONOFRIO, «*Belate*» e «*amore*» nella ‘*Vita Nova*’: i principi della teologia poetica di Dante, in *Eros e Pulchritudo. Tra antico e moderno*, a cura di V. Sorge, L. Palumbo, La scuola di Pitagora, Napoli 2012, pp. 133-181 e alla bibliografia ivi riportata. L’impiego dantesco è replicato nella *Commedia*, dove può riferirsi agli atti, ai modi (come in *Inf.* IV, 84, «sembianz’avevan né trista né lieta», usato rispetto alle anime che si fanno incontro a Virgilio e Dante) ma anche alla forma corporale (per esempio in *Par.* XXXI, 108, «or fu sì fatta la sembianza vostra?», a proposito delle fattezze di Cristo che sarebbero ‘imprese’ sul telo della Veronica).

In realtà anche le parti precedenti non risplendono per chiarezza o, almeno, non del tutto. Se è ben chiaro che la poesia inizia con la descrizione del viaggio di un ‘romeo’ (v. 9: «et viene a Roma»), dunque, di un pellegrino diretto a Roma, che lascia la propria magione e i suoi affetti con l’obiettivo di recarsi nella città santa, già l’oggetto della visione o meglio che cosa egli stia cercando «di mirare» è meno chiaro (v. 10, «per mirar la sembianza di colui»). I commentatori antichi e quelli moderni si sono basati: 1) sul finale della *Vita nuova*, su ciò che volevano visitare i peregrini, i romei, incontrati dal protagonista maschile del libello a Firenze e che erano in viaggio verso Roma (mi riferisco anche al sonetto *Deh peregrini che pensosi andate*); 2. su alcuni versi piuttosto importanti di *Par.* xxxi, 103-111, dove Dante osserva Bernardo di Chiaravalle impegnato nella celebre preghiera alla Vergine (il santo nomina la prassi del peregrinaggio romano). Sulla base di questi riscontri si è giunti alla conclusione che l’oggetto del desiderio di *Rvf* 16 altro non sarebbe se non l’immagine del viso di Cristo, reliquia conservata a Roma e nota come telo della Veronica.⁵⁷ Nella *Commedia* la preghiera di Bernardo risponde a un atto di devozione utile ad aumentare i sensi del pellegrino celeste: un primo particolare che potrebbe valorizzare il legame tra *Rvf* 16 – di cui mi sembra che, finora, nessuno si sia accorto – riguarda l’aspetto del santo. Bernardo, infatti, viene definito, v. 94, «santo sene» e, come il protagonista di *Rvf* 16, è dunque anziano.

⁵⁷ *Par.* xxxi, 103-108: «Qual è colui che forse di Croazia / viene a veder la Veronica nostra, / che per l’antica fame non sen sazia / ma dice nel pensier, fin che si mostra: / “Segnor mio Iesù Cristo, Dio verace, / or fu si fatta la sembianza vostra?”». Nel capitolo xl, 6-7, della *Vita nuova*, invece, sono distinte le diverse classi di pellegrini; Dante spiega che essi si possono «intendere in due modi, in uno largo e in uno stretto: in largo, in quanto è peregrino chiunque è fuori della sua patria; in modo stretto non s’intende peregrino se non chi va verso la Casa di Sa’ Iacopo o riede. E però è da sapere che in tre modi si chiamano propriamente le genti che vanno al servizio dell’Altissimo: chiamansi palmieri in quanto vanno Oltramare, là onde molte volte recano la palma; chiamansi peregrini in quanto vanno alla Casa di Galizia [...]; chiamansi romei in quanto vanno a Roma».

Non entro nel merito delle implicazioni teologiche alla base dell'analogia petrarchesca, né sul significato del concetto di "pregustazione del cielo" di cui il sonetto è portatore (tema illustrato, per la tradizione monastica, con insuperata perizia da Jean Leclercq),⁵⁸ piuttosto mi interessa ricordare che al capitolo xxix della *Vita nuova*, quasi in conclusione del libello, Dante scrive che dopo la morte di Beatrice «Avenne in quel tempo che molta gente va per vedere quella imagine benedetta la quale Gesocristo lasciò a nnoi per essempro della Sua bellissima figura». Il riferimento alla Veronica è evidente, ma sorprende l'inciso relativo a tale figura: «la quale vede la mia donna gloriosamente». Certo, Dante sta spiegando che ormai Beatrice è giunta alla visione dei beati, è, dunque, morta, ma la vista di Cristo è anche ciò che auspica per sé il vecchierello protagonista del testo di Petrarca. In questo passo e nel sonetto successivo i legami con il *fragmentum* in questione sono ormai evidenti. L'obiettivo della *visio* dell'io poetante di *Rvf* 16, però, resta un mistero. Credo che l'ultimo sonetto del prosimetro, *Oltre la spera che più larga gira*, foriero ma non descrittivo della visione su cui si chiude l'opera, sia una possibile fonte per la costruzione e l'interpretazione del componimento con protagonista il romeo di Petrarca. Nel testo della *Vita nuova*, l'*extra corpus* paolino, lo spirito, viene semantizzato attraverso il sintagma «peregrino spirito». Tale *habitus* può legarsi al «vecchierel»: lo spirito dell'io e il protagonista del sonetto del Canzoniere condividono, insomma, l'azione: pure lo spirito «mira» (v. 8). Ma chi? «Una donna che riceve onore / e luce» arrivando a splendere (v. 6-7). Attenzione alle parole: se lo spirito dantesco intende perfettamente ciò che vede, l'io diegetico, ancora imberbe per capacità mistiche, intuisce solamente ciò che lo stesso spirito gli narra (e con lui, noi che possiamo solo immaginare, ma non leggere ciò che è stato visto dall'anima del poeta). Egli non ha una visione diretta e chiara: la caligine, in un certo senso, è fortissima, troppo per i suoi occhi; e quanto la mente capisce è solo frutto di una sensazione, un'intuizione che

⁵⁸ J. LECLERCQ, *Cultura umanistica e desiderio di Dio. Studi sulla letteratura monastica del Medio Evo*, prefazione di C. Leonardi, Sansoni, Firenze 1983, p. 80.

potrebbe essere anche una sorta di manifestazione di fede (v. 10: «io no lo ’ntendo, sì parla sottile»; e, quindi, v. 12, «so io che parla di quella gentile»).⁵⁹ Lo stato di ineffabilità dell’oggetto osservato – mi chiedo, e non ho la risposta – riguarda solo l’io che dovrebbe comprendere il momento mistico (e dunque scatta il cortocircuito notato e rinfacciato da Cecco Angiolieri con *Dante Allaghier, Cecco, tu’ servo e amico*)⁶⁰ oppure vi è un problema fisiologico nella mancata visione? Dopotutto la donna è identificata soltanto con un articolo “indeterminativo”, ergo con «una». Pirovano, nel suo commento alla *Vita nuova*, scrive che lo spirito «contempla l’essenza paradisiaca di Beatrice». ⁶¹ Sciolte le parole di Dante, cosa si propone di vedere l’io diegetico del Canzoniere posto in relazione con il vecchio peregrino che lascia i suoi affetti con l’intento di vedere la Veronica e giungere a una pregustazione del viso di Dio?⁶² Credo che la voce narrante dei *Fragmenta* voglia contemplare l’essenza paradisiaca di Laura, come fa Dante con Beatrice. Ma Franciscus – se è lecito chiamarlo così – cerca tale essenza segnando, per contrasto, una distanza ampia e paradossale; una distanza marcata nella doppia natura di una Laura sempre sovranaturale sì, ma che a volte è pure terrestre, e in altre occasioni divina.

Chiuso il discorso su *Rvf* 16, devo dire, però, che forse la più grande invenzione dantesca della *Vita nuova*, e che Petrarca coglie perfettamente, andrebbe riconosciuta nella macchina poemica che costituisce e trasmette l’illusione della realtà, o, come mi piace chiamarla, l’epica della quotidianità. Essa è il perno di quella sofisticata architettura della verosimiglianza che in entrambi i testi si

⁵⁹ In altre parole: come fa a sapere se non intende?

⁶⁰ Si vedano le due terzine del sonetto: «Ch’al meo parer, ne l’una muta dice / che non intendi su’ sottil parlare, / a que’ che vide la tua Beatrice; / e puoi hai detto a le tue donne care / che tu lo ’ntendi; e dunque contradice / a se medesimo questo tu’ trovare».

⁶¹ PIROVANO, p. 286.

⁶² D. LO VETERE, «*Poi volò fuor de la veduta mia*»: la difficile visio Christi di *Rvf* 81’, in «*Petrarchesca*», II, 2014, pp. 69-89.

manifesta attraverso lievi allusioni al mondo storico e contingente. Tale progetto si attua in situazioni come: la menzione della morte del padre di Beatrice; il possibile racconto di una cerimonia imperiale o regale; il riferimento al Giubileo; a una crociata o una battaglia tra Colonna e Orsini. Tutti episodi dotati, invece, quasi sempre, di una natura fortemente allegorica. Attraverso queste menzioni, il lettore è, dunque, portato a chiedersi, per sanare una smansiosa curiosità, a quale famiglia apparteneva Beatrice e quale *cognomen* portava Laura, ma, in verità, queste ricerche non danno frutti e non sono importanti: il nome della «gloriosa donna de la mente» di Dante, il nome di Beatrice deriva, al di là delle identificazioni storiche fornite da Giovanni Boccaccio, dal Lancia o da chissà quale altro commentatore,⁶³ dalla capacità, come scritto in apertura del libello, della donna di trasmettere beatitudine.⁶⁴ Beatrice è Beatrice poiché è beatificante, come Laura è Laura, allora, vento e forse allusione alla Sapienza: lei è l'unica scienza, secondo il sogno umanistico di Petrarca,⁶⁵ in grado di portare l'uomo fino alla Verità. Poco importa se il nome di Beatrice è davvero Beatrice, se esso veniva contratto nella forma Bice, se la donna apparteneva ai Portinari, se il nome le sia stato concesso dall'ignara massa popolare o se davvero ciò che si intuiva corrispondeva a ciò che le fu imposto nel momento del battesimo, il punto è un altro: nei confini del mondo letterario che coincide con i limiti della *Vita nuova*, in cui Dante Alighieri è primo creatore, *res* e *signa* si identificano in un mostruoso gioco

⁶³ Ma delle inconsistenza delle prove, pur ignorando il Lancia (la cui testimonianza non mi sembra dirimente per la questione), se ne era già accorto CURTIUS, *Letteratura europea* cit., pp. 412-413 ma *passim*, il quale ricordava che Boccaccio aveva ovvi motivi propagandistici per riconoscere nella Portinari la Beatrice dantesca: prima di tutto, essendo la donna storica, in qualche modo imparentata con Boccaccio, l'autore del *Decameron* avrebbe potuto legarsi per vie famigliari al poeta amato.

⁶⁴ *Vn.* I, 2: «la quale fu chiamata da molti Beatrice, i quali non sapeano che si chiamare».

⁶⁵ Cfr. F. RIGO, *Il sogno dell'umanesimo. Da Petrarca a Erasmo*, Einaudi, Torino 1996.

allegoretico e potentissimo, un gioco le cui regole sono state assunte completamente nell'universo Canzoniere; un altro (non) luogo dove si aggira un fantasma femminile portentoso che porta il nome di Laura (anche lei è una donna senza cognome).⁶⁶ E questa ineffabile trasmissione concerne una parte sostanziosa ma ugualmente imperscrutabile della imperitura fortuna delle due opere e del loro, dopotutto, insondabile legame.

⁶⁶ Fin dall'inizio Madonna è «pura forma», come scrive M. ARIANI, *Petrarca*, Salerno Editrice, Roma 1999, p. 241. Rifiuto categoricamente i tentativi di identificazione portati avanti dall'Abate de Sade o più recentemente da studi come quello di F.J. JONES, *I rapporti fra Laure de Sade e la Laura del Petrarca*, in «Italianistica», XXI, 1992, pp. 485-502.

Sintesi: Nel corso degli anni il rapporto Dante-Petrarca è stato approfondito e studiato in ogni sua sfaccettatura. Tuttavia, molto spesso risulta ancora piuttosto sfuggente: un caso particolare è rappresentato dalla *Vita nuova*. Se il libello di Dante è da considerare su un piano ideale, dato l'argomento del *Canzoniere*, un referente importante per Petrarca, è difficile verificare il portato d'ispirazione. Obiettivo del saggio è indagare la zona arcaica dei *Fragmenta* per cercare di evidenziare la funzione *Vita nuova*.

Parole chiave: Dante, Petrarca, *Fragmenta*, *Vita nuova*.

Abstract: The relationship between Dante and Petrarch, over the years, has been the object of some studies. However, very often it is still rather elusive: a particular case is the *Vita nuova*. If Dante's *libellus* is to be considered on an ideal level, given the subject matter of the *Canzoniere*, an important referent for Petrarch, it is difficult to verify the inspiration behind it. The aim of the essay is to investigate the archaic area of the *Fragmenta* to try to highlight the 'Vita nuova function'.

Keywords: Dante, Petrarca, *Fragmenta*, *Vita nuova*.

III.
RIVISITAZIONI E FORTUNA DELL'OPERA DI DANTE

RACCONTARE LA 'COMMEDIA':
NOTE SULLA POPOLARITÀ DI DANTE
TRA SETTE E OTTOCENTO

Duccio Tongiorgi
(*Università degli Studi di Genova*)

1. «*In fine il Poeta dee parlar col popolo*»

Ci si ricorderà – è Franco Sacchetti a raccontarlo, ma la narrazione ricalca un'aneddotica diffusa, già attestata in Diogene Laerzio – di quell'inconsapevole fabbro, il quale, «battendo ferro [...] su la 'ncudine cantava il Dante come si canta uno cantare, e tramestava i versi suoi, smozzicando e appiccando». Sentitolo, l'autore della *Commedia*, «che pareo [...] ricever di quello grandissima ingiuria»

non dice altro, se non che s'accosta alla bottega del fabbro, là dove avea di molti ferri con che faceva l'arte; piglia Dante il martello e gettalo per la via, piglia le tanaglie e getta per la via, piglia le bilance e getta per la via, e così gittò molti ferramenti. Il fabbro, voltosi con uno atto bestiale, dice:

– Che diavol fate voi? sete voi impazzato? –

Dice Dante:

– O tu che fai? –

– Fo l'arte mia, – dice il fabbro, – e voi guastate le mie masserizie, gittandole per la via –.

Dice Dante:

– Se tu non vuogli che io guasti le cose tue, non guastare le mie –.¹

Sempre Sacchetti narra di un asinaio che faceva trasportare alle sue bestie un bel carico di spazzatura. Nel cammino incitava le bestie a muoversi, ma nel contempo allietava un po' il suo lavoro «cantando il libro di Dante»: sicché ai versi della *Commedia* si alternava il suo grido sguaiato: «arri arri». Dante, incrociandolo un giorno, «con la bracciaiuola li diede una grande batacchiata su le spalle, dicendo: “– Cotesto *arri* non vi miss'io”». ²

È Dante stesso, in queste novelle, a difendere la sua opera dalla profanazione popolare. Sacchetti raccoglie e dà voce ad una polemica che Giovanni Del Virgilio tra i primi, ma soprattutto Petrarca avevano contribuito a diffondere: l'idea di una 'commedia sputacchiata e insozzata' dalle 'lingue imbelli' del popolo, proprio perché i versi della *Commedia* erano sulla bocca di tutti, «inter ydiotas in tabernis et in foro». ³ Dante, grande poeta, ma purtroppo poeta volgare, aveva appunto voluto affidarsi al popolo, “che tutto ode e nulla capisce.” Ed era stato ripagato come in fondo meritava: la sua opera storpiata e malintesa, destinata ad una inevitabile corruzione.

Nell'ambito di un interesse assai vivace per l'intera raccolta del *Trecentonovelle*, dopo la capitale edizione apparsa con la data del 1724 e dovuta alle cure di Anton Maria Biscioni e di Giovanni

¹ F. SACCHETTI, *Dante Allighieri fa conoscente uno fabbro e uno asinaio del loro errore, perché con nuovi volgari cantavano il libro suo*, in ID., *Il trecentonovelle*, a cura di V. Marucci, Salerno Editrice, Roma 1996, novella cxiv, pp. 345-346.

² Ivi, novella cxv, p. 349.

³ F. PETRARCA, *Ad Iohannem de Certaldo, purgatio ab invidis obiecte calumnie*, in *Familiarium rerum libri* [XXI-XXIV], testo critico di V. Rossi e U. Bosco, traduzione e cura di U. Dotti, Aragno editore, Torino 2004, to. v, pp. 3078-3079.

Gaetano Bottari (1724), queste novelle in particolare godono di buona fortuna nel corso del Settecento⁴ e sono spesso chiamate in causa – quasi ignorando il senso del dettato del testo – proprio a conferma della popolarità che i versi di Dante avrebbero riscosso già all’inizio del secolo quattordicesimo. In questa prospettiva le cita ad esempio, distesamente, Pierantonio Serassi nella sua fortunatissima *Vita di Dante*,⁵ che compare un po’ ovunque per lungo tempo, e anche ad introdurre l’importante (e tuttavia vituperata) edizione della *Commedia* del Padre Baldassare Lombardi.⁶ Agli inizi del nuovo secolo, del resto, Sismondi è certo che «les ouvrages des Dante étaient sans doute connus des plusieurs, longs temps avant qu’il y eût mis lui-même la dernière main. Franco Sacchetti raconte que le peuple les chantait à Florence, avant que le Dante fût exilé»;⁷ Ferdinando Arrivabene si sofferma sui due brevi racconti nel commento alla “sua” *Commedia*;⁸ e nella *Historie littéraire d’Italie* anche

⁴ Ma non mancano attestazioni di una certa fortuna antecedente: si veda, ad esempio, G.B. SOGLIANI, *Luccellatoio*, Giovanni Guerigli, Venezia 1627, «annotazioni alla scena ottava del secondo atto», p. 79.

⁵ P. SERASSI, *Vita di Dante*, in *La Divina Commedia di Dante con gli argomenti, allegorie, dichiarazioni di Lodovico Dolce*, Lancellotti, Bergamo 1752, pp. XIV-XV.

⁶ *La Divina commedia di Dante Alighieri nuovamente corretta e spiegata e difesa da F.B.L.M.C.*, Antonio Fulgoni, Roma 1791, pp. XXI-XXII.

⁷ J.C.L. SISMONDE SISMONDI, *Historie des Républiques Italiennes du moyen age*, chez Nicolle, Paris 1809, vol. IV, p. 197. Ed è interessante che nella prima traduzione italiana ticinese questa disposizione del popolo a “cantare” i versi di Dante sia attribuita esplicitamente alla *Commedia*, che non è chiamata in causa direttamente nel testo francese: «Racconta Franco Sacchetti che il popolo cantava in Firenze i versi della *Divina Commedia* prima dell’esilio del poeta» (J.C.L. SISMONDO SISMONDI, *Storia delle Repubbliche Italiane dei secoli di mezzo*, Tipografia Elvetica, Capolago 1831, to. IV, p. 159).

⁸ «Eppure la divina *Commedia* formava un tempo la delizia non dirò solo delle colte signore, ma ben anche de’ più idioti fra il volgo toscano. Franco Sacchetti racconta che Dante, all’udire un fabbro il quale al suono dell’incudine cantava una canzone di lui, smozzicandone i versi il più sciocamente, entrò nella bottega e cominciò a gettar per la via i ferramenti, e domandato del perchè da quel fabbro maravigliato, disse: se tu non vuoi ch’io guasti le cose tue, non guastar tu le mie. Racconta ancora che un asinajo cantava per la via la divina *Commedia*» (*La Di-*

Pierre-Louis Ginguené non mostra indecisioni: queste testimonianze di Sacchetti rivelano senza dubbio alcuno che i versi di Dante «courageaient même parmi le peuple»;⁹ ancora più avanti, nella *Storia della letteratura italiana* di Maffei (rivista da Pietro Thouar), le novelle sono chiamate in causa a riprova dello «straordinario entusiasmo che produssero tosto le opere» dell'Alighieri.¹⁰

Nel corso del secolo decimottavo, secolo sostanzialmente ingrato per Dante, il mito di una *Commedia* scritta per il popolo, e recitata *ab origine* dal popolo, è comunque – se non diffuso – per lo meno discretamente attestato. Ad esempio, Giuseppe Parini ricordava ai suoi studenti dell'Accademia di Brera che «la maggior opera di Dante» «e per l'importanza dell'argomento e per la dottrina, e massimamente per l'interesse delle passioni dominanti, divenne famosa e ricevuta non solamente nella Toscana, ma anche fuori, di modo che vivendo tuttavia il poeta si cantavano pubblicamente dal popolo i versi di lui».¹¹

Eppure, l'accusa di oscurità che il Settecento riversa copioso su Dante parte da una riflessione uguale ed inversa a questa, che tocca proprio (anche) la questione della congenita 'impopolarità' del dettato della *Commedia*. Precisi e ripetuti, in questa direzione, sono ad esempio gli affondi di Muratori, presenti già nella sua *Perfetta poesia*:

Certo io so, che Dante ben di ciò s'avvide, e che sotto i suoi versi

vina Commedia di Dante Alighieri illustrata da Ferdinando Arrivabene, Franzoni, Brescia 1812, vol. I, pp. XIV-XV: su quest'opera cfr. *infra*).

⁹ P.L. GINGUENÉ, *Histoire littéraire d'Italie*, chez Paolo Emilio Giusti, Milano 1820, vol. I, p. 424.

¹⁰ G. MAFFEI, *Storia della letteratura italiana, terza edizione originale nuovamente corretta dall'autore e riveduta da Pietro Thouar*, Le Monnier, Firenze 1853, vol. I, pp. 74-75.

¹¹ G. PARINI, *Lezioni di Belle Lettere*, in ID., *Prose I. Lezioni. Elementi di retorica*, edizione critica a cura di S. Morgana e P. Bartesaghi, LED, Milano 2003, p. 208. Molti furono gli allievi "illustri" di Parini, ma si ricordi che i *Principi fondamentali e generali di belle lettere* appaiono postumi solo nel 1804 nell'edizione Reina.

strani volle a bello studio coprire altissime dottrine, laonde egli protestò di scrivere solamente a gl'intelletti migliori, dicendo:

«O voi, ch'avete gl'intelletti sani,
Mirate la dottrina, che s'asconde
Sotto il velame delli versi strani».

Ma probabilmente maggior gloria sarebbe a lui venuta, se avesse scritto quel Poema in guisa, che ancor coloro potessero intenderlo, che non hanno studiato il barbaro linguaggio de gli Scolastici. In fine il Poeta dee parlar col popolo, e non co' soli Peripatetici, e farsi per quanto si può intendere senza le Chiose altrui.¹²

Si trattava dunque di un vizio di origine dell'opera; tanto più oggi, si chiedeva Muratori, «chi mai senza Comento, potrà comprendere la dottrina» della *Commedia*?¹³ Un'accusa ripresa più avanti quasi alla lettera da Saverio Bettinelli nelle *Lettere Virgiliane*:

Quanto più si leggeva tanto meno se n'intendeva, benché ad ogni parola fosse un richiamo, e ad ogni richiamo un comento più oscuro del testo, ma pur così lungo, che il tomo era in foglio. Oh un Poema in foglio, e bisognoso ad ogni verso di traduzione, di spiegazione, d'allegoria, di calepino.¹⁴

La critica del gesuita Bettinelli muove da precisi presupposti ideologici, ma l'affondo chiamava in causa direttamente il lettore, partecipe di un'esperienza che si voleva comune: la *Commedia* ormai

¹² L.A. MURATORI, *Della perfetta poesia italiana*, Bartolomeo Soliani, Modena 1706, vol. I, p. 458.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ [S. BETTINELLI], *Dieci lettere di Publio Virgilio Marone scritte dagli Elisj all'Arcadia di Roma sopra gli abusi introdotti nella Poesia Italiana*, in *Versi sciolti di tre eccellenti moderni autori con alcune lettere non più stampate*, Modesto Fenzo, Venezia 1758, Lettera seconda, p. 8.

appariva, secondo questa prospettiva, incomprensibile, bisognosa ad ogni verso di “calepino”, e addirittura – e qui la questione si complicava un poco, perché sottolineava polemicamente la vetustà della lingua poetica – di traduzione. Qualche anno dopo Alfieri avrebbe sostenuto una tesi non troppo distante da questa, e sia pure per monumentalizzare il suo solitario sforzo di appropriazione del testo:

Le difficoltà di Dante, se erano storiche, poco mi curava di intenderle, se di espressione, di modi, o di voci, tutto faceva per superarle indovinando; ed in molte non riuscendo, le poche poi ch'io vinceva mi insuperbivano tanto piú.¹⁵

Perché in verità anche lui insisteva sull'arcigna ‘antichità’ della lingua poetica dantesca, cui veniva associato nella medesima prospettiva – e questo appare assai meno verisimile – il codice espressivo formalizzato dall'autore del *Canzoniere*: ben canonico e ammannito con dovizia, anche grazie ai tanti petrarchisti antichi, moderni e fin contemporanei, a qualunque studente seminariale.

Chi è ormai in Italia, chi è che veramente legga ed intenda e gusti e vivamente senta Dante e il Petrarca? Uno, in mille, a dir molto.¹⁶

In una stagione appena successiva fu Vincenzo Monti – in particolare con le sue lezioni pavesi – a ribaltare completamente la prospettiva, e a sostenere, recuperando la negletta lezione graviniana, quella che a lui pareva invece la straordinaria modernità della lingua di Dante:¹⁷ non tanto per la scelta delle parole, «grandiose e

¹⁵ V. ALFIERI, *Vita scritta da esso*, Feltrinelli, Milano 2020, a cura di C. Forno, Epoca Quarta, Capitolo I, p. 153.

¹⁶ Ivi, Epoca IV, capitolo decimosettimo, p. 235.

¹⁷ Sull'importanza della lezione di Gravina per il dantismo fra Sette e primo Ottocento ha di recente offerto spunti significativi F. FEDI, ‘Oscuro’, ‘barbaro’, ‘imperfetto’. *Argomenti dell'antidantismo nel Settecento italiano*, in *Contra Dante: tra antidantismo e indebite appropriazioni*, Atti del convegno internazionale

magnifiche» diceva, ma un po' oscurate e rese per gli italiani meno abituali dall'affermazione normativa della lingua «delicata» del petrarchismo.¹⁸ Moderna e del tutto comprensibile appariva a Monti soprattutto la tessitura sintattica del discorso dantesco, chiara e priva di inutili intralci retorici:

Non accadde però lo stesso per quella parte di lingua che appellasi locuzione, e nel collocamento consiste delle parole, da cui scaturisce la chiarezza dell'idee e l'armonia del periodo [...]. Niuno pertanto fu in ciò mirabile come Dante, niuno più semplice nei periodi, più naturale nella sintassi. Mai una trasposizione forzata, mai un intralciamento di costruzione; tutte le parole al suo luogo.¹⁹

Ovviamente anche questa era una lettura molto ideologica: Dante, il padre della patria condanna (come si poteva forse allora sperare), era tale anche per essere il «creatore dell'idioma italiano»: ²⁰ un pilastro, sappiamo, del dantismo risorgimentale.

Non è difficile, proprio in questi anni del primo decennio del secolo decimonono, riconoscere occasioni in cui la difesa della “modernità” del dettato dantesco si ripete, mentre più d'uno insiste sulla popolarità della sua scrittura. Della fortuna delle due novelle di Sacchetti si è detto. Ma anche Francesco Lomonaco, ad esempio, ricordava come Dante fosse divenuto celebre «per mezzo de' suoi carmi»: «i quali *sal-*

di Roma-Milano-Friburgo 16-17 novembre 2020, prefazione di A. Mazzucchi, Salerno Editrice, Roma 2022, pp. 185-204; e cfr. anche D. TONGIORGI, *Variazioni di canone. Dante nelle antologie scolastiche tra Sette e Ottocento*, in *La “varia fortuna di Dante in Italia e in Europa”*, a cura di F. Calitti, S. Corvino, E. Pistolesi, E. Terrinoni, Edizioni dell'Orso, Alessandria in c.d.s.

¹⁸ V. MONTI, *Lezione nona. Dante*, in ID., *Lezioni di eloquenza e prolusioni accademiche*, introduzione e commento di D. Tongiorgi, testi e note critiche di L. Frassinetti, Clueb, Bologna 2003, p. 220.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ *Ivi*, p. 218.

meggiati erano anche dai contadini». ²¹ E un vero e proprio «modello di linguaggio poetico» ²² appariva addirittura la *Commedia* a Luigi Portirelli, curatore dell'edizione delle tre cantiche per la grandiosa impresa della Collezione de' Classici italiani, il cui cantiere si avvia a Milano nel 1802. E infatti Portirelli – profondamente devoto alla lezione dei *Principi* pariniani – occupa non poche pagine della sua introduzione a controbattere proprio l'accusa già tante volte ribadita di barbarismo e oscurità. ²³ Tra gli obiettivi polemici di Portirelli non potevano mancare i letterati francesi: l'annosa *querelle* assumeva del resto, e non altrimenti era possibile, rinnovate tinte nella stagione crepuscolare della effimera Repubblica Italiana. Voltaire comunque, cattivo maestro, aveva dato l'esempio, e in tanti poi ne avevano seguito le tracce, non potendo neppure vantare il suo indiscusso genio: «con inaudita imprudenza», e spesso «senza punto sapere d'italiano» ²⁴ avevano discettato dei nostri classici, e della *Commedia* in specie. Insopportabile poi, per i tradimenti operati nei confronti della lezione originaria e per l'orientamento decisamente *modernisant*, gli pareva soprattutto la traduzione in prosa dell'*Inferno* ²⁵ proposta qualche anno prima da Antoine de Rivarol:

certamente il nuovo traduttore ha capito il suo Autore; ma tuttavia o per difetto della lingua Franzese, o per poca abilità del traduttore stesso la divina Commedia è cambiata in uno di que' roman-

²¹ F. LOMONACO, *Vita di Dante*, in ID., *Vite degli eccellenti italiani*, Italia 1802, vol. I, p. 15.

²² L. PORTIRELLI, *Prefazione*, in *La Divina Commedia di Dante Alighieri illustrata di note da Luigi Portirelli*, dalla Società Tipografica de' Classici Italiani, Milano 1804, vol. I, p. VII.

²³ Su Luigi Portirelli – professore a Brera e stretto collaboratore nell'impresa della Collezione dei Classici Italiani – si veda ora, soprattutto per gli aspetti filologici della sua edizione, A. CADIOLI, «*La sana critica*». *Pubblicare i classici italiani nella Milano di primo Ottocento*, Firenze University Press, Firenze 2021, pp. 86-92.

²⁴ L. PORTIRELLI, *Prefazione* cit., p. XXIII.

²⁵ *L'enfer, poème du Dante, traduction nouvelle*, Méricot et Barrois, à Londres, et se trouve à Paris 1783.

zi Ultramontani, di cui abbiamo per somma nostra disgrazia veduta l'Italia in questi tempi miserabilmente inondata.²⁶

Certo, aver messo al nostro maggior poema una casacca un po' modaiola, trasformando il poema sacro in un ibrido *novel* adatto al gusto avido dei nuovi lettori, appariva un bell'affronto. Ma forse i tempi erano maturi più di quanto Portirelli immaginasse: e qualcuno, anche al di qua delle Alpi, era pronto a ben altra profanazione.

2. *Il romanzo della 'Commedia'*

Nel 1812 sarebbe stato dunque Ferdinando Arrivabene, all'epoca alto funzionario napoleonico, a procedere a quello che a più d'uno parve un passo improprio. Collaboratore dello stesso Monti, alle prese con il suo cantiere omerico, e amico di Foscolo, Arrivabene pubblicò a Brescia *La Divina Commedia di Dante Alighieri illustrata*.²⁷ Il testo era edito con qualche cura filologica, ma soprattutto l'autore aveva allestito una parafrasi in una prosa che intendeva avere proprio un piglio narrativo e una patina linguistica moderna. Ma sono soprattutto le motivazioni teoriche presentate nella introduzione a rivestire maggior interesse. Arrivabene appare esplicitamente desideroso di palesare la novità della sua proposta e finanche di presentarla come un atto di ostentata provocazione:

E si gridi pur anche alla profanazione: tuttavia se alcune Donne saranno curiose di leggere il romanzo di Dante con miglior grado che quelli del Chiari e del Piazza, se alcuni giovinetti vorranno va-

²⁶ L. PORTIRELLI, *Prefazione* cit., p. XXIII.

²⁷ *La Divina Commedia di Dante Alighieri illustrata* cit. Su quest'opera, e su Arrivabene, nella prospettiva che qui interessa, devo rimandare, anche per quanto detto di qui in avanti, a D. TONGIORGI, «Ritorni al popolo ciò che fu suo». *La Commedia in prosa e altri classici tradotti «in lingua italiana moderna»*, in ID., *Disarmonie di una nazione. Sguardi letterari del secolo decimonono*, Le Monnier, Firenze 2020, pp. 121-136.

lersi del mio talismano per evocar dai sacri recessi le austere Grazie Ghibelline, io ne trarrò bastevole incoraggiamento per condurre le une e gli altri a ricalcare ordinatamente le vestigia di Dante.²⁸

Fare dunque della *Commedia* un racconto, rendere intellegibile il testo anche a quei lettori meno attrezzati, ai quali soprattutto sembra rivolgersi Arrivabene. «Le novelle ed i romanzi», aveva scritto Foscolo, «sono fatti per quel gran numero di genti che sta fra i letterati e gli idioti, e che deve essere istruita suo malgrado dilettrandola ed appassionandola».²⁹ Sono parole lucidissime, proprio in ordine ad una prospettiva che si poneva nell'ottica di distinguere sociologicamente il nuovo pubblico. Foscolo non le pubblicò, ma si può ben immaginare che si fosse confrontato con i suoi più stretti interlocutori.

Ecco, Arrivabene, pare dedicare il suo lavoro in modo esplicito ai nuovi lettori, distinti dagli specialisti, avidi di appropriarsi di racconti affascinanti. Ai quali appunto egli contava di far «conoscere alla meglio i pensamenti di Dante»: «se non come poeta» aggiungeva, appunto «almeno come romanziere».³⁰ Per questo, quasi provocatoriamente, si dichiarava disposto anche ad infliggere al dettato poetico una vera e propria profanazione, a gettarsi in un corpo a corpo con il testo con l'intento di «smembrar que' metri, costruirne gli elementi, sciorinarne in parafrasi quell'ardua ed anticata tenacità».

Questo tentativo di Arrivabene sembrò abbastanza convincente allo stesso Foscolo, che invitò l'amico, alle prese con il suo lavoro, ad essere coraggioso, ad allontanare «il puritanesimo della lingua» per non rendere, con inutili pedantismi, «inintelligibile ed aspro» il testo.³¹ Una volta avuto in mano il volume fu cortese, ma forse il

²⁸ *La Divina Commedia di Dante Alighieri illustrata* cit., vol. I, p. xvii.

²⁹ Il passo, che fa parte della foscoliana recensione alle *Novelle* di Luigi Sanvitale, si legge in U. FOSCOLO, *Scritti letterari e politici dal 1796 al 1808*, a cura di G. Gambarin, Le Monnier, Firenze 1972, p. 263.

³⁰ *La Divina Commedia di Dante Alighieri illustrata* cit., vol. I, p. xi.

³¹ A Ferdinando Arrivabene, da Milano, 2 agosto 1812, in U. FOSCOLO, *Epistolario*, vol. iv (1812-1813), a cura di P. Carli, Le Monnier, Firenze 1954, p. 72.

risultato non dovette entusiasmarlo. In ogni caso, quando si trovò a Londra esule, rifiutò la proposta di allestire una versione in prosa del poema, adducendo, tra le altre ragioni, proprio il fatto che era già era disponibile il lavoro di Arrivabene.³²

Ma non tutti furono persuasi. Mi limito a ricordare il confronto che prese corpo sul “Giornale italiano”, suscitato da una recensione polemica di Giovanni Gherardini. Gherardini pose obiezioni rilevanti a Arrivabene. Offrì però al suo interlocutore almeno una concessione preliminare. Anche lui sostenne infatti che «la profondità delle dottrine nascose dal sovrano poeta» e, non ultima, «la frequenza de’ vocaboli che più non vivono nella voce del popolo, non che nelle moderne scritture», rendevano effettivamente ormai problematica ai più la comprensione del testo dantesco. Dunque l’impresa di Arrivabene poteva avere un senso. Occorreva però accordarsi sul destinatario del suo lavoro: che appariva utile se rivolto a coloro «che altro non curano di ricercare in Dante che le storie e le finzioni sopra cui è fabbricato un sì famoso poema», per esempio gli «artisti di secondo ordine», o, s’intende, le donne: cioè coloro che potevano ricavare dalla lettura di questa *Commedia* narrata almeno importanti suggestioni e un repertorio di immagini e racconti affascinanti. Mai invece un simile testo sarebbe dovuto giungere nelle mani dei giovinetti della scuola, che avrebbero potuto farsi, qui cito, «sedurre dalla facilità e dalla chiarezza della nuova parafrasi».³³ La *Commedia*, testo fondativo della nostra tradizione letteraria, doveva essere avvicinata con lo stesso faticoso impegno che si doveva ad ogni opera veneranda e imbiancata dal tempo.

Qualcuno rispose a Gherardini, per esempio Antonio Bianchi, segretario dell’Accademia di Scienze e Lettere di Brescia, il quale ricordava tra l’altro come nessuno sollevasse ormai dubbi sull’utilità della traduzione dei classici. Ma Gherardini poteva a sua volta replicare: perché la discussione in questo caso non verteva certo sulla

³² Sul punto TONGIORGI, «*Ritorni al popolo ciò che fu suo*» cit., p. 122 e n. 12.

³³ G. G[HERARDINI], *La Divina Commedia di Dante illustrata da Ferdinando Arrivabene*, in «Giornale italiano», 27 aprile 1813, pp. 471-472.

liceità di una versione che oggi noi chiameremo interlinguistica. Sul piatto c'era invece la possibilità stessa di tradurre in lingua moderna un'opera della *propria* tradizione letteraria.

Così posta, la questione diventava in effetti centrale:

Ma che avrebbero detto i nostri antichi Latini, se a' tempi ch'era viva la loro lingua, fossero uscite alla luce parafrasi de' versi di Virgilio e d'Orazio simili a quelle del Ruea e del Jouvancy? Che direbbono ora gl'Inglese ed i Francesi se ad uno de' loro concittadini toccasse il capriccio di ridurre in prosa i loro Milton ed i loro Corneille?³⁴

Il senso è chiaro: sarebbe stato possibile per un francese trasportare in prosa moderna il teatro di Corneille, per un inglese il *Paradiso Perduto*? In altri e più attuali termini: è accettabile sottoporre i classici della tradizione nazionale ad una riformulazione (una traduzione, si potrebbe dire) intralinguistica? La scelta di fare i conti con l'aura sacrale del testo, contaminandola, che all'inizio di questo nuovo millennio a qualcuno è sembrata una necessità tanto inedita quanto sconvolgente, una strada da percorrere come conseguenza degli straordinari mutamenti sociali causati dalle riforme degli anni Sessanta del Novecento, e della successiva scolarizzazione di massa,³⁵ era già stata posta, a ben vedere, anche oltre duecento anni fa: in un momento, è pur vero, in cui l'allargamento dell'accesso a livelli sempre alti e più estesi dell'istruzione pubblica aveva contribuito in modo determinante all'aumento del numero dei "lettori".

Fatto sta che dopo il primo esperimento di Arrivabene, e in relazione alla richiesta che appunto proveniva soprattutto dal sistema scolastico, la diffusione delle parafrasi narrative della *Commedia* nel

³⁴ L'intervento redazionale, ma attribuibile allo stesso Gherardini, si legge sul «Giornale Italiano», 5 giugno 1813, p. 628. Gherardini allude alle edizioni virgiliane e oraziane di Charles de La Rue (1643-1725) e di Joseph de Jouvancy (1643-1719), autori di riferimento nei programmi dei collegi d'istruzione dei Gesuiti.

³⁵ Per alcuni spunti su questo dibattito si veda ancora TONGIORGI, «*Ritorni al popolo ciò che fu suo*» cit., p. 123.

corso dell'Ottocento si fece sempre più imponente, con apparati che talvolta addirittura sostituiscono, in parte o completamente, il testo poetico originale. Più spregiudicati nel manipolare il dettato dantesco, nell'atto della resa in prosa, appaiono soprattutto certi interpreti di area cattolica, di ispirazione direttamente romana. La *Commedia* – questa la tesi più volte sostenuta – è sì un capolavoro, ma quanti problemi ha creato, quanti imbarazzi. La versione in prosa da proporre agli studenti poteva dunque rivelarsi un'occasione utile. Si poteva cioè restaurare quel testo, ritoccarlo come un dipinto antico: «Io mi argomentai fare con la Divina Commedia quel che si usa con certi dipinti di gran pregio, ma scaduti e guasti per età. Volli ritoccarla», scrive il Padre Cristoforo Coppola.³⁶ Un'operazione di restauro indirizzata almeno a sgombrare, finalmente, un equivoco di fondo: tutti infatti «hanno letto Dante come si leggono gli altri poeti, coll'attenzione rivolta unicamente, o principalmente alla poesia»; invece bisogna ammettere che «in Dante la poesia è l'ultima cosa: prime sono la Teologia, la Filosofia, la Politica; anzi la Divina Commedia non è che Teologia, Etica e Politica espresse in versi».³⁷

Qualcuno fu più esplicito, e anche più radicale nella sua onesta manomissione del testo:

Sebbene Dante mai lascia l'occasione, Ghibellino ch'egli era, e quindi avverso ai Papi, di morder questi, comeché in genere egli si dichiara ossequiente alle Sede Apostolica, ora codeste continue invettive, mentre rendono inescusabile Dante ed a se stesso contraddittorio [...] lo rendono anche fastidioso [...] e troppo uniforme: onde io [...] ho troncati via [molti passi], siccome erba nociva.³⁸

³⁶ *Parafrasi letterale della Divina Commedia di Dante Alighieri del sacerdote Cristoforo Coppola*, Stabilimento Tipografico Gioia, Napoli 1855, s.n.p. (ma p. 8).

³⁷ *Prefazione del Comentatore in La Divina Commedia di Dante Alighieri spiegata al popolo da Matteo Romani arciprete di Campegine*, Davolio e figlio, Reggio 1858, s.p.

³⁸ *La Divina Commedia di Dante Alighieri tradotta in prosa per l'avvocato Giacomo Belli*, Tipografia della Pace, Roma 1875, pp. xiv-xv.

Più interessanti forse le ragioni su cui si fondano molte altre versioni in prosa, in specie di ispirazione laico risorgimentale. Ad essere ripetuta, e adesso ideologicamente rivendicata, è proprio la vecchia tesi di una *Commedia* scritta e amata fin dall'inizio dal popolo. Se questo era vero, e le testimonianze storiche (abbiamo visto il caso delle novelle di Sacchetti, lette, si potrebbe ben dire, "obliquamente") erano lì a dimostrarlo, a buon diritto allora le terzine della *Commedia* potevano e anzi dovevano essere restituite al legittimo destinatario. Se non era più possibile offrire al nuovo lettore popolare solo i memorabili versi, allora si poteva ragionevolmente fare ricorso alla prosa.

Durante le celebrazioni fiorentine del 1865 a riproporre con chiarezza questa prospettiva sarà soprattutto il giornale del centenario, «la Festa di Dante», fondato proprio per «spiegare» Dante al «popolo». ³⁹ Sebastiano Brigidi, tipico esponente dell'anticlericalismo democratico toscano, e redattore di quel giornale, non si sottrasse al compito e allestì anche lui una versione almeno in parte prosastica della *Commedia*:

Fedeli al nostro proposito di portare la chiarezza maggiore nello spiegare al popolo [...], alterneremo a questi quadri espositivi i canti del Poema più difficili a capirsi, riducendoli in prosa, e degli squarci che per la loro semplice e meravigliosa bellezza possono essere intesi da tutti. Così si avranno un testo ed un commento di Dante essenzialmente popolare. ⁴⁰

³⁹ Sulle celebrazioni fiorentine la bibliografia è ormai vasta; cfr. almeno F. TIERI, *L'Italia di Dante: il centenario del 1865*, in «Studi danteschi», LXVIII, 2003, pp. 211-232; L. SEBASTIO, *1865 tra filologia e retorica*, in *Culto e mito di Dante dal Risorgimento all'Unità*, Atti del Convegno di Studi (Firenze, novembre 2011), a cura di E. Ghidetti e E. Benussi, in «La rassegna della letteratura italiana», CXVI, 2012, serie IX, 2, pp. 421-442; F. CONTI, *Italia immaginata. Sentimenti, memorie e politica fra Otto e Novecento*, Pacini, Pisa 2017, pp. 90-97.

⁴⁰ *La Divina Commedia portata alla comune intelligenza per un toscano*, seconda edizione ad uso delle Scuole Secondarie, Autorizzata dal Consiglio Scolastico, Paggi, Firenze 1868, p. 69 (la prima edizione, Alla Galileiana, Firenze 1865, reca l'indicazione «ad uso delle scuole inferiori»).

Fu poi Giuseppe Castelli – personalità ingiustamente ignorata, che già ventenne aveva pubblicato propri versi sulla “Palestra letteraria” di Carlo Dossi, aveva scritto opere teatrali, romanzi non banali, ed era poi diventato alto funzionario del Ministero della Pubblica Istruzione – a raccogliere il testimone, facendosi forte di un’osservazione quasi inoppugnabile:

Se è difficile scrivere opere nuove si prendano le opere migliori e le si rendano in istile adatto alla istruzione popolare. In questo modo avremo reso anche il popolo partecipe dei principali tesori che offre il vasto campo della nostra letteratura.⁴¹

Si cimentò anche lui, quindi, con la *Commedia*, pubblicandone a dispense una riduzione in prosa, su carta economica ma con accurate illustrazioni. In pochi rilegarono i fascicoli e il libro adesso è raro. È legittimo in ogni caso credere che l’impresa abbia riscosso qualche successo; o forse Castelli maturò, come accade, una particolare affezione per la sua stessa idea. Fatto sta che la stessa sorte toccò poi anche all’*Orlando Furioso* e persino alla *Gerusalemme liberata*: parafrasati e ridotti a dispense: «per uso», s’intende, «del popolo italiano»: ⁴² assai prima che Italo Calvino e Alfredo Giuliani, e poi tanti altri, facessero, con altro spirito, spinta ideologica e, s’intende, in molti casi altra sensibilità letteraria, qualcosa in fondo di molto simile.

⁴¹ [G. CASTELLI], *La Divina Commedia di Dante Alighieri ampiamente tradotta in prosa per uso del popolo italiano*, Società editoriale milanese, Milano s.d. (ma forse 1903), p. 4; è stato possibile rintracciare almeno una ristampa di quest’opera, datata 1910.

⁴² Cfr. [G. CASTELLI], *L’Orlando furioso ampiamente tradotto in prosa per uso del popolo italiano*, Società editoriale milanese, Milano 1913; e [G. CASTELLI], *La Gerusalemme liberata ampiamente tradotta in prosa, ad uso del popolo italiano*, Società Editoriale Milanese, Milano 1912.

Sintesi: Dante ha scritto la sua *Commedia* presupponendo un lettore popolare? La maggior opera di Dante era recitata e compresa, vivente l'autore, da un pubblico non colto? La questione – già centrale nel secondo Trecento – affiora a tratti anche nella critica dantesca del Settecento, secolo che d'altra parte insiste – sul versante opposto – proprio sull'oscurità anche linguistica delle tre cantiche. Solo con l'età napoleonica la controversa questione tende a sciogliersi e la “congenita” popolarità della *Commedia* viene rivendicata non solo per proporre l'opera come modello poetico, dirà Vincenzo Monti, di lingua e di stile («niuno più semplice nei periodi, più naturale nella sintassi»), ma persino, puntualmente riproposta per giustificare – dopo il primo decennio dell'Ottocento – l'allestimento di numerose versioni dell'opera in prosa, narrative, concepite proprio per il nuovo pubblico borghese, per le donne, e poi per il sempre più prospero mercato dell'editoria scolastica.

Parole chiave: Fortuna di Dante, Popolarità della *Commedia*, Dante nel Settecento, Dante nell'Ottocento, *Commedia* in prosa.

Abstract: Did Dante write his *Commedia* assuming a popular reader? Was Dante's major work recited and understood, while the author was alive, by a non-educated audience? The question – already central in the second part of the fourteenth century – surfaces at times in Dante criticism during the eighteenth-century, a century that gives great importance – on the opposite side – precisely to the obscurity, even from a linguistic point of view, of the three cantiche. It is only with the Napoleonic age that the controversial issue tends to melt away and the 'congenital' popularity of the *Commedia* is claimed not only to offer the work as a poetic model, as Vincenzo Monti would say, of language and style («niuno più semplice nei periodi, più naturale nella sintassi»), but even, again and again re-proposed to justify – after the first decade of the 19th century – the production of numerous narrative versions of the work in prose, conceived precisely for the new bourgeois audience, for women, and then for the increasingly prosperous school publishing market.

Keywords: Dante's fortune, Popularity of the *Commedia*, Dante in the 18th century, Dante in the 19th century, *Commedia* in prose.

POETRY FOR DANTE, POETRY FROM DANTE

Fiona Sampson
(*University of Roehampton*)

Is it possible that the way visual art transmits myth and cultural knowledge blinds us to the the similar ways in which words do so?

There's something inevitably literal about the ways paintings or frescoes portray famous stories – whether that's the lives of the saints on the walls of an early Christian basilica, or Titian's giant canvases of scenes from Ovid's *Metamorphoses*. What these visual masterpieces do is to re-*imagine*, in the literal sense of re-*image*, the ideas and stories they transmit. Their ekphrastic story telling is both narrative and, though it choses just one scene from the narrative flow, full. That's to say, you don't see a branch in the corner of a Claude Lorrian landscape and assume it's been brought to you out of the story of Daphne. A laurel is just a bushy tree, a narcissus is just a flowering bulb, and so on. (I leave aside the iconography *within* narrative religious imagery, such as the lily in scenes of the Annunciation.)

Once we get to abstract and abstract expressionist art, of course, the impulse to refresh experience often trumps such cultural transmission. When it doesn't, it's the title that may do the work of transmitting that cultural artefact, a story; and this transmission too is complete and full-on, rather than allusive. Gillian Ayres's 1986 oil *Florestan*, for example, is full of the vibrancy and excitement of that story of the eponymous Florestan's rescue from unjust imprisonment by his loving and faithful wife *Fidelio* herself, in another episode of cultural transmission (the eponymous subject of Beethoven's opera Op. 72, which was finally revised in 1814).

But literary texts aren't like this. They're slippery, disingenuous contexts, in which for tropes – whether apt phrases or whole narratives – from other works to recur. When Picasso said, «Lesser artists borrow; great artists steal», he may have been producing a pertinent insight; or he may have been borrowing (possibly by way of their mutual friend Igor Stravinsky) from T. S. Eliot's 1920 essay on Philip Massinger:

Immature poets imitate; mature poets steal; bad poets deface what they take, and good poets make it into something better, or at least something different. The good poet welds his theft into a whole of feeling which is unique, utterly different than that from which it is torn.¹

And while the tradition of the homage, in all arts, is probably as old as settled culture itself (we're already thinking back to Virgil, after all), Eliot is talking about something different from Picasso. His is the language of violence, or at least of appropriation, rather than of paying dues: «theft [...] torn [...] utterly different [feeling]».² This is more like stolen antiques being melted down and reused than the homage of museum display. And that fierce and living refusal

¹ T.S. ELIOT, *The Sacred Wood. Essays on poetry and criticism*, Methuen & Co., London 1920, p. 114.

² Ivi, p. 114.

of the mummifying museum approach (though, obviously, I love museums), of makerly refashioning, is one of modernism's craft-y legacies to the arts today.

Certainly it's a legacy to poetry. It was as a first year undergraduate reading Eliot that I realised the palimpsest understanding he famously sums up towards the end of *Little Gidding* – «History is now and England» – is present everywhere in his work: and in fact is at work in literature more generally, and in language itself. But these concentric realisations took some time. To begin with, there was simply the *Little Gidding* passage, reverberating with the air-raids that Eliot and his readers were living through in this the third full year of the second world war: «History is now and England». Then, after a stanza break, the poem continued with a line from *The Cloud of Unknowing*, the late fourteenth century anonymous work of mysticism written in Middle English a half century after *The Divine Comedy*: «With the drawing of this Love and the voice of this Calling» (no punctuation: just a stanza break) and then that famous riff:

We shall not seek from exploration
 And the end of all our exploring
 Will be to arrive where we started
 And know the place for the first time

Eliot's image sees human and spiritual exploration as getting closer to the beginning the further it goes. In this it's like the earliest labyrinths, those Neolithic pieces of rock art where almost concentric circles are transected and entered by a passage that rather resembles a human standing with arms outstretched. It's possible to walk some of these labyrinths without being altogether New Age, and to do so is to realise how the closer you get to the outside, the further you have to go.

We can't now think of circular searchings-out without thinking of *The Divine Comedy*, although the labyrinths predate Dante Alighieri. But Dante predates Eliot, and he is one of the sources from

whom Eliot most famously «stole», particularly in *The Wasteland*, whose whole theme of spiritual quest, not from a neutral starting point but from «stony rubbish [...] a heap of broken images».

The Wasteland is a big gesture of cultural transmission, and it is also a poem whose ubiquity in British literature education ('English Studies') means it has itself in turn been absorbed and is transmitted by much of the work that has followed it and is being written still today.

I'm not going to re-tread here the familiar ground of how these two long poems both sprang from a mid-life crisis that was both personal and societal; nor close-read the twentieth century poem for the footprint of Dante's great work. I want to keep thinking about dissimilarity and dissimulation instead.

In his study *Dante*, published seven years after *The Wasteland* in 1929, Eliot writes about the special trope that is allegory:

clear visual images are given much more intensity by having a meaning – we do not need to know what that meaning is, but in our awareness of the image we must be aware that the meaning is there too.³

This works, he says, because «genuine poetry can communicate before it is understood».⁴ So the allegory (which we might think of as intention condensed in a metaphorical image) is both independent of a text's audience – and portable. This sense of the intactness of a borrowing, the somehow hermetic survival of its original meanings, is significant for poets. It pre-eminently allows for allows for a sort of supercharged value to reused material.

Of course this is true with material taken from *The Divine Comedy*, the stakes of whose allegory could clearly not be higher, and indeed Dante's canonical status cross-hatches all quotations from and allusions to his work with resonance. To put it another way, it's

³ T.S. ELIOT, *The Wasteland*, in «The Criterion», IV, 1922, p. 15.

⁴ Ivi, p. 18.

a high stakes move for a poet today to reuse material from such a figure. If we believe what Eliot says about allegory, this works even if the material is disguised. But if it *is* disguised, why bother? The answer Eliot gives us is that it goes into the ‘bones’ of the work, and strengthens them. In his famous 1919 essay ‘Tradition and the Individual Talent’, he argues that engaging with and being part of tradition – not just poetic techniques, but far more than this: belief, myth, stories, cultural knowledge – opens up the new poem, or prose, to a cultural *everything that is the case*:

Tradition cannot be inherited, and if you want it you must obtain it by great labour. It involves, in the first place, the historical sense, which we may call nearly indispensable to any one who would continue to be a poet beyond his twenty-fifth year; and the historical sense involves a perception, not only of the pastness of the past, but of its presence; the historical sense compels a man to write not merely with his own generation in his bones, but with a feeling that the whole of the literature of Europe from Homer and within it the whole of the literature of his own country has a simultaneous existence and composes a simultaneous order. This historical sense, which is a sense of the timeless as well as of the temporal and of the timeless and of the temporal together, is what makes a writer traditional. And it is at the same time what makes a writer most acutely conscious of his place in time, of his own contemporaneity.

No poet, no artist of any art, has his complete meaning alone.

His significance, his appreciation is the appreciation of his relation to the dead poets and artists.

The necessary wound of individual limitation is what opens the meaning of what we write up to redemption by the whole of our culture to date. And if this sounds highly religious, of course for Eliot it is. One of the most distinctive steals in *The Wasteland* comes in the fifth section, lines 359-365:

Who is the third who walks always beside you?
 When I count, there are only you and I together
 but when I look ahead up the white road
 there is always another one walking beside you
 gliding wrapt in a brown mantle, hooded
 I do not know whether a man or a woman
 – But who is that on the other side of you?

Eliot's notes to the poem are famously disingenuous, and here he writes:

The following lines were stimulated by the account of one of the Antarctic expeditions (I forget which, but I think one of Shackleton's): it was related that the party of explorers, at the extremity of their strength, had the constant delusion that there was *one more member* than could actually be counted.

But of course anyone with a Christian formation – like Eliot's own – hears in this the road to Emmaus, where Christ after the resurrection accompanies Cleopas and another disciple on a visit: and they fail to recognise him. Eliot's note binds this deep story to the figures of then-contemporary Antarctic explorers and in doing so turns them into holy figures – literally, makes them iconic: since it charges them up with the resonance of the resurrection story. But without even using the word Emmaus. The allusion is dissimulated yet still resonant.

Indeed we could argue that traditional tropes in new writing, however concealed, always work like allegory: they carry over a meaning of their own whatever the text seems to say. Earlier, I talked about literary texts as slippery and disingenuous. Eliot was here first too, in that other famous passage from the first of the *Four Quartets*, 1936's *Burnt Norton*:

Words strain,
 Crack and sometimes break, under the burden,

Under the tension, slip, slide, perish,
Will not stay still.

And, again, what immediately precedes this is the circular labyrinth:

Or say that the end precedes the beginning,
And the end and the beginning were always there
Before the beginning and after the end.
And all is always now.

And so: what does all this mean for the influence of Dante on recent British poetry? Well, that this influence is nearly always slant, mediated, concealed and non-literal. It's true that there are British poets since Laurence Binyon who have made new versions or translations of *The Divine Comedy* per se. Binyon's version was prepared over the decade 1933-43 when Eliot was writing the *Quartets*, and it was full of the old-fashioned virtues even then: rhyming, faithful but dull. In the US, Robert Pinsky and W.S. Merwin, both great poets and great poet-translators working more widely beyond their engagement with Dante, produced major versions in the second half of the twentieth century. But British poets have very little tradition, at least since the decline of Classical education, of literary translation as a normal part of their practice. The exceptions include Sean O'Brien's magisterial *Inferno* in 2006, Clive James's leaden 2003 version, which turned the *Divine Comedy* into quatrains by dint of loading it down with extra material and circumlocutions, and the whimsical new small press publication of *B [After Dante]* by Ned Denny.

Yet because there isn't in Britain an overt, conscious tradition of literary translation and so of the *reading* – and critical reception – of translation, these editions have not cross-fertilised the culture. Then there are specific initiatives, like 2021 University of Canberra, Australia's International Poetry Centre *Divining Dante* series, which marked the seven hundredth anniversary of the poet's death

by commissioning contemporary Anglophone poets to produce trios of poems after the *Divine Comedy*. These may well have a little more effect, in forcing non-specialist poets to engage with the material – rather as there was a rash of British *Ovids* in the 1990s. I certainly appreciated the chance to think about Dante in poetry – but nothing more. I was writing within a thoroughly a generalised cultural transmission of the poet's work itself.

Finally, and most excitingly – partly because it's an endless quest – are those slippery, disguised allusions and steals. For example, the path, the circle, and the ascent are all large and capacious recurring tropes in contemporary poetry. Sean O'Brien, whose direct translation of *Inferno* was so exemplary, writes frequently about journeyings, train journeys and rivers (often combining these symbols with images of submersion) material exemplars whose physicality includes the kind of unrolling which serves as an allegory for the quest that goes down to the underworld before redemptive ascent. His collection titles foregrounding this: include *Ghost Train* (1995), *Downriver* (2001), *The Drowned Book* (2007) and *Embark* (2002). Then there are the long divagations of John Burnside, who explores a numinous, often liminal, always northern landscape of some austerity through palimpsests of description and reflective allusion, for example to philosophy or art: these too are landscapes which are *travelled through*. This is notably apparent in the collections which followed 2000's *The Asylum Dance*, including *Gift Songs* (2007) and *Black Cat Bone* (2011). Such late twentieth and twenty-first century evocations of peripatetic thought raise the question of the extent to which Dante may have influenced John Bunyan's Protestant *The Pilgrim's Progress* of 1678 the work which has – confusingly for our purposes here – sewn an allegory of the walk towards redemption deeply into British culture.

Yet surely that very confusion represents the point at which that rich network of cross-allusion and ramifying meanings Eliot seems to be evoking comes to life in contemporary British poetry. And does so with such vigour that some theft may be perfectly inadvertent: simply an image which has been stumbled across and

which feels resonant. Tradition per se, and the tradition of Dante, is alive in British contemporary verse. I know for myself that Eliot and Dante make three to «walk beside me» whenever I write. Which is very often about paths, about ascent and descent, and about the palimpsest experience that «History is now».

Sintesi: Si può ragionevolmente affermare che tutta la poesia è scritta dialogando con quanto l'ha preceduta nella cultura: non solo nella letteratura, ma anche nei miti, nella religione, e nell'intera struttura della normatività culturale, a partire da, per esempio, la cucina, fino a giungere al galateo, passando per la pianificazione urbanistica, il dialetto e i gerghi. Tutto ciò è indubbiamente vero sia che il verso in oggetto intenda imitare o semplicemente ribaltare quanto è venuto prima. Nella pletera delle svariate influenze, può la specifica eco dell'altamente canonica voce di Dante essere davvero udita negli scritti di oggi? – Soprattutto, questo vale per la poesia anglofona? In queste pagine si argomenta a favore di questa tesi, anche sulla base del fatto che questa influenza solitamente deriva da una lunga e profonda assimilazione di Dante nel Regno Unito.

Parole chiave: mito, immagine, omaggio, trasmissione culturale, allegoria, materiali rimaneggiati, educazione cristiana, allusione, obliquità culturale, prestiti.

Abstract: Arguably all poetry is written in dialogue with what came before it in the culture: not just literature but beliefs, religion, and the whole raft of cultural norms from (say) food to etiquette by way of town planning or argot. That's surely true whether the verse in question wants to synthesise, imitate or simply overturn what came before. Among such a plethora of influences, can the particular echo of even Dante's most canonical voice truly be heard in today's writing? – Above all, can this be the case in Anglophone poetry? I'll argue that it can, and that in Britain this influence comes most usually by way of Dante's long cultural assimilation in the UK.

Keywords: myth, image, homage, cultural transmission, allegory, disguised material, Christian formation, allusion, slant, steal.

DANTE CONTEMPORANEO DEL NOVECENTO:
NOTE SULLA PROSPETTIVA DI T.S. ELIOT

Angela Locatelli
(*Università degli studi di Bergamo*)

1. *Il contesto e la poetica eliotiana*

Un bel libro di Giuseppe Pontiggia ci ricorda che «i classici sono i contemporanei del futuro».¹ Nulla lo dimostra più chiaramente del rapporto ideale e artistico tra Dante e T.S. Eliot. In questa sede si intende offrire una lettura ravvicinata dei due saggi eliotiani dedicati al poeta fiorentino:² *Dante*, in *The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism*, e *What Dante Means To Me*, in *To Criticize The Critic*

¹ G. PONTIGGIA, *I contemporanei del futuro: viaggio nei classici*, Mondadori, Milano 1998.

² T.S. ELIOT, *Dante* [1920], in ID., *The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism*, A.A. Knopf New York 1921, pp.144-155; e T.S. ELIOT, *What Dante Means To Me*, in *To Criticize The Critic and Other Writings by T.S. Eliot*, ed. by V. Eliot, University of Nebraska Press-Bison Books, Lincoln-London 1965, pp. 125-135.

and Other Writings by T.S. Eliot, scritti a distanza di trent'anni l'uno dall'altro. Si esamineranno questi scritti anche alla luce dei lavori critici e letterari del poeta anglo-americano e si rintracceranno inoltre alcuni inequivocabili segni lasciati nell'opera di Eliot dalla sua appassionata frequentazione di Dante.

Come è noto, T.S. Eliot è, con Ezra Pound, il maggior poeta del Modernismo anglosassone ed è indubbiamente uno dei critici più acuti e influenti del Novecento e finissimo interprete di quella che il poeta contemporaneo W.H. Auden definì «Età dell'ansia».³ È l'epoca convulsa e tormentata che dall'inizio della Grande Guerra giunge alla seconda Guerra Mondiale e che investe e sconvolge ogni aspetto della società e ogni campo della cultura europea. Eliot ha saputo farsene portavoce in profondità, tanto nei suoi lavori poetici quanto nei suoi numerosi saggi critici che hanno determinato svolte innovative nella critica letteraria del secolo. Studente di letterature comparate, storia medievale e filosofia ad Harvard e alla Sorbona, si trasferisce nel Regno Unito nel 1914, e nel 1927 diviene cittadino britannico.

In una prima fase della propria produzione poetica, comprendente *The Love Song of J. Alfred Prufrock* e il famoso poemetto *The Waste Land*, Eliot dà voce al diffuso senso di alienazione e di sfacelo che permeava la civiltà occidentale degli anni venti, vista come un 'Inferno' che egli propone, in *Tradition and the Individual Talent* del 1920,⁴ di mitigare essenzialmente tramite un recupero della tradizione letteraria. Qualche anno dopo, nel 1923, in una recensione al romanzo di James Joyce intitolato *Ulysses, Order and Myth*,⁵ Eliot esorta ad un uso poetico del mito per «dare forma e significato all'immenso panorama di futilità e di anarchia che è la storia contemporanea». La più evidente espressione del «metodo

³ Così già dal titolo: W.H. AUDEN, *L'età dell'ansia: egloga barocca*, testo originale a fronte, a cura di A. Rinaldi, Mondadori, Milano 1966.

⁴ T.S. ELIOT, *Tradition and the Individual Talent* [1920], in *The Sacred Wood* cit., pp. 42-53.

⁵ T.S. ELIOT, *Ulysses, Order, and Myth*, in «The Dial», LXXV, 1923, pp. 480-483.

mitico» nell'opera di Eliot rimane indubbiamente *The Waste Land*, il cui disegno generale e il cui intenso simbolismo sono costruiti, come indicato da Eliot stesso, a partire dal libro di J.L. Weston⁶ sul mito del Graal e sui riti della fertilità e della vegetazione contenuti in un altro famoso testo di antropologia: *Il ramo d'oro* di J.G. Frazer.⁷ Con questi e molti altri riferimenti extraletterari, nel suo poemetto Eliot si rivolge ad un lettore ideale colto e raffinato, in grado di cogliere gli elementi intertestuali oltre le caleidoscopiche immagini della drammatica situazione storico-culturale del primo Novecento. Il poemetto realizza infatti pienamente le strategie e gli scopi del 'metodo mitico', così come Eliot lo aveva definito nella recensione a *Ulysses* del 1923.⁸

In una seconda fase, Eliot affida la rigenerazione della storia contemporanea soprattutto alla fede cristiana. Il fatto di privilegiare queste due dimensioni, la fede e la poesia, basterebbe a spiegare il giudizio espresso dall'Accademia Reale di Svezia in occasione del conferimento allo scrittore anglo-americano del Nobel per la Letteratura nel 1948, giudizio che definiva il poeta come uno dei più recenti seguaci di Dante («one of Dante's latest born successors»). Del resto, per sua stessa ammissione, l'influenza di Dante si esercitò «in maniera cumulativa» per tutta la durata della sua attività poetica e critica: «I still, after forty years, regard his poetry as the most persistent and deepest influence upon my own verse».⁹

La conversione all'Anglicanesimo (del 1927) lascia segni indelebili nella poesia, nella saggistica, ma anche nel teatro di Eliot (basti pensare a *Murder in the Cathedral*). Si è talvolta voluto scorgere una sorta di parallelismo tra i suoi scritti e la parabola della *Commedia* passando, dopo 'l'Inferno' di *The Waste Land*, ai poemi 'purgatoriali' *The Hollow Men* e *Ash Wednesday* e giungendo poi ai *Four Quar-*

⁶ J.L. WESTON, *From Ritual to Romance*, Cambridge University Press, Cambridge 1920.

⁷ J.G. FRAZER, *The Golden Bough*, Macmillan, London 1915.

⁸ ELIOT, *Ulysses* cit., pp. 480-483.

⁹ T.S. ELIOT, *What Dante Means To Me*, in *To Criticize The Critic* cit., p. 125.

tets, poemi ‘paradisiaci’ sulla realizzazione della piena beatitudine dell’anima. Quindi, con gli anni Trenta, la posizione di Eliot muta profondamente: da un lato si istituzionalizza la sua funzione critica, e dall’altro la sua poesia si fa più meditativa finché, con i *Quattro quartetti*, scritti tra il 1936-1942, la sua comprensione di Dante e la ‘rilettura’ della Bibbia contribuiscono visibilmente al raggiungimento di uno dei momenti più alti della poesia contemporanea di ispirazione religiosa. Il «metodo mitico», lascia il posto a un tono pensoso e alto, a una contemplazione riflessiva sul tempo come categoria metafisica e sulle sorti dell’umanità, in una prospettiva che non si può non definire ‘dantesca’.

2. *Lettura ravvicinata e osservazioni critiche sui saggi danteschi di T.S. Eliot*

Nei lavori dedicati a Dante si palesano quelle che sono le coordinate estetiche e morali del percorso eliotiano: una decisa e incessante ripresa dell’aspirazione dantesca alla virtù e alla conoscenza.

Nel suo primo saggio Eliot propone almeno due tesi che sono fondamentali per lo studioso di Dante: la prima è quella dell’inseparabilità di filosofia e poesia nella *Divina Commedia*; la seconda è un’originale interpretazione e valorizzazione dell’allegoria e dello stile del sommo poeta, che Eliot definisce ‘visivo’ e ‘oggettivo’, e del suo uso della terza rima che non rappresenterebbe tanto un tecnicismo, quanto la modalità stessa del pensiero di Dante.¹⁰ Una terza tesi, non meno rilevante, viene sviluppata nel saggio del 1950, e riguarda il rapporto tra il grande poeta e la lingua e il suo ruolo precipuo nell’arricchirla, realizzandone nuove potenzialità espres-

¹⁰ «A different metre is a different mode of thought; it is a different kind of punctuation, for the emphases and the breath pauses do not come in the same place. *Dante thought in terza rima*, and a poem should be translated as nearly as possible in the same thought-form as the original» (corsivi della scrivente).

sive. Questo fu, per Eliot, ma certamente per molti altri studiosi, lo speciale contributo di Dante alla lingua italiana.

La tesi centrale del saggio dantesco del 1920 è, come si è accennato, l'inscindibilità di filosofia e poesia in Dante, questione ancor più rilevante se posta accanto alle coeve riflessioni crociane (del 1921) sulla distinzione di 'poesia' e 'non poesia' all'interno della *Commedia*. Eliot, al contrario, sostiene con ammirazione lo stretto legame tra religione, filosofia e poesia in Dante argomentando, che: «the philosophy is essential to the structure and [...] the structure is essential to the poetic beauty of the parts».¹¹

In questo lavoro Eliot avvia anche una riflessione in prospettiva storica sul rapporto tra filosofia e poesia suggerendo, tra l'altro, che se Parmenide ed Empedocle hanno fallito come poeti ciò è dipeso dal fatto che qualsiasi nuovo sistema filosofico non è intrinsecamente poesia. Lucrezio è invece riuscito nel suo intento in quanto seppe trovare «the concrete poetic equivalent»¹² di un sistema filosofico preesistente.

Eppure Eliot ravvisa un limite nella ricezione coeva del *De rerum natura*, dovuto alle circostanze storiche della sua composizione, ossia al fatto che, quando Lucrezio scriveva il suo poema, la sua filosofia non era ancora penetrata a fondo nella cultura contemporanea. Ben diverso è il caso di Dante, che, come argomenta Eliot, ebbe invece il vantaggio di una mitologia e di una teologia ampiamente accettate e assorbite nel suo mondo: «Dante had the benefit of a mythology and a theology which had undergone a more complete absorption into life than those of Lucretius».¹³ Il divorzio tra poesia e filosofia non si applica dunque al fiorentino e anche alla maggior parte dei suoi contemporanei. Non sorprende allora l'osservazione eliotiana sulla necessità di una adeguata contestualizzazione dell'opera dantesca nel solco dei poeti provenzali, di Guido Guinizelli, e di Guido Cavalcanti, all'interno dell'«ordine ideale» su cui, secondo il critico

¹¹ ELIOT, *Dante*, in *The Sacred Wood* cit., p. 145.

¹² Ivi, p. 146.

¹³ Ivi, p. 155.

di *Tradition and the Individual Talent*, si regge, per definizione, la tradizione letteraria.

Una sottile distinzione conferma la tesi che vede il poeta e il filosofo indissolubilmente legati: per Eliot la poesia di Dante è una visione filosofica, non una filosofia. La dimensione visionaria è alla radice della poesia, che si spinge così oltre ogni astrattezza filosofica. Quindi, vanno respinte tutte le ipotesi che disgiungono nella *Commedia* il livello dottrinale o filosofico da quello artistico, l'impulso didascalico e morale da quello poetico. Eliot scrive:

Dante, more than any other poet, has succeeded in dealing with his philosophy, not as a theory (in the modern and not the Greek sense of that word) or as his own comment or reflection, but in terms of something perceived.¹⁴

Ricordando quale eccelso valore fosse dato in quegli anni, soprattutto nella corrente poetica dell'Imagismo e in polemica anti-romantica, all'immagine precisa, contro ogni impressionismo, ben comprendiamo l'apprezzamento di Eliot per le immagini e le similitudini di Dante. È opportuno notare che la qualità 'percettiva' delle immagini dantesche si lega anche ad un fondamentale principio estetico della poetica eliotiana, quello del correlativo oggettivo,¹⁵ consistente nel dare forma alle emozioni, evocandole immediatamente tramite il riferimento a oggetti e a fatti concreti che sono parte dell'esperienza del lettore. La concretezza che Eliot elogia in Dante rievoca, oltre alla sua teoria del correlativo oggettivo, anche il suo imperativo sulla necessaria impersonalità del poeta, che non deve mettere il proprio io e le proprie emozioni in primo piano. Del resto, anche Ezra Pound si era espresso in maniera analoga, condannando ogni vaghezza e astrazione delle immagini. Per Eliot, Dante riesce

¹⁴ Ivi, p. 155.

¹⁵ Il concetto di *objective correlative*, è proposto da T.S. ELIOT nel saggio *Hamlet and his problems*, in *The Sacred Wood* cit., p. 92.

a fornire una presentazione concreta anche di quanto vi è di più elusivo. L'esempio emblematico da lui scelto è il seguente:

Parev' a me che nube ne coprissi
 lucida, spessa, solida e polita,
 quasi adamante che lo sol ferisse.
 Per entro sé l'eterna margarita
 ne recepette, com' acqua recepe,
 raggio di luce, permanendo unita (*Par.* II, 31-36).

La questione delle immagini conduce ovviamente anche all'allegoria, che «va presa sul serio» dice Eliot, a partire dalle osservazioni di Dante stesso sul metodo allegorico nel *Convivio*, e alla luce della mentalità visionaria del Medioevo e alla diffusa pratica, derivata da Cassiano, di interpretazione del testo biblico in termini letterali, allegorici, morali, e anagogici. Per Eliot l'allegoria è intrinsecamente legata alla rappresentazione delle emozioni: «The structure of emotions, for which the allegory is the necessary scaffold, is complete from the most sensuous to the most intellectual and the most spiritual».¹⁶ Il critico anglo-americano trova in Dante un rapporto organico tra la struttura delle emozioni e l'allegoria, che ne diviene appunto la necessaria 'impalcatura' (*scaffold*) o, forse diremmo oggi, la 'dominante' nel 'sistema' semiotico complessivo. In alcuni brani del saggio eliotiano del 1920 l'utilità dell'allegoria e dell'astronomia è argomentata considerando che una 'impalcatura' meccanica era indispensabile per un poema di tale ampiezza. In questo senso Eliot afferma che Dante riesce ad offrire: «the most comprehensive, and the most ordered presentation of emotions that has ever been made».¹⁷ *Comprehensive* si riferisce alla completezza e varietà delle emozioni in Dante, che Eliot apprezza accanto alla capacità di ordinare le emozioni, «dalle più sensuali alle più intellettuali e spirituali». Eliot elogia poi in particolare il fatto che nella *Commedia* il valore

¹⁶ ELIOT, *Dante*, in *The Sacred Wood* cit., p. 153.

¹⁷ Ivi, p. 152.

delle emozioni ne determini la rispettiva collocazione nello schema generale dei tre mondi ultraterreni.

Delle emozioni Eliot tornerà a discutere approfonditamente anche nel saggio *What Dante means to me*, originariamente presentato come una conferenza all'Italian Institute di Londra il 4 luglio 1950. Questa conferenza è una aperta ammissione del debito di riconoscenza del poeta anglo-americano verso il fiorentino. Diversamente da altri debiti, che pure Eliot riconosce, verso Jules Laforgue o Baudelaire, quello verso Dante è rappresentato dall'influenza costante e 'cumulativa' che esercitò su di lui per tutta la vita, e non già per un periodo specifico e limitato. A Jules Laforgue viene riconosciuto il merito di aver aiutato il poeta a trovare «le possibilità poetiche della mia lingua e del parlato». A Baudelaire quello di avergli insegnato ad accostare elementi bassi e persino sordidi della metropoli moderna ad elementi 'fantasmagorici', ossia di avergli suggerito la giustapposizione del prosaico e quotidiano con l'elemento fantastico. Eliot si ricorda adolescente nella città industriale americana quando la lettura di Baudelaire gli aveva mostrato come la fonte della poesia potesse essere ciò che era generalmente ritenuto 'non poetico'. Da questa rivelazione scaturisce la convinzione eliotiana che il compito del poeta è quello di fare poesia a partire da ciò che non è intrinsecamente poetico, per giungere all'impensabile, se non addirittura all'improponibile.

La triplice lezione impartitagli da Dante, di cui Eliot parla all'Italian Institute nel 1950, riguarda, oltre all'esplorazione delle umane emozioni, come si è detto, l'alto valore morale della poesia e l'acuta percezione del rapporto tra ogni grande poeta e la sua lingua.

Eliot usa la metafora ottica del prisma e quella della scala diatonica per definire l'estensione delle emozioni dantesche, che abbracciano gli estremi del vedere e del sentire. A questo proposito egli sottolinea l'ampiezza della gamma emotiva della *Commedia*:

The *Divine Comedy* expresses everything in the way of emotion, between depravity's despair and the beatific vision, that man is capable of experiencing. It is therefore a constant reminder to the

poet, of the obligation to explore, to find words for the inarticulate, to capture those feelings which people can hardly even feel, because they have no words for them.¹⁸

Il grande poeta sa che il suo compito è quello di esplorare soprattutto i sentimenti che sfuggono alla maggior parte della gente, facendo sentire e vedere realtà mai esperite fino ad allora. Un'altra importante indicazione eliotiana suggerisce che la forza delle emozioni dantesche dipende dalla capacità linguistica del sommo poeta:

The task of the poet, in making people comprehend the incomprehensible, demands immense resources of language; and in developing the language, enriching the meaning of words and showing how much words can do, he is making possible a much greater range of emotion and perception for other men, because he gives them the speech in which more can be expressed.¹⁹

«Far comprendere l'incomprensibile» richiede infatti risorse linguistiche straordinarie. Il poeta mostra il potere della parola soprattutto quando trova il linguaggio nel quale si può esprimere quanto fino a quel momento era rimasto inespresso. Così facendo il poeta rende accessibili ai suoi lettori infinite possibilità emotive.

A proposito della lingua, Eliot fa anche un'osservazione che può apparire sorprendente o paradossale: dice che lo studio di Dante insegna che il poeta deve essere il servo della lingua, non il padrone.²⁰ Si tratta di un atteggiamento preciso nei confronti del proprio strumento linguistico, di un senso di responsabilità estetica e morale che accomuna Dante e Shakespeare; entrambi hanno infatti «dato

¹⁸ ELIOT, *What Dante Means* cit., p. 134.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ ELIOT, *What Dante Means* cit., p. 133: «The whole study and practice of Dante seems to me to teach that the poet should be the servant of his language, rather than the master of it».

corpo all'anima della lingua» e si sono «conformati alle potenzialità che della lingua intuivano». ²¹

Un altro aspetto è di fondamentale importanza per Eliot nel rapporto tra il poeta e la lingua: è la possibilità di trasformarla e di arricchirla. Il traguardo più alto per un poeta è quello di lasciare ai posteri una lingua più raffinata, più sviluppata e più precisa di quanto non lo fosse in precedenza: «To pass on to posterity one's own language, more highly developed, more refined, and more precise than it was before one wrote it, that is the highest possible achievement of the poet as poet». ²²

Quanto Eliot scrive sulla lingua è forse l'elemento tuttora più attuale e convincente per la sensibilità moderna (e postmoderna). Infatti, il limite per cui è stato criticato è di tipo ideologico e nasce dalla sua illusione (ma qualcuno direbbe dalla sua fede) di un possibile ritorno al Medioevo cristiano nel contesto radicalmente mutato della modernità. La rigida fede cristiana di Eliot si traduce in un suo desiderio di ordine morale e sociale che è stato spesso contestato per la sua impostazione anti democratica ed elitaria. Il suo atteggiamento conservatore e le sue affermazioni sulla necessità di una autorità politica e morale rigorosa, di un sovrano o un legislatore illuminato che sappiano condurre la società con norme chiare e forti è stato giustamente messo in discussione. Che questa sua prospettiva politica e ideologica si debba ricondurre alla sua lettura di Dante, sembra plausibile, anche se rimane materia di dibattito tra gli studiosi di entrambi i poeti.

²¹ *Ibidem*: «This sense of responsibility is one of the marks of the *classical* poet, [...] Dante seems to me to have a place in Italian literature – which, in this respect, only Shakespeare has in ours; that is, they give body to the soul of the language, conforming themselves, the one more and the other less conspicuously, to what they divined to be its possibilities».

²² *Ibidem*.

3. *Alcune tracce dantesche nell'opera di T.S. Eliot*

Tracce dantesche sono percepibili in tutta l'opera di Eliot: a volte si tratta di citazioni, altre volte di studiate allusioni, che le note chiariscono per i lettori meno edotti ma che intendono evocare, nei più consapevoli, scene dantesche, al fine di stabilire un collegamento tra la vita moderna e l'*Inferno* medievale. È Eliot stesso a segnalare nel saggio del '50 le analogie tra il Tamigi e l'Acheronte, tra la folla che nella nebbiosa alba invernale attraversa il London Bridge e i dannati dei versi 55-57 del Canto III dell'*Inferno* e dei versi 25-27 del canto IV. Nella sezione «The Burial of the Dead» della *Waste Land* si legge infatti:

Unreal City,
Under the brown fog of a winter dawn,
A crowd flowed over London Bridge, so many,
I had not thought death had undone so many.
Sighs, short and infrequent, were exhaled,
And each man fixed his eyes before his feet.²³

Sono versi in cui il rimando a Dante è evidente:

e dietro le venìa *si lunga tratta*
di gente, ch'i' non avrei creduto
che morte tanta n'avesse disfatta (*Inf.* III, 55-57).

Quivi, secondo che per ascoltare,
non avea pianto mai che di sospiri
che l'aura eterna facevan tremare;
ciò avvenia di duol senza martìri
ch'avean le turbe, ch'eran molte e grandi,

²³ T.S. ELIOT, *l. The Burial of the Dead*, in *The Waste Land*, vv. 60-65 (A. SERPIERI, *La terra desolata*, introduzione e trad. di Alessandro Serpieri, Rizzoli, Milano 1982). Corsivi della scrivente.

d'infanti e di femmine e di viri (*Inf.* IV, 25-30).

È stato notato che nel titolo stesso di *The Waste Land* si palesa l'allusione al «paese guasto», del canto XIV dell'*Inferno*. Qui l'analogia riguarda ancora Londra che, come Creta, è una città un tempo gloriosa e ormai in rovina, emblema della desolazione del dopoguerra.

L'epigrafe della *Love Song of J. Alfred Prufrock* di Eliot è una citazione *verbatim* dal canto XXVII dell'*Inferno*. Prufrock, soggetto tormentato, caratterizzato dalla totale mancanza di fiducia in se stesso e incapace di dichiarare il proprio amore, decide però di aprirsi al lettore, contando sull'impossibilità che la propria storia venga divulgata. Le parole di Guido da Montefeltro (vv. 61-66) sigillano questa confessione:

S'io credesse che mia risposta fosse
a persona che mai tornasse al mondo
questa fiamma staria senza più scosse
ma perciocché giammai di questo fondo
non tornò vivo alcun, s'i' odo il vero
senza tema d'infamia ti rispondo (*Inf.* XXVII, 61-66).

Anche il poemetto eliotiano *The Hollow Men* parla di soggetti che sono vittime della propria ignavia e debolezza, che sono appunto «senza 'nfamia e senza lodo», non distinguendosi né per la malvagità né per la bontà.

E io ch'avea d'error la testa cinta,
dissi: «Maestro, che è quel ch'i' odo?
e che gent'è che par nel duol sì vinta?».
Ed elli a me: «Questo misero modo
tegnon l'anime triste di coloro
che visser senza 'nfamia e senza lodo». (*Inf.* III, 31-36).

Un riferimento esplicito a Dante ricorre più volte nel canone eliotiano. È il v. 85 del canto III del Paradiso: «E 'n la sua volontade

è nostra pace», che è ripreso e tradotto in «Our peace in His will» in *Ash Wednesday*, e sembra essere la logica dominante del martirio di Thomas à Beckett in *Murder in the Cathedral*. Questa profonda convinzione religiosa sostiene ovviamente il disegno complessivo dei *Four Quartets*, poema della piena purificazione e dell'ascesi. Qui i riferimenti al fuoco dantesco che affina, ad un fuoco purificatore, come quello della Pentecoste, si stagliano con netto contrasto contro le immagini infuocate dei bombardamenti aerei su Londra.

Se, per concludere, dovessimo sintetizzare in una formula l'influenza che il sommo poeta ebbe su Eliot e l'importante continuità artistica e spirituale tra il fiorentino e il poeta modernista, se volessimo cioè cogliere i legami che Eliot stesso pose tra il Medioevo e il Novecento, basterebbe andare a due versi da *The Rock* (testo drammatico del 1934): «Where is the wisdom we have lost in knowledge? / Where is the knowledge we have lost in information?». ²⁴ Saggezza e conoscenza, ideali danteschi per antonomasia, insieme ad un non mai sopito senso morale di virtù, hanno dato forma a interrogativi ancor oggi provocatori nei poemi più significativi del poeta anglo-americano che ha frequentato Dante come una decisiva presenza nella contemporaneità novecentesca.

²⁴ T.S. ELIOT, *The Rock*, Faber, London 1934. Si veda anche: H. ATKINS, *Raising 'The Rock': The Importance of T. S. Eliot's Pageant-Play*, in «Christianity and Literature», LXII, 2013, 2, pp. 261-282.

Sintesi: T.S. Eliot ha affermato che la poesia di Dante rappresenta una delle influenze più profonde e durature nei suoi stessi versi. A partire da questo presupposto, si intende offrire in questa sede una lettura critica ravvicinata dei due saggi eliotiani dedicati al poeta fiorentino: *Dante* (1920), e *What Dante Means To Me* (1950). Si rintracceranno inoltre alcuni inequivocabili segni lasciati nell'opera di T.S. Eliot dalla sua appassionata frequentazione di Dante.

Parole chiave: Dante, emozioni umane, emozioni artistiche, stile, influenza artistica, concretezza poetica, immagini, oggettività poetica, terza rima, visione filosofica, dottrina cristiana, potenzialità della lingua in poesia.

Abstract: T.S. Eliot himself declared that he regards Dante's poetry as: "the most persistent and deepest influence upon my own verse". Based on this admission, this contribution intends to provide a critical and close study of the two essays that the Anglo-American poet devoted to the Florentine poet i.e.: *Dante* (1920), e *What Dante Means To Me* (1950). The following pages will also highlight some of the most unequivocal signs that the frequent and passionate reading of Dante has left in Eliot's own canon.

Key Words: Dante, human and artistic emotions, style, artistic influence, poetic concreteness, imagery, poetic objectivity, *terza rima*, philosophical vision, Christian doctrine, the possibilities of language in poetry.

DANTE ALIGHIERI E W.G. SEBALD.
NELLA «SELVA OSCURA» DEL POEMA DEGLI ELEMENTI
SECONDO NATURA

Raul Calzoni
(*Università degli studi di Bergamo*)

Germanista e scrittore, W.G. Sebald (1944-2001) è soprattutto noto in Italia per le sue opere narrative e, in particolare, per *Schwindel. Gefühle* (Vertigini, 1995), *Die Ausgewanderten* (Gli emigrati, 1996), *Die Ringe des Saturn. Eine englische Wallfahrt* (Gli anelli di saturno. Un pellegrinaggio in Inghilterra, 1998) e *Austerlitz* (2001), che sono celebri soprattutto perché fondate sulla sinergia fra parola e immagine; una sinergia che ha reso possibile all'autore affrontare indirettamente temi come quello dello Shoah o del tabù pangermanico della guerra aerea e della loro rappresentazione estetica, ma anche – e soprattutto – addentrarsi nelle maglie di una memoria collettiva e culturale europee, nelle quali non poteva mancare la figura di Dante Alighieri. Infatti, l'opera narrativa di Sebald offre, grazie alla riproduzione fotografica e all'ecfrasi di alcune opere fondamentali dell'arte tedesca e italiana, un vero e proprio atlante della memoria culturale europea, di cui il warburghiano *Mnemosyne* rappresenta

in un certo senso l'incunabolo.¹ Inoltre, la scrittura sebaldiana, attraverso le descrizioni di un'oculata scelta di opere fondative della storia dell'arte, come gli affreschi di Giotto e soprattutto i capolavori di Grünewald, intesse un dialogo intertestuale e intersemiotico con la *Divina commedia*, grazie al quale addentrarsi nella 'selva oscura' della memoria e del passato della Germania.

D'altronde, Dante, con la sua vita conclusasi in esilio, non poteva passare inosservato a Sebald che nella sua opera narrativa, saggistica e lirica sempre si era confrontato con scrittori e personaggi, certo comuni, ma che avevano subito il destino dell'esilio, dell'espatrio e della deportazione; questo è stato, in un certo senso, il destino dello stesso Sebald, che volontariamente lasciò la Germania, patria odiata e allo stesso tempo amata, poco più che ventenne, nel 1966, per trasferirsi prima a Manchester e poi a Norwich, dove divenne docente universitario e fondò il *British Centre for Literary Translation*. Non stupisce, quindi, che si ritrovi nell'opera dell'autore un esplicito riferimento al tema dell'esilio, significativamente nel momento in cui Dante appare quale soggetto di una delle visioni che l'io narrante e *alter ego* di Sebald vive a Vienna in uno dei racconti della silloge *Vertigini*:

Una volta, nella Gonzagagasse, credetti perfino di ravvisare Dante, il poeta esiliato dalla sua città natale sotto la minaccia d'essere messo al rogo. Alto un po' più degli altri passanti, che tuttavia lo ignoravano, e con in testa il suo celebre cappuccio, mi precedette per un buon tratto di qualche passo, ma non appena accelerai nel tentativo di raggiungerlo, svoltò nella Heinrichsgasse, e quando fui all'angolo era sparito. Dopo simili crisi cominciai a manifestar-

¹ Cfr. R. CALZONI, *Gli atlanti fotografici della memoria di Aby Warburg, Gerhard Richter e W. G. Sebald*, in *Effetti di verità. Documenti e immagini tra storia e finzione*, a cura di M. Piazza e S. Guindani, Roma Tre University Press, Roma 2016, pp. 49-66.

si una vaga inquietudine, che si traduceva in sensazioni di nausea e di vertigine.²

Dante non è stato però importante per l'opera di Sebald solo perché, in un certo senso, precursore e prefigurazione dello scrittore esiliato – un tema tanto caro anche alla saggistica tutta del nostro autore –. Dante è stato fondamentale nell'opera di Sebald per la messa a tema della «selva oscura» della storia tedesca, come si è sostenuto poc'anzi, e dell'«inferno sulla terra» rappresentati nelle sue opere.³ Ciò ha permesso a Sebald di porsi nel solco della ricezione della *Divina commedia* avvenuta nel Secondo Novecento tedesco quale ipotesto e al contempo bacino dell'immaginario retorico e figurale di una possibile scrittura successiva ad Auschwitz.⁴ Qui non si può dimenticare la *pièce* teatrale *Die Ermittlung. Oratorium in 11 Gesängen* (L'istruttoria. Oratorio in 11 canti) dell'amatissimo da Sebald drammaturgo Peter Weiss, portata in scena con un enorme successo di pubblico nell'ottobre del 1965, il cui «schema architettonico» – come lo ha definito in un saggio del 1986 dedicato all'autore – si richiama volutamente all'*Inferno* dantesco per dimostrare che

la perversione dei campi di concentramento fascisti consisteva non tanto nella natura e nella qualità dei crimini che vi si commettevano, bensì in primo luogo nel fatto che il guadagno economico garantito al sistema dal riciclo del detrito umano – Weiss prende nota delle statistiche corrispondenti e parla di uno «sfruttamento fino al sangue, alle ossa, alla cenere» – era ben lontano da giustificare i mezzi investiti.⁵

² W.G. SEBALD, *Vertigini*, trad. it. di A. Vigliani, Adelphi, Milano 2003, p. 41.

³ H. ARENDT, *Una replica a Eric Voegelin*, in *Archivio Arendt. 2. 1950-1954*, a cura di S. Forti, Feltrinelli, Milano 2003, p. 176.

⁴ Cfr. H. WHITE, *Figural Realism: Studies in the Mimesis Effect*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 2020.

⁵ W.G. SEBALD, *La mortificazione del cuore. Ricordo e crudeltà nell'opera di Peter Weiss*, in *Tessiture di sogno*, trad. it. di A. Vigliani, Adelphi, Milano 2022, p. 126.

Fra l'altro, ampi e articolati furono gli studi condotti da Weiss sulla *Divina Commedia*, che lo condussero all'ideazione di una trilogia drammatica mai portata a termine, ma della quale è rimasta la prima opera, *Inferno*,⁶ che rappresenta il ritorno di Dante dall'esilio in una Firenze più rassomigliante a un angolo di provincia tedesca che alla città toscana, dove il poeta trova conferma dell'assoluta assenza di giustizia che vige nella 'commedia umana'. Per Weiss, il capolavoro dantesco divenne secondo Sebald un modello per

inserire la sua esperienza storica, comprensiva d'ogni suo minimo e reale dettaglio, in quella storia della salvezza di cui la *Divina Commedia* gli forniva lo schema architettonico [...] Che nei trentatré canti dell'*Istruttoria* egli debba limitarsi a riprodurre i gironi dell'inferno è la condanna senza appello di un'epoca che si è già lasciata da tempo alle spalle la speranza di redenzione.⁷

Secondo Sebald, quindi, Weiss ha portato sulla terra i demoni dell'inferno dantesco con la sua parte teatrale, nel tentativo di rappresentare l'abisso dell'orrore della Shoah e trasportare lo spettatore della *pièce* nell'oltretomba sulla terra, ovvero in una zona liminale fra la vita e la morte in cui, sebbene senza colpa, vivevano simili ai dannati dell'*Inferno* dantesco gli internati nei campi di concentramento. Per richiamarsi a una suggestiva immagine poetica elaborata da Heinrich von Kleist nel 1810 si potrebbe sostenere che per Weiss, come per i personaggi di Sebald, «il paradiso terrestre è sprangato e il cherubino è alle nostre spalle; dobbiamo fare il viaggio intorno al mondo e vedere se non sia aperto dietro, da qualche parte».⁸ Perciò i testi dell'autore ci raccontano di viaggi, intrapresi nel tentativo di pervenire a un varco fra mondo terreno e ultraterreno. L'uomo,

⁶ Cfr. P. WEISS, *Inferno*, trad. it. e cura di M. Castellari, Mimesis, Milano 2008.

⁷ SEBALD, *La mortificazione del cuore* cit., pp. 126-127.

⁸ H. VON KLEIST, *Sul teatro delle marionette*, in *Sul teatro di marionette, aneddoti, saggi*, a cura di G. Cusatelli, trad. it. di E. Pocar, Guanda, Parma 1986, p. 34.

destinato a vivere in un limbo terreno, non pare però troverà redenzione, come testimonia nel quarto racconto di *Vertigini*, intitolato in italiano *Ritorno in patria*, l'esplicito riferimento a «libri devozionali del Seicento e del primo Settecento, corredati da illustrazioni talora assai crude dei castighi che toccheranno a noi tutti».⁹

Se l'umanità è condannata a vivere compiendo una peregrinazione, che ricorda il destino dantesco nell'Aldilà, nella speranza di trovare una via di redenzione, lo stesso Sebald intraprende con la sua opera percorsi che lo conducono sulle tracce della sofferenza del passato, perché dal confronto con i testimoni di quest'ultimo sia possibile dare voce al «silenzio infinito»¹⁰ che avvolge l'esistente.¹¹

Un altro autore che non si può qui dimenticare è, allora, Jean Améry, a proposito del cui romanzo *Lefeu* (1974) in un saggio del 1988 Sebald descrive, ancora richiamandosi a Dante, quella zona intermedia fra la vita e la morte, in cui gli internati in un «silenzio infinito» vivevano nei campi di concentramento:

E come Mayer-Améry anche Feurmann-Lefeu era sopravvissuto, ma per l'appunto solo sopravvissuto. Essere sopravvissuti significa per Lefeu la condanna a un'esistenza spettrale, dato che nel suo vero sembiante egli continua a essere domiciliato nella città dei morti. Primo Levi, con il quale Améry si ritrovò per qualche tempo ad Auschwitz, ha descritto con grande concretezza questa città: Buna si chiamava il babilonico complesso industriale, dove accanto a manager e tecnici tedeschi lavoravano quarantamila operai, reclutati dai lager vicini, i quali parlavano più di venti lingue diverse. Al centro di questa città si drizzava, come suo emblema, la

⁹ SEBALD, *Vertigini* cit., p. 198.

¹⁰ Ivi, p. 205.

¹¹ Cfr. R. CALZONI, *San Giorgio e gli angeli. Figure della redenzione e della dannazione nell'opera di W.G. Sebald*, in «Elephant & Castle. Laboratorio dell'immaginario», II, 2010, consultabile online all'url: <https://elephantandcastle.unibg.it/web/saggi/san-giorgio-e-gli-angeli-figure-della-redenzione-e-della-dannazione-nell-opera-di-w-g-sebald/31>.

torre del Carbuco, che gli schiavi avevano costruito e la cui sommità era quasi sempre avvolta dalla nebbia. In questa città, nella quale, come sappiamo oggi, non si produsse neppure un etto di gomma sintetica, veniamo a trovarci, se è consentita la metafora, in quel girone infernale dove, come dice Dante, il viandante vede uno stendardo che, girando su se stesso, corre talmente veloce da sembrare incapace di fermarsi. E lo seguiva una tal folla di gente che, continua Dante, io non riuscivo a credere che la morte potesse inghiottirne così tanta. È lo stupore di fronte al potere manifesto della morte che l'alter ego di Améry, Lefeu, ha in comune con il viandante dantesco.¹²

Sebald enfatizza nella chiusa di questa citazione la centralità di Dante per Améry nella resa estetica dell'esperienza diretta della vita ad Auschwitz, ricordando la descrizione di «Buna» e della sua «torre del Carbuco» contenuta in *Se questo è un uomo*, ma già offerta da Levi nei ventidue versi di *Buna*, la prima poesia sulla deportazione dell'autore, datata 28 dicembre 1945 e apparsa sul settimanale comunista di Vercelli «L'amico del popolo» il 22 giugno 1946:

Piedi piagati e terra maledetta,
 Lunga la schiera nei grigi mattini.
 Fuma la Buna dai mille camini,
 Un giorno come ogni giorno ci aspetta.
 Terribili nell'alba le sirene:
 «Voi moltitudine dai visi spenti,
 Sull'orrore monotono del fango
 E nato un altro giorno di dolore».
 Compagno stanco ti vedo nel cuore,
 Ti leggo gli occhi compagno dolente.
 Hai dentro il petto freddo fame niente
 Hai rotto dentro l'ultimo valore.

¹² W.G. SEBALD, *Con gli occhi di un uccello notturno. Su Jean Améry*, in *Tessiture di sogno* cit., pp. 146-147.

Compagno grigio fosti un uomo forte,
 Una donna ti camminava al fianco.
 Compagno vuoto che non hai più nome,
 Un deserto che non hai più pianto,
 Così povero che non hai più male,
 Così stanco che non hai più spavento,
 Uomo spento che fosti un uomo forte:
 Se ancora ci trovassimo davanti
 Lassù nel dolce mondo sotto il sole,
 Con quale viso ci staremmo a fronte?¹³

Con l'espressione «dolce mondo», la chiusa della breve lirica di Levi rimanda a due passi dell'*Inferno* dantesco, rispettivamente pronunciati da Ciaccio e Farinata:

«Ma quando tu sarai nel dolce mondo,
 priegoti ch'a la mente altrui mi rechi:
 più non ti dico e più non ti rispondo» (*Inf.* vi, 88-90).

«E se tu mai nel dolce mondo regge,
 dimmi: perché quel popolo è sì empio
 incontr 'a' miei in ciascuna sua legge?» (*Inf.* x, 82-84).

Dante, attraverso la mediazione di Weiss, Améry ed evidentemente pure di Levi, al quale Sebald nel 1990 dedicò un saggio insistendo sulla centralità per l'italiano della cultura e in particolare dell'Ulisse dantesco ad Auschwitz,¹⁴ ha fornito al nostro autore un bacino inesauribile di immagini, simboli e metafore non solo per affrontare nella sua opera la questione della testimonianza indiretta

¹³ P. LEVI, *Buna*, in *Opere*, vol. II, a cura di M. Belpoliti, Einaudi, Torino 1997, p. 521

¹⁴ Cfr. W.G. SEBALD, *Jean Améry und Primo Levi*, in *Über Jean Améry*, hrsg. von I. Heidelberger-Leonard, Winter, Heidelberg 1990, pp. 115-123.

della Shoah, ma anche per descrivere quell'«immensa rete di dolore»¹⁵ che, secondo lo scrittore, innerva la storia dell'umanità. Si tratta di un'umanità che ormai priva di qualsiasi possibilità di redenzione vive in un eterno purgatorio sulla terra, che la scrittura dell'autore fa attraversare al suo lettore grazie anche alle fotografie riprodotte nei suoi testi, che hanno una proprietà singolare:

Credo che le fotografie in bianco e nero, o meglio la «zona grigia» nelle fotografie in bianco e nero, rappresentino davvero quel territorio che si trova fra la vita e la morte. Nella fantasia arcaica si era soliti ritenere che non ci fosse prima la vita e dopo la morte, ma che fra esse si trovasse quell'immensa terra di nessuno, dove le persone si aggiravano senza sapere quanto tempo avrebbero dovuto restarvi, che ora è il purgatorio nell'accezione cristiana del termine, una sorta di deserto, che si doveva attraversare, prima di arrivare dall'altra parte.¹⁶

La «zona grigia» di una fotografia rappresenta, quindi, per Sebald il luogo di transito fra due regni, quello della vita e quello della morte: quell'immensa terra di nessuno, in cui Dante, primo fra tutti, ci ha portato con la sua *Divina Commedia* e, in particolare, con il *Purgatorio*. Questo luogo intermedio fra la dannazione e la redenzione, in cui molti personaggi sebaldiani si trovano a vivere, risente nell'immaginario poetico dell'autore non solo della cosmogonia dantesca, ma assume anche i tratti di un vero e proprio limbo, rivelando così il retaggio della concezione germanica del secondo regno ultramondano. Prima della formalizzazione dell'idea tutta dantesca di quest'ultimo, infatti, la maggior parte dei giuristi tedeschi con-

¹⁵ Cfr. W.G. SEBALD, *Ein riesiges Netzwerk des Schmerzes. Gespräch mit Doris Stoisser*, in «Auf ungeheuer dünnem Eis»: *Gespräche 1971 bis 2001*, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main 2012, pp. 224-251.

¹⁶ C. SCHOLZ, «Aber das Geschriebene ist ja kein wahres Dokument»: *Ein Gespräch mit dem Schriftsteller W.G. Sebald über Literatur und Photographie*, in «Neue Zürcher Zeitung», 26 febbraio 2000, p. 77.

fondeva, anche probabilmente sulla scorta del diritto germanico, il luogo del purgatorio, che per i codici di diritto canonico è sempre ‘purgatorio di fuoco’, con il limbo, tanto che molti scrivono di *limbus inferni* e di *limbus purgatorius*, avvalendosi di questa formulazione in sostituzione al regno di fuoco della tradizione romana.¹⁷

La seconda parte di questo contributo intende evidenziare le strategie retoriche messe in atto da Sebald per rappresentare questo luogo intermedio e di transito, in particolare nel momento in cui l'autore non interpola fotografie e immagini nel suo testo letterario. Non ci si concentrerà qui, perciò, attorno alla narrativa o alla saggistica di Sebald, ma si prenderà in considerazione la sola opera dell'autore in cui non sono presenti fotografie o riproduzioni di opere d'arte: *Nach der Natur. Ein Elementargedicht* (Secondo natura. Un poema degli elementi, 1988). Nei tre quadri lirici – rispettivamente strutturati in 8, 21 e 7 brevi componimenti – che compongono questo poema, Sebald ha ripercorso la vita di altrettanti individui, incastonandone il destino nella storia europea delle idee, calando il suo lettore nel mondo dei morti e compiendovi, sul modello di Dante, un viaggio in tre diverse epoche e diversi luoghi della storia naturale della sofferenza umana sulla terra.

Innanzitutto, è necessario prestare attenzione al momento storico in cui Sebald colloca *Wie der Schnee auf den Alpen* (Come neve sulle alpi), il primo dei tre poemetti che compongono il trittico, al quale Sebald pone come motto la quartina che chiude il secondo canto dell'*Inferno*:

Or va, ch'un sol volere è d'ambedue:
tu duca, tu signore e tu maestro.
Così li dissi; e poi che mosso fue,
intraì per lo cammino alto e silvestro (*Inf.* II, 139-142).

¹⁷ Devo questa osservazione a Thomas Persico, che ringrazio per avermi offerto un prezioso spunto per l'ermeneutica della «zona grigia» di cui scrive Sebald nel contesto della differente concezione germanica e romana del limbo, per la quale cfr., anche, C. FRANCESCHINI, *Storia del limbo*, Feltrinelli, Milano 2017.

Avvalendosi di un gioco linguistico *à la* Wittgenstein, chi accompagnerà il lettore attraverso «lo cammino alto e silvestro» di cure, preoccupazioni e sofferenze che Sebald sta per descrivere nel suo poemetto è il pittore tedesco Matthias Grünewald (c. 1475-1528), il cui cognome contiene il termine *Wald*, appunto 'selva'. Quella vissuta da Grünewald è stata una fase della storia dell'umanità pervasa da una religiosità medievale scandita da riti cristiani, magistralmente riprodotti dall'artista nelle sue tavole, che rendono manifesto il profondo ancoramento alla religione e alla trascendenza dell'epoca in cui egli visse e operò, ossia durante il nascere e l'affermarsi della riforma luterana. Il periodo storico in cui si snoda il primo *Elementargedicht* è stato centrale per lo spirito tedesco, poiché la biografia di Grünewald si incrocia con almeno due eventi che hanno comportato profondi cambiamenti nella Germania del Cinquecento: l'affissione delle tesi da parte di Lutero al portone del Duomo di Wittenberg il 31 ottobre 1517 e il cosiddetto *Bauernkrieg*, la guerra condotta dai contadini tedeschi del sud contro lo *status quo* dei Principati che raggiunse il proprio acme fra il 1524 e il 1526. Se quest'ultima, infine, si concluse con la repressione e l'ordine precedente venne ristabilito, la riforma luterana, le cui ricadute sulla *forma mentis* del vecchio Continente fu pari solo a quella anglicana, impressero un andamento nuovo al corso della storia tedesca ed europea.

Sul versante delle scoperte geografiche e scientifiche non va, inoltre, dimenticato che solo venticinque anni prima della scomunica di Lutero, Cristoforo Colombo aveva scoperto l'America e che trent'anni più tardi sarebbe nato Tycho Brahe, l'astronomo che dopo avere studiato a Wittenberg fece costruire sull'isola di Hven della natia Danimarca il palazzo-osservatorio di Uraniborg. Pur restando fedele al modello astronomico geocentrico, benché il suo principale allievo che rispondeva al fatidico nome di Keplero cercasse di persuaderlo in ogni modo ad adottare la pianta eliocentrica del sistema solare, Brahe confutò la teoria aristotelica sull'immutabilità delle sfere celesti universalmente accettata sino ad allora. Gli anni in cui si consumò la vita di Grünewald furono, perciò, di centrale importanza per la storia economica, politica, sociale, religiosa e

scientifica dell'Occidente, perciò nel poema gli eventi chiave dell'epoca sono ricordati in versi rapidi, che condensano in una semplice pennellata di parole interi archi temporali:

Della sesta tromba
 già s'intende il suono, e la povera lettera
 ha da esser pronunciata. Con tintinnare di sonagli
 s'annuncia festa solenne, è Pentecoste,
 la piena delle acque
 s'approssima, spumeggianti
 si uniscono i pianeti
 nella casa dei Pesci, l'astro
 rosso entra in congiunzione
 con Saturno, il segno
 dei contadini, e un fuoco fantastico
 risplenderà quando s'annuncia,
 un miserabile arruffone verrà riconosciuto
 come il Messia Septentrionalis.¹⁸

Ritroviamo già nell'abbrivio del primo quadro lirico di *Secondo natura* un riferimento a Saturno che non può passare inosservato, non solo perché quest'ultimo rappresenta il pianeta della melancolia occidentale, come accanto a Grünewald ricordano anche le incisioni di Albrecht Dürer. Nella cosmogonia dantesca, Saturno presiede all'età dell'oro, di cui si legge nel canto XXI del *Paradiso*, laddove nel cielo del pianeta è descritto un paesaggio monastico collocato sull'astro, abitato dagli anacoreti e dai fondatori degli ordini religiosi. È, inoltre, di questo canto anche «lo scaleo d'oro» scintillante che si erge verso l'alto a perdita d'occhio tanto che il poeta non può vederne la fine e lungo il quale scendono le luci degli spiriti contemplanti, fermandosi e compiendo diversi movimenti sui suoi gradini. Evocando questa immagine, i versi di *Secondo natura* successivi a quelli appena citati paiono annunciare un'opera agiografica, il cui

¹⁸ SEBALD, *Secondo natura* cit., p. 35.

ecfrastico *incipit* si configura come l'estremo tentativo di Sebald, attuato grazie alle opere di Grünewald, di salvare dall'iconoclastia protestante le immagini del Cristianesimo e, con esse, la medesima religione del Salvatore. Sebald descrive, infatti, un'intera teoria di Santi avvalendosi dell'*ékphrasis* della pala d'altare di Lindenhart, dipinta da Grünewald attorno al 1503, che evoca lo «scaleo aureo» (*Par.* XXI, 64) della *Divina Commedia*:

Chi nella parrocchiale di Lindenhart
accosta le ante dell'altare
e rinserra nella loro dimora
le lignee figure intagliate,
vedrà sul pannello sinistro
San Giorgio venirgli incontro.

[...]

Questa è la regola, e ben lo sa il pittore,
che sull'altare ritrae se stesso
nella fin troppo esigua confraternita
dei quattordici ausiliatori. I santi tutti,
Biagio, Acazio ed Eustachio; Pantaleone
Egidio, Ciriaco, Cristoforo ed
Erasmus e il davvero splendido
San Vito con il gallo,
guardano ciascuno in una diversa
direzione, e noi non ne capiamo
il perché. Le tre ausiliatrici
Barbara, Caterina e Margherita, invece,
ai margini del pannello di sinistra
alle spalle di Giorgio, raccostano
le loro teste dall'analoga foggia levantina
per un complotto contro gli uomini.¹⁹

¹⁹ SEBALD, *Secondo natura* cit., pp. 13-15.

La tavola di Grünewald costituisce, inoltre, il pre-testo dell'intero poema sebaldiano,²⁰ poiché racconta quella storia naturale della sofferenza propria all'umanità che innerva l'intera opera dello scrittore in un «intreccio fra pessimismo cosmico e storico, dove al “mattatoio della distruzione”, in cui si manifesta quell'“insano *bricoleur*” che è la natura, fa da contrappunto lo “sventurato corso della storia” con le mille declinazioni della volontà di potenza».²¹

Nell'economia del poema, la descrizione della pala d'altare di Lindenhartd prelude all'*ékphrasis* del vero capolavoro di Grünewald: un'imponente opera di pittura e architettura realizzata nel monastero di Sant'Antonio a Isenheim e costituita da quattro grandi ante mobili, dipinte su entrambi le facce, da due sportelli fissi e da una predella dipinti su di un'unica faccia. Grünewald lavorò circa quattro anni a questa pala alta tre e larga sei metri, sulla cui prima faccia sono raffigurati, da sinistra a destra, *San Sebastiano*, la *Crocefissione* e *Sant'Antonio*, mentre nella predella è rappresentato il *Compianto sul Cristo morto*. La seconda faccia, visibile aprendo i primi sportelli della pala, presenta la *Annunciazione*, la *Allegoria della Natività* e la *Resurrezione*. La terza faccia, che appare dopo aver aperto ulteriori sportelli, presenta al centro le statue lignee di *Sant'Antonio abate*, *Sant'Agostino* e *San Girolamo*, mentre nella predella si trovano le sculture del *Cristo fra gli apostoli*, eseguite da Niklaus Hagenauer di Strasburgo e da Desiderius Bachel, fiancheggiate da due pannelli ancora dipinti da Grünewald, raffiguranti i *Santi eremiti Antonio e Paolo* e le *Tentazioni di Sant'Antonio*.²²

²⁰ Per una cartografia dei pre-testi sebaldiani, cfr. S. SCHEDEL, »*Wer weiß, wie es vor Zeiten wirklich gewesen ist?». Textbeziehungen als Mittel der Geschichtsdarstellung bei W.G. Sebald*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2004, p. 36 sgg.

²¹ A. VIGLIANI, *Storia naturale della sofferenza. Tracce di pessimismo cosmico nell'opera di W.G. Sebald*, in «Nuova corrente», CXXXVI, 2010, pp. 291-292.

²² Sulla centralità del Polittico di Isenheim nella tradizione letteraria tedesca fra Espressionismo e secondo Novecento, cfr. M. CERVI, *Il Polittico di Isenheim nella poetica di Erik Neutsch*, in «Elephant & Castle. Laboratorio dell'immaginario», II, 2010, consultabile online all'url: <https://elephantandcastle.unibg.it/web/saggi/il-em-polittico-di-isenheim-em-nella-poetica-di-erik-neutsch/35>.

Al cospetto di questa storia del cristianesimo e dell'umanità, Sebald rimane colpito da un dettaglio non certo trascurabile per chi, come il nostro autore, ha da sempre posto il concetto della «sventura» (*Unglück*)²³ al centro delle proprie opere liriche, narrative e saggistiche:

Ma la vita in quanto tale, così come raggiunge
ovunque e inesausta spaventoso compimento,
non compare mai sulle ante dell'altare,
le cui figure già sono affrancate
dalla sventura dell'esistenza, se non in quella
tregenda irreal e folle che Grünewald,
ha costruito intorno al Sant'Antonio della *Tentazione*,
per la chioma trascinato a terra da un orrido mostro.²⁴

Le dettagliate *ékphrasis* delle opere di Grünewald, attorno alle quali Sebald struttura le otto liriche di *Secondo natura* dedicate al pittore bavarese non senza indugiare su particolari della vita del maestro, adombrano così l'insorgenza di una precisa concezione del creato. Grazie ai suoi dipinti, secondo Sebald, è infatti possibile ritenere che Grünewald concepisse la creazione come

immagine della nostra insana presenza

²³ Il termine si esplicita in *Die Beschreibung des Unglücks*, il titolo di una raccolta di saggi dedicata da Sebald nel 1985 alla letteratura austriaca che si richiama al romanzo del 1972, *Wunschloses Unglück*, di Peter Handke (*Infelicità senza desideri*, trad. it. di B. Bianchi, nota di G. Cusatelli, Garzanti, Milano 1976). Volutamente si rende qui il tedesco *Unglück* con 'sventura' (in luogo di 'infelicità', 'sciagura', 'disgrazia'), poiché in questo termine italiano si ravvisa una stratificazione semantica che bene si accorda alla poetica elementare di Sebald. 'Sventura' raccoglie in sé l' 'infelicità' quasi ontologica dei personaggi del trittico lirico e, al contempo, veicola il fatalismo che caratterizza la percezione della storia dello scrittore e dal quale dipendono pure le "sciagure" e le "disgrazie" di cui cadono vittima i protagonisti delle sue prose.

²⁴ SEBALD, *Secondo natura* cit., p. 28.

sulla superficie terrestre,
 di una rigenerazione che corre
 lungo ripidi tracciati,
 le cui forme parassitarie,
 avvinghiate l'una all'altra e
 l'una all'altra dipartite e già concresciate,
 come infero sciame irrompono,
 nella quietà dell'anacoreta.
 Così Grünewald descrisse,
 usando tacito il pennello,
 le urla, le grida, i gorgoglii
 e i farfuglii d'una recita patologica,
 alla quale, come ben sapeva, lui stesso e la sua arte
 appartenevano.²⁵

La poetica dell'oscurità, della «zona grigia» e della «selva oscura» sulla terra che soggiace alle opere di Sebald trova, perciò, il suo più esplicito precipitato visuale nelle tavole dell'altare di Isenheim, le cui descrizioni sono pure funzionali, in *Secondo natura*, a narrare la storia del cristianesimo attraverso una retorica pittorica del dolore contigua al realismo figurale dantesco. A tale proposito, la pala di Isenheim si dimostra essere profetica degli esiti più aberranti e distanti dalla natura cui l'uomo è pervenuto nel XX secolo attraverso il culto dissennato di una tecnologia ispirata all'ideale di un progresso in continua evoluzione. Come ha magistralmente scritto Elias Canetti, autore molto amato da Sebald, riferendosi alla pala di Isenheim nella sua autobiografia *Il frutto de fuoco*:

Troppo spesso, forse, il compito più insostituibile dell'arte è stato quello dimenticato: non è la catarsi, né la consolazione, né il talento di disporre ogni elemento in funzione di un lieto fine. Perché il lieto fine non ci sarà. Ma peste, e piaghe, e tormento, e orrore

²⁵ Ivi, p. 29.

– e se la peste ha smesso di inferire, al suo posto inventiamo orrori più atroci – [...] Tutti gli orrori che incombono sull'umanità sono anticipati in questo dipinto.²⁶

Alla luce di questa citazione, si può concludere che la prima elegia di *Secondo natura* può essere considerata anche il pre-testo dell'intero poema elementare di Sebald, i cui due successivi madrigli lirici – intitolati *Und blieb ich am äussersten Meer* (E se trovassi dimora sul più lontano dei mari) e *Die dunkle Nacht fährt aus* (La notte oscura prende il largo) – proseguono l'*epos* in versi di una storia della sofferenza umana per descrivere la quale la *Divina Commedia* dantesca ha fornito a Sebald tutto l'immaginario figurale e retorico necessario.

²⁶ E. CANETTI, *Il frutto del fuoco: La scuola dell'ascolto. Vienna 1926-1928*, a cura di G. Cusatelli, Bompiani, Milano 1993, pp. 1031-1032.

Sintesi: La *Divina Commedia* di Dante ha fornito un'ampia gamma di immagini retoriche ed elementi figurativi per rappresentare la storia della dannazione e della redenzione dell'umanità. Facendo riferimento ad alcune testimonianze intertestuali e visive, l'articolo indaga come il poema *Nach der Natur* (Dopo la natura, 1988) di W.G. Sebald abbia sfruttato il realismo figurale di Dante per descrivere una sorta di storia naturale della sofferenza che circonda l'umanità sulla Terra. In questo contesto, un'attenzione particolare è rivolta a Matthias Grünewald, la cui pittura è indagata come ponte estetico tra il modo in cui Dante e Sebald rappresentano le sofferenze di uomini e donne all'interno di una poesia dell'oscurità che trova la sua metafora più eloquente nella 'selva oscura' all'inizio della *Divina Commedia*.

Parole chiave: Divina Commedia, letteratura tedesca, intertestualità, cultura visuale.

Abstract: Dante's *Divine Comedy* has been providing a wide range of rhetorical images and figurative elements in order to represent the history of humankind's damnation and redemption. By referring to some intertextual and visual evidences, the paper investigates how W.G. Sebald's poem *Nach der Natur* (After Nature, 1988) exploited Dante's figurative realism in order to describe a kind of natural history of suffering surrounding humankind on earth. In this context, a particular attention is paid to Matthias Grünewald, whose painting is investigated as an aesthetical bridge between Dante's and Sebald's way of representing the sufferings of men and women within a poetry of darkness that finds its most telling metaphor in the «dark forest» at the beginning of the *Divine Comedy*.

Key words: Divine Comedy, German literature, intertextuality, visual culture.

«CAINA ATTENDE CHI A VITA CI SPENSE»:
DALLA *FRANCESCA DA RIMINI* DI SILVIO PELLICO
AGLI ADATTAMENTI OPERISTICI DI FELICE ROMANI
E PAOLO POLA

Camillo Faverzani
(*Université Paris 8*)

Nell'immaginario popolare, il connubio tra Dante e l'opera lirica si rispecchia perlopiù nel *Gianni Schicchi* (1918) di Giacomo Puccini e probabilmente nella *Francesca da Rimini* (1914) di Riccardo Zandonai, per quanto mutuati dalle rielaborazioni di Giovacchino Forzano e di Gabriele D'Annunzio, cui si aggiunge la *Pia de' Tolomei* (1837) di Gaetano Donizetti e Salvatore Cammarano, pure attinta da varie fonti ottocentesche.¹ Ultimamente è ricomparsa anche la *Francesca*

¹ Piuttosto ricca è la bibliografia inerente alla tragedia lirica, tra cui spicca l'accuratissima edizione di G. PAGANNONE, *La 'Pia de' Tolomei' di Salvatore Cammarano*, Olschki, Firenze 2006, ma, per le fonti del libretto, ci si permetta il rimando al nostro «*Mi volesti sventurato?*» *Sulla 'Pia de' Tolomei' di Gaetano Donizetti*, in C. FAVERZANI, *Ginevra e il cardinale. Libretti italiani da Salieri a Ponchielli*, LIM, Lucca 2015, pp. 201-213, e a E. D'ANGELO, *Pia de' Tolomei*, in *Leggendo libretti. Da 'Lucia di Lammermoor' a 'Turandot'*, Aracne, Roma 2013, pp. 37-58.

da Rimini di Saverio Mercadante,² i cui versi di Felice Romani sono il riutilizzo di una stesura originale per Feliciano Strepponi, portata alle scene il 23 luglio 1823 presso il Teatro Eretenio di Vicenza.³ Ed è proprio su questa prima versione che desideriamo soffermarci, mettendola in parallelo con la fonte letteraria, la *Francesca da Rimini* (1815) di Silvio Pellico, e un altro libretto coevo di Paolo Pola, la *Francesca di Rimini* per Pietro Generali, rappresentata il 26 dicembre 1828 quale titolo inaugurale della stagione di Carnevale del Teatro La Fenice di Venezia restaurato.⁴ Dopo un breve preambolo storico volto a situare i tre lavori in oggetto, ci proponiamo di procedere ad un'analisi comparata dei personaggi e della trama, e di studiare il versante musicale degli adattamenti lirici, per poi esaminare questioni inerenti alla metrica e allo stile, anche in una prospettiva dantesca.

È già stato osservato come dal favore riscontrato dalla tragedia del Pellico,⁵ e soprattutto dal primo impossessarsene da parte di

² È ormai assodato che il titolo non venne mai rappresentato (cfr. E. PASQUINI, *Introduzione*, in S. Mercadante, *Francesca da Rimini*, a cura di E. Pasquini, Ut Orpheus, Bologna 2015, vol. 1, pp. XIV-XX), anche se a lungo si è trasmessa la tradizione che l'opera fosse stata inscenata al Teatro del Principe di Madrid (cfr. F. FLORIMO, *Cenno storico sulla scuola musicale di Napoli*, Rocco, Napoli 1869, vol. 1, p. 645; S. PALERMO-D. DENORA, *Saverio Mercadante. Biografia*, Schena, Fasano 2014, pp. 68, 74); in merito, cfr. anche D. PREFUMO, *Francesca da Rimini*, in S. MERCADANTE, *Francesca da Rimini*, Dynamic, Genova 2017 (CDS7753.03), pp. 5-6.

³ Il melodramma romaniano conosce un buon successo e viene nuovamente musicato, oltre che da Mercadante, da Luigi Carlini nel 1825, da Massimiliano Quilici nel 1829, da Giuseppe Staffa nel 1831, da Giuseppe Fournier-Gorre nel 1832, da Giuseppe Tamburini nel 1835, da Emanuele Borgatta nel 1837, da Giuseppe Devasini nel 1841, da Francesco Cannetti nel 1843, da Giuseppe Franchini nel 1857 (cfr. anche A. ROCCATAGLIATI, *Felice Romani librettista*, LIM, Lucca 1996, p. 297, oltre a M. SIRTORI, *Lector in musica. Libri e lettori nel melodramma di Sette e Ottocento*, Marsilio, Venezia 2006, p. 171, n. 70).

⁴ Cfr. in merito K. LYNN ZIETZ, *Breve storia dei teatri d'opera italiani*, Gre-mese, Roma 2001, p. 78.

⁵ Sulla genesi e sulla fortuna del testo, cfr. E. FACCIOLI, *Il teatro italiano. La tragedia dell'Ottocento*, Einaudi, Torino 1981, vol. 1, pp. XX-XXI, 261-264; nella prefazione dell'editore, ad opera di Ludovico Di Breme, si rammenta la

Romani, le disavventure di Francesca da Polenta e Paolo Malatesta diventano «una costante della tradizione operistica». ⁶ Ricordiamo che, concepito e composto tra la primavera del 1813 e il giugno del 1814, il modello archetipo viene inscenato il 18 agosto 1815 presso il Teatro Re di Milano, ottenendo un ottimo successo che si protrae almeno fino al 1870, principalmente in Italia. ⁷ L'allestimento è dovuto alla Compagnia Marchionni, con la stessa Carlotta Marchionni nella parte della protagonista, Luigi Domeniconi (Paolo) e Ferdinando Meraviglia (Lanciotto). Otto anni dopo, la vicenda approda sulla scena vicentina con Virginia Blasis nel ruolo eponimo, Marianna Sessi (Paolo), Francesco Piermarini (Lanciotto Malatesta), Luciano Bianchi (Guido da Polenta), Giuseppe Vaschetti (Guelfo) e Giuditta Schira (Isaura), riscuotendo a quanto pare un buon successo, ⁸ anche se Emilia Branca, prima biografa del marito,

rapida diffusione della tragedia (cfr. FRANCESCA DA RIMINI|TRAGEDIA|DI|SILVIO PELLICO.[...]MILANO|CO' TIPI DI GIOVANNI PIROTTA|1818., pp. n.n., edizione cui rimandiamo per le citazioni ulteriori); cfr. anche A. AVANZI, *Il testo della 'Francesca da Rimini' di Silvio Pellico*, in «Prassi ecdotiche della Modernità Letteraria», II, 2017, p. 248; e L. PASQUINI, *Il Romanticismo di Francesca. L'incredibile fortuna della tragedia dantesca di Silvio Pellico*, in «Studi Medievali e Moderni», XXV, 1-2, 2021, pp. 285-301.

⁶ Cfr. SIRTORI, *Lector in musica* cit., p. 105. Diversamente dal poema di Romani, quello di Pola viene riutilizzato una sola volta, da Eugen Nordal, nel 1840. Per la fortuna lirica del passo dantesco, cfr. *The Dante Encyclopedia*, ed. by R. Lansing, Routledge, London-New York 2010, pp. 905-912; A. AUDEH, N. HAVELY, *Dante in the Long Nineteenth Century*, Oxford University Press, Oxford 2012, pp. 373-385; P. MIOLI, *Memoria o uso a l'amoroso canto. Dante, il melodramma, l'Otto e il Novecento in musica (seconda parte)*, in «Bollettino dantesco per il settimo centenario», VI, settembre 2017, pp. 51-59; e la tabella allegata a L. ROSSETTO CASEL, «Or incomincian le dolenti note». *Paolo e Francesca in musica: le fonti*, in «AnDante». Dante e la musica: riflessioni interdisciplinari, a cura di M. Arfini e A. Rizzuti, Università degli Studi di Torino, Torino 2018, pp. 119-120.

⁷ Cfr. AVANZI, *Il testo della 'Francesca da Rimini'* cit., p. 246.

⁸ Cfr. G. FAROLFI, *La tragica e leggendaria storia di Francesca da Rimini nella letteratura italiana (1800-1850)*, in *Programma della Civica Scuola Reale Superiore di Trieste pubblicato alla fine dell'anno scolastico 1906*, Caprin, Trieste 1906, p. 25.

si limita ad annoverarne il titolo, «per Streponi»,⁹ e a rievocarlo nel capitolo dedicato a Mercadante.¹⁰ La *Francesca di Rimini* di Generali è invece oggetto di un'ampia recensione di Tommaso Locatelli sulla "Gazzetta di Venezia" del 29 dicembre 1828, il quale ne sottolinea le debolezze.¹¹ Gli interpreti sono Giuditta Grisi (Francesca), Marietta Brambilla (Paolo), Giovanni Battista Verger (Lancillotto), Arcangelo Berettoni (Guido) e Rainieri Pocchini Cavalieri (Ulrico). A una trentina d'anni, l'eco dell'«infortunio drammatico»¹² risuona ancora nei ricordi del biografo, che conclude asserendo che l'opera fu «malissimo accolta».

Se Francesca si impone come ruolo eponimo nella maggior parte degli adattamenti lirici, dobbiamo notare un lieve mutamento nel secondo libretto. In effetti, Pola preferisce la specificazione alla provenienza e modifica in *Francesca di Rimini*, pur essendo l'unico a citare la propria fonte: «Trattato in tragedia quest'argomento dall'esimia penna di Silvio Pellico...».¹³ Da «tragedia», il genere si evolve in «melodramma»¹⁴ nel 1823, quindi in «dramma per musica» nel 1828. Con l'onomastica della protagonista rimane costantemente invariata anche quella di Paolo, il quale, ricordiamolo, non viene

⁹ E. BRANCA, *Felice Romani ed i più riputati maestri di musica del suo tempo. Cenni biografici ed aneddotici*, Lœscher, Torino-Firenze-Roma 1882, p. 127.

¹⁰ Ivi, p. 241.

¹¹ Cfr. T. LOCATELLI, *Teatro della Fenice – 'Francesca di Rimini', poesia del cavalier Paolo Pola, musica del maestro Generali; con gran ballo 'Alessandro nelle Indie'*, in ID., *L'appendice della "Gazzetta di Venezia"*, Gondoliere, Venezia 1837, vol. I, pp. 309-317.

¹² E. POERIO, *Cenni biografici. Pietro Generali*, in *Le glorie dell'Italia nell'arte della musica*, Firenze, Castellari, 1859-1867, p. n.n.

¹³ P. POLA, *Cenni Giustificativi alcune alterazioni di fatto praticate dall'Autore nel Dramma 'Francesca da Rimini'*, in FRANCESCA|DI|RIMINI|DRAMMA PER MUSICA|DA RAPPRESENTARSI|NEL GRAN TEATRO|LA FENICE|*Il Carnevale dell'Anno 1829*.|Poesia del Cav. PAOLO POLA.|Musica del Sig. PIETRO GENERALI.|IN VENEZIA|DALLA TIPOGRAFIA CASALI., p. 3, edizione cui rinviamo per le citazioni.

¹⁴ FRANCESCA|DA RIMINI|MELORAMMA|DI FELICE ROMANI|DA RAPPRESENTARSI|NEL TEATRO ERETFENIO|DI VICENZA|L'ESTATE MDCCCXXIII.|VICENZA|TIPOGRAFIA PARISE|EDIT., p. 1, cui rimandiamo ulteriormente.

mai nominato nella *Commedia*, ove il giovane è designato dall'amata come «questi, che mai da me non fia diviso» (*Inf.* v, 135) o con il più allusivo «costui» (*Inf.* v, 101, 104), mentre l'identità della fanciulla è palesata dal viandante, «Francesca, i tuoi martiri / a lacrimar mi fanno tristo e pio» (*Inf.* v, 116-117), quando la sventurata preferisce rivelarsi tramite le proprie origini: «Siede la terra dove nata fui / sulla marina dove 'l Po discende» (*Inf.* v, 97-98). Non possiamo dirne altrettanto delle altre parti, soprattutto per «chi a vita ci spense» (*Inf.* v, 107), quell'innominato che la documentazione storica chiama Gianni Ciotto Malatesta. È già stato ribadito come, al triangolo dantesco, il poeta aggiunga la figura del padre, personificazione dell'onestà, ma anche dell'autorità,¹⁵ pur mantenendo un numero limitatissimo di attori, quattro, cui si affiancano solo un paggio, muto, e le guardie, a mo' di comparse. Diversamente da quanto avviene perlopiù nelle riduzioni a libretto, i ruoli aumentano in Romani e in Pola, «introdotti per bilanciare l'organico vocale di convenzione».¹⁶

Inoltre, le *dramatis personæ* dell'archetipo sono leggermente più esplicite nel declinare i legami familiari, caratterizzando la protagonista come «sua figlia [di Guido] e moglie di Lanciotto», mentre in entrambe le versioni operistiche essa si singolarizza solo come «moglie» ed è Guido ad essere «padre», oltre che «Signore di Ravenna», come già a Milano, dove Paolo è «fratello», confermandosi tale all'Eretnio, e alla Fenice cedendo l'apposizione a Lancillotto. Ed è soprattutto costui a subire un'importante trasformazione identitaria, che non si limita all'aggiunta di una doppia elle. «Signor di Rimini» nel 1823, similmente al 1815, a Venezia egli vede il proprio nome accostarsi a quello dell'eroe prescelto da Dante, «Noi leggiavamo un giorno per diletto / di Lancialotto come amor lo strinse» (*Inf.* v, 127-128), a modello di «cotanto amante» (*Inf.* v, 134),¹⁷ a tal punto che si potrebbe supporre che si tratti di un errore di stampa

¹⁵ Cfr. SIRTORI, *Lector in musica* cit., pp. 108, 112.

¹⁶ Ivi, p. 171, nota 69.

¹⁷ Sulla questione, cfr. anche ivi, p. 112.

nella tabella degli attori e nelle didascalie, se non fosse che la forma compare anche nella prefazione e, nei versi, si alternano Lancillotto e Lanciotto. Se i ruoli secondari femminili assumono la funzione della confidente,¹⁸ «Damigella di Francesca» in Romani, «amica» in Pola, il Guelfo dell'uno è «Ufficiale di Lanciotto», mentre l'Ulrico dell'altro è «scudiere di Paolo», e in nessun caso assimilabile al paggio del Teatro Re.

È stato spesso rievocato il rispetto del Pellico per le unità di tempo, di luogo e d'azione.¹⁹ Nonostante i suoi cinque atti, la *Francesca da Rimini* del 1815 è, tra i nostri tre testi, quello che subisce meno spostamenti spazio-temporali. La città di Rimini è in tutte le versioni l'ubicazione dell'evolversi degli eventi. E al Re non si possono desumere mutazioni né dalle didascalie né dai dialoghi, eccetto forse per il racconto di Paolo che porta lo spettatore a Ravenna, dapprima «a' piedi / D'un recente sepolcro» (III, 2), la tomba della madre di Francesca, quindi in un «secreto giardino», «presso al lago / In mezzo ai fior», però solo con la fantasia.²⁰ Mentre a Vicenza dal «Vestibolo del Palazzo di Lanciotto» (I, 1, 8), con veduta sulla «gran piazza di Rimini», passiamo alle «stanze di Francesca» (I, 4) e a una «Galleria nel palazzo» (I, 14; II, 1), dall'«Atrio sotterraneo che conduce a diverse prigioni» (II, 4) a un «Luogo remoto presso le mura di Rimini» (II, 8) e al «Chostro esterno di un monastero» (II, 13), ancora con lo squarcio su un «tempio gotico», pure con l'evasione, ora nel sogno di Francesca, «d'un rio sul margine» (I, 5), «in prato ameno». A Venezia le indicazioni sceniche sono molto più particolareggiate e il sipario si apre sulla «Gran Piazza di Rimini» (I, 1), arricchita da minuziose descrizioni architettoniche, e sullo sfondo «il Porto ingombro di varj legni», per poi spostarsi dalla «Galleria» (I, 5; II, 1, 8) a un «Grande Atrio terreno» (I, 9) con vista sul «cortile», dal «Giardino [...] attiguo al palazzo Malatesta» (II, 4) al «Cortile interno del palazzo» (II,

¹⁸ Ivi, p. 111.

¹⁹ Cfr. per esempio C. CONTILLI, *Introduzione letteraria*, in S. PELLICO, *Francesca da Rimini*, Lulu.com, Raleigh 2013, p. 4.

²⁰ Cfr. anche SIRTORI, *Lector in musica* cit., p. 108.

13). Molto più vaga è l'unità di tempo, a Milano desumibile solo dalla «lampada» (v, 1), che illumina la sala del quinto atto, e dalle parole di Guido, che riferisce la reazione di Lanciotto («Oh cielo! è giunta, / Sclamò, quest'alba sciagurata»), conferendo alla tragedia una tinta notturna che ritroviamo poi negli adattamenti operistici. In effetti, è solo per deduzione che il pubblico può supporre che le prime scene si svolgano nella mattinata del giorno precedente. Così, in Romani, assai esplicita è la didascalia del finale, «È notte» (II, 13), preannunciata dal proposito di Paolo, «Anzi che compia / Suo corso intiero la vicina notte, / Alla patria io darò l'ultimo addio» (II, 11), e confermata dall'annotazione «la musica cessa, il tempio si oscura, la notte è più fitta» (II, 14). In Pola, è Francesca a constatare il calar del sole e il sopraggiungere di ombre foriere di sventura, «È a declinar vicino / L'inauspicato dì. Qual'empia notte / Forse succederà!» (II, 5); e nell'epilogo ricompaiono «alcuni lampioni» (II, 13) ad illuminare una «Notte d'orror!» (II, 14). La transizione dall'alba al tramonto è comunque più esplicita nel titolo veneziano, il cui coro di apertura inneggia: «Cinta di roseo velo / Surta è l'aurora in cielo» (I, 1).

Mentre l'unità d'azione è garantita dal rapido susseguirsi degli eventi che, in vario modo, conducono alla perdita della coppia osteggiata, senza indugiare in inutili trame secondarie. Tuttavia i due libretti si mostrano spesso indipendenti dalla fonte e ci sembra quindi opportuno soffermarci sul modo in cui viene ridistribuita la materia. Pur non considerando necessario dilungarci sul riassunto degli accadimenti nelle tre versioni, per altro disponibile in altri supporti,²¹ cerchiamo di stabilire i momenti in cui i testi si ritrovano e soprattutto divergono. È innanzitutto bene osservare che, dai cinque atti della tragedia, scendiamo a due per i libretti. Inoltre, paragonandone la struttura, possiamo anche evincere che i

²¹ Per la tragedia, cfr. anche FACCIOLO, *Il teatro italiano* cit., pp. 262-263, per il melodramma, la *Trama* nel fascicoletto accluso alla registrazione di S. MERCADANTE, *Francesca da Rimini* cit., pp. 7-8, per quanto nella versione di Mercadante, e per il dramma per musica, LOCATELLI, *Teatro della Fenice – 'Francesca di Rimini'* cit., pp. 311-313.

titoli del 1823 e del 1828, più che adattamenti, sono opere alquanto autonome che attingono a una comune materia, rielaborandola ai propri fini per servire al meglio la costruzione musicale. Constatiamo comunque che, a grandi linee i primi tre atti del 1815 si riversano nel primo atto delle versioni liriche e che gli ultimi due ne ispirano il secondo.

Se, come rilevato, le parti passano da quattro a sei, in Pellico abbiamo un altro personaggio non trascurabile, cui rinuncia Romani, ma che ripropone Pola, cioè il fratello defunto, la cui scomparsa è strettamente connessa alla presunta avversione di Francesca nei confronti di Paolo. Al Teatro Re, lo spettatore ne è immediatamente informato tramite lo scambio tra Guido e Lanciotto: «La guerra, / Ahimè, un fratel teneramente amato / Rapiale!...» (I, 1), si rammarica il padre; «Inconsolabil del fratel perduto, / Vive e n'abborre l'uccisor», riecheggia lo sposo. E il suo ricordo riaffiora sulle labbra della protagonista nella scena delle dichiarazioni d'amore: «Va, ti scongiuro, / Altra memoria conservar non debbo / Che del trafitto mio fratel» (III, 2). Mentre alla Fenice la fanciulla ne rammenta la scomparsa al padre, «Ma quì culla non ebbe / Chi un figlio a te, chi tolse a me un germano?» (I, 5), il quale si fa poi interprete del suo dolore presso il genero, «Signor, condona, d'un fratello estinto / La fatal rimembranza...» (I, 6). Ed è proprio contrapponendosi al supposto odio per Paolo che il Lanciotto della tragedia si spinge fino ad incoraggiare la riconciliazione tra i cognati, con parole presaghe della prossima sciagura: «Vederti, udirti, e non amarti... umana / Cosa non è. – Sien grazie al cielo; odiarti / Ella, no, non potrà» (I, 5), confida al fratello; «Ingiusto accusator, non posso / Dir che non m'ami. Ella così te amasse!», rincalza poi in un'ardita comparazione del sentimento che a lui la lega.

Oltre alla rimembranza del fratello, la tragedia accenna anche ad altri due affetti familiari accantonati dai librettisti: la memoria del padre, nel momento in cui si ritrovano Lanciotto e Paolo,

PAOLO [...] Teco

Un altr'uomo io abbracciava; ei pur piangea...

Più rivederlo io non dovea!

LANCIOTTO Oh! padre

PAOLO Tu gli chiudesti i moribondi lumi.

Nulla ti disse del suo Paolo?

LANCIOTTO Il suo

Figliuol lontano egli moría chiamando (I, 5);

la rievocazione della madre, al primo apparire di Francesca all'amaro, in seno al «feral corteggio» (III, 2) che scorta la fanciulla presso a «Di sua madre il sepolcro». Entrambi defunti. Ma ovviamente la vera figura paterna viene impersonata da Guido in tutte e tre le stesure ed è a lui strettamente legata la questione politica, sebbene solo leggermente abbozzata in Pellico, tramite le allusioni alla guerra, «I nostri padri guerra / Moveansi; Paolo, il fratel mio, t'uccise / Un fratello, ma in guerra» (I, 1), e in Romani, «Ebben.... a guerra aperta / Seco io verrò, se il vuole....» (II, 3), in contrasto con gli inni di pace di entrambi gli adattamenti operistici: «Invocata, fra l'armi e le schiere / Scese pace, e gli sdegni sedò» (I, 1), a Vicenza, «Di Rimino e Ravenna l'odio antico, / Per sempre tace. / Giungon gli Araldi omai col ramo amico / Di fè, di pace» (I, 1), a Venezia. La tregua viene suggellata dalla politica matrimoniale voluta dai padri: esplicita a Milano e rammentata da Lanciotto, «Il padre / Pria di morire un imeneo m'impose, / Onde stabile a noi pace venisse» (I, 5); implicita all'Eretenio, «Io per le nozze / Nata non era» (I, 7), e ricordata da Francesca («a te piangendo / Un ritiro chiedea; me lo negava / Paterna autorità»); denunciata alla Fenice, «Un tuo voler mi trasse / Di Lanciotto consorte» (I, 5). D'altronde, sia la tragedia che il melodramma contrappongono il connubio d'interesse all'aspirazione della protagonista al chiostro: «chiamata / Alle nozze io non era. Il vel ti chiesi; / Tu mi dicesti che felice il mio / Imen sol ti farebbe.... io t'obbedii» (I, 2), replica la prima Francesca al padre; «irresistibil forza / Me al ritiro chiamava....» (I, 7), la segue l'eroina di Strepponi. Ma il vero motivo politico, patriottico, sta nell'apologia di Paolo, passabilmente anacronistica per il presunto personaggio storico, ma probabilmente alla base

del successo del lavoro teatrale,²² «Per te, per te che cittadini hai prodi, / Italia mia, combatterò se oltraggio / Ti moverà la invidia» (I, 5), ove il giovane inneggia alla terra di artisti e di uomini valorosi: «D'ogni bell'arte non sei madre, o Italia? / Polve d'eroi non è la polve tua?» E vi ritorna Romani nell'introdurre la sortita dello spasimante, «Eccomi alfin.... Salve, o natal mia terra! / Salve, o mio tetto antico!...» (I, 8). Qui la patria è Rimini, ma l'Italia viene immediatamente rievocata da colui che tenta di evitare un amore impossibile: «io per fuggirti / Corsi invano l'Italia, e invan fra noi / Monti frapposi e mari....» Allorché Pola riserva la battuta patriottica a Lanciottot, ma rivolta a Paolo, e il feudatario accomuna le doti del fratello al valore dei suoi coetanei di più remote contrade, anche se presumibilmente per lui la patria è ancora la città: «Vi saluta la Patria, ella sa quanto / Possa un Italo cor esser capace / Di virtude, e d'onor in guerra e in pace» (I, 9).

Notiamo quindi, in un simile epilogo, il modo diverso di inscenare la morte della coppia sventurata, perlopiù gestito dalle didascalie. Nel modello, «Muori!» (V, scena ultima), grida Lanciottot a Francesca e nel mentre «la trafigge», precludendo alla reazione di Paolo che «getta a terra la spada e si lascia ferire», con tanto di maledizione del padre («Scellerata figlia, / A maledirti mi costringi»), rimpianto della giovane («Ah padre!... / Padre... da te fui maledetta...»), perdono finale («Figlia, / Ti perdono!») e estrema aspirazione dello sposo al trapasso («Ahi, questo ferro / Tu mi donasti!... In me si torca»). All'Eretenio, costui «precipitandosi in mezzo a loro, ferisce Francesca» (II, s.u.) ed è ora l'amato che «si trafigge», in un quadro per altro preannunciato dal presagio di morte della scena della prigione, in cui il marito geloso propone alla coppia rea l'inedita alternativa della scelta della propria fine, «Eccovi un ferro, e un nappo» (II, 4), con gli amanti ormai disposti ad accettare una comune sorte («PAOLO Il ferro eleggo.

²² Sulla questione, cfr. anche FACCIOLO, *Il teatro italiano* cit., p. 264, AVANZI, *Il testo della 'Francesca da Rimini'* cit., pp. 223-224 e G. STAFFIERI, «Lo sognai ferito, esangue»: la rete intertestuale del 'Pirata', in «Bollettino di studi belliniani», IV, 2018, pp. 33, 40.

/ FRANCESCA Mio questo nappo è dunque, ed io tel chieggo»), anticipando la conclusione, se non fosse per l'intervento di Guido in armi. Quando alla Fenice, dapprima «Lanciotto incalza più vigorosamente Paolo, e lo ferisce» (II, 14), poi la protagonista «trae un pugnale che aveva nascosto si uccide cadendo fra le braccia di Guido, e di Anna». Per sempre uniti: «Eterno... / Fia il nostro amore... Ella è spirata... io muoio...» (v, s.u.) a Milano, «ad una morte / Ne condusse eterno amor» (II, s.u.) a Vicenza, «Amor condusse noi ad una morte» (*Inf.* v, 106), «Non ci volle il Ciel felici / Morte almen ci accoppierà» (II, 14) a Venezia, «questi, che mai da me non fia diviso» (*Inf.* v, 135).

Romani propone anche una certa dimensione onirica che si concretizza nel racconto della sortita di Francesca, «Un sogno orrendo, / O vision che sia, già da più notti, / Me di morte minaccia...» (I, 5), la cui componente naturalistica («Quando repente un turbine / Selve sconvolge e arene... / Si copre il ciel di tenebre, / Torrente il rio diviene...») è presaga dell'irruzione del marito («Lanciotto in forma orribile / Siede fra Paolo e me») e foriera di sventura («Gridar tre volte, e sorgere / Tentiam tremanti e afflitti... / Forte ei ne afferra, e immobili / Ci tiene al suol confitti»), a mo' di metafora dell'imminente caduta («L'onda traripa... e, ah! miseri!...»), forse riconducibile alla visione del Paolo archetipo, «Al sonno / Chiusi dianzi le ciglia, ed oh qual truce / Vision m'assalse!» (v, 3), per quanto meno circostanziata («Immersa io vidi / Te nel tuo sangue e moribonda; a terra / Mi gettai per soccorrerti... il mio nome / Proferivi, e spiravi!»). Nel contesto operistico di primo Ottocento, si aggiunga che nella narrazione del sogno di Francesca già «Era la notte placida / Rideva il ciel sereno» (I, 5), versi di cui sembra ricordarsi, in posizione analoga, ma per ben altra descrizione, l'ultimo Salvatore Cammarano del *Trovatore* (1853) verdiano: «Tacea la notte placida, / Bella d'un ciel sereno, / La luna il viso argenteo / Lieto mostrava e pieno...»²³ (I, 2). Se l'eco leopardiana è plausibile nel caso più recente, «Placida notte, e verecondo raggio /

²³ S. CAMMARANO, *Il trovatore*, in G. VERDI, *Tutti i libretti d'opera*, a cura di P. Mioli, Newton Compton, Roma 1996, p. 379.

De la cadente luna...»,²⁴ essa è probabilmente prematura in Romani, i cui settenari si situano esattamente tra la stesura e la pubblicazione dell'*Ultimo canto di Saffo*, rispettivamente nel 1822 e nel 1824, iscrivendosi per altro in una tradizione poetica assai consolidata, riconducibile almeno al Virgilio dell'*Eneide*, «...placida cum nocte iaceres»²⁵ (VII, 427), nell'esortazione di Aletto, la quale, assumendo le sembianze di Calibe, vecchia sacerdotessa di Giunone, tenta di persuadere Turno a combattere i teucri.

Volendo raffrontare le due partiture, è importante ricordare che la versione di Strepponi è andata perduta. Tuttavia possiamo desumere dalle *dramatis personæ* che Francesca è primo soprano, Paolo secondo soprano, Lanciotto tenore e Guido basso. Mentre gli interpreti di Generali sono mezzosoprano (Francesca), contralto (Paolo), tenore (Lancillotto) e basso (Guido).²⁶ La distribuzione è quindi paragonabile, con l'amato sempre in veste femminile, benché dalla tessitura diversa, ancora nella tradizione degli evirati, mentre il tenore non è mai amante, pur sfoggiando una vocalità acuta da contrapporre alla gravità del padre in entrambe le versioni. Cerchiamo allora di ricostruire il melodramma del 1823 e accostiamolo al dramma per musica del 1828:

<i>Francesca da Rimini</i>	<i>Francesca di Rimini</i>
Atto I nr. 1: sinfonia nr. 2: introduzione (Guelfo, coro) nr. 3: duetto Guido-Lanciotto	Atto I nr. 1: sinfonia nr. 2: aria Lancillotto (introduzione)

²⁴ G. LEOPARDI, *Ultimo canto di Saffo*, in *Canzoni del conte Giacomo Leopardi*, Nobili, Bologna 1824, p. 107.

²⁵ VIRGILIO, *Eneide*, a cura di E. Paratore, trad. di L. Canali, Fondazione Lorenzo Valla-Mondadori, Verona 1981, 1998⁴, vol. IV, p. 34.

²⁶ Cfr. il manoscritto Francesca / Dramma [Teatro Fenice di Venezia]1828:[Originale di P. Generali], 197 pp. recto/verso, in deposito presso l'Archivio Ricordi (MUSICA MS PART. 01961).

nr. 4: aria Francesca nr. 5: terzetto Francesca-Guido-Lanciotto nr. 6: aria Paolo nr. 7: duetto Lanciotto-Paolo nr. 8: aria Guelfo nr. 9: duetto Francesca-Paolo nr. 10: finale I (Francesca, Paolo, Lanciotto, Guido, Guelfo, Isaura) Atto II nr. 11: aria Lanciotto nr. 12: terzetto Lanciotto-Paolo-Francesca nr. 13: aria Francesca nr. 14: aria Isaura nr. 15: aria Paolo (finale II)	nr. 3: aria Francesca nr. 4: terzetto Francesca-Lancillotto-Guido nr. 5: aria Paolo nr. 6: duetto Lancillotto-Paolo n° 7: finale I (Paolo, Lancillotto, Ulrico, Francesca, Guido, Anna) Atto II nr. 8: aria Guido nr. 9: duetto Francesca-Paolo nr. 10: quartetto Francesca-Paolo-Lancil- lotto-Guido nr. 11: aria Paolo nr. 12: aria Francesca nr. 13: finale II (Paolo, Francesca, Lancillotto, Guido, Anna)
---	---

Indipendentemente dal contenuto delle singole scene, possiamo quindi dedurre un certo parallelismo tra i due atti primi, benché Generali preveda un'introduzione per Lancillotto, mentre Strepioni preferisce un coro, in cui interviene incidentalmente Guelfo. Seguono, in ambedue le stesure, la sortita di Francesca, il terzetto con lo sposo e con il padre, l'aria di Paolo, il duetto tra i fratelli, mentre *Francesca da Rimini* anticipa il duetto d'amore, tra l'aria di Guelfo e il finale I, cui partecipano tutti i cantanti, comprese le parti secondarie, Guelfo e Isaura, come Ulrico e Anna nella *Francesca di Rimini*. Il secondo atto ha invece solo due punti di incontro opinabili: il terzetto del triangolo amoroso di Vicenza, preceduto dall'aria di Lanciotto, e il quartetto con Guido di Venezia, dopo la cavatina dello stesso e il duetto d'amore, e seguito dalla seconda aria di Paolo; e il rondò della fanciulla, cui subentra il finale II, per Paolo all'Eretnio, per tutti gli attori eccetto Ulrico, alla Fenice. Può risultare abbastanza sorprendente che in Strepioni sia Paolo

a concludere l'opera e non l'eroina, la cui ultima aria, in Generali, sfocia spontaneamente in un finale II assai breve. Ma si tratta verosimilmente di rispettare il necessario equilibrio tra le due voci principali, che annoverano esattamente lo stesso numero di prestazioni nell'uno come nell'altro adattamento lirico. Sei nel melodramma, sette nel dramma per musica. Cioè, nel primo caso, l'aria di sortita di Francesca (I, 5), il terzetto con Lanciotto e Guido (I, 7), il duetto con Paolo (I, 14), il finale I (I, s.u.), il terzetto della prigionia (II, 4), e una seconda aria (II, 10); la sortita di Paolo (I, 8), il duetto con il fratello (I, 11), il finale II (II, 13), oltre ai tre pezzi condivisi con l'amata. Nel secondo caso, la fanciulla annovera la sortita (I, 3), il terzetto, il finale I (I, 10), il duetto con Paolo (II, 6), il quartetto (II, 7), l'aria (II, 13) e il breve finale II (II, 14); e lo spasimante, oltre ai due finali, al duetto e al quartetto, due arie (I, 4; II, 10), e il duetto con il germano (I, 7). Tuttavia, nella *Francesca da Rimini* Lanciotto può vantare lo stesso numero di prestazioni della coppia d'amanti, cioè, oltre ai due terzetti, al duetto con il fratello e al finale I, il duetto con il suocero (I, 2) e un'aria (II, 2), e Guido conta tre presenze, con il terzetto del primo atto e il finale I, cui partecipano anche Guelfo e Isaura, che hanno qui uno dei loro interventi significativi, oltre alle arie rispettive (I, 13; II, 12) e alla replica dell'introduzione (I, 1), per l'ufficiale. Mentre nella *Francesca di Rimini* Lancillotto segue dappresso gli sventurati con sei numeri, cioè il larghetto dell'introduzione (I, 2), che viene ad aggiungersi ai citati terzetto, duetto e quartetto, finale I e II, condivisi, eccetto per il duetto con il fratello, anche da Guido, che canta la propria preghiera in apertura dell'atto secondo (II, 3), per cinque apparizioni, mentre Anna limita le sue prove ai due finali e Ulrico solo al primo.

Notiamo inoltre un saggio uso del coro in entrambe le partiture. Nella *Francesca da Rimini*, popolo e cavalieri aprono la scena (I, 1), in una successione di inni che vanno dalla rinascita delle città rivali alla speranza di durevole riappacificazione; quindi il coro accompagna il duetto tra Guido e Lanciotto (I, 2), introduce la sortita di Francesca (I, 4-5), dialoga con Paolo nel tempo di mezzo della sua sortita (I, 9), commenta il finale I (I, s.u.), avvia l'aria di Lanciotto (II, 1), prepara

la scena della fanciulla (II, 8) e la conforta nella cabaletta (II, 10), e serve da sfondo alla morte degli sventurati (II, 14). Nella *Francesca di Rimini*, sono ancora i cavalieri a salutare lo spuntar del dì (I, 1) e gli scudieri riecheggiano la gioia di Lancillotto (I, 2), mentre le dame del seguito di Francesca inaugurano un finale I che si vorrebbe lieto (I, 10), e il coro accompagna la mestizia di Guido e Lancillotto (II, 1), dà la replica a Paolo nel tempo di mezzo del rondò (II, 11), soccorre lo sconforto dell'eroina (II, 13) e assiste allo scempio finale (II, 14).

Da un punto di vista metrico, gli endecasillabi sciolti del Pellico ispirano ben poco i versi di Romani e di Pola, se non per qualche recitativo. Ma i pezzi significativi, arie, duetti, terzetti, quartetti, finali e cori, sono perlopiù affidati a metri più brevi, fenomeno per altro non sorprendente in campo operistico. Osserviamo quindi che, in ambedue le stesure, primeggia il settenario, con dieci ricorrenze all'Eretenio, otto alla Fenice. Tuttavia, il primato del settenario va condiviso in Romani con l'ottonario e in Pola con il quinario, fatto per altro piuttosto raro. D'altronde, nel 1828, l'uso dell'ottonario resta assai limitato, solo quattro frequenze. Mentre nel 1823 il quinario non è affatto trascurabile, con sei presenze. Registriamo inoltre, nella *Francesca da Rimini*, un buon impiego del decasillabo, oltre a due senari. Mentre nella *Francesca di Rimini*, si invertono le proporzioni, con un decasillabo e cinque senari.

Per quanto riguarda il rapporto dei nostri tre testi con il poema dantesco, rileviamo come il Pellico richiami in epigrafe i versi 127-136 del canto V dell'*Inferno*, focalizzando così l'attenzione sul libro e sulla lettura, mentre l'edizione del libretto di Romani evidenzia il verso 106, «Amor condusse noi ad una morte», privilegiando il comune destino cruento, ma anche il legame amoroso. Tuttavia, sebbene in misura diversa, il libro viene rievocato in tutte le stesure considerate.²⁷ La tragedia si affida alla memoria di Paolo, il quale, nel rammentare l'incontro con Francesca, si soviene di come «Sopra un libro attenti / Non mi vedeano gli occhi tuoi...» (III, 2), aggiun-

²⁷ Sulla funzione mediatrice del libro e della lettura, cfr. anche SIRTORI, *Lector in musica* cit., p. 105.

gendo una componente emotiva inedita rispetto alla *Commedia* («...sul libro / Ti cadeva una lagrima...»), che precorre comunque la condivisione della lettura («Quel libro / Mi porgesti e leggemmo») e la rimembranza della materia («Insiem leggemmo / Di Lancillotto come amor lo strinse. / Soli eravamo e senza alcun sospetto...»), attinta dai versi 128-129 del modello, similmente al rispecchiarsi nell'altrui volto: «Gli sguardi nostri s'incontraro... il viso / Mio scolorossi... tu tremavi...»; «Per più fiato li occhi ci sospinse / quella lettura, e scolorocci il viso» (*Inf.* v, 130-131). Pur senza il fatidico bacio: «...e ratta / Ti dileguasti» (III, 2). La confessione viene allora posticipata, ma l'autore introduce l'ulteriore particolare del dono del libro («A te quel libro / Restava») e la cura con cui lo custodisce il giovane («Ei posa sul mio cuor»), fonte di conforto nell'esilio («Felice / Nella mia lontananza egli mi fea»), conservato con feticismo quasi morboso: «Ecco; vedi, la lagrima qui cadde / Dagli occhi tuoi quel dì». Nel melodramma, la scena viene invece rappresentata.²⁸ Spinto da «irresistibil forza» (I, 14), Paolo sorprende Francesca immersa nella lettura di «Funesta istoria!...», «Di Lancillotto e di Ginevra i mali», e, forse presago, commenta: «Pur concedette amore / Qualche dolcezza agli infelici amanti... / Compensa un sol contento eterni pianti». La lettura informa poi il duetto, riproponendo ancora echi danteschi («Assiso di Ginevra al fianco / È il Cavalier; pende dal suo bel viso; / Il desiato riso / Vagheggiando, sospira»), con Paolo che si immedesima con i personaggi («Seguir mi lascia, / Ch'io mi illuda concedi; a te d'accanto / Lancillotto son io, / Tu sei Ginevra») e invita quindi la fanciulla a procedere nel poema («Leggi;udirlo vogl'io dai labbri tui»), in un passo («Idolo mio tu sei / Il sol de' giorni miei: / Mi unisca eterna sorte / In vita e in morte a te»), che serve da preludio alla dichiarazione d'un reciproco amore («E a te mi unisca / Morte almeno, o Francesca», «A te dappresso / Spirar potessi, o Paolo!») e alla comun sventura dell'epilogo, ove Romani si ricorda forse del Pellico, inscenando l'estrema richiesta del morente,

²⁸ Sulla centralità della lettura interrotta nel libretto, cfr. pure *ivi*, p. 111.

«Deh! che almeno una tua lagrima / Meco io porti; e al sen la prema» (II, 14), ora non più mutuata dalla pagina complice, ma stampata sulla seta («chiedendo il fazzoletto a Francesca»). Rievocazione su cui torna anche il dramma per musica, nel larghetto del duetto d'amore, «Su queste impresse pagine / Serbo il tuo pianto ancora; / Tu lo versasti allora / In più felice età» (II, 6), unica reminiscenza della lettura,²⁹ che incita ad una consimile reazione: «Finchè avrò vita, ognora / Presso al mio cor starà».

La subitanità, «Amor, ch'al cor gentile ratto s'apprende» (*Inf.* v, 100), la reciprocità, «Amor, ch'a nullo amato amar perdona, / mi prese del costui piacer sì forte» (*Inf.* v, 103-104), e l'occasione del manifestarsi del sentimento, «quel giorno più non vi leggemmo avante» (*Inf.* v, 138), nella tragedia vengono contestualizzate in funzione del procedere dell'azione e la finzione di Paolo non fa che ritardare una dichiarazione preceduta dalla narrazione del primo incontro e dell'episodio del libro, «T'amo, Francesca, t'amo, / E disperato è l'amor mio!» (III, 2), suscitando dapprima la repulsione di Francesca («Che intendo? / Deliro io forse? Che dicesti?»), indi il soccombere della fanciulla al proprio affetto («E non tel dissi... ch'io t'amo? – Ah, dal labbro / M'uscì l'empia parola!... io t'amo, io muojo / D'amor per te...»), unita al giovane da un amor sublime, che si cura di definire ulteriormente lo spasimante, «sublime / Fassi ogni cor, dacché v'è impressa quella / Sublime donna» (IV, 4), e che difende la protagonista, «Se Paolo amai / Vil non era il mio foco» (IV, 5).³⁰ In modo più prosaico, il libretto del 1823 ne spiega l'anteriorità, «Per tuo fratello ardea / Pria d'esser moglie a te» (I, s.u.), dando voce a un'eroina che antepone il sacrificio alla macchia d'infamia, «Deh! ch'io morire almen possa innocente» (I, 14), e che nel 1828 si sublima nell'aspirazione alla morte, «Tutto intorno è silenzio, oh! fosse questo / Quel delle tombe» (II, 5), già preconizzata dall'amato, «Morir. La vidi appena / Incerto ancor, se più mi amasse... / [...] / Ma vo' che sappia ch'io morirò fedele» (II, 4).

²⁹ Ivi, p. 112.

³⁰ Cfr. anche CONTILLI, *Introduzione letteraria* cit., p. 4.

Se ben poco sussiste dei versi di Dante nella *Francesca da Rimini* del Teatro Re, altrettanto possiamo dire della tragedia del Pellico nei due adattamenti operistici considerati. Per quanto «pervasiva tutta quanta di spiriti spiegatamente romantici»,³¹ la stesura del 1815 appare ancora troppo in bilico tra Neoclassicismo e Romanticismo, e percorre «un itinerario a metà strada fra tradizione e rinnovamento».³² L'autore vi adotta uno «stile patetico-elegiaco»³³ che sembra convenire tanto al rispetto delle vecchie regole pseudoaristoteliche quanto alla scelta di uno scenario medievale che funge soprattutto da pretesto.³⁴ E pre-testo è proprio il lavoro del Pellico per le versioni di Romani e di Pola, che ne assumono i quattro personaggi principali, ma ve ne aggiungono altri due per soddisfare alle esigenze, rispettivamente, di Strepponi e di Generali, e soprattutto ai bisogni del genere. Similmente, i librettisti accolgono il canovaccio della trama, pur rielaborandone le grandi linee per una drammaturgia, che la componente musicale vuole necessariamente diversa, anche se riprende qualche tematica del modello letterario, ora la morte cruenta del fratello, ora il matrimonio politico, in un'orchestrazione che accentua sentimenti appena accennati e inaugura una lettura onirica inizialmente limitata a una brevissima visione. A loro volta, le due versioni dell'Eretenio e della Fenice sembrano piuttosto indipendenti tra di loro nel concepire numeri musicali, che nel primo atto rivelano un certo parallelismo, probabilmente casuale, ma nel secondo divergono completamente, assegnando il quadro finale una all'eroe, l'altra all'eroina, per inscenare una morte sempre diversa. Così le preferenze metriche dei due poeti si dimostrano del tutto autonome, ricollegabili solo tramite la predilezione per versi brevi, caratteristica per altro ricorrente nel libretto d'opera, con una convergenza verso il settenario, la cui preminenza va pur condivisa

³¹ FACCIOLI, *Il teatro italiano* cit., p. xx.

³² *Ibidem*.

³³ AVANZI, *Il testo della 'Francesca da Rimini'* cit., p. 223.

³⁴ Cfr. pure FACCIOLI, *Il teatro italiano* cit., p. xx, e CONTILLI, *Introduzione letteraria* cit., p. 7.

talora con l'ottonario, talaltra con il quinario. E anche il rapporto alla fonte dantesca si singularizza, opponendo il breve accenno al libro, nella *Francesca di Rimini*, alla vera e propria messinscena, nel melodramma, del racconto della lettura, che la *Commedia* affida all'unica interlocutrice, Francesca, e che il Pellico riplasma nelle reminiscenze di Paolo, «come colui che piange e dice» (*Inf.* v, 126).

Sintesi: Il saggio studia due adattamenti operistici italiani della tragedia *Francesca da Rimini* (Milano, Teatro Re, 1815) di Silvio Pellico: *Francesca da Rimini* (Vicenza, Teatro Eretenio, 1823), musica di Feliciano Strep-poni, libretto di Felice Romani; *Francesca di Rimini* (Venezia, Teatro La Fenice, 1828) di Pietro Generali e Paolo Pola. Ne considera la fortuna scenica e critica. E mette dapprima in parallelo i personaggi e la trama del lavoro teatrale e dei libretti. Studia poi le partiture delle opere liriche in una prospettiva comparatistica. E analizza in ultimo la lingua e i versi dei poeti, e le scelte metriche e stilistiche degli stessi, oltre ad eventuali echi della *Commedia* dantesca.

Parole chiave: Ottocento / Tragedia / Opera lirica

Abstract: This essay studies two Italian operatic adaptations of the tragedy *Francesca da Rimini* (Milan, Teatro Re, 1815) by Silvio Pellico: *Francesca da Rimini* (Vicenza, Teatro Eretenio, 1823), music by Feliciano Strep-poni, libretto by Felice Romani; *Francesca di Rimini* (Venice, Teatro La Fenice, 1828) by Pietro Generali and Paolo Pola. It deals with the stage fortune of these three works and their reception by the critics. It compares first the plot and the characters of the theatrical work and the two librettos. It next studies the two scores in a comparative perspective. Finally, it considers the poets' language and verses, as well as their metrical and stylistic choices, referring to Dante's *Comœdia*.

Keywords: 19th Century / Tragedy / Opera

LA MIA POESIA:
TANGENZE DANTESCHE E IPERTESTUALITÀ

Fabio Scotto
(*Università degli studi di Bergamo*)

1. *Ragioni di un'assenza*

Ritengo doverosa una premessa. Dante non è stato, nel mio percorso poetico un punto di riferimento primario. In tredici raccolte poetiche finora pubblicate non vi è un solo rimando diretto alla sua opera, nessuna citazione di suoi versi, né nei testi né in epigrafe, nessun riferimento preciso a episodi del suo poema, in sintesi un intertesto assente. Le ragioni di questo vanno credo cercate in un approccio scolastico ai tempi del liceo che aveva privilegiato gli aspetti meramente filologici e nozionistici, il che lo aveva reso a me e a molti miei compagni di classe piuttosto invisibile, nonostante io avessi un rendimento brillante in italiano. Le interrogazioni vertevano prevalentemente su riassunti di canti, su dettagli di aneddoti e personaggi, a volte anche su loro recitazione a memoria (esercizio credo certo benefico), però quasi mai ci si soffermava sulla specifi-

cià poetica del ritmo verbale, sull'incanto della forma, prevalendo sempre un taglio intellettualistico, sia chiaro ineludibile, ma privo di quel *quid* che producesse l'aderenza, l'affetto, il coinvolgimento emotivo individuale. Credo la mia sia stata l'esperienza di molti studenti, ragion per cui raramente mi tornò poi il desiderio di rileggerlo e mi volsi verso altri lidi, finché gli studi letterari di francesistica, le implicazioni della lirica trobadorica in essi e poi l'amore per Baudelaire e il lavoro critico e traduttivo su Yves Bonnefoy, che ne parla nei suoi saggi¹ e anche dedica a Dante un sonetto², così come altre occasionali sollecitazioni editoriali, mi ricondussero inevitabilmente verso di lui, per ovvie ragioni ipertestuali.

Non si pensi tuttavia che per questo io abbia mai minimamente messo in discussione la sua grandezza, tutt'altro. Ho sempre pensato infatti che, come per Omero, Virgilio, Lucrezio, si fosse di fronte a un vertice assoluto dell'esperienza lirica e che, in particolare nel suo caso, l'ineguagliabile mistione di canto e pensiero, di scienza e intuizione, di cultura umanistica e teologica ne facessero una *summa* talmente alta da rendere ogni tentativo poetico successivo inadeguato, quando non anche ridicolo. Pensavo insomma che dopo di lui forse sarebbe stato meglio, paradossalmente, smettere di scrivere poesia, tanto oltre non si sarebbe potuti andare. Invece così non fu, e aggiungo, per fortuna, se la poesia deve essere un'amica che accompagna gli uomini nell'avventura del vivere, finché vivono, tuttavia mi rimase – e ancora lo sento in circostanze solenni come questa –, un senso di profonda inadeguatezza a dirmi poeta rispetto a un modello così alto e inarrivabile, alla monumentalità e intelligenza di un'opera come la sua, pur nella consapevolezza che opere come *I Fiori del male* di Baudelaire, *The Waste Land* di T.S. Eliot, i *Cantos* di Ezra Pound, le liriche di Paul Celan e altro ancora

¹ Y. BONNEFOY, *Dante et les mots*, in Id., *L'Autre langue à portée de voix. Essais sur la traduction de la poésie*, Éditions du Seuil, Paris 2013, pp. 151-172.

² Y. BONNEFOY, «Facesti come quei che va di notte...», in Id., *L'opera poetica*, a cura e con un saggio introduttivo di F. Scotto, traduzioni poetiche di D. Grange Fiori e F. Scotto, Mondadori, Milano 2010, p. 930 [Collana «I Meridiani»].

abbiano sicuramente saputo a loro modo “proseguire” e rinnovare la voce e l’effetto benefico, quando non anche salvifico, della poesia nel mondo odierno.

Cos’è per me la grandezza di Dante? Credo risieda nella mirabile capacità di abbracciare tutto lo scibile umano, sia esso letterario, storico, scientifico, filosofico, teologico, in una forma perfetta di canto, melodicamente scandito da un impeccabile controllo della forma, capace di innovazioni verbali e di intuizioni continue, così come di una continua oscillazione fra l’alto e il basso nei registri che la rende nel contempo “classica” e “contemporanea”, se, a ben vedere, ogni vero classico è per sua stessa natura sempre intimamente contemporaneo per l’universalità dei temi che affronta e per la felicità della forma in cui li esprime.

Venendo a mancare in me la componente intertestuale, l’unico approccio possibile mi appare quello dell’ipertestualità involontaria, quindi inconscia, ovvero della tangenza tematica, quella cui inevitabilmente non può essere estraneo nessuno ex-studente e lettore che per mestiere d’insegnamento e scrittura non abbia potuto “non sciacquare i panni in Arno”.

2. *Presenza ipertestuale di Dante nella mia poesia*

Fatte queste premesse, distinguerei due aspetti. Il primo riguarda un’affinità di percorso e di sensibilità che riconduce a una matrice dantesca quasi ogni esperienza poetica degna di questo nome. Mi riferisco a cose che possono apparire a prima vista financo banali, ovvero che scrivere è comunque sempre il racconto dell’esperienza di un soggetto che vive nel mondo e che quindi descrive un viaggio nel corso del quale incontra altre presenze umane e non solo con le quali si confronta. Trattandosi di un viaggio nel tempo, (nel caso di Dante quasi in un oltre tempo *post mortem*), inevitabile sarà un andirivieni in analessi o prolessi che oscilla tra l’evocazione elegiaca (il ricordo), la cronaca presente (quanto nel viaggio incontra) e il futuro (l’illuminazione cosmogonica del Paradiso). Durante il

viaggio, che si vale di una guida (Virgilio) e d'altri interlocutori che interroga, il poeta non disdegna una gnomica "civile" di denuncia dei mali della storia e delle ingiustizie che rivela la statura della sua coscienza umana e intellettuale e che si configura, a suo modo, come una filosofia "politica". Vi è inoltre, e certo non ultima, una costante pulsione amorosa che muove questa lirica, la quale ha nella figura di Beatrice un'interlocutrice d'elezione e che vede in altre figure di amanti incontrati o evocati altri modelli testimoniali che danno linfa all'ispirazione sancendo la centralità dell'amore, inteso sia come passione umana che come tensione verso il divino, nell'opera.

Se è vero tutto questo, ecco allora che, dovendomi esporre a un immodesto confronto con l'opera del sommo poeta, nel mio piccolo constato una serie di tangenze, che leggo come implicitamente ipertestuali per chiunque scriva poesia dopo Dante, le quali vanno dalla costante presenza nella mia poesia del tema del viaggio, se già il mio libro d'esordio *Il grido viola* (1988) si apre su un itinerario attraverso luoghi reali (le isole Cicladi: Delos, Paros, Antiparos, Naxos, Rodi...) e immaginari (Bali, Nanchino, Atlantide...) della sezione *Fiori del mare*; una tendenza che prosegue poi nelle raccolte successive in una sorta di diarismo, i cui momenti più icastici possono essere identificati nel *Quaderno cretese* e nel *Diario di Romania de L'intoccabile* (2004), poi in *Tessere (Quaderno di Bruxelles)* de *La Grecia è morta e altre poesie* (2013), o ancora nel *Periplo messicano di La nudità del vestito* (2017). Sono viaggi nel mio caso per lo più solitari (miei maestri di poesia furono Mario Luzi, Bernard Noël e Yves Bonnefoy, cui ho dedicato testi, ma che non compaiono come personaggi al loro interno), anche frutto di occasioni legate a inviti per eventi letterari o a periodi di vacanza e svago, nei quali l'interazione con i luoghi e il desiderio di farli parlare palesa un bisogno che è, nel contempo, di spaesamento e radicamento nel luogo terrestre.

Da questo punto di vista anche il ricordo d'infanzia legato a un luogo misterioso e deserto come quello delle prime prove di coraggio può essere visto come l'inizio di una *commedia* di sé sulla soglia di un mondo ignoto e pericoloso, come nel poemetto *La palude*, da *Il bosco di Velate* (1991), mio dantesco Stige. In esso, l'ingresso in un

luogo proibito (in realtà una palude di rifiuti chimici di un'industria in riva al lago ad Angera, sulla sponda meridionale lombarda del Lago Maggiore) è occasione di misurarsi con la paura di affondare nella sua melma grigiastria confrontandosi con compagnucci d'infanzia in alcune prove iniziatiche d'ardimento, in un paesaggio *limbale* («nel limbo dei litigi», qui infatti scrivo) animato da presenze presagite o immaginate («una testa bruna») le cui voci paiono levarsi da un mondo ctonio inquietante, quello di una «chimica laguna» purgatoriale:

I

Si andava in quattro
o cinque
in fila indiana
l'estate
coi ginocchi già sbucciati
La strada a un certo punto
biforcava
non mi ricordo
da che parte andammo

III

D'un tratto quel sentiero restringeva
fino ad un ponticello malridotto;
oltre, fresche più fitte
un'ombra
un fosso
il piede cigolava al primo passo
la paura
in quel batticuore
da non dire
da dimenticare
sotto la maglietta

IV

Una palude bianca

in una c a l m a
 senza vento
 o forse gialla, grigia
 mutevole a guardarla
 come il tempo
 Nessun marziano vi era
 o mostro
 o tigre del Bengala
 né l'uomo nero
 (viveva in fondo al sottoscala)

v
 Eppure si muoveva
 come polenta
 chimica laguna
 “Non ci andare,
 che se ci cadi dentro...”
 pareva di sentirsi richiamare
 da
 g i ù
 nel fondo
 da una testa bruna
 [...]³

Al di là degli itinerari, una figura paradigmatica del viaggio stesso e di origine omerica è certo quella di Ulisse, che in Dante (*Inf.* xxvi, 55-141) il poeta incontra negli Inferi cui fu condannato per la sua umana sete di conoscenza che lo spinse a sfidare il limite estremo delle colonne d'Ercole («il varco folle di Ulisse»), invece di rimettersi alla volontà di Dio. L'Ulisse che io propongo, nella poesia d'apertura *L'Ulisse siviigliano* del mio libro d'esordio *Il grido viola*, è un ribaldo avventuriero contaminato da influssi ispanici,

³ F. SCOTTO, *Il bosco di Velate*, Edizioni del Leone, Spinea-Venezia 1991, pp. 17-19.

che s'acconcia come un guitto con un «cappellaccio» in testa e, sfidando il limite («Oltre le porte strette/ oltre il mare»), rinasce da una «chiglia»-«chiara d'uovo»-«letto» su cui immagina di navigare parafrasando, nell'*explicit*, il celebre motto galileiano *Eppur si muove* con un autotelico «eppur mi muovo», non esente da vaghe allusioni onanistiche che gli rivolgo in un vano empito mimetico-imitativo:

L'Ulisse sivigliano

Risalgo
 con le foglie
 per i rami
 in testa un cappellaccio sivigliano
 Del giorno che si scorcia non mi curo
 amo le geografie della tua mano

Esci
 dinamitarda tenerezza
 corruccio degli amanti aggrovigliati
 Scommetto che sei figlia della brezza
 per questo più ti odio e più mi piaci

Oltre le porte strette
 oltre il mare
 avvolti da una fresca chiara d'uovo

Son nuovo
 nella chiglia
 Ulisse vedi
 Immobile sul letto
 Eppur mi muovo⁴

Un altro aspetto dantesco che appartiene alla mia poesia è sicura-

⁴ F. SCOTTO, *Il grido viola*, Edizioni del Leone, Spinea-Venezia 1988, p. 7.

mente quello dell'impegno "civile", che ricorre in Dante con accenti accorati e gnomici: dalle amarezze dell'esilio del guelfo bianco (*Par.*, xvii) alla denuncia delle guerre civili e della corruzione che dilaniarono Firenze e l'Italia, la Chiesa e gli imperatori («Ahi serva Italia, di dolore ostello, / nave senza nocchiere in gran tempesta, / non donna di provincie, ma bordello!»; «Ché le città d'Italia tutte piene / son di tiranni, e un Marcel diventa / ogni villan che parteggiando viene», *Purg.* vi, 76-78 e 124-126). Nelle mie raccolte affiora a tratti di fronte a situazioni storiche del passato o del presente che m'indignano. Si va dallo sfruttamento dei minori che sono costretti a prostituirsi sui treni in Romania del *Diario di Romania (L'intoccabile)*:

IX

Tu, ragazzino di otto o nove anni
 che m'inviti con una carezza
 a seguirti in bagno
 sul treno Costanza-Bucarest,
 malgrado la ronda della Polizia,
 a quest'ora dovresti essere a scuola
 a studiare, a giocare, a gioire
 con gli altri bimbi come te
 Dov'è tuo padre?
 Chi è tua madre?
 Quanti fratelli siete?
 I soldi a chi li dai quando lo fai
 con qualche lurido maiale
 che sfrutta la tua fame?
 Ora siediti accanto a me
 Non temere, non fuggire
 Non sono come loro
 Impariamo dai fiori a vivere
 A morire⁵

⁵ F. SCOTTO, *L'intoccabile*, Passigli Editori, Firenze-Antella 2004, p. 94 [*Passigli Poesia*. Testi scelti da Mario Luzi].

all'invettiva de *La Grecia è morta* (*La Grecia è morta e altre poesie*), scritta nell'isola di Santorini poco prima della crisi economica greca che portò la Grecia, vittima dei suoi «satrapi» che «millanta[no] il *logos* per le guerre»,⁶ a un passo dall'essere esclusa dall'Europa per bancarotta e in cui affiora nuovamente, a distanza di tempo, il mito di Ulisse approdato alle soglie di Finisterre, oltre a un senso di scoramento generale certo anche rinvenibile nella crisi pandemica che oggi viviamo

La Grecia è morta

[..]

La Grecia è sola
vittima dei raggiri delle banche
negozi che chiudono
insegne abbassate
lacrime e rabbia
La Grecia è nera
come la sabbia del vulcano
che dorme tra gli abissi della Caldera
La Grecia a sera
nell'incanto dei fiori rosa
nella brezza che agita il mare
La Grecia è un'isola che scompare
risucchiata dai flutti
di un'Atlantide perduta
La Grecia è muta
da troppo tempo Odisseo tace
sospinto da un porto all'altro
fino al capo di Finisterre
dalle colonne d'Ercole ingoiato
ubriaco per troppa sete
di vento, di burrasche

⁶ F. SCOTTO, *La Grecia è morta e altre poesie*, Passigli Editori, Bagno a Ripoli-Firenze 2013, p. 12 [*Passigli Poesia*. Collana fondata da Mario Luzi].

incapace di lasciarsi amare da un'ancella
[...]⁷

Di ciò già avevo avuto una dolente premonizione nell'accurata *Gortys* del *Quaderno cretese (L'intoccabile)*, in cui constatavo la, in larga parte, mancata applicazione ancor oggi della cosiddetta *Legge di Gortina* del VI-V secolo a. C., che fa appello al senso universale di giustizia rilevabile in Dante nella figura di Giustiniano (*Par.* vi):

Gortys

«Sia abolita la pena di morte
*Si abbia diritto di adozione
e di divorzio, con congrua
spartizione delle proprietà
presenti e pregresse
Siano puniti la violenza carnale,
anche se ai danni di una schiava,
come l'adulterio
-ma senza ricorso alla lapidazione...»*

Così recita la Legge di Gortys
iscrizione arcaica in 33.000 caratteri
stilata con scrittura bistrofedica
da sinistra a destra
poi da destra a sinistra
in alfabeto misto dorico-cretese
Inciso su quelle pietre
dopo Atene e Sparta
l'inizio della democrazia
in terra minoica
La legge è uguale per tutti

Questo a Gortina

⁷ Ivi, pp. 11-12.

capitale sotto Augusto
 di Creta e della Cirenaica
 rasa al suolo dagli Arabi
 nell'827 d.C.
 Di quel centro prestigioso
 di centomila anime
 rimane un cumulo di rovine
 un teatro romanico (ᾠδαίον)
 la Cattedrale di Tito

Ma scritta
 indelebilmente
 sulla pietra
 la legge della civiltà
 di 2500 anni fa
 Penso ai boia odierni
 sempre più assetati
 dagli Stati Uniti alla Cina
 (non ha più lacrime l'America latina)
 ai gerarchi e ai potenti mandati assolti
 ora più di prima
 a Santiago come a Roma

La storia è il regno del male

Sotto il platano sempreverde di Giove
 il pianto ininterrotto delle cicale.⁸

Il testo in versi *Lamento per Aylan Kurdi, tre anni, siriano* (*Poemetto per voci e coro*) di *In amore* affronta in modo drammatico, attraverso una pluralità di voci e la presenza di un coro greco riconducibile alle *corali* di Ghiannis Ritsos, il dramma delle morti d'in-

⁸ SCOTTO, *L'intoccabile* cit., pp. 66-67.

nocenti per emigrazione da persecuzione o da fame, al cospetto di un'Europa non sempre sufficientemente sensibile a questo dramma:

[...]

VOCE: Ora sono il mare
 il mare mi abbraccia
 mi ha deposto sulla sabbia
 come una conchiglia
 Abbiamo pagato uomini
 spietati e senza scrupoli
 per portarci in Grecia
 per raggiungere l'Europa
 Europa vicina
 Europa lontana
 Europa cieca e sorda
 lo vedi questo mare
 cimitero e mia tomba?

CORO: *Europa delle banche
 dei traffici, degli affari
 diamanti nei forzieri
 negrieri, lusso, denari
 La gente muore in strada
 barboni negli androni
 E tu che te ne fregghi
 Di chi muore sui barconi?*
 [...]⁹

Naturalmente molto ci sarebbe da dire sulla presenza d'incontri e personaggi nella mia poesia, che a loro modo tratteggiano una galleria di presenze spesso incontrate in viaggio, se, ad esempio, il volume di prose poetiche *La nudità del vestito* (2017) è in larga parte

⁹ F. SCOTTO, *In amore*, Passigli Editori, Bagno a Ripoli-Firenze 2016, p. 119 [*Passigli Poesia*. Collana fondata da Mario Luzi].

costituito da una serie di testi sui volti delle persone conosciute, o anche solo osservate in viaggi. Non si tratta per lo più di nobili, papi o figure illustri, come nel caso di Dante, ma vi è comunque la curiosità per il dramma altrui, che induce alla pietà e alla compassione, come alla condivisione della pena patita, specie dell'*Inferno*.

Non so se io possa dire di avere un mio *Inferno*; ho i miei morti che evoco nelle mie poesie (ad esempio *Tre poesie per mio padre* in *Bocca segreta*, dove insieme all'«infermiera Marina» spingo «piano il letto con le rotelle/lei davanti, io dietro/ nei meandri sotterranei del ventre di Parigi» di mio padre moribondo)¹⁰ e certamente da esse affiora un mondo ctonio in cui si convoglia una memoria sepolcrale, così come il *nostos* della perdita di chi è scomparso o perduto e andato ad altro destino.

Tra i fantasmi di questo teatro di apparizioni, un ruolo episodico ma certo non meno significativo acquista la presenza di mostri naturali visti in qualche museo, o spesso immaginati. È il caso del calamaro gigante di *Architeuthis* (*La dolce ferita*, 1999), la crudeltà della cui sessualità riproduttiva ha indubbiamente aspetti gotico-espressionistici orrifici comparabili a quelli di demoni e mostri infernali danteschi quali Cerbero, Minosse, Caronte, Gerione o il Minotauro:

Architeuthis

Nessuno mai l'ha visto
 nel suo *habitat* profondo
 Ne parlano Omero
 Jules Verne Melville
 Adulto raggiunge i venti metri
 di lunghezza occhi grandi
 come bocce becco tagliente
 Il calamaro gigante
 tentacoli dieci

¹⁰ F. SCOTTO, *Bocca segreta. Poesie 2004-2007*, "Passigli Poesia. Collana fondata da Mario Luzi", Passigli Editori. Bagno a Ripoli-Firenze 2008, p. 22.

nel segreto delle onde
vaga e si nasconde
tra gli scogli
e le alghe
Mostro invertebrato
il suo sesso raggiunge
i novanta centimetri
Lo usa per ferire
i tentacoli della femmina
Nelle piaghe inietta
spermatofori
capsule di milioni di spermatozoi
amanti aggressivi delle ventose

Della femmina mantide si sapeva
in natura
Non del seme inoculato
sui tentacoli frontali della moglie giovane
Due ferite simmetriche
a un chilometro di profondità
al largo delle coste della Tasmania

Ora lo sperma giace
congelato nella cute
Dovrà ferirsi da se stessa
nuovamente
la madre ermafrodita
per fecondarsene
o forse la linfa
da sola migrare in superficie
chimicamente

Il corpo senza ricettacoli
è un corpo totale
Si ama da morire

il figlio nascosto nelle nostre braccia
Poi con i pesci nella rete
il mostro muore muto a riva
sulla sabbia¹¹

Venendo alla materia amorosa, che è di centrale importanza nell'opera di Dante, come nella mia, quanto mi sento di dire è che indubbiamente la poetica stilnovistica, della quale il poeta toscano è esponente, ha avuto un sicuro influsso sulla mia. Se l'idealizzazione dell'essere amato è un'insidia che spesso prelude all'assenza di reciprocità del rapporto, nei miei libri le figure femminili sono però quasi sempre reali e le poesie d'amore descrivono relazioni condivise e vissute. Le mie Beatrici sono le donne che, pur desiderate, rimangono, per varie ragioni ogni volta diverse, non possedute, ora perché sfuggenti, effimere presenze, ora perché impossibilitate da loro situazioni sentimentali altre, ora perché solo sognate, per mia mancanza di coraggio, e quindi risospinte in una dimensione di irraggiungibilità che però agisce da reattivo fantastico che comunque sempre muove da un dato reale d'esistenza. Dovendo scegliere un esempio di questo tipo di poesia, propongo un testo che, per l'appunto, si nutre di un desiderio irrisolto all'interlocutrice, quello di chi immagini un contatto non vissuto se non in sogno e che quindi ne viva nel contempo l'intensità e l'impossibilità come un evento quasi più reale del vissuto stesso, ridotto all'unità temporale minima dell'istante:

A V.
Quando, l'orecchio sul tuo sesso,
mi giungono navicelle i suoni
Da dove? Forse da un atollo,
da un prato giovane forse da
sotto i pantaloni blu di genova

¹¹ F. SCOTTO, *La dolce ferita*, Caramanica Editore, Marina di Minturno 1999, pp. 40-41.

gettati lì col golf sulla sedia
 di paglia, e gli occhi chiusi, le tende
 un brivido di stelle che ti scalda,
 mia farfalla. Ti bacio coi capelli
 fonte d'erba fiato e d'aria
 per pochi istanti interminabili
 sulla moquette rossa che ci
 sostiene il cuore accelerato
 ai fianchi uniti innanzi alla veranda
 come se sapessi
 come se non fosse stato
 mai, neppure nel pensiero,
 un fremito sussurro d'alga.
 Eccomi ancora fuori dal tuo nome
 Con tutta la morte che mi resta¹²

Sia persona che personaggio, nella *Vita Nova* e nella *Commedia* Beatrice è nel contempo donna terrestre e figura celeste, cantata come guida spirituale e incarnazione della divina rivelazione nel *Paradiso*. È in particolare questa dimensione paradisiaco-teologico-contemplativa a risultare ad oggi sostanzialmente assente dalla mia poesia, che ha scelto di abitare il luogo mortale della vita, preferendo alle stelle fisse dell'ottavo Cielo di non sdegnare «li argomenti umani» (*Purg.* II, V 31).

¹² F. SCOTTO, *Il bosco di Velate*, Edizioni del Leone, Spinea-Venezia 1991, p. 73.

Sintesi: Il contributo, dopo avere dato ragione dell'assenza di rimandi intertestuali a Dante nella mia poesia, in larga parte riconducibili a un approccio scolastico poco motivante, indaga l'ipertestualità involontaria, quindi inconscia, ovvero la tangenza tematica riscontrabile nei miei testi, con particolare riferimento all'esperienza del viaggio, della presenza del mito ulissiano, della materia civile e gnomica, delle figure gotico-mostuose e della poetica amorosa, al fine di mostrare, pur nel riconoscimento dell'incomparabile altezza della poetica dantesca, un mio personale radicamento nell'umana finitudine distante da tentazioni salvifiche extramondane.

Parole chiave: Poesia, Dante, Fabio Scotto.

Abstract: The contribution, after giving reasons for the absence of intertextual references to Dante in my poetry, largely attributable to an unmotivating scholastic approach, investigates the unintentional, hence unconscious hypertextuality, i.e. the thematic tangency found in my texts, with particular reference to the experience of the journey, the presence of the ulysian myth, civil and gnomic matter, gothic-monstrous figures and love poetics, in order to show, while acknowledging the incomparable height of Dante's poetics, my personal rootedness in human finitude far from extra-mundane salvific temptations.

Parole-chiave: Poetry, Dante, Fabio Scotto.

DAL 'DE MONARCHIA' AI 'PRELIMINARY DRAFTS
OF A WORLD CONSTITUTION' (1948).
L'ISPIRAZIONE DANTESCA
NEL PROGETTO FEDERALISTA DI G.A. BORGESE

Stefano Magni
(CAER – Aix Marseille Université)

1. *Introduzione*

Nell'articolo intitolato *L'Università di Chicago*, pubblicato sul «Corriere della Sera» del 2 gennaio 1951, Borgese, riferendosi al suo disegno di Repubblica universale, scrive «Non oso sperare che gareggi in maestà con la Monarchia dantesca».¹

Questo articolo compare quando ormai tale progetto, intitolato *Preliminary Drafts of a World Constitution* (1948), è già stato stampato e diffuso. La sua ammissione, a questo punto, non fa che confermare ciò che era chiaro e cioè che l'umanista Borgese, nel formulare il proprio programma, si era ispirato al pensiero politico dantesco.

¹ G.A. BORGESE, *L'Università di Chicago*, in «Corriere della Sera», 2 gennaio 1951. Poi in ID., *Da Dante a Thomas Mann*, Mondadori, Milano, 1958, p. 265.

Per spiegare l'utopia borgesiana e la sua relazione con il modello, presenterò in un primo momento Borgese e il suo percorso ideologico e culturale, soffermandomi in particolar modo sul lavoro culturale americano; osserverò in seguito la presenza di Dante negli scritti di Borgese; mi focalizzerò infine sull'influenza di Dante nel campo specifico dell'azione federalista di Borgese.

2. *Borgese intellettuale umanista*

G.A. Borgese (1882-1952) è stato studiato finora più dal punto di vista letterario che da quello ideologico-politico. Conosciuto soprattutto per il romanzo *Rubè* (1921), egli è stato anche uno dei critici letterari più acuti e prolifici del primo Novecento italiano. Celebrato agli inizi da Croce già per la tesi di laurea e le pubblicazioni iniziali – *Storia della critica romantica in Italia*² e *Gabriele D'Annunzio. Da «Primo vere» a «Fedra»*³ – ha creato l'etichetta che ha identificato i poeti «crepuscolari». Numerosi e imprescindibili sono i suoi libri di critica, da *La vita e il libro*⁴ a *Tempo di edificare*.⁵

In realtà, la sua produzione ideologica non è stata inferiore a quella accademica e l'ha accompagnato per tutta la vita, rendendolo attore degli eventi cardine del secolo breve: dal nazionalismo di inizio secolo, alla Grande Guerra; dall'avvento del fascismo alla Seconda guerra mondiale. Egli ha in un primo momento partecipato in modo attivo all'esperienza delle maggiori riviste di inizio secolo, riservando gli articoli più militanti alle pagine del foglio conservatore «Il Regno», accanto a Corradini, Papini, Pareto, Prezzolini, ma figurando anche nel «Leonardo» e in «Hermes», giornale di cui è stato il direttore.

² Id., *Storia della critica romantica in Italia*, Edizioni della critica, Napoli 1905.

³ Id., *Gabriele D'Annunzio. Da «Primo vere» a «Fedra»*, Ricciardi, Napoli 1909.

⁴ Id., *La vita e il libro*. Prima serie, F.lli Bocca, Torino 1910; 2a serie 1911; 3a serie, 1913.

⁵ Id., *Tempo di edificare*, Treves, Milano 1923.

Dopo aver collaborato con «La Stampa» e «Il Mattino», è passato nel 1912 al «Corriere della Sera» in cui ha vissuto, tra il 1916 e il 1918, anni politicamente importanti. Egli è stato infatti incaricato di missioni diplomatiche nell'ottica di un impegno all'interno dell'Ufficio Propaganda e ha dettato la linea della politica estera del quotidiano milanese, influenzando, con i suoi memoriali dall'estero, le posizioni del direttore Luigi Albertini: sostanzialmente quelle di un interventismo non interessato al colonialismo sulla sponda adriatica e in rotta con il nazionalismo corradiniano.⁶

Borgese ha poi vissuto i primi anni del fascismo senza opporsi al regime, in quello che egli stesso ha definito un «paoliniano silenzio». Ma il suo precedente impegno nella diplomazia bellica, associato ad un personale disinteresse per la Dalmazia, già manifestato nel 1910 nelle pagine della rivista «La Voce»,⁷ lo ha reso agli occhi della base del regime fascista uno dei principali responsabili della «vittoria mutilata». I continui attacchi personali, l'azione di disturbo degli studenti del GUF durante le sue lezioni lo convinsero, nel 1931, a scegliere la via dell'esilio sotto forma di una missione di insegnamento negli Stati Uniti. Estraneo ai gruppi antifascisti nella fase del lavoro per il ministero, nel 1933 sceglie di non prestare il giuramento richiesto ai docenti universitari⁸ e di restare nel Nuovo continente. Scrive in quel momento a Mussolini una lettera che resta tuttora un modello ideologico di antifascismo e inizia a frequentare i fuorusciti italiani (in particolare G. Salvemini, A. Toscanini, G. La Piana, L. Venturi, R. Pacciardi), militando nell'ala repubblicana della *Mazzini Society*. Nel 1937 pubblica, in Inglese, *Goliath, the March of Fascism*.⁹

⁶ S. MAGNI, *G.A. Borgese, dal nazionalismo al federalismo*, Campanotto, Pasian di Prato 2021, pp. 98-107.

⁷ G.A. BORGESE, *Il Baltico e l'Adriatico*, in «La Voce», xv, 53, dicembre 1910,.

⁸ La missione negli USA gli ha permesso di ritardare la sua presa di posizione, imposta già nel 1931 ai colleghi in patria. Cfr. MAGNI, *G.A. Borgese* cit., pp. 148-149.

⁹ G.A. BORGESE, *Goliath, the March of Fascism*, The Viking Press, New-York, 1937; *Golia. Marcia del fascismo*, traduzione di D. Caprin Oxilia, Mondadori, Milano 1946.

Conservatore, anticomunista e antifascista, quando risiede negli Stati Uniti, frequenta l'ex-socialista Salvemini e il repubblicano Pacciardi, ma non Don Sturzo, fondatore nel 1919 del Partito popolare. Borgese attacca il socialismo rivoluzionario, il comunismo, l'azionismo cattolico, ma è nell'intimo un convinto credente, e considera fondamentale l'educazione religiosa.¹⁰ Come Dante, egli ha un'ideologia profondamente influenzata dell'insegnamento religioso – che esprime anche nella sua critica letteraria¹¹ – ma in politica sceglie un approccio laico.

A partire dal 1938, prende la cittadinanza americana, si installa a Chicago e adotta l'inglese come prima lingua a tutti i livelli (con la moglie, nel diario, negli articoli, nelle comunicazioni con altri intellettuali americani). Questa fase è stata ampiamente trascurata dalla critica. In realtà è interessantissima per ricostruire la figura dell'autore e mostrare l'influenza che Dante ha avuto su di lui.

Dopo il suo impegno antifascista, infatti, sconvolto dal nazi-fascismo e dallo scoppio della bomba atomica, sempre più mosso da esigenze spirituali, accompagnato dalla moglie Elisabeth Mann, figlia dell'intellettuale esule Thomas Mann, egli consacra gli ultimi

¹⁰ Cfr. MAGNI, *G.A. Borgese* cit., pp. 320-323: duttile figura di intellettuale umanista, B. è stato sostenitore di una cultura classica generale, difesa a livello teorico in molte occasioni e dibattiti sull'educazione con i colleghi dell'università di Chicago e in particolare con Robert M. Hutchins che fu promotore di una riforma del sistema scolastico statunitense. In una conferenza presentata alla Stanford University, B. parla della formazione delle giovani generazioni, sottolineando l'importanza della lettura biblica non solo dal punto di vista morale ma anche culturale. Questa è secondo lui necessaria per la comprensione della cultura e della letteratura occidentale, allo stesso livello dei più importanti autori classici greci e latini.

¹¹ *Tempo di edificare* dimostra la volontà di Borgese di essere un intellettuale organico – «militante», come si definisce egli stesso – che avvicina la letteratura alla società. La formazione culturale religiosa è il vero filtro critico adottato per leggere la letteratura del suo tempo, in nome di una spiritualità pura e non di un formalismo ideologico bigotto: «Insomma, per riassumere alla svelta, ricordiamo che il cristianesimo è una cosa e la messa delle undici è, spesso, un'altra» (G.A. Borgese, *Tempo di edificare* cit., p. 160).

anni della sua vita ad un'instancabile attività pacifista, animando collettivi che si sono battuti per unire i Paesi del mondo intero.

Nell'Illinois Borgeese diviene il promotore di due gruppi federalisti composti soprattutto di intellettuali americani o emigrati negli Stati Uniti. Organizza un primo comitato, ricordato come il gruppo dei quindici che, nel 1940 pubblica un documento con un intento mondialista: *The City of Man*.¹² In quel momento, l'esperienza di Borgeese è assolutamente innovativa. Infatti, il libro considerato il modello ispiratore di questo movimento federalista e pacifista, *Union Now*,¹³ del giornalista americano Clarence Streit, è stato pubblicato nel 1939.

In questo progetto, il ruolo dell'intellettuale siciliano è così importante che Lewis Mumford afferma che *The City of Man* è il manifesto di Borgeese.¹⁴ Lo si può dedurre già dal titolo, ispirato a quella cultura classica di cui egli era l'esperto del gruppo, e che dissimula un riferimento ad una delle più importanti opere del cristianesimo, il *De Civitate Dei* di Sant'Agostino.

Il volumetto afferma che gli Stati Uniti hanno una responsabilità morale e devono non solo condurre la guerra al fascismo e al marxismo, ma anche diventare il faro di un ordine mondiale di pace e democrazia. Il gruppo invita gli Stati Uniti a guidare una trasformazione spirituale che si configuri come una forma di «religione politica moderna»¹⁵ che conduca all'unità intellettuale e politica dell'umanità sotto la guida di un unico Stato. Gli autori sostengono che tale ordine dovrebbe basarsi su un rinnovamento dei valori conservatori e religiosi. A loro avviso, il crollo delle democrazie occidentali sotto il peso dell'aggressione totalitaria è la conseguenza della degenerazione morale e intellettuale causata dalla modernità. Il testo è stato letto anche come un programma reazionario che

¹² Per informazioni sul collettivo e sulla pubblicazione, cfr. MAGNI, *G.A. Borgeese* cit., pp. 204-219.

¹³ C. STREIT, *Union Now*, Harper, New York 1939.

¹⁴ MAGNI, *G.A. Borgeese* cit., p. 205.

¹⁵ Ivi.

ha introdotto oltretutto la difesa della cultura liberale non solo in senso antinazista, ma anche anticomunista. Certo, al momento della redazione, Germania e Russia erano accomunate dal patto Molotov-Ribbentrop, ma il manifesto va ben al di là di questo, equiparando i due sistemi.¹⁶ Esso apre anche la porta all'ideologia della guerra fredda che sarà ufficialmente concepita solo alla fine del conflitto grazie agli scritti di George Orwell e poi soprattutto del rinomato giornalista e saggista Walter Lippmann.¹⁷

The City of Man presenta delle contraddizioni poiché annuncia un programma pacifista, ma invoca parallelamente l'intervento degli Stati Uniti nella guerra, per guidare l'umanità. È chiaro che, anche nel 1940, come nel 1915, per l'intellettuale siciliano, il fatto di impegnarsi intelligentemente in una guerra – «far buona guerra», dicendolo con Machiavelli – è una triste necessità se si vuole un mondo di giustizia e pace.¹⁸ Anche il volume individuale *Common Cause*,¹⁹ del 1943, presenta zone d'ombra, condensando una superficiale serie di riflessioni sui caratteri dei popoli e sulle qualità e difetti dei grandi del suo tempo, Churchill e Roosevelt su tutti.

Più convincente è l'esperienza collettiva che ruota intorno al *Committee to frame a World Constitution* – conosciuto anche come il gruppo degli undici o il gruppo di Chicago – e alla rivista che ne è l'espressione: «Common Cause». Questo periodico mensile vive grazie al sostegno economico dell'Università di Chicago il cui rettore, Robert M. Hutchins, è anche presidente del comitato, mentre Borgese si riserva la carica di segretario del comitato e di direttore della rivista. Pacifista e contrario all'intervento americano nella Seconda Guerra mondiale, Hutchins non aveva fatto parte del gruppo dei quindici. Un lungo scambio epistolare tra Borgese e il rettore mostra il chiaro rifiuto di quest'ultimo di essere tra i segnatari di

¹⁶ Cfr. Ivi, p. 214.

¹⁷ W. LIPPMANN, *L'opinione pubblica*, Edizioni di comunità, Milano 1963; Id., *Public Opinion* cit., 1922.

¹⁸ Cfr. MAGNI, *G.A. Borgese* cit., p. 206.

¹⁹ G.A. BORGESE, *Common Cause*, Duell, Sloan e Pearce, New York 1943.

The City of Man.²⁰ La presenza di Hutchins, come anche quella di Elisabeth Mann-Borgese, contribuisce a fare di «Common Cause» un'esperienza più mondialista e realmente pacifista.

La rivista si presenta come un mensile di circa quaranta-cinquanta pagine, interamente redatte in inglese. Inizia nel luglio del 1947 e finisce nel luglio del 1951, costituendo un luogo di dibattito sul federalismo, sulla pace mondiale, sulle culture e religioni del mondo.²¹

Con una trentina di contributi pubblicati, Borgese ne è di gran lunga l'autore più prolifico. I suoi articoli sono documenti pratici che mirano a pianificare l'organizzazione di una federazione mondiale, ma osservano anche il mondo, e lo fanno da un punto di vista occidentale, per cui i valori e la cultura dominanti sono quelli dell'Occidente. La rivista accoglie comunque contributi che esprimono posizioni contrarie, in un'ottica di dibattito.

Lo scambio che sorge in seno a «Common Cause» serve a preparare la redazione dei *Preliminary Drafts of a World Constitution*, pubblicati nel numero del marzo 1948²² e poi tradotti e diffusi nel mondo attraverso libri, riviste, e oggi disponibili anche online.²³ Nello sforzo di promuoverli, Borgese contatta anche grandi personalità come Albert Einstein e Gandhi.²⁴

I *Preliminary Drafts* sono un testo legislativo che attribuisce le funzioni agli organi di un ipotetico governo federale mondiale, scegliendo peraltro il tipo di struttura economica che deve accompagnarlo. Si interessano anche a temi collaterali quali l'adozione di una lingua e di una religione comuni; la distribuzione delle risorse del sottosuolo e dei mari; la creazione di una banca mondiale e di

²⁰ Cfr. MAGNI, *G.A. Borgese* cit., pp. 237-239.

²¹ Per uno studio della rivista «Common Cause», cfr. MAGNI, *G.A. Borgese* cit., pp. 237-270.

²² The Committee to frame a World Constitution, *Preliminary Drafts of a World Constitution*, in «Common Cause», 1, 9, marzo 1948, pp. 325-346.

²³ <http://www.worldbeyondborders.org/chicagodraft.htm>

²⁴ Cfr. MAGNI, *G.A. Borgese* cit., pp. 279-280.

istituzioni che garantiscano il rispetto delle minoranze; la rappresentatività dei continenti al Parlamento mondiale.

Gli undici pensano non solo ad un rinnovo degli organismi politici, ma dell'umanità intera. In quest'ottica, la religione riveste un ruolo fondamentale. A tale proposito, il gruppo di Chicago è di chiaro orientamento cristiano, ma subisce anche l'influenza della religione sincretica bahá'i che ha proprio nella città dell'Illinois il suo massimo centro di espansione e che propone un progetto federativo straordinariamente simile.²⁵ La rivista «Common Cause» si interessa inoltre alle religioni orientali. Umanesimo e religione, uniti a un'apertura culturale su più temi, rendono il progetto del *committee* molto specifico nel suo ambito e lo differenziano dalle esperienze omologhe. Il periodo della Seconda Guerra mondiale e del dopoguerra ha in effetti conosciuto molti progetti pacifico-federalisti, la maggior parte dei quali sono stati però prettamente tecnici.

Prima di analizzare la matrice umanista e dantesca del piano universalista di Borgese, cercheremo di individuare la presenza del sommo poeta nella sua carriera di intellettuale.

3. Dante e Borgese

Borgese è l'intellettuale umanista per antonomasia, difensore della cultura classica, di quella religiosa e dei classici italiani e stranieri, tra cui è imprescindibile Dante. Critico di letteratura italiana, egli è stato anche germanista, e docente di filosofia estetica. Croce lo accusa d'altronde di essere stato dispersivo, essendosi occupato di troppi argomenti, di troppi periodi e di troppe letterature.²⁶

Tra i suoi modelli, per sostenere le proprie posizioni ideologiche, oltre a Goethe, egli ricorre spesso anche a Dante. Quando, nel 1920, difende le conquiste italiane della Grande Guerra, egli fa un'incursione nel passato ricordando che Dante, nel suo libro

²⁵ Ivi, pp. 297-364.

²⁶ Ivi, p. 149.

fondatore degli studi linguistici, il *D.v.e.*, aveva fissato il confine dell'italiano al passo del Brennero, cioè sulla linea acquisita con il trattato di Versailles.²⁷

In *Tempo di edificare*, del 1923, egli stronca *Due imperi... mancati*²⁸ di Palazzeschi, libro di uno dei pochi futuristi non-interventisti. In modo specifico, egli accusa l'autore toscano di aver citato Dante, l'intellettuale impegnato per antonomasia, in un libro che pretende di essere super-partes.²⁹ Dante è per Borgeese l'aristotelico che parla del suo tempo, dei suoi nemici, delle lotte cittadine, e ciò fino a *Paradiso*, fino alla «Candida rosa».

Se i riferimenti al sommo poeta sono presenti già quando Borgeese è critico letterario in Italia, la figura dantesca riemerge con forza nel periodo americano. In fuga dal regime, egli recupera la condizione d'esule del modello nel quale si riconosce. Nella lettera-memoriale del 1933 a Mussolini, Borgeese si situa nella scia di alcuni illustri predecessori costretti all'esilio, cercando di meritare una forma di cittadinanza morale, riferendosi a quel «diritto di cittadinanza in quella patria che già Dante e Mazzini e gli altri nostri maggiori posero di là da ogni confine».³⁰ Dante diviene l'archetipo dell'intellettuale esule vilipeso al quale egli si ispira per elevare la sua scelta americana, un modello già a sua volta nobilitato da Dante stesso attraverso alcuni personaggi della *DC*: esuli erano Ulisse, Brunetto Latini, Guido Cavalcanti. Questo riferimento ai grandi espatriati del passato è d'altronde ciò che il fascismo ha cercato in ogni modo di evitare sostituendo, nella sua retorica, al vocabolo spinoso di «esuli» il termine più neutro di «fuorusciti».

Il richiamo al sommo poeta diviene poi più ampio nel 1937, nel momento in cui Borgeese raccoglie le sue idee antifasciste nel *Golia*.

²⁷ G.A. BORGESE, *Bolzano e Trento di faccia*, in «Corriere della Sera», 23 ottobre 1920.

²⁸ A. PALAZZESCHI, *Due Imperi... mancati*, Vallecchi, Firenze 1921.

²⁹ BORGESE, *Tempo di edificare* cit., p. 163.

³⁰ G.A. BORGESE, *Lettera a Mussolini del 18 agosto 1933*, in MAGNI, G.A. *Borgeese*, p. 258.

Ivi, egli compie un'operazione anomala rispetto ai testi antifascisti degli altri fuorusciti i quali si soffermavano sugli eventi storico-politico-cronachistici di inizio secolo. Ricorrendo alla sua solida cultura di umanista, egli redige invece una lunga prefazione sulla natura degli italiani, riconoscendo in Dante il fondatore del paese:

Non esiste una razza italiana [...] Tuttavia esiste una nazione italiana [...] L'Italia non fu fatta da re o capitani; essa fu la creatura di un poeta: Dante [...] Non è un'esagerazione dire che egli fu per il popolo italiano quello che Mosè fu per Israele.

L'eredità dantesca diventa ancora più forte nel momento in cui, terminato l'impegno antifascista, Borgese si consacra alla scrittura utopica. Negli anni in cui pubblica i *Preliminary Drafts*, egli continua a interessarsi al poeta fiorentino. Nel volume uscito postumo *Da Dante a Thomas Mann* (1958) – un testo che raccoglie articoli dell'ultimo periodo americano – la prima metà del libro è occupata proprio da testi dedicati a Dante.

Nel primo contributo, intitolato *Introduzione a Dante*,³¹ Borgese parla in modo ampio delle opere del sommo poeta. Osserva tra l'altro che una recente edizione del *Mon.* porta il titolo di «governo mondiale». Egli chiosa «[...] a giusta ragione, in quanto la monarchia imperiale di Dante era elettiva e, in senso ampio, costituzionale, con i suoi componenti [...] in una sorta di unità federativa, e non schiacciati e annientati sotto un unico dispotismo [...] si volge alle eterne utopie».³² Nello stesso articolo analizza la lotta dei poteri temporale e spirituale, le fazioni dei guelfi e ghibellini, questioni su cui si sofferma nel suo progetto.

³¹ G.A. BORGESE, *Introduzione a Dante*, in Id., *Da Dante a Thomas Mann* cit., pp. 27-59.

³² Ivi, pp. 40-41.

Il secondo articolo³³ si focalizza sull'ira di Dante. Borgese tenta di leggerci l'autore alla luce della sua natura umana, carnale. Sostiene che il testo è il frutto del carattere dell'uomo, della sua storia personale, dell'esilio, delle dispute. L'ira contro i dannati dell'inferno viene collegata alle frustrazioni del Dante cittadino vilipeso. Borgese si interessa a quell'aspetto politico-sociale della *Divina Commedia* che poi ripropone nei suoi progetti i quali partono da un contesto chiaro: la caduta delle democrazie e il pericolo delle dittature in Europa e nel mondo.

Facendo ciò, egli compie un processo anti-crociano, alla ricerca della materia grezza all'opposto della pura poesia. Queste riflessioni della maturità non fanno d'altronde che confermare la sua, a quel punto decennale, polemica diretta con Croce.

Anche nel terzo articolo³⁴, che ripercorre la critica dantesca internazionale, Borgese analizza, attraverso le voci di terzi, la presenza dell'uomo «Dante» nella poesia, riprendendo il discorso sul temperamento,³⁵ sugli accenni di egotismo,³⁶ sugli errori e sulla passione del poeta.³⁷ In particolare, le sue pagine più riuscite paiono quelle che riprendono l'analisi dello studioso americano John Jay Chapman. Egli lo cita per ricordare il peccato dell'individuo; la paura alla battaglia di Campaldino; gli amori, le dispute; la presenza dell'ego, che, egli dice, fa comunque parte dell'uomo:

Dante “non fu santo”. “La greggia dei dantomani moderni, spinta dal vezzo romantico di fare d'ogni genio un semidio, sorvola volentieri sui peccati di Dante o li vede men gravi di quel che furono o li traduce in formule accorte che li attenuano o quasi li assolve-

³³ G.A. BORGESSE, *L'ira di Dante*, in Id., *Da Dante a Thomas Mann* cit., pp. 60-79.

³⁴ G.A. BORGESSE, *Della critica dantesca*, in Id., *Da Dante a Thomas Mann* cit., pp. 80-151.

³⁵ Ivi, p. 134.

³⁶ Ivi, p. 135.

³⁷ *Ibidem*.

no”. “Abbiamo innalzato, con ottime intenzioni, una statua più grande del vero: sarebbe l’ora di risuscitar l’uomo autentico, l’uomo vivo”.³⁸

In queste stesse righe,³⁹ Borgese analizza il verso di commiato di Virgilio a Dante: «per ch’io te sovra te corono e mitrio» (*Purg.* xxvii, 142), in cui rileva che l’indipendenza a Dante è concessa attraverso i simboli del potere temporale e spirituale: la corona e la mitra. La riflessione su tale aspetto è di primaria importanza nell’ottica della concezione parallela dei suoi progetti universalisti. Borgese si focalizza infatti in questo momento su due grandi temi danteschi: l’importanza di Roma e della latinità sostenuta nella *Monarchia*; la divisione dei poteri temporale e spirituale.

4. Dante nei ‘Preliminary Drafts’

Riguardo al primo punto, il mito della latinità, Borgese – per non assimilare la sua tesi all’uso strumentale che il regime faceva della grandezza romana – traccia un percorso alternativo rispetto alla retorica fascista. L’intellettuale siciliano è così obbligato a prendere una posizione rispetto all’importanza assunta da Roma nel progetto universalista dantesco. Nel secondo libro della *Monarchia*, viene infatti esposta la teoria secondo la quale i popoli superiori devono comandare sugli altri. Dante vi sostiene che la civiltà romana ha conquistato il diritto al dominio universale, in base al principio che quanto avviene nella società si verifica per effetto della volontà divina. Egli porta a questo scopo otto prove.⁴⁰

³⁸ Ivi, p. 114.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ *Mon.*, II vi,7: in cui Dante spiega che i popoli superiori devono comandare gli altri («Propter quod videmus quod [...] populi, apti nati sunt ad principari, quidam alii ad subici»); e II vi, 8-11: in cui argomenta che questo popolo superiore è quello romano («Propterea satis persuasum est quod romanus populus a natura

Tale idea non è totalmente estranea al percorso ideologico borge-siano. Il suo nazionalismo di inizio secolo e la sua posizione riguardo al colonialismo presentano infatti delle analogie. Nella prefazione di *Italia e Germania* (1915), egli scrive: «E credo che l'Italia di domani sarà imperiale, ma d'un imperialismo nuovo». ⁴¹ Egli sostiene che la cultura superiore italiana sarà in grado di arricchire molti popoli. Ecco perché per lui l'imperialismo africano è legittimo:

[...] conosciamo, in parte almeno, i limiti del principio di nazionalità: in ciò che riguarda le zone contestate e miste, ove inevitabilmente s'insedia il più forte, e in ciò che riguarda i popoli immaturi e incapaci di autonomia, a nessuno venendo in mente di applicare il principio di nazionalità ai Sudanesi o agli Zulù. ⁴²

La sua posizione è sicuramente più radicale nel periodo che va da «Il Regno» alla Prima guerra mondiale – almeno dal punto di vista politico – ma ancora quando, in un articolo del 1949 apparso su «Common Cause», si esprime sui paesi del cosiddetto Terzo mondo, egli evidenzia alcuni pregiudizi culturali, ringraziando l'opera del colonialismo che li ha elevati ad un livello di cultura accettabile: «Ogni asiatico o africano ha imparato a vestirsi bene [...] ad ascoltare la radio». ⁴³ È l'acquisizione del modello occidentale che permette a questi popoli di emanciparsi dalla cultura dei loro stessi maestri: «Arabi, gialli, neri hanno imparato [...] Questo significa che la civiltà occidentale ha fatto il suo lavoro di insegnante». ⁴⁴ Borge-se pone così la sua cultura, di occidentale latino, in cima alla scala dell'umanità.

ordinatus fuit ad imperandum: ergo romanus populus subiciendo sibi orbem de iure ad Imperium venit»). Le prime quattro prove sono ricavate dalla natura stessa dei romani, due dal corso della storia romana e le ultime due dall'autorità della fede.

⁴¹ Cfr. MAGNI, *G.A. Borge-se* cit., p. 115.

⁴² *Ivi*, p. 115.

⁴³ *Ivi*, p. 245.

⁴⁴ *Ibidem*.

Ma egli sa che deve smarcarsi dalla retorica del regime. Recupera allora in forza l'idea mazziniana dell'autodeterminazione dei popoli. Ed in effetti, il nome di Dante sarà spesso associato a quello di Mazzini nelle sue citazioni, come avviene nell'articolo *Considerations on Italy* (1949).⁴⁵ Qui Borgese ritorna su soggetti che aveva trattato negli articoli del «Corriere», ribadendo il nefasto interesse per la regione adriatica, un'area giovane, matura e meritoria, a suo avviso, di indipendenza. Secondo lui, l'Italia del Novecento, quella del nazionalismo corradiniano e poi fascista, si era smarrita nel suo vacuo discorso coloniale⁴⁶ e doveva rinunciare alle sue ambizioni imperiali.⁴⁷

In opposizione al «peccato coloniale», in questo momento, Borgese insiste sul nobile pensiero di Dante e Mazzini e sulla missione universalistica di Roma, sede del cristianesimo⁴⁸. La stessa idea appare anche già nella lettera del 1933 indirizzata a Mussolini, a testimonianza del fatto che posizioni differenti – superiorità latina e autodeterminazione dei popoli; effetti nocivi e positivi del colonialismo; pace universale e guerra per ottenerla – convivono in Borgese: «Universali e internazionali sono la missione e il carattere dell'italianità: da Roma al cattolicesimo; da questo alla dottrina mazziniana ripresa da Wilson, delle nazioni libere e federate».⁴⁹

In *Golia* egli riconduce inoltre la nascita della nazione italiana a saldi principi spirituali – «Una nazione sorse, non come conseguenza naturale di lotte sociali e di un determinismo economico, ma come personificazione di principi spirituali».⁵⁰ Borgese giustifica così an-

⁴⁵ G.A. BORGESE, *Considerations on Italy*, «Common Cause», II, 9, aprile 1949, pp. 334-337. Cfr. MAGNI, *G.A. Borgese* cit., p. 247.

⁴⁶ Ivi, p. 337: «crumbled under the Adriatic obsession [...] yet incapable of resisting misleading temptations such as colonial vanities».

⁴⁷ Cfr. MAGNI, *G.A. Borgese* cit., p. 179.

⁴⁸ Ivi, p. 247.

⁴⁹ *Lettera di G.A. Borgese a B. Mussolini*, in MAGNI, *G.A. Borgese* cit., p. 157.

⁵⁰ BORGESE, *Golia* cit., p. 84.

che il suo interventismo del 1915, in linea con l'idea di una guerra coerente con gli ideali risorgimentali di libertà:

Se l'Italia del Risorgimento, tutta ispirata alla moralità, fosse stata ancora viva, che strada avrebbe scelto? È assurdo pensare che Mazzini e Garibaldi avrebbero parteggiato per l'Austria contro la Serbia, per la Germania contro la Francia e il Belgio. Essi certamente avrebbero voluto la guerra, l'ultima guerra, la guerra santa, Trento e Trieste, i confini d'Italia designati da Dio, una federazione d'Europa, il mondo libero.⁵¹

Nel *Golia* egli ritorna anche sul mito dantesco della restaurazione dell'Impero romano: ne considera il lato nobile volto alla pace tra i popoli, ma ne biasima l'eccesso che ha portato al «complesso di superiorità»⁵² del fascismo. Per spiegare il cinismo italiano, Borgese ricorre a Machiavelli, l'esempio di una politica che ha trascurato la morale e la religione.⁵³ L'intellettuale di Polizzi esalta al contrario le migliori menti del Risorgimento italiano che hanno offerto un esempio di virtù, onestà e sacrificio.⁵⁴

In *The Origins of Fascism* (1948) – articolo in cui analizza l'orgoglio italiano, passando da Roma a Dante, dal Risorgimento alla funzione della Chiesa di Roma – egli riprende infine l'idea di Dante e poi di Gioberti – politica o culturale che sia – secondo la quale la

⁵¹ Ivi, p. 86.

⁵² Cfr. MAGNI, *G.A. Borgese* cit., p. 179.

⁵³ G.A. BORGESE, *Political Creeds and Machiavelism Heresy*, in «The American Scholar», IX, 1, 1939-1940, pp. 31-50.

⁵⁴ Sulla presenza di Dante nel *Golia*, cfr. N. BONNET, *L'exemplum historique et littéraire dans le Goliath de Giuseppe Antonio Borgese*, in *L'exemplum narratif dans le discours argumentatif (XVI^e-XX^e siècles)*, Presses Universitaires Franc-Comtoises, Besançon, 2002, pp. 21-41. Bonnet oppone l'utopia «cattiva» di Dante all'utopia «buona» di Mazzini. Entrambe le teorie hanno in comune il fatto che si basano sull'affermazione del primato romano, ma la prima ha dato origine al nazionalismo fascista. Secondo Bonnet, per rendere più «aperto» il mito di Dante, Borgese lo modernizza.

città di Roma è il centro dell'umanità in quanto divinamente predestinata: «Il concetto che domina il pensiero politico di Dante è che Roma è divinamente predestinata ad essere il centro del mondo». ⁵⁵ Borgese afferma però che se al tempo di Dante l'idea universalistica romana e cattolica «aveva ancora elementi di realtà o di possibilità», questi caddero in seguito, provocando il cinismo e l'ambizione delle generazioni seguenti. Tale prospettiva diacronica gli permette, tra l'altro, di lanciare un'ennesima stoccata nei confronti del cinismo machiavelliano.

Egli salva così Dante, puntualizzando che il mito della latinità è stato travisato attraverso il pensiero del politico fiorentino, le responsabilità della Chiesa cattolica, il nazionalismo di Pareto e D'Annunzio, originando la nascita del pensiero egotista del regime. ⁵⁶ Egli dà così coerenza al suo percorso politico e al suo interventismo non corradiniano e non dannunziano del 1915. Gli anni americani gli permettono anche di superare quel nazionalismo di gioventù espresso nelle pagine del «Regno», e di andare oltre l'idea dello Stato-nazione che ha ormai fatto il suo tempo, per lasciare il posto a un governo sovranazionale: «L'età delle nazioni deve finire». ⁵⁷

In quest'ottica, in risposta allo sciovinismo fascista, la sua latinità diventa la prima ragione della sua missione filantropica e universalista, non ragione di suprematismo, ma di unione. In quanto erede della tradizione latina e cristiano-romana, dell'universalismo

⁵⁵ G.A. BORGESSE, *The Origins of fascism*, in *European Ideologies*, Philosophical Library, New York, 1948, p. 680: «The concept that dominates Dante's political speculation is that Rome is divinely predestined to be the center of the world and to contain both kinds of world-ruling authority, the religious and the political».

⁵⁶ Cfr. MAGNI, *G.A. Borgese* cit., pp. 169-170.

⁵⁷ Ivi, pp. 282-285. Con il titolo antifrastico di *The Age of Nations*, Borgese parla della fine dell'età delle nazioni che annuncia l'inizio dell'età dell'umanità. Cfr. *The Age of Nations*, in *Foundations of the World Republic*, University Chicago Press, Chicago 1953, pp. 3-18. Nella sua dissertazione, i suoi riferimenti culturali sono ancora gli autori italiani Dante, Campanella, Leopardi, e i tedeschi Goethe, Kant, Fichte, Shelley. Egli cita anche Erasmus e Leibniz, tutti accomunati da un'idea politica volta a superare lo Stato nazionale.

dantesco, dell'umanesimo petrarchesco, dell'eredità leopardiana, manzoniana e mazziniana, Borgese sente di essere investito di una responsabilità sociale e di una missione politica universale che egli mutua proprio dal primo libro del *Mon.* nel quale Dante dimostra che la vita è migliore sotto un unico governo («Ecce quam bonum et quam iocundum, habitare fratres in unum», *Mon.* I XVI, 5) e lavora indefessamente negli ultimi dieci anni della sua vita in nome di questo principio, nel tentativo di superare le divisioni operate dai regimi totalitari.

Per giungervi, gli resta da sciogliere un secondo grande nodo, quello della divisione dei poteri temporale e spirituale in un ipotetico governo mondiale. Nella sua riflessione, egli si appoggia ancora al modello dantesco, filtrato al setaccio dei pensatori del Risorgimento.

Quando pubblicano l'opera collettiva *Preliminary Drafts*, gli undici appongono in calce delle citazioni, spesso di cultura classica e probabilmente suggerite spesso da Borgese.⁵⁸ La prima edizione in volume del 1948 presenta sul retro di copertina, in epigrafe, in inglese, un verso di Dante: «de la vera cittade almen la torre» (*Purg.* XVI),⁵⁹ tratto da un canto nel quale si analizza il comportamento della Chiesa cattolica, approdando a una riflessione sui poteri materiale e spirituale. Il testo sostiene che fu necessario porre dei freni attraverso leggi dettate da un re che distinguesse la torre della vera città. Nella visione dantesca, il diritto civile deve essere l'appannaggio dell'imperatore, poiché il fine delle due autorità è diverso: questi deve curarsi della giustizia terrena, mentre il papa deve condurre i fedeli verso la felicità eterna. Ciò si può verificare solo se i due poteri sono distinti e indipendenti, autonomi l'uno dall'altro. Dante sostiene infatti che il papa non deve avere ingerenze nel governo temporale (*Purg.* XVI, 97-99).

⁵⁸ Si tratta di: Dante, Campanella, Erasmo, Fichte, Leopardi, Bergson, B. Franklin, Euripide, Whitehead.

⁵⁹ *Purg.* XVI: «Onde convenne legge per fren porre; / convenne rege aver che discernesse / de la vera cittade almen la torre».

In *Purg.* VI, 88-96 (ma anche *Mon.* III xv⁶⁰ e *Conv.* IV IX), attraverso l'immagine del cavallo senza cavaliere, egli denuncia anche i problemi politici della penisola italiana e affronta la teoria dei «due soli» – esposta anche in *Mon.* III IV, 2-3 –, secondo la quale il papa e l'imperatore brillano di luce propria, ricevendo la loro autorità direttamente da Dio – e questo è il nodo filosofico centrale –, con la differenza che nella *Divina Commedia* il suo giudizio è più radicale, mentre nella conclusione del trattato egli aggiunge che l'imperatore deve mostrare una certa deferenza nei confronti del papa, come un figlio la deve al padre.⁶¹ Quest'ultimo concetto si sintetizza nell'idea della *lux gratiae* offerta dalla Chiesa.⁶²

Anche se in Dante riscontriamo tre momenti che corrispondono al *Convivio*, alla *Monarchia* e alla *Divina Commedia*, egli propone una visione della filosofia in autonomia rispetto alla fede, per cui la *Monarchia* sarebbe «primo atto di ribellione alla trascendenza scolastica».⁶³ Solo l'imperatore romano gode del diritto di esercitare la monarchia universale, perché il popolo romano fu a ciò predestinato da Dio in virtù delle sue prerogative morali (*Mon.* II).⁶⁴

Come Dante, Borgese opta per un'autonomia del potere politico da quello religioso, ma riconosce l'influenza della religione, della *lux*

⁶⁰ *Mon.* III xv, 10: «Propter quod opus fuit homini duplici directivo secundum duplicem finem: scilicet summo Pontifice, qui secundum revelata humanum genus perduceret ad vitam eternam, et Imperatore, qui secundum philosophica documenta genus humanum ad temporalem felicitatem dirigeret».

⁶¹ Nardi riduce la portata della conclusione (*Mon.* III xv, 17-18), adducendola ad un pentimento causato dall'aver varcato l'ortodossia. Cfr. BRUNO NARDI, *Saggi di filosofia dantesca*, Firenze, La Nuova Italia, 1967, pp. 248-255.

⁶² *Mon.* III IV, 20: «Sic ergo dico quod regnum temporale non recipit esse a spirituali, nec virtutem que est eius auctoritas, nec etiam operationem simpliciter; sed bene ab eo recipit ut virtuosius operetur per lucem gratie quam in celo et in terra benedictio summi pontificis infundit illi».

⁶³ G. GENTILE, *Dante nella storia del pensiero politico italiano*, in *Id.*, *Studi su Dante*, Sansoni, Firenze 1965, p. 50.

⁶⁴ Per Dante, la sede naturale dell'impero dev'essere Roma che egli vorrebbe restituita all'imperatore. Egli contesta anche la donazione di Costantino (*Mon.* III x, 4).

gratiae, sul governo. Il programma del gruppo di Chicago si pone nella corrente laica di Dante, Mazzini e Cattaneo. A differenza del parallelo progetto bahá'í, gli undici istituiscono una struttura governativa laica indipendente da una gerarchia religiosa verso la quale non prevedono, a livello istituzionale, nessuna forma di osservanza formale, ma, come Dante, essi sembrano riconoscere l'importanza della *lux gratiae*.⁶⁵ In possesso di una chiara formazione religiosa, essi promuovono infatti la nascita di una religione universale; i *Preliminary Drafts* si basano così sulle «leggi non scritte che filosofie e religioni denominarono diritto naturale»; e si iscrivono in un'ottica cristiana, poiché i diritti e i doveri dell'individuo sono «di fare agli altri quello che vorremmo che gli altri facessero a noi stessi».⁶⁶

In tutti gli scritti pubblici e privati di quel momento, Borgese considera che i principi della religione siano indispensabili per stabilire leggi giuste e per arrivare ad un mondo di pace. In un dattiloscritto inviato a Mortimer J. Adler, discutendo della riforma del sistema scolastico, egli afferma che «La filosofia dell'educazione non è una questione di opinioni». Essa si basa sulla «fermezza nel diritto inteso secondo ciò che Dio ci fa comprendere come diritto».⁶⁷

Ma, quando Borgese organizza il lavoro dei quindici per la redazione di *The City of Man*, si attribuisce la direzione della commissione che deve definire la separazione dei poteri politici e religiosi, a testimonianza di come la questione lo tocchi profondamente.

In realtà, come riguardo al tema del colonialismo, Borgese non è lineare. Egli denota una certa esitazione, soprattutto quando si riferisce ai modelli culturali del Risorgimento. Egli cita spesso Gioberti, il cui libro *Del primato morale e civile degli italiani* (1843) sosteneva proprio l'idea che l'Italia fosse una patria eletta in quanto sede della cristianità. Gioberti fu l'ideatore di un federalismo di matrice cattolica al cui vertice era posto il papa. Più raramente, Borgese si riferisce però anche a Cattaneo e talvolta sembra prediligere l'uno,

⁶⁵ Cfr. MAGNI, *G.A. Borgese cit.*, pp. 353-355.

⁶⁶ Ivi, p. 354.

⁶⁷ Ivi, p. 321.

talvolta l'altro. Alla fine, si potrebbe sintetizzare affermando che, come per Dante, egli è profondamente religioso, ma sceglie la laicità in politica. In questo modo, Dante accompagna Borgese nella sua riflessione fino all'ultimo. E tra i due si interpone Mazzini, ispiratore di un repubblicanesimo laico, ma anch'egli uomo di una ricca religiosità interiore.

Per concludere, Dante è un costante riferimento nelle scelte politico-ideologiche dell'intellettuale di Polizzi. Egli conta come modello culturale e umano. Nel momento dell'esilio, Borgese, come Dante, crede che il suo scrivere debba avere una funzione morale: l'uno interrompe le altre opere per scrivere la *Divina Commedia*; l'altro diventa negli anni sempre più votato alla spiritualità. Borgese muore improvvisamente, ma stava lavorando a un lungo testo di riflessione religiosa, per il quale aveva già trovato il titolo: *Hagia Sophia*. Infine se, un po' alla maniera della *Divina Commedia*, i suoi articoli e libri americani costituiscono una critica degli uomini del suo tempo, il suo vero testamento spirituale sono i *Preliminary Drafts*, l'utopia universalista, il *Mon.* novecentesco, cui egli subordina ogni altra forma di scrittura.

Sintesi: Sconvolto dalle dittature nazi-fasciste e dall'uso della bomba atomica, Borgese, residente dal 1931 negli Stati Uniti d'America, si dedica negli ultimi anni della sua vita a una scrittura utopica che ha come scopo di riunire i paesi della Terra in una federazione mondiale. In tale progetto, egli recupera la sua cultura dantesca e più particolarmente l'idea, mutuata dal *De Monarchia*, di un governo universale. L'articolo analizza il lavoro culturale americano dell'intellettuale di Polizzi, ripercorrendone le diverse fasi, ma soffermandosi sull'esperienza più significativa, quella che è approdata nel 1948 alla stesura di una Costituzione per un mondo federato, i *Preliminary Drafts of a World Constitution*, analizzando in che modo l'allievo ha risolto i nodi concettuali del modello.

Parole chiave: Dante e G.A. Borgese, Federalismo, laicità e religione

Abstract: During his American period (1931-1951), Borgese has been shocked by the Nazi-fascist dictatorships and by the use of the atomic bomb. He has thus devoted the last years of his life to utopian writings aimed at building a World Federation. This contribution shows the influence of Dante on Borgese's ideology and more particularly on the idea, borrowed from Dante's *De Monarchia*, of a universal Government. Therefore, this article dwells on the most significant Borgese's experience that led, in 1948, to the *Preliminary Drafts of a World Constitution*, highlighting how the scholar interpreted the ideological aspects of Dante's writings.

Keywords: Dante and G.A. Borgese, World Unity, secularism and religiousness

IL CANTO DELLE SIRENE

Enzo Noris

(*Società Dante Alighieri – Bergamo*)

Konstantinos Petrou Kavafis, noto in Italia anche come Costantino Kavafis, nella sua celebre poesia intitolata *Itaca* esorta il lettore – novello Ulisse – a non temere nel suo viaggio i Lestrigoni, i Ciclopi e nemmeno la furia di Nettuno ponendo una duplice condizione: che il «pensiero resti alto e un sentimento fermo / guidi il corpo» e «se non li porti dentro / se l'anima non te li mette contro».¹

I mostri citati dal poeta, insieme all'ira del dio, non sono i soli ostacoli che Ulisse incontra nel suo viaggio di ritorno ad Itaca; certamente sono gli avversari più violenti e aggressivi, ma non i più pericolosi. Pensiamo infatti ai più subdoli, come i Lotofagi, oppure alle seduzioni della ninfa Calipso che vorrebbe trattenere l'eroe con

¹ Vv. 7-12; edizione di riferimento: K.P. KAVAFIS, *Le poesie*, Einaudi, Torino 2015.

sé offrendogli l'immortalità, alle insidie della maga Circe e ancora al canto ingannevole delle Sirene.

Omero, nel libro XII dell'*Odisea*, racconta che, tornati sull'isola di Circe dopo aver evocato ed incontrato i morti dell'Ade, Odisseo e i compagni diedero sepoltura a Elpènore, così come l'anima del defunto li aveva implorati di fare. Poi, terminate le esequie, Odisseo trascorse un'ultima notte con Circe, ascoltando da lei quanti altri pericoli lo attendessero nel corso del suo viaggio. Il primo di questi è rappresentato dalle Sirene che, con il loro canto, stregano i naviganti:

- 39 «Alle Sirene prima verrai, che gli uomini
stregano tutti, chi le avvicina.
Chi ignaro approda e ascolta la voce
Delle Sirene, mai più la sposa e i piccoli figli,
tornato a casa, festosi l'attorniano,
ma le Sirene col canto armonioso lo stregano,
45 sedute sul prato: pullula in giro la riva di scheletri
umani marcenti; sull'ossa le carni si disfano.
Ma fuggi e tura gli orecchi ai compagni,
cera sciogliendo profumo di miele, perché nessuno di loro
le senta: tu, invece, se ti piacesse ascoltare,
50 fatti legare nell'agile nave i piedi e le mani
ritto sulla scarpa dell'albero, a questo le corde ti attacchino,
sicché tu goda ascoltando la voce delle Sirene.
Ma se pregassi i compagni, se imponessi di scioglierti,
essi con nodi più numerosi ti stringano».
[...]
- 181 Ma come tanto fummo lontani, quanto s'arriva col grido,
correndo in fretta, alle Sirene non sfuggì l'agile nave
che s'accostava: e un armonioso canto intonarono.
«Qui, presto, vieni, o glorioso Odisseo, grande vanto degli
[Achei,
185 ferma la nave, la nostra voce a sentire.
Nessuno mai si allontana di qui con la sua nave nera,
se prima non sente, suono di miele, dal labbro nostro la voce;

poi pieno di gioia riparte, e conoscendo più cose.
 Noi tutto sappiamo, quanto nell'ampia terra di Troia
 190 Argivi e Teucri patirono per volere dei numi;
 tutto sappiamo quello che avviene sulla terra nutrice».²

Com'è noto, le sirene sono figure mitologiche, inizialmente geni della morte, col corpo metà di donna e metà di uccello, che vivono in un'isola presso Scilla e Cariddi. Questo è quanto sappiamo e possiamo immaginare di loro.³ Ma più del loro aspetto, dei loro nomi e del loro domicilio, ritengo di maggiore interesse concentrarmi sul loro canto e sui suoi effetti.

Il canto delle Sirene, che siedono su un prato fiorito, è armonioso, divino, suadente; il contenuto di questo canto pare corrispondere al suono stesso, alla dolcezza stessa del canto; le Sirene aggiungono – mentendo – che chi ascolta la loro voce melliflua ripartirebbe pieno di gioia e conoscendo più cose; quindi il canto ha un contenuto

² OMERO, *Odissea*, versione di R. Calzecchi Onesti, Einaudi, Torino 1979 (xii, 39-54; 181-191). Un altro accenno alle Sirene compare nel racconto che Odisseo fa a Penelope, una volta compiuta la vendetta sui pretendenti e ripreso il posto di re, marito e padre (xxiii, 326).

³ M. DELL'AQUILA, *Le sirene di Ulisse* ('Inf.' xxvi: qualche chiosa, dopo tante letture), in «Esperienze Letterarie», xxi, 2, 1996, pp. 3-25, poi in Id., *Le Sirene di Ulisse ed altra letteratura*, Schena, Fasano 1997, pp. 9-33. Per la complessa questione dantesca, riassunta nella voce *Sirene*, in *Enciclopedia Dantesca*, Treccani-Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, 1976, vol. v, pp. 268 ss., vd. almeno G. MEZZADROLI, *Dante, Boezio e le sirene*, in «Lingua e Stile», xxv, 1, 1990, pp. 25-56; G. MURESU, «Io volsi Ulisse...» ('Purg.' xix, 22): *Dante e le sirene*, in Id., *Il richiamo dell'antica strega. Altri saggi di semantica dantesca*, Bulzoni, Roma 1997, pp. 137-151, poi in *Studi di filologia e letteratura italiana in onore di Gianvito Resta*, a cura di V. Masiello, Salerno Editrice, Roma 2000, pp. 187-201; L. PERTILE, *Ulisse, Guido e le sirene*, in «Studi Danteschi», lxv, 2000, pp. 101-118; G. BRUNETTI, *Canto xix. Tra sogno e visione: femmine, sirene e donne gentili*, in *Lectura Dantis Romana. Cento canti per cento anni*, II. *Purgatorio*, a cura di E. Malato e A. Mazzucchi, Salerno Editrice, Roma 2014, pp. 561-582; I. CASTIGLIA, *Le sirene della «vita bugiarda». Adriano V e il rogo delle vanità* ('Purg.' xix), in Id., *Il papa fariseo e la lupa. Letture dantesche*, Sciascia, Caltanissetta 2017, pp. 71-108.

anche se non sappiamo quale: le Sirene stesse vantano l'onniscienza, intesa probabilmente come la sapienza di ciò è accaduto nel passato, di ciò accade al presente e di ciò accadrà in futuro. Possiamo allora immaginare che il contenuto del canto sia la conoscenza in quanto tale: Odisseo era infatti già stato informato del suo futuro da Circe e prima ancora dall'indovino Tiresia, evocato in *Odissea* XI, 90-137. Nella profezia di Tiresia viene annunciato non solo il ritorno del protagonista e le insidie che egli troverà tornato in patria, ma anche il suo nuovo viaggio e – dopo un nuovo ritorno – la dolce morte che, in età avanzata, gli verrà dal mare.

Se non sul contenuto del canto, il nostro interesse cade piuttosto sul fatto che le Sirene stregassero gli uomini grazie alla dolcezza ammaliatrice del loro canto (il mezzo), portando gli uditori a farsi dimentichi del loro ritorno (il *nòstos*) fino a giungere alla rovina e alla morte.

Da questo punto di vista le Sirene diventano immagine della poesia, o, per meglio dire, di 'una certa poesia' che conduce alla morte, sia poesia letta ed ascoltata, come nel caso di Francesca e Paolo tra i lussuriosi di *Inferno* V, o poesia 'praticata', come nel caso di altri poeti esclusi dalla beatitudine paradisiaca – tra i tanti Virgilio, lo stesso Omero e gli altri poeti incontrati da Dante nel nobile castello del Limbo –, o nel caso delle anime incontrate sulle balze del Purgatorio, come Bonagiunta Orbicciani, Guido Guinizzelli, Arnaut Daniel.⁴ Anche la poesia, se non ispirata direttamente dall'Amore,⁵ è insomma seduttiva, e in alcuni casi può distogliere dal ritorno,

⁴ La figura di Ulisse – con le ricadute sul concetto di conoscenza dantesco – è stata ampiamente studiata e la bibliografia disponibile è vastissima. Per tutte le questioni coinvolte si rimanda, in modo sintetico, al contributo di B. Basile, *Canto xxvi. Tragedia di Dante, tragedia di Ulisse*, in *Cento canti per cento anni*, I, *Inferno*, a cura di E. Malato e A. Mazzucchi, Salerno Editrice, Roma 2013, pp. 823-845.

⁵ Cfr. *Purg.* XXIV, 52 ss., ma a proposito dell'Amore dantesco, legato a doppio filo con il concetto cristiano della *caritas*, vd. D. PIROVANO, *Dante e il vero amore*, Fabrizio Serra, Pisa-Roma 2009, e il più recente volume ID., *Amore e colpa. Dante e Francesca*, Donzelli, Roma 2021, pp. 85-127.

separare per sempre dagli affetti più autentici, allontanare dal vero, portare addirittura alla morte.⁶

Nonostante tutto, le Sirene non sono solo ‘cattive Muse’, ispiratrici di una poesia ingannevole e di una falsa conoscenza, ma, secondo una lunga tradizione, con il loro canto, possono rappresentare anche la tentazione demoniaca e, per Dante in particolare, le seduzioni dei piaceri materiali come l’avarizia e la prodigalità, la gola e la lussuria.

Nel secondo sogno narrato nel *Purgatorio* (fine XVIII e inizio XIX), Dante incontra la «femmina balba», che al suo sguardo – proprio perché incantato – si trasforma in «dolce sirena» dotata dello stesso potere ammaliatore delle Sirene omeriche in *Purg.* XIX:

«Io son», cantava, «io son dolce serena,
che ’ marinari in mezzo mar dismago;
tanto son di piacere a sentir piena! 21

Io volsi Ulisse del suo cammin vago
al canto mio; e qual meco s’ausa,
rado sen parte; sì tutto l’appago!». 24

Più precisamente, al v. 58 Virgilio definirà l’apparita come «antica strega», concentrando la sua attenzione sul potere seduttivo della maga-sirena.⁷ Scrive a proposito Anna Maria Chiavacci Leonardi:

⁶ In questo senso il ‘ritorno’ sarebbe quello che ci porterà – dopo il lungo esilio terreno – alla nostra vera patria, quella celeste, l’Eden-Itaca-Paradiso; patria che, a quanto pare, Virgilio e i poeti del nobile castello – relegati in un ‘eterno esilio’ – desiderano senza speranza di giungere. Sulla fortuna di questi concetti vd. ancora l’attuale volume di A. STÄUBLE, *Le sirene eterne. Studi sull’eredità classica e biblica nella letteratura*, Longo, Ravenna 1996, e P. GIBELLINI, *La sirena del mito dal Medioevo al Rinascimento*, in *Il mito nella letteratura italiana. Dal Medioevo al Rinascimento*, a cura di P. Gibellini, Morcelliana, Brescia 2005, pp. 5-31.

⁷ Rinvio a tal proposito almeno a G. MURESU, *Il richiamo dell’antica strega (‘Purgatorio’ XIX)*, in «La Rassegna della Letteratura Italiana», c. 1, 1996, pp. 5-38, e a L. COGLIEVINA, *Il canto XIX del ‘Purgatorio’*, in EAD., *Dante. Letture critiche e filologiche*, a cura di R. Abardo, prefaz. di C. Bianca, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2014, pp. 77-103.

È questo un tema lungamente meditato da Dante, e che torna più volte nella sua opera, perché radicato nella sua stessa drammatica esperienza: ricordiamo le «false traditrici» del *Convivio* (le ricchezze) che promettono senza mantenere, la «*cupiditas*» dell'*Epistola* v, 13 che usando la dolcezza, al modo delle sirene, offusca la vigilanza della ragione, fino all'aperta confessione fatta davanti a Beatrice nel canto xxxi, ai vv. 34-5: *Piangendo dissi: «Le presenti cose / col falso lor piacer volser miei passi...»*. Tema – dal punto di vista letterario – di matrice essenzialmente boeziana, che dalla *Consolatio* deriva infatti la maggior parte delle immagini e dei termini stessi usati da Dante. Ma ben noto a tutta la tradizione cristiana, teologica e popolare. In questo importante attacco del canto XIX, questa seduzione prende figura di donna dal duplice aspetto – orrido nella realtà, bello e ammaliante nell'apparenza all'occhio ingannato dell'uomo –, figura ritrovabile in leggende e altri testi medievali, come è stato indicato, che qui, come altrove nel poema, Dante raccoglie dall'immaginario comune del suo tempo per costruire la trama nuova e unica, ma a tutti comprensibile, del suo viaggio dell'uomo verso Dio. Nell'ambito di quel comune linguaggio, la donna si definisce sirena, anzi *dolce serena*, termine che Dante usa anche nei testi sopra ricordati dell'*Epistola* v e di *Purgatorio* xxxi, per indicare la seduzione ingannevole dei beni del mondo. Sono le «*Sirenes usque in exitium dulces*» («sirene tanto dolci da portare alla morte») dell'apertura della *Consolatio* di Boezio. L'inganno, il tradimento, che si nasconde sotto un'irresistibile dolcezza. È questo il motivo che sempre ritorna, l'esperienza profondamente vissuta da Dante, tanto da essere la vera e prima causa dichiarata del suo smarrimento a cui il poema risponde. Si pensi alle parole del V canto dell'*Inferno*: *quanti dolci pensier, quanto disio...*; e ancora: *al tempo d'i dolci sospiri...*⁸

Le Sirene conoscono ogni cosa e promettono questa stessa conoscenza a chi ascolterà la loro voce e si fermerà sul loro prato

⁸ DANTE ALIGHIERI, *Commedia*, II. *Purgatorio*, con il commento di A.M. Chiavacci Leonardi, Mondadori, Milano 2006, p. 548

florito. Questa stessa promessa, affascinante ma tremendamente ingannevole, è la stessa del tentatore-serpente del terzo libro della *Genesi* (III, 4-7):

Dixit autem serpens ad mulierem: «Nequaquam morte moriemini! Scit enim Deus quod in quocumque die comederitis ex eo, aperientur oculi vestri, et eritis sicut Deus scientes bonum et malum». Vidit igitur mulier quod bonum esset lignum ad vescendum et pulchrum oculis et desiderabile esset lignum ad intellegendum; et tulit de fructu illius et comedit deditque etiam viro suo secum, qui comedit. Et aperti sunt oculi amborum. Cumque cognovissent esse se nudos, consuerunt folia ficus et fecerunt sibi perizomata.

Certo, questa loro nudità (la nudità del servo, non quella del figlio) percepita per la prima volta dalla coppia, mette in atto, stimola l'acquisizione di abilità inedite come quella di intrecciare foglie di fico, in una parola mette in atto il progresso; curioso percorso evolutivo: l'*homo* diventa prima *sapiens* e poi *habilis*. È a tal proposito interessante leggere l'interpretazione fornita da Dante, nelle parole di Adamo di *Par.* xxvi, 115-118:

Or, figliuol mio, non il gustar del legno
fu per sé la cagion di tanto essilio,
ma solamente il trapassar del segno. 118

Questo «trapassar del segno», vale a dire questa disubbidienza, si configura come il desiderio di andare oltre i limiti imposti da Dio; atteggiamento che può essere accostato alla colpa di *hybris* di greca memoria, la presunzione intellettuale, colpa della quale lo stesso Ulisse dantesco – se non quello omerico – si è macchiato.⁹

⁹ Cfr. U. BOSCO, *La magnanimità e il «trapassar del segno»*, in ID., *Altre pagine dantesche*, Sciascia, Caltanissetta-Roma 1987, pp. 29-46, e il volume di W. FRANKE, *Dante and the sense of transgression. 'The trespass of the sign'*, Bloomsbury, London-New York 2013.

Evidentemente l'Ulisse di Dante non è l'Odisseo omerico; piuttosto egli è una sorta di prometeico 'anti Enea': mentre l'Odisseo omerico, ubbidendo alle parole di Circe, riesce ad ascoltare il loro dolcissimo canto senza danno né per i compagni, perché tura con la cera i loro orecchi, né per se stesso perché si farà legare all'albero della nave, l'Ulisse dantesco invece, sedotto dal canto delle Sirene, si lascia distogliere dal ritorno.

Non importa che in Dante si parli di Sirena al singolare, o che tale Sirena vada associata alle seduzioni della maga Circe o della sirena Calipso.

L'Ulisse dantesco vuole «divenir del mondo esperto / e de li vizi umani e del valore» e, lanciandosi nel suo «folle volo», sceglie – come i progenitori – il «trapassar del segno», vale a dire nel suo caso di superare «quella foce stretta / dov'Ercule segnò li suoi riguardi / acciò che l'uom più oltre non si metta». L'esito disastroso del suo viaggio è noto; l'esito del viaggio dantesco, nonostante abbia lui stesso corso il rischio di cadere nella follia, finirà positivamente: a Dante, primo uomo dopo Adamo, è concessa la grazia di raggiungere il paradiso con la sua persona mortale.

Pare allora che, da questi racconti di viaggi e di viaggiatori (i progenitori, Odisseo, Enea, Dante, tutti noi), proprio là dove ognuno è chiamato ad affrontare le sue Sirene tentatrici, l'accento non debba cadere tanto sul guadagno promesso, vale a dire la felicità connessa alla conoscenza di ogni cosa, ma sulla pericolosità di questa impresa, sul rischio e soprattutto sui 'costi' che il desiderio sfrenato di conoscere porta con sé. L'ingegno, infatti, costituisce per l'essere umano la più alta vocazione e il più alto rischio.

Questa pericolosità è insita nell'ambiguità stessa del conoscere – adombrato dal canto delle Sirene – che, non dimentichiamolo, è esperienza totalizzante, affascinante, gratificante perché promette godimento. E dunque le funi con le quali Odisseo si fa legare all'albero della nave, l'ubbidienza dei progenitori alle parole del Creatore, la *pietas* dell'eroe virgiliano, la «dolcezza di figlio», la «pietà del vecchio padre», il «debito amore» verso Penelope dell'Ulisse di Dante, l'intervento di Virgilio che sveglia bruscamente dal sonno il Dante

pellegrino, rappresentano gli atteggiamenti necessari da mettere in campo per resistere e superare la tentazione dell'onniscienza che nega quell'auspicato 'ritorno'.

Nella stessa poesia di Kavafis citata all'inizio, nelle due strofe conclusive, si legge:

Itaca ti ha dato il bel viaggio,
senza di lei mai ti saresti messo
in viaggio: che cos'altro ti aspetti?
E se la trovi povera, non per questo Itaca ti avrà deluso.
Fatto ormai savio, con tutta la tua esperienza addosso
Già tu avrai capito ciò che Itaca vuole significare.

Se la nostra condizione attuale è quella di Odissei senza *nòstos* è perché, a differenza di quanti hanno resistito al canto delle Sirene per tornare ad Itaca, abbiamo ceduto alla loro seduzione, abbiamo voluto godere della loro voce per conoscere, abbiamo pensato che Itaca fosse troppo piccola e che ci avrebbe deluso a confronto con la promessa inebriante di conoscere ogni cosa; ma in tal modo, con la nostra *hybris*, abbiamo perso il 'ritorno'.

Sintesi: Partendo dal racconto omerico delle Sirene che, con il loro dolce canto, promettono ad Odisseo la conoscenza di ogni cosa, l'articolo mette in relazione la figura delle Sirene con quella della «dolce sirena» apparsa a Dante nel suo viaggio in Purgatorio (canto XIX). Dante rielabora la figura delle Sirene interpretandola come rappresentazione delle seduzioni diaboliche e dei piaceri materiali, seduzioni simili a quelle di cui furono vittime i progenitori del racconto genesiaco ed altri peccatori che Dante incontra nel suo viaggio. Il canto delle Sirene è immagine della pericolosa ambiguità insita nel conoscere e nel desiderio di conoscenza che anima lo stesso Dante e che si configura come esperienza totalizzante e fascinatrice proprio perché promette un bene irraggiungibile con le sole forze umane.

Parole chiave: Ulisse, Sirene/Sirena, Dante, conoscenza, desiderio, seduzioni, *hybris*.

Abstract: In the Homeric tale, the Sirens, with their sweet song, promise Odysseus knowledge of all things. This article relates the figure of the Sirens to that of the «dolce sirena» who appeared to Dante on his journey in Purgatory (Canto XIX). Dante reworks the figure of the Sirens by interpreting it as a representation of diabolic seductions and material pleasures, seductions similar to those of which the progenitors of the Genesis tale and other sinners Dante encounters on his journey were victims. The song of the Sirens is an image of the dangerous ambiguity inherent in knowledge and in the desire for knowledge that animates Dante himself and that is configured as an all-encompassing and fascinating experience precisely because it promises a good unattainable by human strength alone.

Keywords: Ulisse, Sirene/Sirena, Dante, knowledge, desire, seduction, *hybris*.

L'IMMAGINARIO DELL'INFERNO
NELLE ARTI FIGURATIVE E PERFORMATIVE:
ESEMPI DI PROCESSI DI TRANSCODIFICAZIONE

Florinda Nardi

(*Università degli studi di Roma 'Tor Vergata'*)

L'accostamento tra processi di traduzione e l'opera dantesca evoca sempre – almeno in chi scrive – parole significative, profonde e valide tutt'oggi, di un grande poeta del Novecento che tanto alle traduzioni quanto alla *Commedia* ha dedicato molta attenzione e molta scrittura critica: Giuseppe Ungaretti.

Poeta tra più mondi, poeta traduttore di poeti, Ungaretti si è accostato alla poesia altrui spesso e volentieri proprio attraverso la traduzione, lo ha fatto con Shakesperare, Racine, Gòngora, Mallarmé, Blake, alla ricerca di quello che definiva il 'segreto contatto':

Certo, la vera poesia si presenta innanzi tutto a noi nella sua segretezza. È il segreto che, nell'anima nostra, l'accompagna anche

quando abbiamo scoperto e precisato di essa ogni limite. Si fa anzi, il segreto più fondo, da quel momento.¹

Sono parole che Ungaretti usa, nel 1950, nella nota introduttiva alla sua traduzione della *Fedra* di Racine e che, proprio per la particolare occasione nella quale vengono pronunciate, acquistano una duplice valenza. La segretezza della poesia, infatti, diventa ancora più profonda quando si cela sotto il segreto significato di un'altra lingua e un'altra cultura.

Per Ungaretti, tradurre è un po' reinventare. L'invenzione, però, non è tale da scalzare la fedeltà al testo. Egli è in grado di aderire al testo originario e, allo stesso tempo, far sentire continuamente la propria voce di poeta. Il traduttore, infatti, per quanto rispettoso del testo, non può essere capace di rimanerne del tutto estraneo e non aggiungere alla traduzione qualcosa della propria interpretazione: «una traduzione è sempre il risultato d'un compromesso tra due spiriti».² L'obiettivo è raggiungere allora il 'segreto contatto' con l'autore la cui opera si vuole tradurre per non tradirne il pensiero e il sentimento da lui espressi. Tradurre significa attenersi al volere di un autore, restituire l'equilibrio di forma e contenuto, ma non seguire pedestremente la lettera, piuttosto fare «opera originale di poesia» perché «l'arte del tradurre, se parte da una ricerca di linguaggio poetico e si risolve in espressione poetica, porta semplicemente a poesia, e su questo non ci sarebbe da discutere».³

Ungaretti ha dedicato molto studio alla *Commedia* di Dante e anche molta didattica universitaria, svolta a Roma come in Brasile, e con le sue riflessioni sembra addirittura voler rispondere alla perplessità, espressa dallo stesso Dante nel *Convivio*, sull'impossibilità

¹ G. UNGARETTI, *Sulla "Fedra" di Racine*, in Id., *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, a cura M. Diacono e L. Rebay, Mondadori, Milano 1974, pp. 577-584, a p. 579.

² G. UNGARETTI, *Nota a Id., 40 Sonetti di Shakespeare*, Mondadori, Milano 1998, pp. 5-38, a p. 20.

³ UNGARETTI, *Sulla "Fedra" di Racine* cit., p. 577.

di una traduzione poetica: «È però sappia ciascuno che nulla cosa per legame musaico armonizzata si può de la sua loquela in altra transmutare, senza rompere tutta sua dolcezza e armonia» (*Conv.* I VII, 14).

Oggi quel 'transmutare' di Dante si dovrebbe intendere non solo con l'operazione del tradurre ma anche con quella del 'transcodificare' ossia di passare da un codice artistico, quello letterario, ad altro non esclusivamente verbale, anche visivo, auditivo, sinestetico come le arti visive, il teatro, il cinema, la musica, includendo il fumetto, i murales, la videoarte e tutte le forme artistiche assunte dalla parola di Dante nella nostra contemporaneità.

Risulta necessario utilizzare, in termini tecnici, la distinzione enunciata da Roman Jakobson in *Aspetti Linguistici della traduzione*:

Noi distinguiamo tre modi di interpretazione di un segno linguistico, secondo che lo si traduca in altri segni della stessa lingua, in un'altra lingua, o in un sistema di simboli non linguistici. Queste tre forme di traduzione debbono essere designate in maniera diversa: 1) la traduzione *endolinguistica* o riformulazione consiste nell'interpretazione dei segni linguistici per mezzo di altri segni della stessa lingua; 2) la traduzione *interlinguistica* o traduzione propriamente detta consiste nell'interpretazione dei segni linguistici per mezzo di un'altra lingua; 3) la traduzione *intersemiotica* o trasmutazione consiste nell'interpretazione dei segni linguistici per mezzo di sistemi di segni non linguistici.⁴

Alla luce di questa distinzione che evidenzia la complessità del processo di traduzione e, in maniera progressiva, di quello di transcodificazione, sembrerebbe impossibile fugare le perplessità di Dante sulla possibilità di 'transmutare' e ancora più difficile raggiungere quel necessario 'segreto contatto' di cui parla Ungaretti. Quando la specificità di scrittura non è più esclusivamente linguistica e si fa

⁴ R. JAKOBSON, *Aspetti linguistici della traduzione*, in *Saggi di linguistica generale*, Feltrinelli, Milano 1966, p. 57.

addirittura pluricodice, come accade nelle arti performative, sembrerebbe davvero irraggiungibile la possibilità di restituire “cosa per legame musaico armonizzata”. Questa volta, a sciogliere il difficile nodo teorico, viene in soccorso un altro grande autore e studioso della lingua e della specificità linguaggi artistici, capace di studiare e sperimentare le arti tutte del suo secolo, letteratura, teatro, pittura, cinematografo: Luigi Pirandello.

In *Illustratori, attori e traduttori* – famoso saggio pubblicato su «L'Antologia» del 16 gennaio 1908 e poi rientrato nel volume *Arte e Scienza* – Pirandello accomuna l'arte del tradurre a quella dell'illustrare e dell'interpretare degli attori. Un saggio nel quale pone sullo stesso livello, appunto, i traduttori, gli illustratori e gli attori quali ‘cattivi mediatori’ del pensiero e dell'arte così come uscita dalla fantasia del poeta. L'autore si sentirà, secondo Pirandello, sempre tradito nel vedere i suoi personaggi trasmutati in un'altra lingua, in una immagine o nel gesto di un attore, eppure, nella polemica intrapresa con Croce su quella che chiamava ‘l'attività teoretica in arte’, Pirandello insiste sulla necessità che ‘il fatto estetico debba essere integrato con l'attività pratica divenuta tutt'uno con esso’:

L'esecuzione in somma è la concezione stessa, viva in azione. All'ispirazione dell'artista non succede il lavoro freddo dell'artigiano. Si tratta di creare una realtà che, come l'immagine stessa che vive nello spirito dell'artista, sia a un tempo, come abbia già detto, materiale e spirituale: un'apparenza che sia l'immagine, ma divenuta sensibile. Ora questo non potrebbe avvenire se l'immagine stessa non tendesse spontaneamente a trasformarsi nel movimento che dovrà effettuarla. L'attività pratica, la tecnica, il lavoro, devono essere spontanei e quasi incoscienti. La scienza acquisita non può essere impiegata per mezzo della riflessione; la tecnica dev'essere divenuta nell'artista quasi un istinto!⁵

⁵ L. PIRANDELLO, *Illustratori, attori e traduttori*, in Id., *Saggi e Interventi*, a cura e con un saggio introduttivo di F. Taviani e una testimonianza di A. Pirandello, Mondadori, Milano 2006, pp. 634-658: 638-639.

Ecco, questo nuovo istinto, che permette di mettere insieme materialità e spiritualità, tenere conto della specificità del linguaggio, arrivare a un prodotto artistico rispettoso del proprio codice di appartenenza, potrebbe essere proprio la chiave per giungere al 'segreto contatto' di cui parlava Ungaretti, in qualunque arte si voglia 'transmutare' la *Commedia*. Nel passaggio di codici dalla letteratura alle arti visive, al teatro, al cinema, a qualunque altro codice artistico è necessario andare alla ricerca delle equivalenze che non sono più soltanto linguistico-culturali ma diventano, in una traduzione intersemiotica, delle equivalenze nell'immaginario.

Volendo trattare dell'immaginario, pur limitando l'indagine all'*Inferno*, si dovrebbe partire, considerando il rapporto con le arti figurative, non tanto da come le parole di Dante siano state illustrate da subito con infinite tecniche, dalle miniature agli affreschi, dai ritratti a olio alle incisioni ma, al contrario quanto le parole di Dante fossero già la transcodificazione di un immaginario visivo a cui sicuramente l'autore della *Commedia* è stato esposto e dal quale è stato consciamente o inconsciamente influenzato.

L'attenzione si vuole portare, in questa sede, non tanto su illustri antecedenti letterari che possono aver contribuito alla definizione dell'immaginario di Dante del mondo dell'aldilà, quali il *Libro delle tre scritture* di Bonvesin della Riva, o la *Visio Tnugdali*, precedenti arabi come il *Kitab al Miraj*, il *Libro dell'ascensione* – e che anche meriterebbero la dovuta attenzione – quanto su vere e proprie 'visioni' di questo aldilà infernale attraverso la sua fruizione di opere d'arte.

Come ha ben illustrato Laura Pasquini, Dante può aver visto, ammirato ed essere rimasto impressionato da molte rappresentazioni dell'aldilà che le arti figurative offrivano a lui e ai suoi contemporanei, in tutta Italia:

Se possiamo solo ipotizzare che Dante abbia notato volti triplici scolpiti dai Vassalletto nei due chiostrì romani e che possa aver visitato le città di Tuscania e Treviso e visto l'aspetto triforme di quei demoni, sappiamo invece per certo che egli sovente e ancora in giovane età, quando soprattutto immagini impressionanti si

stampano nella memoria e stimolano la fantasia, ebbe mondo visitare il battistero di Firenze, il “bel san Giovanni” di *Inf.* XIX, 17. Qui poté ammirare nella cupola il mosaico raffigurante il *Giudizio universale* e in specie la porzione dedicata all’inferno, realizzata da Coppo di Marcovaldo intorno al 1260/70, dove la spaventosa figura del demonio riproponeva una variante mostruosa e deforme quella triformità altamente evocativa già sperimentata dal poeta, con tutte le implicazioni e varianti di cui si è detto, in altre forme d’arte.⁶

Ma ancora: a Padova, la Cappella degli Scrovegni di quel Giotto che ‘rubò a Cimabue il grido’; a Pisa, il bassorilievo del pulpito di Nicola Pisano; sempre a Pisa il pulpito del figlio, Giovanni Pisano, con le rappresentazioni del giudizio universale.⁷

Significative, sulle orme di queste suggestioni di rimando, sono state due Mostre che le Celebrazioni del Settecentenario hanno permesso. La prima allestita presso i Musei San Domenico a Forlì, dal titolo *Dante. La visione dell’arte*, curata da Antonio Paolucci e Fernando Mazzocca tra marzo e luglio 2021; la seconda a Ravenna, nella Chiesa di San Romualdo, curata da Massimo Medica e intitolata *Le arti al tempo dell’esilio del Ciclo Dante. Gli occhi e la mente* (08 maggio-04 luglio 2021).⁸

⁶ L. PASQUINI, «*Pigliar occhi, per aver la mente*». *Dante, la Commedia e le arti figurative*, Carocci, Roma 2020, p. 47.

⁷ GIOTTO, *Cappella degli Scrovegni* (1303-1305 circa); NICOLA PISANO, *Giudizio universale*, Pisa, pulpito del battistero di Pisa (1257-1260 circa); GIOVANNI PISANO, *Giudizio universale*, Pisa, pulpito del Duomo di Pisa (1302-1311 circa).

⁸ La mostra *Dante. La visione dell’arte*, curata da A. Paolucci e F. Mazzocca, aperta dal 12 marzo al 4 luglio 2021 ai Musei San Domenico (Forlì), realizzata da Cariforlì e dalle Gallerie degli Uffizi, ha ospitato circa 200 opere tra dipinti, sculture e illustrazioni provenienti dal museo fiorentino; *Le arti al tempo dell’esilio del Ciclo Dante. Gli occhi e la mente*, curata da Massimo medica e promossa dal Comune e dal MAR Museo d’Arte della città di Ravenna, dall’8 maggio al 4 luglio 2021 ha ospitato alcuni dei capolavori prodotti nell’età di Dante e che caratterizzano l’arte italiana tra il XIII e il XIV secolo.

La reciprocità delle influenze con questi grandi artisti e loro successori, sarà inevitabile, anche perché la circolazione dell'*Inferno* di Dante non ha dovuto aspettare la pubblicazione della prima Cantica tanto meno dell'opera completa ma si è diffusa precocemente, persino oralmente, anche geograficamente lontana dal suo autore in esilio.⁹

Saranno poi proprio le parole tanto evocative di Dante, la sua capacità di parlare per immagini, la sua attitudine alla similitudine, a contribuire alla costruzione di un nuovo immaginario, in un gioco di stratificazioni che nel caso di Dante e di alcuni suoi personaggi arriva fino alla costruzione del mito. Si sa, come ha ben ricostruito di recente Alberto Casadei, che i Canti di quello che voleva essere un Poema Sacro hanno cominciato a circolare ben prima della stesura integrale dell'opera, e la vasta diffusione per via scritta e soprattutto orale del testo, a partire dalla Cantica dell'*Inferno* ovviamente, mentre hanno dato a Dante una fama in vita, hanno contestualmente amplificato l'empatia contemporanea per lo stato di esule del suo autore nonché mitizzato la vita avventurosa e itinerante di chi si fa testimone di se stesso nei tanti luoghi dell'Italia dell'esilio con le persone che incontra, a cui narra la sua storia, e che diventano per forza di cose amplificatori e diffusori della potenza della stessa.¹⁰

Basterebbe, invece, sfogliare il volume del 2018 di Lucia Battaglia Ricci, *Dante per immagini. Dalle miniature trecentesche ai giorni nostri*¹¹ per avere un'idea chiara delle forme assunte dalla *Commedia* di Dante nelle arti figurative: dal Maestro del Biadaiole a Pietro Lorenzetti, da Simone Martini a Sandro Botticelli, da Domenico di Michelino a Luca Signorelli, Delacroix, Fussli, Doré, Blake, Rodin, Guttuso, Dalì, tutti si sono confrontati con Dante e hanno tramutato l'immaginario dell'*Inferno*, e non solo, nella propria arte forse

⁹ Cfr. A. CASADEI, *Dante oltre la 'Commedia'*, il Mulino, Bologna 2013.

¹⁰ Cfr. A. CASADEI, *Dante. Storia avventurosa della Divina commedia dalla selva oscura alla realtà aumentata*, il Saggiatore, Milano 2020.

¹¹ L. BATTAGLIA RICCI, *Dante per immagini. Dalle miniature trecentesche ai giorni nostri*, Einaudi, Torino 2018.

alla ricerca di quel segreto contatto, e riuscendo così a contribuire alla creazione di un nuovo immaginario.

Le Celebrazioni per il Settecentenario in morte del Sommo Poeta, cominciate e finite ben prima e ben dopo il 2021, come si è già visto per le mostre sopra citate, hanno anche fornito l'occasione di produrre opere, in tante forme ed espressione artistiche, che al poeta, alla sua vita, alla sua produzione letteraria si sono ispirate: mostre, installazioni, fumetti, musica, teatro, cinema, videogiochi persino manga.

Una tendenza che è stata in qualche modo 'esasperata' ma che in fondo ha sempre investito il personaggio Dante, soprattutto a partire dalla sua proclamazione a padre della patria. L'Ottocento, nella logica di una trasposizione dell'uomo e del letterato in altre narrazioni, è sicuramente il secolo del teatro, così come il Novecento sarà il secolo del cinema fin dalla sua invenzione, per lasciare al Terzo Millennio la contaminazione delle arti, la multimedialità, la transmedialità che porta con sé anche una 'alterità' ossia la tendenza all'andare oltre Dante a vedere un altro Dante.¹²

La produzione in questo senso è così vasta – e accresciuta nei secoli in modo esponenziale – che in questa occasione è possibile tentare solo una carrellata che tenga conto delle maggiori espressioni, rappresentative delle varie fenomenologie di transcodificazione al fine di riuscire almeno a identificare un *corpus* di opere (solo la punta dell'intero iceberg) che meriterebbe maggiori approfondimenti.

Dante è naturalmente sulla scena letteraria e teatrale perché ci si è messo da sé attraverso una vocazione naturale alla teatralità propria della *Commedia*. Come ricorda Francesco Saverio Minervini è stato già Edoardo Sanguineti – che con una trasposizione teatrale della *Commedia* di Dante si è provato in prima persona – ad affermare che «Dante era stato il primo drammaturgo della letteratura italiana»

¹² Cfr. F. NARDI, «Bellezza in Movimento». *Dante Personaggio sulla scena teatrale e letteraria*, in *Il personaggio in commedia. Vita e Finzione nel Teatro moderno e contemporaneo*, a cura di R. Caputo, L. Mariti, F. Nardi, UniversItalia, Roma 2022, pp. 11-28.

capace di fare scelte letterarie indirizzate a una precisa rappresentatività così come – rifacendosi a sua volta a Maria Maslanka-Soro – sottolinea la capacità di Dante di oltrepassare i confini delle arti e «presentarsi ora come scriba ora come pittore, navigato demiurgo del *visibile parlare*, abile coreografo di giri e di danze nel Cielo del Sole [...] musicista e finanche ‘tecnico delle luci’». ¹³

Si potrebbe aggiungere che la rappresentatività a cui si fa qui riferimento è frutto di quel «visibile parlare» (*Purg.* x, 95) che Dante stesso promette, della sua necessità e capacità di far vedere al lettore comune, *everyman*, quanto si manifesta davanti al suo essere viaggiatore nel mondo dell’aldilà.

Il secolo che maggiormente si è operato nelle trasposizioni teatrali della vita e dell’opera di Dante Alighieri è sicuramente l’Ottocento che ha visto sui palcoscenici, e non solo italiani, un incredibile fiorire di opere. La motivazione di questa ampia reinterpretazione dell’opera dantesca è particolarmente legata al ruolo che la figura di Dante stava cominciando ad assumere nel clima politico, sociale e culturale che da inizio secolo avrebbe portato ai moti risorgimentali e all’unità d’Italia.

La prima opera che merita di essere citata in questo solco è la *Francesca da Rimini* di Silvio Pellico, andata in scena al Teatro Re di Milano il 18 agosto 1815, «evidentemente compromessa nel suo atto ispiratore con le istanze romantiche, patriottiche e risorgimentali dell’autore». ¹⁴ L’opera ebbe un successo immediato e duraturo, legato sì alla nota vicenda d’amore narrata da Dante, ma anche allo

¹³ F.S. MINERVINI, *Dante a teatro. Drammaturgia dantesca tra Ottocento e Novecento*, in «Sinestesiaonline». Supplemento della rivista «Sinestesia», numero speciale *Tavolozza teatrale all’italiana: omaggio a Dario Fo*, novembre 2016, snp.

¹⁴ MINERVINI, *Dante a teatro*, a cui si rimanda per approfondimenti. Si confronti anche Giovanni Fallani, *La ‘Divina Commedia’ come esperienza teatrale*, in «L’Alighieri. Rassegna bibliografica dantesca», XVIII, 1960, pp. 26-41; A. CASADEI – P. GERVAZI, *La voce di Dante. Performance dantesche tra teatro, tv e nuovi media*, Luca Sossella, Bologna 2021.

slancio patriottico che emergeva in alcune parti della tragedia. Il monologo di Paolo sull'Italia nel primo atto, in particolare, entusiasmava il pubblico [...]. La forte connotazione virtuosa, non solo di Paolo, ma di tutti i personaggi del dramma, univa spettatori e figure teatrali e trovava consensi fra gli intellettuali antiaustriaci della Milano del 1815.¹⁵

Un altro grande interprete fu Gustavo Modena, fervido mazziniano, grazie al quale i canti dell'*Inferno* più adatti al suo intento travalicarono i confini italiani per giungere al Queen's Theater di Londra nel 1839.¹⁶

Tutto l'Ottocento vede grandissimi attori e attrici misurarsi con i versi danteschi, da Adelaide Ristori a Tommaso Salvini, da Ernesto Rossi a Ruggero Ruggeri, da Giacinta Pezzana a Ermete Zacconi, e altrettante sono state le forme assunte dagli spettacoli dalla rappresentazione dei singoli episodi della *Commedia* al protagonismo del Dante esule, dal dramma satirico-fantastico alla commedia in 5 atti in versi martelliani.

Anche il panorama europeo si apre alla messa in scena della vita e delle opere di Dante. Del 1850 è la pubblicazione a Berlino, per mano di Paul von Heyse di *Francesca von Rimini*; un dramma danese dal titolo *Dante* appare a Copenaghen nel 1852 grazie all'opera di C. Kurt Molbech; l'anno successivo a Parigi Henry de Bornier rivolge l'attenzione *Dante et Béatrix*, del 1849, rappresentata sempre a Parigi, questa volta al Theatre de la Port Saint-Martin, è la *Françoise de Rimini* di Christian Ostrovskij e dell'anno successivo a Nizza quella di Méri de la Canorgue. Nel 1855 Dante sbarca oltreoceano con George Henry Boker, ancora una volta una *Francesca da Rimini*.

¹⁵ A. AVANZI, *Il testo della 'Francesca da Rimini' di Silvio Pellico*, in «Prassi Ecdotiche della Modernità Letteraria», II, 2017, pp. 223-253 (Atto I, vv. 222-239).

¹⁶ Cfr. G. ANTONUCCI, *Teatro*, in *Enciclopedia Dantesca*, da consultare per una dettagliata disanima delle produzioni otto-novecentesche aggiornata fino alla metà del Novecento con la l'opera di trasposizione di Orazio Costa.

ni, capace di conquistare il pubblico del Broadway Theatre di New York grazie all'opera interpretativa di Edward Loomis Davenport.

Sulla scia del protagonismo di Francesca, non si può che concludere la carrellata ottocentesca, ancora più ricca di quanto qui si possa ricordare, tornando in Italia con l'esempio più conosciuto delle trasposizioni teatrali del personaggio dantesco ossia l'opera di Gabriele d'Annunzio che nel 1901 consegna Francesca nelle mani di Eleonora Duse e consacra il personaggio, con la pubblicazione Treves del 1902, nel panorama del teatro italiano ormai del Novecento.

Il XX secolo, consolidata oramai la funzione politica, civile e morale che l'opera dantesca è in grado di assumere, sviluppa una maggiore consapevolezza critica e interpretativa non solo della *Commedia*, ma dell'intera opera del poeta. Non sono più soltanto i singoli personaggi, le loro peculiari storie, ad affollare i palcoscenici italiani, quanto il tentativo di riuscire nell'impresa decisamente complessa di riprodurre l'intera opera.¹⁷

Qui si possono riportare solo alcuni esempi di attenzione a questa interezza sulla scena teatrale. Il primo è il tentativo di Orazio Costa, studioso raffinato, già professore di Lettere, che si diploma all'Accademia d'Arte drammatica in regia con lavoro su *In portineria* di Giovanni Verga, mostrando fin da subito una sensibilità spiccata per le opere letterarie quale fonte – di ispirazione o vera e propria transcodificazione – per il teatro prima e gli altri media poi. L'intera sua carriera è costellata di opere letterarie che prendono nuova vita

¹⁷ Un filone che non può essere trascurato, ma che costituirebbe a sé un campo di indagine, è il diretto confronto con il testo integrale della *Commedia* da restituire con la forza di attori che compromettono la loro arte teatrale con altri media, dalla radio alla televisione. Si susseguono allora i nomi di Vittorio Sermoni, Arnoldo Foà, Giorgio Albertazzi, Carmelo Bene, Vittorio Gassman, Roberto Herlizka, Roberto Benigni. Fortunatamente a questa pratica di successo si sono aggiunte, ma solo nel terzo millennio, anche brillanti e prestigiose voci femminili quali Consueto Ciatti, Lucilla Giagnoni, Monica Guerritore, Isabel Russinova. Grandi interpretazioni che hanno permesso di far arrivare il messaggio come la musica del verso dantesco al vasto pubblico, non mancando di sensibilità filologica e attenzione critica.

sulla scena, da *Il Pianto di Maria* di Jaocopone da Todi, esordio assoluto tra il 1935 e il '36, alla serie televisiva sull'*Orlando Furioso* del 1975, dall'*Aminta* del Tasso del 1950, all'*Adelchi* manzoniano, ancora in versione televisiva, del 1973. A Dante dedica ben due opere: la prima è *Commedia. Episodi e personaggi del Poema Dantesco* prodotta nel 1966, la seconda intitolata *Vita Nuova* nel 1981. Spettacoli nei quali si vede all'opera la sua pedagogia teatrale – passato ormai da allievo a insegnante in Accademia dove rimase fino al 1976 – basata su un approccio mimetico, quello che lui amava chiamare 'mimazione' o 'istinto mimico' ossia la capacità dell'attore di imitare con naturalezza, di apprendere e restituire con il corpo tutto ad essere più che a fare, in una sorta di paragone con l'apprendimento della lingua madre. Le opere dantesche messe in scena con la regia di Costa riescono a restituire questa capacità degli attori e attrici al tempo coinvolti anche grazie al profondo studio del testo e alla comprensione dell'essere dei personaggi da interpretare.

Una seconda manifestazione di consapevolezza del mestiere teatrale e insieme di studio approfondito del testo d'origine, nonché di incredibile sensibilità poetica è sicuramente la trilogia messa in scena da Federico Tiezzi tra il 1989 e il 1991. Il regista decide di avvalersi per l'allestimento drammaturgico delle tre cantiche, uno per ciascuna, di grandi penne di poeti contemporanei, si affida infatti a Edoardo Sanguineti per l'*Inferno* dando origine così nel 1989 a *Commedia dell'Inferno. Un travestimento dantesco*; a Mario Luzi per *Il Purgatorio. La notte lava la mente*, messo in scena nel 1990 e a Giovanni Giudici per *Il Paradiso. Perché mi vinse il lume desta stella*, nel 1991. Un esperimento riuscito di 'teatro in poesia' che risponde alla scommessa del regista di voler rappresentare le complessità, nodi, grovigli e asperità della *Commedia*, traducendoli, trasfondendoli, persino tradendoli nelle interpretazioni della contemporaneità.

In ultimo – allungando l'indagine agli anni Duemila ma non raggiungendo le ricchissime produzioni frutto delle celebrazioni –, un'opera piuttosto singolare e dirompente, nella forma e nei temi, un *divertissement* che pone Dante sulla scena come personaggio muto in balia di una Beatrice che rilegge, reinterpreta e critica tutte

le sue opere. Si tratta della *pièce* teatrale dal titolo *Per le rime. Beatrice risponde a Dante. Saggio lirico-drammatico* di Enrico Bernard pubblicato nel 2016.

In questo contesto, si è obbligati però ad andare oltre la traduzione intersemiotica e prestare attenzione, anche solo rimandando ad altra sede, a particolari traduzioni, che si fanno tradimenti, e che potremmo riprendere come endolinguistiche. Dante, il suo tempo, le sue storie, infatti, diventano protagonisti di altra letteratura. A partire dal *Trecentonovelle* del Sacchetti fino a una contemporaneità che va oltre Dante approdando a tutta una produzione romanzesca capace di valicare anche i confini italiani. Anche in questo caso la bibliografia è molto vasta: da *Il Circolo Dante* di Mettew Pearl a *Il libro segreto di Dante* di Francesco Fioretti, dai *Dannati* di Glenn Cooper o *l'Inferno* di Dan Brown a *Come donna innamorata* di Marco Santagata o all'ultimo *Dante* di Alessandro Barbero.¹⁸

Molte di queste opere possono non interessare l'indagine scientifica, molte possono essere considerate cattive interpretazioni, molte innescano polemiche e invasioni di campo, ma sono comunque parte di un processo che non si può e non si deve ignorare perché è esattamente quello che contribuisce non solo a diffondere l'opera di Dante nel mondo ma anche a creare o ricreare un preciso immaginario dantesco.

Allo stesso modo si potrebbe andare avanti con una paragonabile e altrettanto inesauribile carrellata nell'ambito delle transcodificazioni cinematografiche, televisive e audiovisive più in generale. Ma forse esempi tratti dalle origini del cinematografo e nostra contemporaneità possono bastare per segnare l'arco di una storia del rapporto tra letteratura e cinema in continua evoluzione che si confronta sull'opera di Dante Alighieri.

¹⁸ Cfr. M. PEARL, *Il Circolo Dante*, Rizzoli, Milano 2003; F. FIORETTI, *Il Libro Segreto di Dante*, New Compton Editori, Roma 2015; G. COOPER, *Dannati*, Editrice Nord, Milano 2014; DAN BROWN, *Inferno*, Doubleday Editore, 2013; M. SANTAGATA, *Come donna innamorata*, Guanda, Milano 2015; A. BARBERO, *Dante* Laterza, Roma 2020. Cfr. inoltre F. NARDI, «*Bellezza in Movimento*» cit.

Già a partire dai primi dieci anni del secolo scorso, la cinematografia, mondiale e non solo italiana, dopo una prima fase di fenomeno di 'attrazione', è andata alla ricerca delle grandi storie della letteratura, nonché delle grandi firme, per contribuire alla legittimazione di un'arte che tale ancora non era. Nell'elenco degli autori più 'saccheggianti' non potevano che rientrare i mostri sacri della tradizione mondiale, primi tra tutti quelli che ancora oggi rimangono riconosciuti come i fondatori del 'canone occidentale': Dante e Shakespeare.

Dante, entrato nell'immaginario collettivo mondiale con la *Commedia* e soprattutto con l'*Inferno*, arriva subito sugli schermi americani attraverso la storia infernale forse più famosa, nonché più adatta alla restituzione cinematografica dell'epoca, ovvero la storia d'amore di Paolo e Francesca.

È del 1907, infatti, la *Francesca da Rimini* or *The Two Brothers* diretto da William B. Roush per la Vitagraph di New York. E tra le prime produzioni di qualità, insieme ai personaggi storici e biblici (Washington, Napoleone, Mosè), spiccano gli eroi di Dante e Shakespeare (a coniugare storia, teatro e cinema in questo caso è il *Julius Caesar*). Anche se il genere dominante è ancora quello storico arricchito, negli ultimi due casi, da passionali storie d'amore. Il film di Roush, infatti, si concentra sulla tragica storia di Paolo e Francesca divisa in sette quadri: 'Lanciotto, *the hunchback*' è promesso sposo a Francesca e manda suo fratello Paolo a prenderla; Paolo le porta il messaggio del fratello e conduce Francesca da Lanciotto; Francesca mostra una grande ripugnanza nell'incontrare il suo deforme promesso sposo; Francesca e Lanciotto si sposano, ma lui viene subito chiamato alla armi e parte per la guerra; Paolo e Francesca rimasti soli vivono la loro storia d'amore; il *fool* di corte porta a Lanciotto notizie dei due amanti e traditori; Lanciotto torna dalla guerra e attua la sua feroce vendetta. È interessante notare come l'originale Cianciotto Malatesta del testo dantesco, deforme perché zoppo, si sia trasformato in 'Lanciotto, *the hunchback*', ovvero un gobbo deforme che rievoca altri immaginari (il più famoso *hunchback* della letteratura troverà molte Notre Dame cinematografiche). Anche il

lieve cambiamento di nome non può che rievocare nello spettatore la storia parallela cui il testo dantesco rimanda (quel libro «galeotto» che narrava «di Lancialotto come amor lo strinse», *Inf.* v,128).

Non da meno, è da sottolineare anche la dipendenza della costruzione della storia con le coeve trasposizioni teatrali della vicenda di Francesca che, tra il 1902 e il 1903, giravano nei teatri di Londra, Parigi e New York. Del resto, l'influenza del teatro, delle sue scenografie, dei suoi attori, delle sue meraviglie, fin da Méliès, ha avuto un grande ruolo nella costruzione dell'immaginario cinematografico e non soltanto come bagaglio di storie, ma proprio come arte sorella da cui attingere. È infatti riconosciuto fin da subito il debito che il cinema delle origini ha contratto con la letteratura e il teatro: «Il nuovo spettacolo meccanico-fotografico in cerca di legittimazione culturale si volge presto ai codici narrativi del romanzo e alle convenzioni sceniche del teatro».¹⁹

La produzione americana della *silent era* vedrà altri due lavori tratti da Dante, il più complesso *Dante's Inferno*, per la regia di Henry Otto, prodotto dalla Fox Film Corporation nel 1924, e *Drums of Love*, opera del più famoso David Wark Griffith sempre prodotto dalla Fox.

Il primo tentativo di restituire, seppure attraverso un'operazione selettiva delle scene, l'intero immaginario infernale porta i segni dell'influenza che anche le arti visive esercitavano sul cinema delle origini. Le scene girate da Otto sono infatti dichiaratamente e intenzionalmente ispirate alle illustrazioni di Gustave Doré. Eppure, appare anche per la prima volta il tentativo di rispondere, attraverso una personalissima interpretazione del regista, a un proposito morale. La stessa selezione delle scene – il prologo, l'attraversamento dell'Acheronte, l'incontro con Minosse e poi la presentazione dei tormenti dei peccatori – lo portano a rappresentare quelli che potevano essere considerati non i peccati più esecrabili in senso assoluto, ma quei peccati in cui il pubblico poteva ritrovarsi – gli avari e i

¹⁹ I. GAMBACORTI, *Storie di cinema e di letteratura. Verga, Gozzano e d'Annunzio*, Società editrice fiorentina, Firenze 2003, p. 9.

prodighi, i fraudolenti e i falsi, i suicidi – per poi seguire le orme del protagonista il quale si converte e chiude in un *happy ending* la storia.

Il successo di Dante in America non si esaurirà certo con queste prime prove, ma resiste fino ai giorni nostri tanto con le storie dei suoi personaggi, quanto con il suo immaginario. Ma mentre l'America leggeva il suo Dante, meglio la sua *Commedia*, sullo schermo, anche l'Italia non aveva tardato a dare il suo tributo al padre della lingua e della patria. Anzi tra il 1910 e il 1911 si può dire si sia scatenata una corsa a chi avrebbe prestato per primo le fotografie in movimento alla visione dantesca. Già dal 1908, infatti, in Italia, Adolfo Padovan, Francesco Bertolini e Giuseppe De Liguoro erano al lavoro sulla realizzazine di un film, intitolato *Inferno*, che la Milano Film finanziava e pubblicizzava preparando l'attesa dell'uscita. Ma di quell'attesa si avvale, in realtà, anche la piccola casa di produzione Helios Film di Velletri che fece uscire, con pochi mesi di anticipo sulla concorrente, un altro *Inferno* per la regia Giuseppe Berardi e Arturo Busnengo. La distinzione anche nelle semplici misure della pellicola è sostanziale – quella della Helios Film è di 524 mt per 25 quadri, la successiva della Milano Film è di 1200 mt per 54 quadri – ma l'episodio rimane indicativo anche delle dinamiche del mercato e del ruolo svolto dalle case di produzione.

Il film di Berardi e Busnengo, in cui lo stesso Berardi interpreta Dante, fu girato in breve tempo e con un *budget* molto limitato. Ispirato anch'esso alle illustrazioni di Doré, sfruttò molto la nudità dei dannati e, per l'epoca, il seno nudo di Francesca da Polenta fu senz'altro un elemento di scandalo e, insieme, di attrazione. I venticinque quadri, supportati e divisi da 18 didascalie, selezionano sempre gli episodi più famosi della cantica dantesca, con notevoli effetti speciali quali il volo dei lussuriosi nella tempesta infernale o il gigante, imperioso e giudicante Minosse. Il tempismo – meglio l'anticipo dell'uscita rispetto al concorrente film della Milano Film – permise una rapida diffusione in tutta Europa, sintomo anche della avanzata commercializzazione della produzione cinematografica.

Il film di Padovan, Bertolini e De Liguoro (anche in questo film uno dei registi, De Liguoro, ne è anche attore, interpretando

le parti di Farinata, Pier delle Vigne e il Conte Ugolino), oltre per lunghezza e quadri, si differenzia dal precedente anche per un uso più sistematico e coeso al testo filmico delle didascalie che usano la parola dantesca nella sua integrità, sia in forma di citazione fedele che di semplificata parafrasi dei versi. In sostanza, però, vista anche la precocità di questo come degli altri prodotti cinematografici coevi, ovvero il suo essere ancora nella fase di passaggio tra il cinematografo-attrazione e la sua integrazione narrativa, non stupisce l'analisi che ne ha fatta Aldo Bernardini paragonandolo alla tecnica di Méliès:

[...] in generale si può dire che, dal punto di vista tecnico, *L'Inferno* sia un'antologia degli effetti speciali, dei trucchi più noti e sperimentati usciti da quello straordinario laboratorio che era stato lo studio di Georges Méliès. [...] ma qui in realtà siamo ben lontani dalle fantasie *naïves*, carnevalesche e plebee del 'mago di Montreuil': qui il *truquage* non è al servizio di uno svagato gioco fantastico, o del grottesco, dato che si avverte invece costante lo sforzo di rendere questa evocazione dell'inferno dantesco, in qualche modo, verosimile; e il trucco dovrebbe soprattutto servire ad accrescere l'orrore.²⁰

Anche se non gli si può negare il merito di aver aperto nuove vie al cinema italiano e, soprattutto, al suo più consapevole rapporto con il bagaglio letterario cui attingeva: «nel complesso il film può essere ancora oggi considerato il primo 'capolavoro' del cinema muto italiano, un'opera maestra che aprì davvero nuovi orizzonti ai cineasti di tutto il mondo; ma in vano di lì a qualche mese gli stessi Bertolini, Padovan e De Liguoro cercheranno di ripetere l'*exploit* con un'altra riduzione ambiziosa: quella dell'*Odisea* di Omero».²¹

Il numero molto elevato dei quadri ha permesso ai registi di ampliare la consueta scelta delle scene e dei personaggi danteschi, permettendo anche un filo narrativo di più ampio respiro che si

²⁰ A. BERNARDINI, *s.t.*, in «Bianco&Nero», II, aprile-giugno 1985.

²¹ *Idem.*

avvia con la selva oscura e l'incontro con Virgilio per arrivare sino «a riveder le stelle». Gli effetti speciali usati mirano a un realismo scenico, dalle ferite dei dannati ai voli dei diavoli o delle anime (molto usate anche macchine sceniche teatrali, carrucole, corde, ecc.); le inquadrature mirano ancora allo stupore del pubblico in linea con il cinema attrattivo, ma l'estensione e il loro montaggio, nonché come si è detto l'uso della didascalia, prepara decisamente il terreno all'integrazione narrativa.

Nonostante la battaglia tra le case di produzione segni il periodo nell'orizzonte dantesco, un altro film attira l'attenzione e merita di essere citato. Si tratta di *Dante e Beatrice* di Mario Caserini, prodotto dalla S.A. Ambrosio di Torino, è in realtà considerato un film di genere storico, ma la storia dei due giovani si intreccia molto di più con un immaginario amoroso piuttosto che con la realtà storica dei fatti che li videro coinvolti. E la *Divina Commedia* non entra nel film soltanto come patrimonio citazionistico di rilievo, ma come protagonista dell'azione perché la sua ideazione e la sua scrittura divengono episodi importanti della storia.

Da questi inizi, la relazione di innamoramento dell'opera di Dante, e in particolare della *Commedia*, da parte del cinema ha una vita lunghissima e dura tutt'ora, ravvivata anzi, da una parte, dalle celebrazioni per il Settecentenario a cui ci si preparava da tempo e che hanno spinto e hanno finanziato nuove produzioni, dall'altra, dall'emergenza pandemica che ha costretto e ha stimolato a una multimedialità a volte solo accettata altre volutamente sperimentata.

Sarebbe sufficiente consultare uno dei maggiori database dedicati alle produzioni cinematografiche e televisive (come ad esempio IMDb-Internet movie database), digitare Dante Alighieri nella categoria degli 'autori' o 'sceneggiatori' per veder comparire più di cinquanta titoli.

Un mondo, quello dell'audiovisivo, che ha poi influenzato e si è successivamente confrontato con altre arti, il fumetto (che avrebbe

tutta una sua storia),²² la grafica d'arte, ma anche la musica, il videogioco, e con modalità che non si limitano più alla multimedialità, ma si spingono alla intermedialità e crossmedialità.

Con un salto temporale di più di un secolo, si vuole portare un ultimo esempio, capace di coniugare più arti, più generazioni e più processi di traduzione. Si tratta di un'opera *sui generis* alla quale è difficile dare un nome e persino un titolo o un autore, da copertina si legge: Murubutu & Claver Gold con Patrick Cherif, *Dante a tempo di Rap* disegni di Roby il Pettirosso.

Alessio Mariani, in arte Murubutu, come cita la quarta di copertina del volume,

è un artista unico nel panorama musicale italiano. [...] ha iniziato a progettare una carriera solista, che parte ufficialmente nel 2009 con l'album *Il giovane Mariani* e altri racconti. La parola "racconti" non compare per caso nel titolo [...] è infatti narrativa in musica, e così sarà per tutti i suoi lavori. Il rapper, che nella vita di tutti i giorni è docente di filosofia e storia, ha fatto confluire la sua formazione letteraria all'interno della sua produzione artistica.

Nel 2020 si è unito a Claver Gold – «all'anagrafe Daycol Orsini [...] attivo sulla scena italiana dai primi anni 2000 [...] all'interno di una discografia caratterizzata da una forte attenzione all'aspetto lirico» – per produrre un album dal titolo *Infernum*, interamente ispirato alla prima cantica dantesca.

Infernum narra il viaggio di Murubutu e Claver Gold attraverso l'Inferno descritto da Dante, ma non è una semplice ripresa della *Divina Commedia*, bensì una trasposizione lirica e personale dell'avventura trascendentale compiuta dal poeta fiorentino. Quello di Murubutu e Claver Gold non è quindi solo un viaggio letterario e immaginario, ma anche un percorso concreto e reale. Mentre se-

²² Cfr. «*A riveder la china*». *Dante nei fumetti (e vignette) italiani dal XIX al XXI secolo*, a cura di L. Canova – L. Lombardo – P. Rigo, Ca' Foscari Digital Publishing, Venezia 2021.

guono il viaggio di Dante, questi due poeti contemporanei narrano la loro discesa nell'Inferno personale e quotidiano celato dentro ogni uomo.²³

I loro testi poetici in musica hanno incontrato poi la rete e, nello specifico, Patrick Cherif, docente di letteratura italiana e di metodologie della ricerca dell'Università di Sfax (Tunisia), noto per il canale YouTube *Letteratura italiana*, e Roby il Pettiroso, all'anagrafe Ernesto Anderle, scultore, pittore, illustratore noto su Facebook per le pagine *Vincent Van Love* e *Roby il Pettiroso*.

Da questo incontro è nato un libro i cui testi musicali di Murubutu e Claver Gold si ritrovano stampati, cuciti e commentati da Cherif, e illustrati da Anderle, in un tragitto (o più) biunivoco (o più) di passaggio dalla parola alla musica, dalla musica all'immagine, dall'immagine alla parola.

Il segno di un Dante che ancora a pieno è nell'immaginario della nostra contemporaneità e di tutte le sue generazioni, la dimostrazione che il processo di transcodificazione può essere la chiave d'accesso a un valore didattico e divulgativo del fatto letterario (e non solo) in realtà proprio perché costringe alla ricerca, all'analisi del testo, perché si fa confronto con un sistema di valori attuali, ricerca di soluzioni negli altri linguaggi artistici e, in fondo, anche speranza o augurio che alla base di qualunque transcodificazione o riscrittura possa esserci l'esegesi del testo dantesco proprio per avere una seria possibilità di entrare in quel 'segreto contatto', magari persino violando quella sua stessa segretezza.

²³ MURUBUTU & C. GOLD – P. CHERIF, *Dante a tempo di Rap* disegni di Roby il Pettiroso, BeccoGiallo, Bologna 2021, p. 9.

Sintesi: Si intende ripercorrere, per via di esempi illustri e significativi, le rappresentazioni dell'immaginario dell'Inferno dantesco nelle arti figurative e performative. Dopo una premessa di impostazione teorica sui processi di traduzione e transcodificazione, si indirizza l'attenzione su come le arti figurative hanno influenzato la costruzione dell'immaginario dantesco prima e/o durante la scrittura della cantica. Successivamente si sondano le transcodificazioni operate a partire dal testo dantesco nelle arti figurative e performative, in particolare teatro e cinema, ma non trascurando tentativi musicali.

Parole chiave: Transcodificazione, arti figurative, arti performative.

Abstract: The intention is to trace, by means of illustrious and significant examples, the representations of the imagery of Dante's Inferno in the figurative and performing arts. After a theoretical introduction on the processes of translation and transcodification, attention is drawn to how the figurative arts influenced the construction of Dante's imagery before and/or during the writing of the cantica. Subsequently, the transcodifications made from Dante's text in the figurative and performing arts, in particular theatre and cinema, but not neglecting musical attempts, are explored.

Keywords: Transcodification, visual arts, performing arts.

«LA 'COMMEDIA' INTERAMENTE IO VIDI RIPRODOTTA
AL NATURALE». DANTE, IL CINEMA ITALIANO
E GLI INFERNO DEL 1911*

Giuseppe Previtali
(*Università degli studi di Bergamo*)

1. *Introduzione. Sulla fortuna di Dante al cinema (e oltre)*

Il titolo di questo contributo riprende l'apertura di una vera e propria parodia cinematografica della *Commedia* apparsa sul settimanale *Lux* il 16 ottobre 1911. In questo immaginifico ripensamento del dettato dantesco, intitolato significativamente «La Divina Visione», si immaginava che un redivivo Dante potesse sedersi in una delle già numerose sale cinematografiche presenti nell'Italia di quegli anni per assistere, insieme ad una fitta platea, alla proiezione di un film uscito qualche mese prima: *L'Inferno* realizzato dalla Milano Films e diretto da Francesco Bertolini, Giuseppe de Liguoro e Adolfo Padovan. Come si avrà modo di evidenziare in seguito, la realizzazione e successiva circolazione del film della Milano ha avuto un ruolo fondamentale nella storia del cinema italiano, imprimendo una svolta decisiva in direzione di una istituzionalizzazione dell'industria

cinematografica nazionale. Per farsene un'idea basta forse ricordare che, alla prima del film, avvenuta al teatro Mercadante di Napoli, fra gli spettatori si trovava anche Matilde Serao, che ebbe modo di scrivere in proposito – sulle pagine de *Il giorno*:

Noi che spesso abbiamo detestato il cinematografico per la banalità e la scempiaggine dei suoi spettacoli, noi, ieri sera, abbiamo fatto ammenda onorevole [...]. Per noi il film della Milano per l'Inferno di Dante ha riabilitato il cinematografo; per chiunque, tale spettacolo sarà un vero palpito di curiosità e di emozione. E se Gustavo Doré ha scritto, con la matita del disegnatore, il miglior commento grafico al Divino Poema, questa cinematografia ha fatto rivivere l'opera di Doré.¹

Questo entusiastico commento assume un valore particolare nel contesto dell'Italia dell'epoca, dove il rapporto fra gli intellettuali e il medium cinematografico non era certamente privo di criticità. È senza dubbio vero che in quegli anni sono già numerosi gli adattamenti di opere chiave della cultura letteraria italiana, spaziando dall'epica de *La Gerusalemme liberata* alle vicende romanzesche de *I promessi sposi* sino ai versi poetici de *La cavallina storna* di Pascoli,² ma non va dimenticato che ancora nel 1916 – quando cioè la forma kolossal si era già imposta come modello dominante – Luigi Pirandello denunciava – in quel *Si gira* che sarebbe poi apparso con il titolo di *Quaderni di Serafino Gubbio operatore* – il dispositivo

¹ * Questo saggio avrebbe avuto una fisionomia molto diversa se non avesse incrociato le riflessioni condotte insieme a Barbara Grespi sulla visualizzazione di stati di coscienza alterati; a lei vanno i miei ringraziamenti.

M. SERAO, *Il giorno*, 2 marzo 1911. Citato in V. RENZI, *L'Inferno (1911)*, online: <https://garden-of-silence.com/2020/02/08/linferno-1911/> (ultimo accesso: 12 dicembre 2021).

² J.P. WELLE, *Early Cinema, Dante's Inferno of 1911 and the Origins of Italian Film Culture*, in *Dante, Cinema and Television*, edited by A.A. Iannucci, University of Toronto Press, Toronto 2004, pp. 35-36.

cinematografico come forma di sottomissione dell'umano all'elemento macchinale:

Io non opero nulla. [...] Io non faccio altro che prestare gli occhi alla macchinetta perché possa indicare fin dove arriva a *prendere*. [...] Siete proprio necessario voi? Che cosa siete voi? *Una mano che gira una manovella*. Non si potrebbe fare a meno di questa mano? Non potreste esser soppresso, sostituito da qualche meccanismo? [...] Che volete farci? Io sono qua. Servo la mia macchinetta, in quanto la giro perché possa mangiare. Ma l'anima, a me, non mi serve. Mi serve la mano; cioè serve alla macchina.³

Del ruolo chiave che il riferimento costante a Dante ha avuto nel corso di questa stagione del cinema italiano si dirà diffusamente in queste pagine. Vale la pena di ricordare però, compiendo una campionatura necessariamente parziale e provvisoria, che non è stato soltanto il nostro cinema a guardare alla *Commedia* (e all'*Inferno* in particolare) con tanto interesse. Come ha dimostrato la letteratura, quella di Dante è infatti una presenza costante nella cultura visiva occidentale, al di là dei singoli linguaggi mediali presi in considerazione.⁴ Anche rimanendo nell'ambito degli audiovisivi, che più da vicino interessano questo contributo, si ricordano per esempio i film di genere italiani, *Il conte Ugolino* (Riccardo Freda, 1949) e *Totò all'Inferno* (Camillo Mastrocinque, 1955), prodotti all'interno di quel sistema dei filoni che caratterizzerà a lungo il cinema na-

³ L. PIRANDELLO, *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, Rizzoli, Milano, 2013, pp. 45, 46 e 48.

⁴ Oltre all'importante volume curato da Iannucci, vero e proprio punto di riferimento per indagare da un punto di vista storico la migrazione dell'opera dantesca al cinema, si vedano almeno: A. BRAIDA, L. CALÉ, *Dante on View. The Reception of Dante in the Visual and Performing Arts*, Routledge, New York, 2007; J.D. RHODES, *Dante on Screen*, in *The Oxford Handbook of Dante*, edited by M. Gragnotati, E. Lombardi, F. Southerden, Oxford University Press, Oxford 2021, pp. 619-633.

zionale.⁵ Ma lo stesso vale anche per film di altro tenore, come il controverso *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (Pier Paolo Pasolini, 1975), opera-testamento sul libero esercizio del potere che – oltre a risalire quasi suo malgrado «all'essenza profonda del Comico»⁶ – adotta una struttura discendente a gironi che segue il percorso dantesco (privandolo però del momento catartico finale). Anche ad Hollywood gli esempi non mancano, dalle note sequenze de *La nave di Satana* (*Dante's Inferno*, Harry Lachman, 1935) sino alle ricerche sperimentali di Stan Brakhage (*The Dante Quartet*, 1987) e Kenneth Anger (*Lucifer's Rising*, 1980). Anche in tempi più recenti, *Seven* (David Fincher 1995) e soprattutto *La casa di Jack* (*The House That Jack Built*, Lars von Trier, 2018) hanno ripreso più o meno direttamente la tradizione dantesca come matrice di organizzazione del racconto. In particolare in quest'ultimo film, che pure si rifà direttamente ad un'iconografia subito riconoscibile, i possibili echi danteschi sono stilistici e non esclusivamente contenutistici; si pensi ad esempio alla capacità di ibridare stili assai diversi fra di loro o allo smarrimento dell'Io del protagonista in un Inferno che è anche (ma non solo) interiore.⁷

Anche il contesto nipponico, per altri versi molto lontano dalle influenze culturali e letterarie occidentali, non si è mostrato sordo al fascino dell'opera dantesca. È stato in particolare Gō Nagai, prolifico autore di *manga* fondamentali per la cultura giapponese

⁵ Per una introduzione alla questione, si veda almeno S. DELLA CASA, *I generi di profondità* in *Storia del cinema italiano*, x, a cura di G. de Vincenti, Marsilio-Edizioni di Bianco e Nero, Venezia-Roma 2001, pp. 294-305.

⁶ A. CAPPABIANCA, *Salò-Sade. Pasolini, il comico, la morte*, in «Filmcritica», 661/662, gennaio/febbraio 2016, p. 24. Inoltre, nella vasta bibliografia sul ruolo chiave del film nella storia sociale del cinema italiano, si vedano in particolare: R. CURTI, T. LA SELVA, *Sex and Violence. Percorsi nel cinema estremo*, Lindau, Torino 2007, pp. 313 sgg. e M. GIORI, *Omosessualità e cinema italiano. Dalla caduta del Fascismo agli anni di piombo*, UTET, Torino 2017.

⁷ Recupero queste suggestioni da T. PORCELLI, *Il coraggio dell'imperfezione*, in «Cineforum», 583, aprile 2019, p. 6, e R. CHIESI, *L'Inferno di von Trier*, in «Cineforum», DLXXXIII, aprile 2019, p. 11.

e la sua successiva ricezione in Occidente, che prima e più di altri ha proposto una peculiare rielaborazione della Commedia, capace di intercettare e mettere in immagine le ansie e i terrori dell'epoca post-Hiroshima.⁸ In *Mao Dante* (1971), Nagai propone per esempio una peculiare rilettura del dettato biblico apertamente ispirata alle illustrazioni della Commedia di Gustave Doré, mettendo in discussione la bontà del Dio giudaico-cristiano. Doré sarà il riferimento principale di Nagai anche nella sua opera più direttamente ispirata a Dante, cioè i tre importanti volumi de *La Divina Commedia* usciti fra il 1995 e il 1996. In un panorama audiovisivo sempre più convergente e nel quale le forme di traduzione transmediale sono uno dei meccanismi più comuni di proliferazione narrativa⁹ non stupisce poi che forme di riadattamento si siano attivate anche verso il medium videoludico, spaziando dagli alti valori produttivi di *Dante's Inferno* (Visceral Games, 2010) alle produzioni *indie*.¹⁰

2. Elementi per un contesto storico-culturale

È però proprio con *L'Inferno* della Milano Films che Dante diventa il vero e proprio nume tutelare del cinema italiano, in una fase in qualche modo di transizione e assestamento culturale del nuovo medium. In questi anni viene ormai definitivamente superato il modello del cinema ambulante¹¹ e si vanno definendo le caratteristiche

⁸ Al riguardo mi permetto di rimandare a G. PREVITALI, *I figli della bomba. Figure della corporeità post-atomica nella cultura visuale giapponese*, in «Annali on-line dell'Università degli Studi di Ferrara – Sezione di Lettere», XI, 2, 2016, pp. 139-157.

⁹ Per la definizione dei concetti di convergenza e transmedialità rimando a H. JENKINS, *Cultura convergente*, Apogeo, Milano 2006; P. BERTETTI, *Che cos'è la transmedialità*, Carocci, Roma 2020.

¹⁰ F. TONIOLO, *Dante, i videogiochi indie e i mondi videoludici: osservazioni e ipotesi*, in «Kepos», III, 2021, pp. 300-325.

¹¹ Su questo snodo storico si veda il fondamentale contributo di A. BERNARDINI, *Cinema italiano delle origini. Gli ambulanti*, La Cineteca del Friuli,

fondanti dell'industria cinematografica italiana, immediatamente caratterizzata da un'attenzione particolare ai modelli culturali alti. È un cinema, quello italiano delle origini, che – come avviene nel resto d'Europa e anche oltreoceano – «richiama folle di curiosi per la sua capacità di riprodurre la vita». ¹² Il *cinématographe* dei fratelli Lumière è ancora una curiosità sospesa fra il magico e lo scientifico, e – soprattutto in Italia – la sua natura attrazionale va di pari passo con la consapevole adozione di un modello più artigianale che industriale; saranno le realtà produttive locali e non i grandi conglomerati (si pensi al sistema delle majors hollywoodiane) a determinare un panorama orgogliosamente policentrico che si concentrerà soprattutto nei grandi centri urbani (Torino, Milano, Napoli, Roma).

A caratterizzare questa prima e importante stagione del cinema italiano sarà però soprattutto una vera e propria «sindrome di titanismo culturale», ¹³ che determinerà le sorti sia del cinema di fiction che dei cosiddetti «film dal vero». ¹⁴ Inizia a configurarsi insomma una sorta di mandato culturale per il cinema, che offre a tutti gli strati sociali la possibilità di fare esperienza di contenuti culturalmente elevati, se non apertamente educativi. In questo si esplicita non solo un vero e proprio ruolo pedagogico del nuovo medium, ma anche la possibilità di un suo precoce accesso alla dignità artistica. Ce ne si rende conto facilmente considerando la magnificenza visiva e l'ambizione culturale che anima alcuni fra i primi film italiani; dal *Garibaldi* di Mario Caserini (1907) al *Nerone* diretto da Luigi Maggi (1909). È un vero e proprio cinema megalomane, influente a livello internazionale ben prima che si imponesse l'imperialismo cinematografico hollywoodiano e che raggiungerà l'apice con ope-

Pordenone 2001.

¹² G.P. BRUNETTA, *Cinema muto italiano*, in *Storia del cinema mondiale* a cura di G.P. Brunetta, Einaudi, Torino 2000, vol. 3. *L'Europa. Le cinematografie nazionali*, p. 34.

¹³ Ivi, p. 39.

¹⁴ Su questi ultimi, si rimanda a A. BERNARDINI, *Cinema muto italiano. I film dal vero*, La Cineteca del Friuli, Pordenone 2002.

re come *La caduta di Troia* (Giovanni Pastrone, Luigi Romano Borgnetto, 1911), *Quo Vadis?* (Enrico Guazzoni, 1913) e *Cabiria* (Giovanni Pastrone, 1914).¹⁵

Non stupisce che, proprio in questo contesto e anzi sin dal 1907, si registrino – nei cataloghi di alcune importanti case di produzione italiane e non solo – diversi film più o meno liberamente ispirati ad episodi chiave della *Commedia*. Ricordiamo ad esempio: *Francesca da Rimini* (Vitagraph, 1907), *Pia de' Tolomei* (Cines, 1908), *Francesca da Rimini* (Film d'Arte Italiana, 1910), *Francesca da Rimini* (Vitagraph, 1910), *Pia de' Tolomei* (Film d'Arte Italiana, 1910), *Il Purgatorio* (Società Anonima Ambrosio, 1910), *Dante e Beatrice* (Società Anonima Ambrosio, 1913), *Francesca da Rimini* (Cines, 1914), *Amor ch'è nullo amato* (Film d'Accursio, 1917), *La bocca mi baciò tutto tremante* (Tina Film, 1919). Come si vede, la maggior parte di queste interessanti produzioni prende come modello episodi della prima cantica, anche in virtù della loro meno problematica rappresentabilità.

3. Storia di due Inferno. Una comparazione

Restringendo il campo sul 1911, inteso come anno in qualche modo fondativo della fortuna cinematografica dell'*Inferno* dantesco, è utile concentrare la nostra attenzione sulle due versioni della prima cantica realizzate – nel giro di pochi mesi – dalla Milano Films e dalla Helios Films di Velletri. Dopo un'accoglienza entusiastica, quest'ultimo film venne a lungo dimenticato e criticamente negletto, perché la fortuna del film della Milano finì per travolgerlo; si impose quindi una lettura fortemente banalizzante di quest'opera, che ad una visione più attenta – facilitata anche dal restauro del 2006 – si rivela essere ben più che un surrogato. *L'Inferno* della Helios è infatti

¹⁵ Circa questi anni, in più di un senso cruciali, si veda: A. BERNARDINI, *Cinema muto italiano. Arte, divismo e mercato 1910/1914*, Laterza, Roma-Bari 1982, pp. 79 sgg.

un figlio ugualmente rappresentativo della sua epoca e la distanza che lo separa da quello della Milano è semmai sintomatica di differenze che andavano sviluppandosi nella nascente filiera produttiva del cinema italiano.¹⁶ Prima di affrontare in modo più analitico il contenuto dei due film, vale la pena di fare alcune considerazioni preliminari sulla loro struttura, che proponiamo in forma comparativa nella tabella seguente. Con numeri arabi sono segnalati i quadri dei due film (MF: Milano Films; HF: Helios Films), messi in relazione con il relativo canto dell'*Inferno* dantesco (indicato con numeri romani).

CANTI DELL' <i>INFERNO</i>	QUADRI DELL' <i>INFERNO</i> (MF)	QUADRI DELL' <i>INFERNO</i> (HF)
I	1; 2	1
II	3; 4	2; 3
III	5; 6	4; 5
IV	7; 8; 9	
V	10; 11; 12; 13; 14	6; 7; 8; 9
VI	15; 16; 17	
VII	18; 19	10
VIII	20; 21	
IX	22; 23	11; 14
X	23; 24	
XI	25	
XII		
XIII	26; 27; 28	
XIV	29	12
XV		
XVI		
XVII	30	
XVIII	31; 32	13

¹⁶ Seguiamo quì l'interpretazione offerta in E. CANAVESE, *Il cinema nasce all'Inferno*, in «Duellanti», xxv, aprile 2006, pp. 42-43.

XIX	33	
XX	34	
XXI	35; 36	
XXII	37; 38	
XXIII	39	
XXIV	39	
XXV	39; 40	
XXVI	41	15
XXVII		
XXVIII	42	16; 17
XXIX	43	
XXX		
XXXI	42; 43	18
XXXII	44; 45; 46; 47	19
XXXIII	48	
XXXIV	49; 50; [51]	20; 21

Questa visione d'insieme permette di compiere alcuni rilievi sulla struttura dei due film e sul modo in cui viene gestita la traduzione transmediale dal testo letterario a quello cinematografico. Il film della Milano, più lungo e costituito da un numero molto superiore di quadri, ripercorre in modo piuttosto fedele la scansione narrativa della cantica: soltanto cinque canti non vi risultano rappresentati. Al confronto, l'*Inferno* della Helios risulta estremamente più compendioso e, se in una prima fase segue da vicino il dettato dantesco (almeno fino al V canto), il ritmo poi si allenta e gli episodi rappresentati si diradano, limitandosi ad alcuni dei passaggi più noti della cantica (ad esempio entrambi i film dedicano una certa attenzione alla vicenda di Ugolino, che risulta comunque ben superiore nel film della Milano). In generale, i due *Inferno* concentrano la loro attenzione su alcuni passaggi chiave del poema, fra cui spiccano prevedibilmente lo smarrimento nella selva e l'incontro con Virgilio, la storia di Paolo e Francesca (scelta non stupefacente, considerando il discreto numero di film delle origini dedicati specificamente a

questo episodio), e l'apparizione di Lucifero. Ugualmente va notato che non sempre i due film propongono una perfetta corrispondenza fra quadro ed episodio dantesco: nell'*Inferno* della Milano abbiamo ad esempio episodi di canti diversi condensati in un unico quadro (p.e. il quadro 23 contiene sia la presentazione degli eretici che l'incontro con Farinata degli Uberti), mentre nel testo Helios si verifica almeno un caso in cui un episodio (la presentazione degli epicurei) è posto al punto sbagliato (dopo la schiera degli adulatori e subito prima dell'apparizione di Ulisse e Diomede).

4. *Da Milano e Velletri nel segno di Dante*

È il 1909 quando la Milano Films vara il progetto di un adattamento dell'*Inferno*, che viene ideato proprio come «punto culminante [...] di [quella] fase di utilizzazione della letteratura per dare uno statuto culturale al cinema»¹⁷ cui si è già fatto cenno. Il desiderio di costruire legittimità (e dignità espressiva) per il nuovo medium è immediatamente evidente se si prendono in considerazione le scelte iconografiche, che seguono in modo spesso letterale (come, per esempio, nel caso dei quadri 10 e 41, dedicati rispettivamente a Minosse e ai consiglieri fraudolenti) le illustrazioni di Gustave Doré.¹⁸ Dal punto di vista espressivo e linguistico, il film della Milano è in più di un senso un film di passaggio, che sistematizza e mette a frutto le tecniche di un'epoca e anticipa soluzioni che si diffonderanno nei decenni successivi. Se per la maggior parte il film si muove ancora nella logica dei quadri autoconclusivi tipica del cinema delle origini, la mobilità della macchina da presa (si pensi soprattutto alle panoramiche orizzontali sui gruppi di dannati), la pluralità dei

¹⁷ G.P. BRUNETTA, *Storia del cinema italiano. Il cinema muto 1895-1929*, Editori Riuniti, Roma 1995, p. 137.

¹⁸ Le illustrazioni sono accessibili online sul sito della Fondazione Alinari: <https://www.alinari.it/it/esplora-immagini?query=Dor%C3%A9> (ultimo accesso: 3 dicembre 2021).

punti di vista e la ricerca di forme di continuità attraverso il montaggio (di cui diremo meglio in seguito) sembrano già in qualche modo annunciare il cinema a venire. È come se, dovendo tradurre in immagine la complessità di un testo fondativo come *L'Inferno*, i registi avessero dovuto fare i conti con le potenzialità del medium cinematografico, forzandolo sino al suo limite. Non c'è forse film che più e meglio di questo possa sintetizzare il momento di passaggio fra il cosiddetto cinema delle attrazioni e le forme di progressiva integrazione narrativa.¹⁹

Il titanismo dell'operazione si percepisce anche se si considerano le sue particolari condizioni produttive: la Milano Films, nata come Comerio-Saffi, aveva da poco visto l'ingresso (cosa non insolita per l'epoca) del Barone Airoidi di Robbiate, ultimo dei personaggi blasonati che entra a far parte della società. Con un ingente capitale a disposizione e infrastrutture produttive di prima qualità (si pensi all'acquisto di un terreno di 10.000 ettari alla Bovisa, avvenuto nel 1910), la Milano era senza dubbio una delle case di produzione meglio qualificate per assolvere al compito di elevazione culturale del nuovo medium, ancora in cerca di una sua identità. Così, sin dalla sua fondazione, la Milano si dedica a progetti di grande impegno e diventa in quegli anni la protagonista della vita cinematografica milanese. *L'Inferno* assurge però ad una dimensione che va ben oltre il localismo e diventa vero e proprio veicolo di una celebrazione nazionale; il film è d'altronde pensato per uscire più o meno in corrispondenza al cinquantenario dell'Unità d'Italia, a conferma del desiderio di sfruttare la traduzione visiva dei classici letterari nazionali come collante di uno stato ancora giovane. Non è casuale, in questo senso, che il film si chiuda – subito dopo l'uscita di Dante

¹⁹ Per una definizione di «cinema delle attrazioni» si rimanda a: T. GUNNING, *The Cinema of Attractions. Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde*, in «Wilde Angle», VIII, 3-4, 1986, pp. 63-70. Si vedano inoltre I classici studi di N. BURCH, *Il lucernario dell'infinito. Nascita del linguaggio cinematografico*, Pratiche, Parma 1994; A. GAUDREULT, *Il cinema delle origini, o della cinematografia-attrazione*, Il Castoro, Milano 2004.

e Virgilio dall'Inferno – con un ultimo quadro extradiegetico che mostra il monumento di Dante a Trento. La ripresa in campo totale della statua è accompagnata da un sottotitolo («Onorate l'Altissimo Poeta») che performativamente invita gli spettatori in sala a riconoscerci come (ancor più) uniti sotto l'egida dell'autorità dantesca.

L'Inferno stesso diventa, in qualche modo, una specie di monumento²⁰ non soltanto all'Italia che si ritrova nei suoi comuni riferimenti culturali ma anche alla Milano e al suo sforzo produttivo. La lavorazione del film sarà infatti estremamente lunga per l'epoca e l'intera opera si distingue per la coerenza progettuale e per la straordinaria e del tutto inedita capacità di ricorrere a un vasto repertorio di soluzioni visive. Come giustamente evidenziato da Bernardini,²¹ tuttavia, il successo de *L'Inferno* risulterebbe incomprensibile senza considerare il fondamentale contributo del distributore Gustavo Lombardo, che contribuì a definire lo statuto iconico del film attraverso una strategia di vendita innovativa e moderna. Appare particolarmente significativa, fra l'altro, la richiesta – inedita per l'epoca – di iscrivere il film al Registro pubblico generale delle opere protette, a segnalare una volta di più la straordinarietà dell'impresa.

Date queste premesse, non stupisce che alla Milano Films gli animi non fossero del tutto sereni quando si venne a sapere che la Helios di Velletri era riuscita a realizzare, in poche settimane e con un budget ben più contenuto, una sua versione dell'Inferno, pronta per l'uscita già nel gennaio 1911. Oggi il nome della Helios appare piuttosto esotico perché le notizie disponibili su questa casa di produzione sono limitate e anche sulle sue opere non vi sono descrizioni concordi. Un'immagine efficace ci è però consegnata da Vittorio Martinelli, che la descrive in questi termini:

Si trattava forse di una società di fatto: mancano dettagli sulla sua costituzione e sui suoi assetti. Le prime notizie risalgono all'apri-

²⁰ Riprendo qui una suggestione di A. BERNARDINI, *L'Inferno della Milano-Films*, in «Bianco e nero», XLVI, 2, aprile/giugno 1985, p. 95.

²¹ Ivi, pp. 101 e ss.

le-maggio 1909 [...], mancano tuttavia notizie riguardo i suoi fondatori. [...] È il 1911 l'anno di maggiore attività della Casa, che trova il momento di maggiore notorietà girando in fretta e furia e facendo uscire in gennaio una propria versione (400 m.) dell'Inferno dantesco. Lo 'scoop' della piccola Casa di Velletri viene ancor più valorizzato dal fatto che essa riesce a far girare una propria versione del Purgatorio dantesco di ben 700 metri. Nel luglio 1911 la Helios in Francia [...] per lanciare i film danteschi prende un'originale iniziativa: invierà gratuitamente a ogni esercente che noleggi il film una copia dell'opera di Dante [...] perché possa verificarne la conformità all'originale.²²

La storia della Helios è uno dei tanti misteri che avvolge la stagione del cinema muto italiano e che, in assenza di una documentazione dettagliata simile a quella prodotta dalle *majors* hollywoodiane già nei primi anni della loro esistenza, rimane di difficile risoluzione. Vittoria Colonnese Benni ha sistematizzato le informazioni disponibili ed in effetti il destino della casa di Velletri appare legato strettamente alle sue riduzioni cinematografiche delle cantiche dantesche. Oltre all'Inferno del 1911 e al Purgatorio dello stesso anno, anche il Paradiso sarà messo in scena nel gennaio 1912, questa volta da parte della Psiche Films di Albano Laziale. Pur trattandosi di un'altra casa di produzione, la vicinanza geografica alla Helios e la presenza di collaboratori comuni fanno propendere per l'ipotesi di una continuità forte fra le due realtà, soprattutto se si considera che sulla stampa dell'epoca spesso le tre cantiche venivano pubblicizzate in forma combinata, come una sorta di «super feature film» della lunghezza complessiva di circa 1800 metri di pellicola.²³ Dispiace particolarmente constatare che, per quanto riguarda gli adattamenti della seconda e della terza cantica, è molto difficile

²² Citato in V. COLONNESE BENNI, *The Helios-Psiche Dante Trilogy*, in *Dante, Cinema and Television*, edited by A.A. Iannucci, University of Toronto Press, Toronto 2004, p. 52.

²³ Ivi, p. 54.

farsi un'idea precisa di che cosa rappresentassero; soltanto grazie a fonti secondarie è possibile ricostruire i loro contorni e riuscire ad intravederne le caratteristiche. Il 6 aprile 1912, la rivista *The Moving Picture World* riporta ad esempio alcune interessanti annotazioni su queste due opere:

The *Purgatory* pictures flash back frequently to scenes upon earth for the purpose of telling an anecdote pertaining to the life of one of the spirits, to illustrate the story which the spirit is relating to Dante at the Time. [...] In the scenes of *Paradise* there is a most radical change; so much of a change, in fact, that we can scarcely credit the *Paradise* picture as having been made by the same producer that directed the *Purgatory* picture. This may be explained in a measure by remembering that [...] in a reproduction of Heaven, the scenes call for studio finesse of the highest order, plus imagination without limit. Any pictured version of Heaven is one which might cause the ablest producer to pause and consider the overwhelming magnitude of such task.²⁴

La cosa interessante di questo passaggio, giustamente valorizzato nella importante analisi di Vittoria Colonnese Benni cui abbiamo già fatto riferimento, è il suo mettere l'accento sulla varietà di stili espressivi presenti nei singoli film. Da una cantica all'altra, la materia adattata richiede tanti e tali cambiamenti nelle scelte cinematografiche che si potrebbe addirittura dubitare della paternità delle singole opere. Se nel *Paradiso* pare quasi di trovarsi di fronte ad un tentativo di traduzione visiva del celebre «trasumanar significar per verba non si poria»,²⁵ *Purgatorio* sembra essere caratterizzato da un continuo avvicinarsi di temporalità diverse, dal presente (dell'incontro di Dante con i penitenti) al passato (degli episodi avvenuti a queste anime quando erano in vita). È proprio su questo elemento stilisti-

²⁴ ANONIMO, *Purgatory and Paradise*, in «The Moving Picture World», XII, 1, 6 aprile 1912, p. 30.

²⁵ *Par.* I, 70-71.

co, già annunciato nei due *Inferno* della Milano e della Helios, che conviene concentrare ora l'attenzione.

5. *Di altri tempi e alterazioni percettive*

Si è detto che sia il film della Milano che quello della Helios costituiscono in qualche modo un punto di passaggio chiave per la storia del cinema italiano, dal momento che sistematizzano il repertorio di trucchi e tecniche spettacolari del cinema delle attrazioni e al contempo anticipano quelle forme di linerizzazione del racconto che di lì a poco sarebbero diventate fondamentali per il cinema narrativo. C'è però un altro elemento che vale la pena segnalare, cioè la presenza in entrambi questi film di forme di interruzione della successione narrativa e di inserimento di tempi alterati nel presente narrativo del film. In uno studio ancora oggi fondamentale, Elena Dagrada ha efficacemente spiegato come il cinema delle origini sia stato in qualche modo ossessionato dalla possibilità di visualizzare stati di coscienza alterati (sogni, allucinazioni, fantasticherie, visioni divinatorie, memorie etc.). A quest'altezza cronologica, però, le varie rappresentazioni di queste forme sono caratterizzate da un elemento ricorrente:

For this reason, the common denominator of each technique [...] is always the characters' gaze, exhibited even when – in the case of a dream, for instance – characters “see” with closed eyes: upon awakening, as soon as their eyes are open, they look for what they have seen “inside” exactly where it has appeared “outside”.²⁶

Per avere un'idea del fenomeno descritto, basta pensare al celebre film *Histoire d'un crime* (Ferdinand Zecca, 1901). Vi si racconta un fatto di sangue ma, ad un certo punto, mentre l'assassino dorme nella

²⁶ E. DAGRADA, *Between the Eye and the World. The Emergence of the Point-of-View Shot*, Peter Lang, Bruxelles 2014, p. 192.

sua cella, vediamo apparire – nella parte alta del quadro – frammenti di ciò che l'uomo sta sognando (vede ad esempio la moglie e il figlio). Si tratta di un passaggio molto interessante, sviluppato con una soluzione di ascendenza tipicamente teatrale e dalla funzione attrazionale ma che lascia già intravedere i tentativi di mettere in dialogo temporalità alterate (passato e presente) e stati di coscienza diversi (sonno e veglia). Questo tipo di interesse attraversa il cinema per tutta la sua storia e progressivamente si svilupperanno delle soluzioni linguistiche per istituzionalizzare queste immagini che sfuggono al presente narrativo, da sempre la temporalità dominante del film.²⁷ Si pensi, per limitarci al solo contesto del cinema classico hollywoodiano, al ruolo della sovraimpressione in *Lettera a tre mogli* (*A Letter to Three Wives*, Joseph L. Mankiewicz, 1949), alla potenza evocativa del sonoro fuori campo (e in qualche modo fuori tempo) di *Come foglie al vento* (*Written on the Wind*, Douglas Sirk, 1956) o ancora alla potente riemersione del trauma in *Io ti salverò* (*Spellbound*, Alfred Hitchcock, 1945) e *Marnie* (Alfred Hitchcock, 1964). Non si può sottostimare l'importanza di questo passaggio, a tal punto che secondo Deleuze è proprio il pieno diritto di cittadinanza assunto dall'immagine mentale al cinema a portare a compimento (e al contempo a perfezionare, ma già in direzione di un superamento) il progetto dell'immagine-azione.²⁸

Nei due *Inferno* della Milano e della Helios siamo ancora ben lontani dalla definizione di elementi grammaticali per “contenere” la potenza attrazionale degli stati alterati. Eppure, già in questi film, siamo oltre la pura spettacolarità teatrale di Zecca. Prendiamo ad esempio la sequenza di Paolo e Francesca nell'*Inferno* della Milano: dopo aver incontrato la schiera dei lussuriosi, Dante e Virgilio vedono avvicinare i due celebri personaggi; dalle parole di Francesca veniamo trasportati in un interno nobile, dove ci viene mostrato il

²⁷ Al riguardo si veda S. GHISLOTTI, *Film Time. Le dimensioni temporali della visione*, Bergamo University Press, Bergamo 2012, pp. 54-63

²⁸ G. DELEUZE, *L'immagine-movimento. Cinema 1*, Einaudi, Torino 2016, p. 241.

momento immediatamente precedente al bacio fra i due. A questo punto vediamo Dante sopraffatto dall'emozione e, in un altro quadro più allargato con la schiera dei lussuriosi sullo sfondo, Virgilio chinato su di lui. Lo stesso avviene, seppur in forma assai più sintetica e in qualche modo "attrazionale" (uno dei seni di Francesca è scoperto e il film mostra anche il duplice omicidio compiuto da Gianciotto Malatesta), nel film della Helios.

Ugualmente rappresentativa è la sequenza del conte Ugolino, che è la più elaborata nell'interno adattamento prodotto dalla Milano. Dopo un quadro introduttivo in cui Dante e Virgilio avanzano fra i ghiacci del nono cerchio accompagnati da un movimento di macchina, i due incontrano Ugolino. Incomincia poi la visualizzazione della sua storia, che comprende diversi quadri: in un primo momento vediamo Ugolino e i suoi in cella; poi, dopo una ripresa sull'esterno della torre (altro tratto singolare del film), vediamo la disperazione dei prigionieri. A questo punto interviene un'ellissi che rompe la continuità dello stesso quadro e ci mostra la rapida morte dei figli di Ugolino. Il momento cannibalico non è visualizzato e si torna a questo punto all'ambiente infernale, per lasciare che i due poeti proseguano il loro cammino. Oltre all'andirivieni fra passato e presente, la sequenza di Ugolino presenta quindi una vera e propria lacuna temporale, lasciata all'immaginazione dello spettatore. Così come nel caso di Paolo e Francesca bisogna poi chiedersi *che cosa esattamente stiamo vedendo*: ciò che appare sullo schermo è il racconto del narratore o la visualizzazione mentale di Dante di quella stessa storia? La domanda, di grande interesse sia per quanto riguarda la teoria del cinema che per quanto concerne le traduzioni transmediali del poema dantesco, non è di facile risoluzione e non può essere qui affrontata direttamente. Rimane comunque intatta la straordinarietà delle soluzioni adottate per il cinema dell'epoca e non stupisce che il linguaggio di un medium ancora in divenire abbia dovuto individuare nuove strategie espressive per mettere in immagine un testo ricco e complesso come l'Inferno dantesco.

Sintesi: Il contributo è dedicato all'analisi di due importanti adattamenti cinematografici dell'*Inferno* dantesco. Prodotte nel 1911 dalla Milano Films e dalla Helios Films, le due opere propongono una interpretazione del testo dantesco che, oltre a mettere a sistema le strategie spettacolari del cinema delle attrazioni, anticipano le strategie della continuità narrativa. Dopo aver definito il contesto culturale dell'epoca e la storia produttiva dei due film, il saggio si concentra sull'analisi di alcune sequenze per discutere la presenza di stati mentali alterati nel cinema delle origini.

Parole chiave: Cinema italiano, cinema delle attrazioni, transmedialità.

Abstract: The essay is devoted to the analysis of two filmic remediation of Dante's *Inferno*, both produced in 1911 respectively by Milano Films and Helios Films, two Italian production companies. The films are interesting because they represent a crucial moment in national film history, between the so-called cinema of attraction and the linear narrative film. After defining the productive and cultural context in which the two movies are born, the essay devotes a specific attention to the presence of altered mental states in early cinema.

Keywords: Italian cinema, cinema of attractions, transmediality.

TRA SOMMI POETI CI SI INTENDE:
DANTE 'TRADOTTO' IN SCENA DA LEO E PERLA

Matteo Tamborrino
(*Università di Pisa*)

Numerosi sono stati, nel corso del Novecento, i tentativi di tradurre a livello scenico le terzine della *Commedia*. Nell'ambito del teatro di ricerca italiano, un caso significativo – in anticipo rispetto alla ben più nota *Lectura Dantis* di Carmelo Bene – è quello di Leo de Berardinis e Perla Peragallo. Oggetto del presente contributo è dunque il loro *XXXIII Paradiso* del 1980,¹ allestimento di notevole interesse per almeno due ragioni: da un lato, esso marca il primo

¹ *XXXIII Paradiso* da DANTE ALIGHIERI, *Divina Commedia*, di e con Leo de Berardinis e Perla Peragallo, musiche di Leo de Berardinis, eseguite da Leo de Berardinis (sax tenore), Perla Peragallo (sax contralto), Beppe Basile (batteria), Maddalena Deodato (clarinetto basso), Piero Loreti (contrabbasso) e Mario Raja (sax tenore); voce recitante Leo de Berardinis; produzione: Teatro di Marigliano; prima rappresentazione: Roma, II Festival Internazionale dei Poeti, Piazza di Siena, 31 luglio 1980.

incontro teatrale fra Leo e l'Alighieri, il suo originario tentativo di trasferire i versi del sommo poeta sul palco; dall'altro, è qui ancora presente – sia pur in posizione volutamente defilata – Perla, figlia del compositore Mario Peragallo e storica compagna di vita e d'arte di de Berardinis. Un'attrice di inestimabile levatura tragica, che si congedò definitivamente dalle scene nella primavera del 1981, salvo poi aprire, otto anni più tardi, una scuola di recitazione intitolata alla madre, Il Mulino di Fiora.²

Ora, *XXXIII Paradiso* – ricostruito grazie a fonti d'archivio, ritagli stampa, reperti fotografici e testimonianze orali –³ si colloca in coda alla fase epilogale del sodalizio artistico fra i due attori-autori: la coppia, dopo aver abbandonato Marigliano nel 1976, rientrò nella capitale, attuando qui un progetto di sistematica decostruzione degli istituti scenici convenzionali, in direzione di una sempre più spinta commistione di linguaggi e di una progressiva deflagrazione della forma teatrale. Questa fase compositiva, che si svolse in un crescendo di alcoolismo nell'effervescente cornice della Roma dell'amministrazione culturale Nicolini, fu battezzata *ex post* da Leo «distruzione del teatro».⁴

² Su Perla cfr. almeno M. LA MONICA, *Il poeta scenico. Perla Peragallo e il teatro*, Editoria & Spettacolo, Roma, 2002; su Leo cfr. i riferimenti bibliografici acclusi all'approfondita voce L. MARIANI, *De Bernardinis, Leo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Treccani-Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, 2020: <treccani.it/enciclopedia/leo-de-berardinis_(Dizionario-Biografico)>.

³ Si ringraziano: il gruppo di lavoro del Fondo - Archivio Leo de Berardinis (1963-2003), conservato presso il Dipartimento delle Arti dell'Alma Mater Studiorum Università di Bologna (curatrice: Prof.ssa Cristina Valenti, con la collaborazione della Prof.ssa Laura Mariani; consultazioni: Dott.ssa Maria Grazia Cupini), per l'accoglienza e il fondamentale aiuto nella consultazione dei materiali del maestro; la Dott.ssa Anna Peyron, responsabile del Centro Studi del Teatro Stabile di Torino; i musicisti Piero Loreti e Mario Raja per aver reso le rispettive testimonianze, raccolte secondo i metodi della storia orale.

⁴ Sulla fase 1977-1981 mi permetto di rimandare a M. TAMBORRINO, *Un mare di parole' tra Assoli e Ududa Indina. Il plurilinguismo "malato" di Leo e Perla nella fase di rientro capitolino*, in «Mimesis Journal», IX, 2, 2020, pp. 63-90, e ID., *Il*

Prima di addentrarsi nell'analisi dello spettacolo-concerto, risulta opportuno soffermarsi sulla triplice relazione che legava esiliato vate fiorentino ed emarginato «poeta della scena»,⁵ felice formula coniata da Attisani per alludere a quella genia di teatranti artefici a tutto tondo, e non meri esecutori (“prosatori”), del proprio processo compositivo.

L'interesse di de Berardinis per l'Alighieri era innanzitutto di tipo *filosofico-gnostico*: una tensione che non germinava tanto da quella sua generalizzata attrazione per il «maledettismo inferico»⁶ di taluni poeti (tratto, quest'ultimo, che accomunava Dante all'amato Rimbaud), quanto piuttosto da un recesso profondo e sapienziale della sua coscienza d'attore, come egli stesso tentò di chiarire in una conversazione con Edoardo Fadini del 1984, riportata da Fernanda Hrelia, spettatrice di *Dante Alighieri. Studi e variazioni* e attrice di Leo negli anni a seguire:

Dante non inventa, lui sa. La sua intuizione è sapienza. Fa parte di una corrente di tradizione di sapienza, il tramite per lui era Virgilio. [...] Da un certo punto in poi non si tratta più di intuizioni, sono trasmissioni sepolte, sono stati di coscienza. [...]. La reale sapienza che cos'è? Soltanto un risveglio attraverso dei cenni che [...] possono essere qualsiasi cosa che tu trovi nella tua vita. Io parlo di gnosi, dal quarto secolo in avanti. Sono cenni che ti fanno scattare la memoria, ecco perché mnemosi è importante.⁷

cuore della distruzione. La ricerca di Leo e Perla tra Avita muri (1978) e De Berardinis-Peragallo (1979), in «Il Castello di Elsinore», xxxiv, 84, 2021, pp. 75-103.

⁵ A. ATTISANI, *L'arte e il sapere dell'attore. Idee e figure*, Accademia University Press, Torino 2015, p. 397.

⁶ P. PUPPA, *Prefazione. A colloquio con Leo*, in A. Amendola, *Per una poetica del molteplice. Dialogo con Leo de Berardinis*, Plectica, Salerno 2007, p. 9.

⁷ F. HRELIA, *Per un teatro gnostico. A proposito di 'Dante Alighieri – studi e variazioni'*, in *La terza vita di Leo. Gli ultimi vent'anni del teatro di Leo de Berardinis a Bologna*, a cura di C. Meldolesi, A. Malfitano, L. Mariani, Titivillus, Corazzano 2010, pp. 91-92.

È dunque il Dante maestro di sapienza – prosegue Hrelia – a incuriosire Leo, il neofita che confida, sulla scia di San Giovanni, in un sole nuovo, capace di rischiarare quanti «sono in tenebre e in oscuritate». ⁸ «Tutto il viaggio di Dante – secondo de Berardinis – è la trasfigurazione del reale non metaforica dell'uomo in qualcos'altro, in un vivente d'altro tipo». ⁹ L'attore tornò a parlare dell'Alighieri in un colloquio del 1985 con De Marinis, paragonando l'*excessus mentis* di Dante in *Paradiso* al percorso di Prospero/Shakespeare, che «supera [...] il tragitto dell'esperienza terrena tramite [un'] ascensione di conoscenza, fino ad abbandonare la vicenda umana dopo averla completata». ¹⁰ Anche grazie a Dante, dunque, Leo approfondì nel corso del tempo quell'idea di poesia e di teatro come strumenti capaci di «innescare un processo conoscitivo». ¹¹ In una tarda intervista, partendo dal presupposto secondo cui l'arte scenica è eminentemente sperimentale, esperienziale, e non deve mai dare risposte, bensì stimolare il pensiero tramite il lavoro, l'attore-autore giunse alla conclusione dell'interazione e definitiva interscambiabilità fra teatro, poesia e musica, accomunate da un medesimo progetto: «lanciare idee ed enigmi [...]. Se spieghi *Vergine madre, figlia del tuo figlio* di Dante Alighieri – affermava Leo – annienti Dante. Se questo enigma non continua sempre, non sollecita sempre il cervello dell'uomo. Tutto è finito». ¹²

Ora, nella relazione con Dante si rintraccia anche una matrice *biografica*. È Leo stesso a rievocare l'abitudine giovanile a comporre versi, unico sollievo al soffocamento imposto dalla città di Foggia,

⁸ *Conv.*, I 13, 12.

⁹ HRELIA, *Per un teatro gnostico*, cit. p. 92.

¹⁰ M. DE MARINIS, *Da Shakespeare a Shakespeare. Intorno al superamento del teatro mediante il teatro*, in *Testimonianze ricerca azione*, a cura di D. Beronio, C. Tafuri, IV, Akropolis Libri, Genova 2013, p. 161.

¹¹ L. DE BERARDINIS, *Teatro e sperimentazione*, in «Culture Teatrali», II, 2-3, 2000, p. 56.

¹² AMENDOLA, *Per una poetica del molteplice* cit., pp. 24-25.

presso cui risiedeva.¹³ La volontà di percorrere il sentiero dell'arte, associata nella mente di un adolescente a una scelta abnorme, avvicinò l'allora diciottenne de Berardinis alla lettura dell'Alighieri, "passaggio obbligato" in quanto incarnazione del paradigma dell'arte come esistenza. Al pari di Leopardi, Poe, Majakovskij, Shakespeare, Rimbaud (non a caso, deità anch'esse nel *pantheon* di Leo), Dante è esempio di poesia vivente, cultura realmente esperita, antidoto a una pseudo-arte alienante, esteriore e disumanizzante. «La *Divina Commedia* – spiega Leo – è un libro iniziatico il cui testo è Dante Alighieri, non è la *Divina Commedia*, quello è il documento».¹⁴ L'opera dantesca – dall'*Inferno* alla *Vita nova* – va dunque considerata quale irrinunciabile lettura per gli attori, accanto a *Una Saison en Enfer*.¹⁵ Non deve perciò stupire il fatto che nell'*Antologia teatrale di Leo de Berardinis*, minuscolo zibaldone delle private ossessioni dell'attore conservato all'Archivio di Bologna, campeggi in prima pagina la trascrizione a penna di *Tanto gentile e tanto onesta pare*.¹⁶

In terza e ultima istanza, si evidenzia da parte di de Berardinis un'attrazione *tecnica* per l'arte versificatoria del sommo poeta. Va infatti rammentato che la lettura e lo studio della poesia avevano giocato un ruolo fondamentale nella formazione culturale di Leo: Valentina Capone, in un commosso ricordo dell'attore, ne rievoca per esempio la peculiare logica compositiva, procedente per scarti, frammenti e illuminazioni, in un generale azzeramento dei nessi di consequenzialità e causalità.¹⁷ Parimente analogica è, d'altronde, la natura della poesia. Come riporta lucidamente Stefano Casi,

¹³ Cfr. F. BETTALLI, *Intervista con Leo De Berardinis*, in «La scrittura scenica», XII, 1976, p. 74.

¹⁴ AMENDOLA, *Per una poetica del molteplice* cit., p. 31.

¹⁵ Cfr. *ivi*, p. 26.

¹⁶ Cfr. *Antologia teatrale di Leo de Berardinis*, in Archivio de Berardinis, DAR Unibo, colloc. 1.1.92.

¹⁷ Cfr. V. CAPONE, *Ricordi di conoscenza*, in *La terza vita di Leo*, p. 158.

quella di Leo è [...] una delle azioni tipiche del cinema, ovvero il montaggio. Di questa vicinanza cinematografica è consapevole egli stesso, quando [...] spiega il suo modo di creare gli spettacoli: “non è una frammentarietà nel senso come risultato, diciamo che è un modo di lavorare per numeri [...] e per accumulo di materiale. Un po’ come teorizzava Ejzenštein, come girava lui. Lui accumulava e poi montava”, finendo per definirla “arte combinatoria”. Combinatoria, verrebbe da dire, come la musica e infatti la costruzione per assemblaggio dal frammento ha anche a che fare con la musica, che per Leo rappresenta l’*alias* perfetto del teatro [...] [.] teatro che non solo dialoga con altri linguaggi oltre alla poesia (l’arte visiva, il cinema, la musica), ma anche che ne prende modalità creative. Insomma, il teatro di Leo – così profondamente *teatrale* – assume la sua forma grazie a una sensibilità compositiva suggerita da linguaggi non teatrali.¹⁸

E in effetti, *xxxiii Paradiso* si articola proprio – come si vedrà – in un sapiente amalgama di versi danteschi (detti e doppiati), partiture atonali e sonorità jazz. Naturalmente, quella di de Berardinis e Peragallo, è un’operazione che va ben al di là del «semplice *collage* di testi altrui. Nel momento in cui prende i brani che lo interessano – chiarisce sempre Casi – quei brani cessano di provenire da un’altra penna e diventano *di* Leo». ¹⁹ E di Perla in questo caso. Insomma, «Leo *diventa* Dante [...] e quei brani, *travestiti* per dirla con Sanguineti, *diventano* suoi». ²⁰

Tornando alle questioni più squisitamente tecniche, Leo accordava notevole importanza – tanto per sé, quanto per la formazione dei suoi attori – allo studio della dizione, della prosodia, della metrica. Obiettivo era l’acquisizione di una ferrea interpretazione poetica, raggiunta mediante laboratori, attività seminariali o perfino massa-

¹⁸ S. CASI, *Nel cantiere drammaturgico di Leo*, in «Culture Teatrali», xxviii, 2019, p. 53.

¹⁹ *Ivi*, p. 54.

²⁰ *Ibidem*.

cranti esercizi su Leopardi e Metastasio.²¹ A tal scopo, strumento di cui l'attore-pedagogo era solito servirsi nelle prove con gli attori del periodo bolognese era il *Come fare versi* di Majakovskij, maestro in materia di assemblaggio dei materiali più disparati. Un approccio – questo – che anche l'attore, «procedendo per associazione di idee, in modo analogico»,²² dovrebbe acquisire. Il teatro è infatti in grado di innescare un processo gnoseologico di crescita nell'attore, ma tale rigenerazione, tale “cambio di mentalità” non passano attraverso proclami aprioristici, bensì tramite il lavoro tecnico sulla parola: «un sonetto di Dante, o la *Divina Commedia*, detta ad alta voce, diventano qualcosa di musicale, un pensiero musicale bellissimo. Ho recitato molto spesso Dante [...] e quindi, l'endecasillabo e il settenario. Ricominciare [...] dalla sillaba [...] significa effettivamente un azzeramento».²³ E, dunque, un nuovo inizio.

Ora, *XXXIII Paradiso* è un eccellente esempio di “poesia detta” (e non soltanto “letta”): «è la voce lo strumento con cui Leo dà corpo alla “messa in musica” della poesia. Una voce bassa, profonda, ricca di risonanze esaltate dall'uso del microfono che diventa un altro strumento [...] nella mano dell'artista».²⁴ Alla luce di ciò, non poté sfuggire ai recensori più attenti l'inevitabile confronto con Carmelo Bene,²⁵ antesignano in materia di “poetica della voce”, avendo l'attore-*artifex* già sviluppato un proprio paradigma esecutivo a partire dal *Manfred* del 1978. Nel 1979 era stata poi la volta dei poeti-*performer*, un'orda che aveva invaso le spiagge di Castelporziano. Rispetto a questo vortice di fremiti, trasalimenti, impasti rochi, bisbigli e bassi, Leo riuscì ad approfondire un rapporto più intimo

²¹ Cfr. I. MARESCOTTI, *Dal riso il pianto: lezioni di poesia*, in *La terza vita di Leo* cit., p. 100.

²² In A. ATTISANI, *Teatro e scritture. Teatro totale, autonomo, della differenza*, in «Burattini», II, 9, 1986, p. 40.

²³ In A. CIPRIANI ET ALII, *Se Ofelia incontra Lear*, in «Teatro Laboratorio», 0, 1998, pp. 5-6.

²⁴ G. MANZELLA, *La bellezza amara. Arte e vita di Leo de Berardinis*, La Casa Usher, Firenze 2010², p. 226.

²⁵ Cfr. A. CIULLO, *Il «Paradiso» secondo Leo*, in «Paese Sera», 17 settembre 1980.

con la parola poetica (nello specifico, dantesca), rivendicandone una diversa qualità musicale e una diversa concezione, reputandola – alla stregua del teatro – una forma di conoscenza.²⁶

Di *xxxiii Paradiso* non si conserva, purtroppo, allo stato attuale delle ricerche, la preziosa incisione su nastro magnetico della voce di de Berardinis: si può dunque solo ipotizzare in che modo si infrangesse sulle sublimi terzine dantesche la sua composita gamma di toni e timbri (e molteplici erano anche le sonorità di Perla).²⁷ È possibile tuttavia un raffronto, quanto meno uditivo, con tre frammenti “danteschi” di Leo, appartenenti allo spettacolo-antologia *past Eve and Adam's* del 2000, involontario testamento poetico e musicale dell'attore: il primo brano – fruibile all'interno dell'audio CD dello spettacolo – è il canto di Paolo e Francesca (*Inf.* v, 82-87, 97-107, 127-142), su sottofondo del *Quartetto per archi n° 14 in Do diesis minore op. 131* di Beethoven (il medesimo usato in *Udunda Indina*); il secondo è invece l'episodio di Ulisse (*Inf.* xxvi, 85-142), accompagnato dalla *Messa in Requiem in Re minore K626* di Mozart. *Dulcis in fundo*, un lacerto cavato proprio da *Par.* xxxiii, 133-145: con voce ieratica e baritonale, sulla traccia del *Klavierstücke op. 11* di Schönberg, Leo percorre qui gli ultimi versi del divino poema, sfatando all'occorrenza il timbro a voler ritrarre il transumanare dantesco, in un crescendo che si fa apocalittico anziché estatico e sempiterno.²⁸

Esaurito il doveroso preambolo, si consideri a questo punto l'effettiva modalità di traduzione scenica, da parte di Leo e Perla,

²⁶ Cfr. L. DE BERARDINIS, P. PERAGALLO, *Attorno all'eliminazione del teatro*, in «La scrittura scenica», I, 1971, 3, pp. 43-57.

²⁷ Loreti riferisce di essere stato in possesso dei nastri contenenti tale registrazione, attualmente dispersi. Sulla voce di Perla cfr. E. PRTOZZI, *Neuma. Quattro modi diversi di comporre la voce*, in *Drammaturgie sonore*, II. *Saggi e conversazioni*, a cura di V. Valentini, Bulzoni, Roma 2021, pp. 270-273.

²⁸ Cfr. L. DE BERARDINIS, *Past Eve and Adam's*, Bologna, Teatro di Leo, 2000, e l'audio CD prodotto da Maria Grazia Grassini e Carola De Berardinis (che si ringrazia per il gentile dono), allegato ad «Art'ò», xxx, 2011.

della fonte dantesca. Il 31 luglio 1980 alle ore 21:30,²⁹ i due attori, accompagnati da un quartetto di jazzisti, proposero in chiusura del II Festival Internazionale dei Poeti un *reading*-concerto tratto dall'ultimo canto della *Commedia*, lettura ricorrente – insieme alla *Vita nova*, a Schönberg e a *Filumena Marturano* – dei loro simposi alcoolici in via Nizza, dimora attorno alla quale gravitava una nutrita corte di sodali (Renato Nicolini, la compagna e attrice Patrizia Sacchi, Stefano de Matteis, il taverniere di Codroipo Giuliano Cordovado e altre estemporanee figure). La manifestazione, nata sulla scia dell'edizione che l'anno precedente aveva trasformato la poesia in fenomeno di massa fra le dune di Castelporziano, era ora ospitata nella cornice silvestre di Villa Borghese, all'interno del cartellone dell'Estate Romana.³⁰ Anomala appariva non solo la scelta di prender parte alla rassegna, curata dal Beat 72 con il patrocinio dell'amico assessore (quando invece l'anno precedente Leo e Perla avevano disertato la vetrina di Via Sabotino),³¹ ma anche la volontà di rivolgersi ai sublimi versi del poeta fiorentino, proferiti nel bel mezzo del «rumoreggiare narcisistico, spesso confuso e velleitario, delle voci di una contemporaneità non tutta egualmente rilevante».³²

La contaminata performance coinvolse anche un gruppo di artisti affiliati alla Scuola Popolare di Musica di Testaccio, qui impegnati a suonare partiture dodecafoniche composte per l'occasione da de Berardinis: in scena, Beppe Basile (batteria), Maddalena Deodato (clarinetto basso), Piero Loreti (contrabbasso) e Mario Raja (sax te-

²⁹ Cfr. *Così la rassegna sera per sera*, s.q., s.d., in Archivio digitale Simone Carella.

³⁰ Sull'atmosfera del II Festival Internazionale dei Poeti e sulla risposta da parte del pubblico cfr. S. DE MATTEIS, *Leo & Perla in concert. Il xxxiii Paradiso*, in «Scena», v, 7-8, 1980, pp. 8-9, e D. MAESTOSI, *Si chiude con il Paradiso e ci rivediamo l'anno prossimo*, in «Paese Sera», s.d., in Archivio de Berardinis, DAR Unibo, colloc. 1.3.4.

³¹ Sullo spazio di Via Sabotino cfr. R. NICOLINI, F. PURINI, *L'effimero teatrale*, La Casa Usher, Firenze, 1981, pp. 19-23. Ulteriori materiali si trovano presso l'Archivio Renato Nicolini-Archivio Storico Capitolino di Roma.

³² MANZELLA, *La bellezza amara* cit., p. 101.

nore). Quest'ultimo, su richiesta di Baldo Maestri, aveva accettato di impartire lezioni a Leo, che gli era noto poiché la sua iconica immagine da vate bendato con sax alla mano aveva campeggiato qualche anno prima sui manifesti di tutta la città, come testimonial della mostra d'arte *Contemporanea*. Si trattò invero – riporta il musicista – di un ciclo di incontri assai breve: appreso qualche rudimento di solfeggio, de Berardinis – secondo Raja «un geniale dilettante» –³³ coinvolse l'insegnante e la compagna Maddalena nella realizzazione di *XXXIII Paradiso*, commissionatogli da Nicolini, che presenziò a un paio di prove. Fu dunque il sassofonista ad aggregare quella band che – in formazione ora ampliata, ora ridotta – lavorò poi sotto la sigla produttiva del Teatro di Marigliano anche in *Annabel Lee* e in successivi progetti romani del solo de Berardinis.

Degli spartiti firmati dall'attore-autore, definiti da Loreti «scritture sorde»,³⁴ se ne conserva oggi uno, *Ics+3/4+Rult*, con ogni probabilità riferibile a *XXXIII Paradiso*, rimesso recentemente in musica da Mario Raja per Fabrizia Sacchi. Scrive l'attrice del Teatro di Leo nella sua tesi di laurea, riferendosi anche ai brani composti per *Annabel Lee*:

sono per la maggior parte di impianto atonale, inframmezzati da brevi frammenti melodici e sporadici episodi tonali. Per lo più sono costituiti da rapidi avvicendamenti tra i diversi strumenti, un dialogo serrato e sempre frammentario che dà luogo ad una polifonia ripetutamente spezzata e un po' avvitata su [sé] stessa [...]. Nel complesso i brani non hanno una dignità autonoma e sono da mettere in rapporto con il loro destino di musiche di scena [...]. Pare evidente, però, che l'interesse fosse rivolto all'alternanza/sovrapposizione dei diversi timbri e alla negazione, attraverso l'uso di una atonalità *in nuce*, della narratività [...].³⁵

³³ Da una conversazione con Mario Raja del 09 gennaio 2019.

³⁴ Da una conversazione con Piero Loreti del 24 gennaio 2019.

³⁵ F. SACCHI, *Leo De Berardinis, l'opera d'arte teatrale*, tesi di laurea, Università Roma Tre, Roma 2013, p. 43.

In favore, evidentemente, di un analogico e atonale lirismo. Ora, lo spettacolo, dopo il debutto estivo, venne ripreso al Teatro in Trastevere (Sala A) a partire dal 15 settembre 1980. Grande fu – racconta Ciullo – l’attesa per questa nuova produzione di de Berardinis, «divo consacrato del teatro d’avanguardia»,³⁶ giacché non tutti i suoi estimatori erano riusciti ad ammirarlo al Festival dei Poeti. Dal cambio di *setting* – non più l’immenso palco di Piazza di Siena, ma la raccolta cantina trasteverina da duecento posti – era lecito attendersi anche un mutamento nella ricezione da parte del pubblico.

Il tamburino pubblicitario di *XXXIII Paradiso* recitava “Leo e Perla *in concert*”: in effetti, il duo erano inserito fra gli ospiti musicali della rassegna³⁷ e all’interno del contaminato ibrido, considerato con ironia il proprio «asso nella manica»,³⁸ suonavano entrambi il sax (l’uno tenore, l’altra contralto). Presentando al pubblico quest’ultima creazione, Leo la paragonava a livello formale al «*Lied*. [...] È un concerto, un fatto musicale, per nastro magnetico e musica. È la sperimentazione di una nuova tecnica dove l’interpretazione musicale si inserisce nella direzione perfetta del canto».³⁹

Peragallo e de Berardinis scelsero dunque, per imprimere un’irreparabile virata al proprio linguaggio scenico, di rivolgersi alla *Divina Commedia*, «una grande preghiera fatta da un non credente. Nel xxxiii canto – spiegavano – abbiamo inserito dei versi scelti dall’*Inferno*. Inferno e Paradiso, non c’è Purgatorio che tenga».⁴⁰ I viaggiatori della notte, gli Adamo ed Eva dei nostri tempi, «i due non-beati per vocazione ed elezione»⁴¹ si aggirano tra le celesti piagge

³⁶ A. CIULLO, *Leo e Perla in paradiso*, in «Paese Sera», 15 settembre 1980.

³⁷ Stando ai materiali promozionali della rassegna mostrati dalla poetessa Daniela Ripetti Pacchini, presente al Festival, o pubblicati all’interno dell’Archivio digitale Simone Carella.

³⁸ L. DE BERARDINIS, P. PERAGALLO, *Nicolini, Severi, il samba, Tosca e l’Amleto*, s.q., s.d., in Archivio de Berardinis, DAR Unibo, colloc. 1.3.4.

³⁹ DE MATTEIS, *Leo & Perla in concert* cit., p. 8.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ N. GARRONE, *Butto via il complesso d’inferiorità e stasera faccio un salto in paradiso*, in «La Repubblica», 5 agosto 1980.

con una rilettura mass-mediale e pop. Anelano alla bellezza, alla riconquista del miltoniano *paradise lost*, ma il fallimento è ineluttabile, in un percorso – com'era loro tipico – fra pessimismo tragico e sferzante ironia. Se, seguendo il cronista Sanfilippo, l'Eden va inteso come immagine di un'umanità purgata dalla violenza, percorsa da rapporti di fraterna convivenza, e la *Commedia* è «speranza segreta», allora *xxxiii Paradiso*, non pervenendo ad alcuna consolazione, è il mezzo attraverso il quale si disvelano le incoerenze insite in tale utopico progetto: esso pertanto «elude i problemi della felicità». ⁴²

Ed è proprio con un'infelice e risentita battuta – strale polemico nei confronti dei poeti intervenuti – che Leo chiudeva l'esibizione sul catafalco provvisorio di Piazza di Siena: «Questa è la poesia – polemizzava – e così va detta!». *xxxiii Paradiso* fu infatti esempio illustre di una possibile strada da perseguire per fare poesia in teatro: Dante è assunto in quanto decano dell'artigianato poetico, pittore dell'indicibile, maestro nella saldatura di reale e allegorico. Parola e immaginazione sono i suoi lasciti. Accanto alla poesia, si insinua poi – come più volte ribadito – l'elemento sonoro. E secondo Leo «la musica è forse l'arte più vicina all'ineffabile». ⁴³ Con essa e con la poesia si accede infatti a recessi più intimi, reconditi, misteriosi della propria coscienza.

Parlando del *concept* dell'opera, Leo – tra iperbolici calchi biblici e riferimenti autobiografici al proprio alcoolismo – ricorda: «È cominciata così: una notte non riuscivo a dormire e siccome non posso più leggere, Perla per consolarmi, per addormentarmi, mi ha letto il 33° canto del *Paradiso* quaranta volte, dico quaranta volte...». ⁴⁴ In realtà, come già si accennava, fu Nicolini a convincere il duo a lavorare sull'Alighieri per il Festival dei Poeti. Il perno fondante

⁴² V. SANFILIPPO, *Il sax si addice a Dante*, in «Giornale del Sud», 16 ottobre 1980.

⁴³ In A. PORCHEDDU, *La musica del corpo. Conversazione con Leo De Berardinis*, in «La porta aperta», III, 10, 2001, p. 9.

⁴⁴ In F. CORDELLI, *Non era prosa, ma concerto!*, s.q., s.d., in Archivio de Berardinis, DAR Unibo, colloc. 1.3.4.

dell'intero allestimento è da rintracciarsi piuttosto nella tensione nostalgica verso il Paradiso di chi è irrimediabilmente condannato all'Inferno, predestinato alla dannazione: nessuna via intermedia, nessun compromesso. Il Purgatorio è programmaticamente cestinato. L'emarginazione qui inscenata è politica, culturale, umana. Una cacciata da determinati circuiti e logiche distributive, ma anche da una possibile salvezza; un'emarginazione che si qualifica – secondo Soddu – come l'inevitabile protagonista «di un lavoro che addita un microcosmo di separatezza e tribolazioni: i muti duetti dell'attore con il suo strumento, le capriole, i guizzi di Perla tra materiali poverissimi, la statica presenza di alcuni musicisti [...] rimandano alle atmosfere del *Clown triste*, del *clochard*, [...] del reietto».⁴⁵

La fase preparatoria di *XXXIII Paradiso* – meditazione manichea sulla grazia e sulla perdizione – durò appena qualche giorno e si svolse tra la casa di Raja a Campo de' Fiori e quella di Leo e Perla in via Nizza. Durante queste fugaci prove, de Berardinis concesse ai propri colleghi ampi margini di iniziativa, pur incasellati entro una partitura musicale e testuale assai rigida, nient'affatto aleatoria come si potrebbe credere. Una struttura che l'attore era pronto poi a contraddire in scena, al momento dell'esibizione dinanzi al pubblico, secondo quella sua peculiare logica improvvisativa da *jam session*: improvvisazione cioè come variazione sul tema.⁴⁶ Il ruolo di direttore d'orchestra dell'*ensemble*, per via del suo arco, fu affidato a Loreti, ma l'unico vero corago era in realtà Leo.

Stando a quanto si evince dai reperti fotografici,⁴⁷ la recitazione dell'ultimo canto – interpolato da estratti dalla prima cantica – si

⁴⁵ U. SODDU, *Le tribolazioni di un piccolo mondo*, in «Il Messaggero», 26/09/1980.

⁴⁶ Cfr. L. DE BERARDINIS, P. PERAGALLO, *Teatro di Marigliano*, testo dattiloscritto, in Archivio de Berardinis, DAR Unibo, colloc. 1.3.3, p. 3. Sul jazz quale struttura formale del teatro di Leo e Perla cfr. D. ORECCHIA, *La regia della crisi. Frammenti per un dialogo: Carlo Quartucci, Carmelo Bene, Leo de Berardinis e Perla Peragallo*, in *Corpi e visioni. Indizi sul teatro contemporaneo*, a cura di A. Audino, Artemide, Roma 2007, pp. 33-60.

⁴⁷ In Archivio de Berardinis, DAR Unibo, colloc. 1.6.44.

svolse dinanzi a una diapositiva fissa raffigurante una costellazione di buchi neri su sfondo azzurro, proiettata sul medesimo schermo che nei giorni precedenti del Festival aveva accolto «le immagini commentate e illustrate dagli scienziati di allunaggi, pianeti e galassie lontane». ⁴⁸ Questo cielo di plastica parlato dall'antimateria, oltre a fare il verso al consesso degli astrofisici, potrebbe rimandare, con pungente ironia, alla notte stellata da presepe eduardiano: proprio in quei mesi, infatti, De Filippo aveva negato a Leo i diritti della *Filumena*. Ad arricchire lo scenario di Villa Borghese, poi, due riflettori accesi, mentre tutt'attorno andavano spegnendosi le luminarie da sagra a Piedigrotta. Riporta Moscati: «Leo e Perla [sono] in deambulazione da un microfono all'altro. Leo ha al collo un sassofono e ogni tanto ci ficcherà dentro soffi striduli. Perla è un folletto che fa boccacce, spara frasi incomprensibili, manovra le bacchette della batteria, si agita, rotea gli occhi alla Nosferatu». ⁴⁹ Lo spazio scenico va dunque immaginato come una selva ingombra di leggii, microfoni e strumenti musicali, terreno fertile per un "concerto spaziale" perforante e perforato da cui si spande una luce lunare, affatturata e onirica. Enzo Siciliano, cronista a Trastevere, insiste da parte sua sui costumi: Leo – dai capelli scarmigliati e dalle occhiaie pronunciate – avrebbe indossato in quell'occasione un maglioncino di lana grossa (ma nelle sia pur esigue testimonianze fotografiche, lo riconosciamo in camicia e blue jeans); la *mise* di Perla, invece, strisciante lungo lo sfondato, avrebbe invece previsto una camicetta «ricavata da una tappezzeria bruna» ⁵⁰ (ma negli scatti indossa una blusa rossastra) e un paio di pantaloni neri dal cavallo basso, ampi sui fianchi e stretti alla caviglia, in cima a tacchi alti di capretto scuro.

Avanzando nella ricostruzione, da un punto di vista prossemico – tanto in Piazza di Siena, quanto nella cavea trasteverina – gli

⁴⁸ GARRONE, *Butto via il complesso d'inferiorità* cit.

⁴⁹ I. MOSCATI, *Leo e Perla in Paradiso*, in «L'Europeo», 26 agosto 1980.

⁵⁰ E. SICILIANO, *Il paradiso è Billy Holliday*, in «Corriere della Sera», 17 settembre 1980.

strumentisti erano disposti sul fondo, ad arco, risultando di fatto estranei, stranianti, rispetto alle parole dantesche, ora recitate da Leo, ora diffuse dal nastro magnetico e ironicamente doppiate. Nel contempo, però, la musica sembrava ispirare i movimenti scenici dei due attori-autori, dando loro il “la”, in una sorta di armonizzazione tra battuta teatrale e battuta musicale, come riporta Loreti.⁵¹ L'analisi della disposizione scenica molto rivela circa l'effettiva interazione tra musica e teatro all'interno di *XXXIII Paradiso*: «la musica – scrive Ciullo – in questo spettacolo, sebbene [...] preponderante, è del tutto marginale»⁵² rispetto all'importanza assunta dalla terzina dantesca. Si è dunque lontani dalla più calibrata miscela messa a punto nel successivo *Annabel Lee*. Sulla musica dal vivo, eseguita sulla base degli spartiti preparati *ad hoc*, si imponeva qui la componente vocale incisa su nastro: fra le note d'apertura del concerto-spettacolo s'insinuava infatti, fin da subito, la registrazione della lettura del canto da parte di Leo (si tenga presente che l'iniziale preghiera alla Vergine prevedeva anche il contrappunto di Perla, sebbene l'attrice avesse scelto, in talune repliche, di non recitarla). I versi erano restituiti dall'attore quasi interamente in *playback*, recuperando quella passione per il doppiaggio che aveva già fatto capolino nella *Faticosa messinscena dell'Amleto* del 1967. Oltre alla voce di Leo/Dante, il nastro comprendeva due ulteriori tracce musicali: un demoniaco estratto dal quarto concerto di Paganini e – dopo uno stacco – le sonorità maliose di Billie Holiday. Si tratta di

due mondi diversi, consacrati nel paradiso per ragioni diverse: la presenza di Paganini è legata al “paganinismo” professato da Leo e Perla nell'ultimo periodo, che vede al centro del loro lavoro la sapienza tecnica, la sapienza artigianale, sapienza nell'uso dello strumento, strumento che è anche il “[sé] stessi”, il proprio corpo, la voce, la dizione del verso [...]. I riferimenti quindi sono diversi da quelli di un tempo, da [Schönberg] si passa a Paganini, cioè

⁵¹ Da una conversazione con Piero Loreti del 24/01/2019.

⁵² CIULLO, *Il «Paradiso» secondo Leo* cit.

dalla sperimentazione avanguardistica alla sperimentazione che fa dell'artigianato – quello ad alto livello – l'avanguardia; e da Charlie Parker a Billie [Holiday]: alla rabbia del diverso e dell'emarginato si aggiunge la grandezza vocale del saper dire e usare lo strumento voce.⁵³

Perla – una «prèfica da manuale»,⁵⁴ carica di una rabbia inesplicita – si muove sul palco per l'intera durata dell'opera come un «folletto impazzito, cavando strani incomprensibili suoni da un megafono: immagine dolorosissima di una afasia finalmente raggiunta».⁵⁵ Nel frattempo, un Leo altrettanto vacillante passa dal sax alla batteria, interloquendo – sul ritmo di un fraseggio jazz – con i versi danteschi preregistrati. I due attori appaiono come rei «che litigano con Caronte che non vuole trasbordarli»: ⁵⁶ una questione – quella già richiamata dell'emarginazione – nient'affatto intellettualistica, ma anzi visceralmente vissuta nell'estraneità cui dà corpo la sbandata e aberrante presenza scenica di Peragallo. Sentendosi esclusa dal rapporto che il compagno andava coltivando con la musica e con l'improvvisazione, Perla si sarebbe talvolta «rifiutata di dire la preghiera di San Bernardo, *Vergine madre, figlia del tuo figlio*, per confinarsi in quel ruolo di stridente contrappunto che riproponeva in tutta la sua crudezza il tema della malattia come antitesi critica al mondo».⁵⁷ È il primo passo compiuto dall'attrice in direzione della propria eliminazione dalla scena.

A proposito della recitazione dei due artisti, ne offre un'efficace sintesi Nico Garrone, presente al Festival dei Poeti: il critico paragona Perla a una Gelsomina felliniana impazzita, a una Beatrice furiosa assai poco angelicata; Leo è invece un kantoriano *stytelerys*, un leader barcollante e alticcio, «eroe stremato di un romanticismo

⁵³ DE MATTEIS, *Leo & Perla in concert* cit, pp. 8-9.

⁵⁴ SICILIANO, *Il paradiso è Billy Holliday* cit.

⁵⁵ MANZELLA, *La bellezza amara* cit, p. 102.

⁵⁶ DE MATTEIS, *Leo & Perla in concert* cit, p. 9.

⁵⁷ MANZELLA, *La bellezza amara* cit., p. 102.

“nero” svenduto all’ingrosso, controfigura parodica [...] in abiti da tardo hippy, [...] senza complessi d’inferiorità nei confronti del testo, del Monumento poetico, scandito per intero con voce tenebrosa dall’“aldilà” tecnologico degli amplificatori». ⁵⁸ Per de Berardinis «declamare i versi di Dante Alighieri con perfetta dizione in un festival dove si ascoltava “gente becera, ubriaca e straniera” [era] stato anche un modo per “cercare una nuova tecnica che [fosse] capace di togliere di mezzo tanti cani detti *performers*”». ⁵⁹

È Enzo Siciliano, con la sua preziosa visione da Trastevere, a offrire una restituzione organica dell’allestimento, testimoniando in che modo avvenisse a livello esecutivo l’interazione tra *Par. xxxiii* e musica (in traccia o dal vivo):

Dalla cassa acustica viene la voce di Leo: “Vergine Madre, figlia del tuo figlio”, eccetera. Un po’ Carmelo Bene (ma appena in eco). Leo fa vocali imprevedibilmente chiare, poi caccia l’ugola nel naso, sonorizza dalle narici come può. [...] Ogni tanto dirige, ogni tanto suona il sax, e continua a lampeggiare occhiate di sotto i capelli. Prosegue la dizione dantesca sforacchiata dal jazz. Ma, prima che si arrivi al “Vedi Beatrice con quanti beati”, esplose nell’alto-parlante un Paganini sbavato, registrato a giri scemanti [...], frenetico, iroso, altissimi i decibel! E, a quel punto, come una forza della natura, Perla ci dà dentro. Il verso di Dante si è momentaneamente eclissato: davanti a noi c’è una tarantata quanto mai convulsa che fa tutt’uno con la musica, si inerpica con la forza dei nervi sul vibrare dei piatti (perché la batteria di Basile accompagna Paganini); e balla, balla a terra, gli occhi rovesciati, una mattana che mima il masturbarsi più feroce del maschio. C’è un accenno di litigio col batterista, le parole vengono sommerse dalla musica. Leo interviene col suo fare sfocato da mammasantissima. Poi Dante riprende, per bloccarsi ancora in una nuova interruzione.

⁵⁸ GARRONE, *Butto via il complesso d’inferiorità e stasera faccio un salto in paradiso* cit.

⁵⁹ CIULLO, *Leo e Perla in paradiso* cit.

Dolcissima, quasi rosata, la voce di [Billie Holiday] si sovrappone, dalla cassa acustica, al sax, e Perla viene avanti, belliniana sonnambula, con la caviglia sifolina e il piede valgo. Prenderà un megafono e vocalizzerà anche lei, doppiando in una grammatica disperata la voce della [Holiday]. Di nuovo Dante e di nuovo Paganini. Ma stavolta, su Paganini, fra Perla la tarantata e la batteria, cioè Basile, scoppia la rissa. Tutto si sfascia, tutto romba, mentre Paganini disegna ussari in fuga, cavalli impennacchiati [...]. Leo dice: “E ora chi rimette tutto a posto?”. Basile risponde: “Io”. Siamo ancora a Dante, confuso col sax e col contrabbasso, ai vocalizzi megafonici di Perla; e, quando arriviamo, all’“Alta fantasia qui mancò possa”, torna [Billie Holiday], rosata ancora di più, a suggerire trionfi e ronde di santi ordinati in una stupefacente *chorus line* di Broadway. Forse il paradiso è [Billie Holiday], per Leo e Perla. [...]. Leo gorgoglia versi come “Da quinci innanzi il mio veder fu maggio”. [...] Basile era [...] legnoso, pallido come un ipertiroideo di razza, puntuale “spalla” da avanspettacolo.⁶⁰

In pieno stile deberardinisiano, il lavoro risulta farcito di echi extra-paradisiaci: un campionario che svaria dall’*Inferno* a richiami al jazz afroamericano, fino alle ludiche paronomasie totoesche del tipo “Caronte carogna”. A ben guardare, quello del 1980 non fu il primo esperimento di ascensione celeste della coppia: già quattro anni prima, con *Rusp Spers*, Leo e Perla erano sbarcati in un Paradiso-bar, un fatiscante Eldorado rischiarato da luci al neon, dove si erano rivolti proposte oscene, eseguendo correvi siparietti da avanspettacolo. «Maleducazioni teatrali – glossa Nico Garrone – che puntualmente hanno ripetuto anche questa volta».⁶¹ Interrogato da Franco Cordelli a proposito dei legami tra vecchia e nuova produzione, Leo però assicurava: «Ah, là scherzavo, prendevo per

⁶⁰ SICILIANO, *Il paradiso è Billy Holliday* cit.

⁶¹ GARRONE, *Butto via il complesso d’inferiorità e stasera faccio un salto in paradiso* cit.

il culo l'idea del Paradiso. Qui tutto era molto *serio*. Non era uno spettacolo, ripeto. Era un concerto». ⁶²

Da parte sua, Giuseppe Bartolucci consegna ai posteri una visione più articolata. Il critico, infatti, ravvisava piuttosto nella dialettica tra serio e triviale, tra superno e petroso, l'autentica cifra stilistica di quest'opera e in generale dell'estetica di Leo e Perla: una peculiare miscela di patimenti ed elevazioni, motore di una scena irregolare. Questa «disfunzione fisica-mentale», ⁶³ questa alterità contrastiva rispetto al panorama coevo – tanto ufficiale, quanto di presunta avanguardia (un'avanguardia commercializzata e pertanto ugualmente asservita alla società dei consumi) – furono strenuamente inquisite dalla coppia a costo della propria marginalizzazione, *status* di cui lo spettacolo risulta portavoce. La poesia dantesca – puntualizzava Bartolucci – era sublimata dalla trascrizione musicale, ma nel contempo ironicamente sevizata dagli inserti bassi (tra cui i *calembour* di cui sopra). «Il *comico* inevitabilmente torna [...] non come espediente e nemmeno come intrattenimento ma per ferocia congiunta». ⁶⁴ Lo spazio paradisiaco – pur disegnato dalle tonalità calde e sinuose della voce di Leo – è prontamente ferito da una contraddizione di fondo, dalla consapevolezza che all'uomo è precluso ogni accesso. Tornando sulla commovente prova di Piazza di Siena a distanza di tempo, Bartolucci descrisse la dualità stilistica insista nell'allestimento ritraendola come un intreccio «di polvere di stelle e di fiati umani, di segnali paradisiaci e di stracci del vivere». ⁶⁵

Nell'impossibilità di esaminare sistematicamente, in questa sede, la ricezione critica di *XXXIII Paradiso*, ci si accontenterà di rammentare l'opinione di Dante Cappelletti, che con lucidità sottolineava nella

⁶² In CORDELLI, *Non era prosa, ma concerto!* cit.

⁶³ G. BARTOLUCCI, *Teatro Italiano/Italian Theatre. Postavanguardia/Postavanguardia*, 10/17 cooperativa editrice, Salerno 1983, p. 22.

⁶⁴ *Ibidem*.

⁶⁵ Id., *Tappe di viaggio* (Roma, 1984), pubbl. nel programma di sala di *Dante Alighieri – studi e variazioni*, in Archivio de Berardinis, DAR Unibo, colloc. 1.3.3, p. 4.

propria recensione la forte impronta mortifera depositata dallo spettacolo, a dispetto del proprio titolo. Al di là delle straordinarie doti di lettore-attore di Leo e dell'ottima organizzazione del piano musicale e cinesico, Cappelletti sottolinea come i due artisti mostrino qui anzitutto l'ultima tappa della loro catabasi nell'oltretomba. La loro "navicella" si incaglia nel Silenzio, che è Perla *in primis* a incarnare, con la sua afasia angosciata pur nel palpitare delle membra; un Silenzio che, come la Morte, ha in sé l'assoluto. I due «riescono a scendere nei recessi degli Inferi, che chiamano Paradiso magari, è lì trovano gli angoli più sgradevoli, da illuminare con la luce sanguinante del loro sguardo impietoso»,⁶⁶ diagnostico, sulla realtà umana.

L'accoglienza di *xxxiii Paradiso* fu, nel complesso, positiva. Non mancarono tuttavia resistenze: Leo infatti, all'interno di un'intervista a Cordelli – rilasciata nella dimora di via Nizza alla presenza di Bartolucci e Garrone, che stavano nel frattempo realizzando per la RAI il documentario *L'altro teatro* – lamentava la riluttanza nei confronti della sua ultima fatica da parte di una certa ala critica vicina agli ambienti della sinistra, sia radicale (infastidita dal contatto di Leo e Perla con Nicolini), sia parlamentare (sbigottita, all'inverso, dalla prossimità di un anarchico come Leo ai propri rappresentanti).⁶⁷ Di questo documentario un Leo/Dante in vestaglia e trucco pesante recita, tra colpi di tosse e inflessioni partenopee, il finale *noir*, mentre Perla/Beatrice – evocata a gran voce – appare con un cameo alla finestra, porgendo un bottiglia di vino. Si riporta qui di seguito un breve frammento di questa chiosa, strettamente collegato con la traduzione scenica di Dante operata dai due artisti:

Buster Keaton, Charlie Parker... Charlie Chaplin, Charlot... tutta 'na storia terribbile. Sono i dannati della terra, questi che cercano il Paradiso. [...] Allora i dannati, i veri dannati, ho cercato di fare nell'ultimo spettacolo che era il xxxiii canto del *Paradiso*

⁶⁶ D. CAPPELLETTI, *La sperimentazione teatrale in Italia tra norma e devianza*, Videolibri, Torino 1981, p. 164.

⁶⁷ Cfr. CORDELLI, *Non era prosa, ma concerto!* cit.

[colpo di tosse] [...], l'ultimo canto [Leo si infila una corona d'aloro in testa e alza le braccia verso l'alto, con fare sacerdotale, ostentando una mimica contraddetta]. Avevo cercato di far capire che c'è un Paradiso, una fede desiderata, proprio nell'impossibilità dell'esistenza. E allora ciò che mi interessa [...] è [...] Buster Keaton e Charlie Parker e Billie Holiday e Rimbaud e Baudelaire, cioè tutti i dannati della Terra che sono esclusi da questo Paradiso desiderato in senso molto ironico, perché sanno benissimo, sapevano benissimo, come io so, che non esiste.⁶⁸

Dopo l'esperienza pionieristica del 1980, nel corso della sua "terza vita" bolognese, Leo tornò a frequentare ripetutamente le terzine dantesche, dall'emblematico assolo *Dante Alighieri – studi e variazioni* (1984, premio Ubu come miglior attore) al già menzionato *past Eve and Adam's* (2000), passando per le citazioni intarsiate all'interno de *Lo spazio della memoria* (1991) e del progetto-spettacolo *Cento attori* (1994), nella cui chiusura gli eponimi interpreti, mormorando gli ultimi versi del *Paradiso* e avanzando in proscenio, davano vita al *Quarto stato* di Pellizza da Volpedo.⁶⁹

⁶⁸ *L'altro teatro*, a cura di G. Bartolucci, N. Garrone, regia: Maria Bosio, produzione: RAI; 1981.

⁶⁹ Cfr. S. CASI, *Un'affollata solitudine: nel laboratorio di Leo de Berardinis*, in «Hystrio», xxxiii, 4, 2020, pp. 28-29, e S. POETA, *Santarcangelo 1994. Variazioni anglo-napoletane sul teatro di Shakespeare*, in «Ariel», xx, 1, 2006, p. 79.

Sintesi: Oggetto del presente contributo è *xxxiii Paradiso*, traduzione scenica dell'ultimo canto della *Divina Commedia* da parte degli attori-autori Leo de Berardinis e Perla Peragallo. Lo spettacolo, realizzato contaminando i versi del *Paradiso* con interpolazioni dall'*Inferno* e partiture jazz, debuttò a Roma, in Piazza di Siena, il 31 luglio 1980, nella cornice del II Festival Internazionale dei Poeti, venendo poi riallestito a metà settembre presso il Teatro in Trastevere. Dopo aver esaminato il triplice rapporto che lega Leo e Dante, l'intervento si focalizza sull'analisi fenomenica di *xxxiii Paradiso*, primo dei molteplici incontri teatrali avvenuti in seguito, a Bologna, fra l'attore e il poeta fiorentino. Lo spettacolo è ricostruito tramite fonti d'archivio, ritagli stampa, reperti fotografici e testimonianze orali.

Parole chiave: Leo de Berardinis, Perla Peragallo, teatro di ricerca, Roma, Renato Nicolini, poesia, Paradiso.

Abstract: The main focus of this paper is *xxxiii Paradiso*, a scenic translation of the last canto of the *Divine Comedy* performed by the actor-authors Leo de Berardinis and Perla Peragallo. The show, created by contaminating the verses of *Paradise* with interpolations from *Hell* and jazz music, made its debut in Rome, at Piazza di Siena, on July 31st, 1980, in the setting of the Second International Festival of the Poets; it was then rearranged in mid-September at Teatro in Trastevere. After examining the triple relationship which binds Leo and Dante, the paper focuses on the analysis of *xxxiii Paradiso*, the first of many theatrical encounters – subsequently occurred in Bologna – between the actor and the Florentine poet. The performance is reconstructed using archival sources, press clippings, photographs, and oral testimonies.

Keywords: Leo de Berardinis, Perla Peragallo, experimental theatre, Rome, Renato Nicolini, poetry, Paradise

L'INCONTRO DI DANTE CON CASELLA
E «L'AMOROSO CANTO»
MUSICATO DAL MAESTRO GUIDO GAMBARINI

Annalisa Galbiati
(*Centro di Studi Tassiani*)

Poco dopo il sorgere del sole sulla spiaggia del Purgatorio dove le anime guidate dall'angelo nocchiero sono appena sbarcate, si colloca l'incontro di Dante con l'amico e musico Casella: una pagina in cui la musicalità che attraversa e permea tutto il secondo canto, dispiegandosi in vari momenti, raggiunge il suo apice.

Un primo velato e allusivo accenno all'importanza che la musica avrà nel secondo canto è dato dal paragone della luce che appare improvvisa e velocissima sul mare con quella di Marte quando «rosseggia / giù nel ponente sovra 'l suol marino» (*Purg.* II, 14-15), cioè di quel cielo che nella concezione cosmologica medioevale cui Dante si rifà «si può comparare alla musica»,¹ quasi una sottesa volontà di tessere un invisibile filo che unisca astronomia, musica e poesia.

¹ *Conv.* II XIII, 7-8: «è mestiere fare considerazione sovra una comparazione che è ne l'ordine de li cieli a quello de le scienze. Sì come adunche di sopra è

Poche terzine dopo, l'onda dolce della melodia si avverte nel canto del Salmo 113 *In exitu Israël de Aegypto* intonato dagli spiriti che sul «vasello snelletto e leggero» «cantavan tutti insieme ad una voce / con quanto di quel salmo è poscia scripto» (*Purg.* II, 46-48): è il canto della liberazione degli Ebrei dalla schiavitù dell'Egitto che ben si addice nel suo significato anagogico alle anime che stanno per iniziare un nuovo cammino, quello dalla schiavitù del peccato e della corruzione alla libertà della gloria eterna: «Significatur exitus anime sancte ab huius corruptionis servitute ad eterne glorie libertatem».²

Un canto corale che, nella sua unica melodia (tante voci, un'unica melodia, secondo i canoni del canto liturgico),³ unisce e accomuna tutte le anime, espressione della loro perfetta concordia ed armonia, come avverrà anche in altri canti o preghiere, quasi una costante al

narrato, li sette cieli primi a noi sono quelli de li pianeti; poi sono due cieli sopra questi, mobili, e uno sopra tutti quieto. A li sette primi rispondono le sette scienze del Trivio e del Quadrivio, cioè Gramatica, Dialettica, Rettorica, Arismetrica, Musica, Geometria e Astrologia». Per quanto riguarda le analogie specifiche che determinano la corrispondenza del cielo di Marte con la Musica vedasi *Conv.* II XX-XXIV. Per *Purg.* II, 14-15 vd. E. SANGUINETI, *Canzone sacra e Canzone profana* in *La musica nel tempo di Dante*. Atti del Convegno di Ravenna, 12-14 settembre 1986, a cura di L. Pestalozza, Unicopli, Milano 1988, poi in *Id.*, *Dante reazionario*, Ed. Riuniti, Roma, 1992, p. 155: «è una similitudine che, nella rete tematica del canto, prelude segretamente alla centralità della problematica musicale, iscrivendo sotto il segno della bella relazione armonica e melodica quel gruppo di spiriti che giungono appunto salmodiando coralmemente, e tra i quali emergerà l'ombra vana, precisamente, di Casella».

² «Nam si ad litteram solam inspiciamus, significatur nobis exitus filiorum Israel de Aegypto, tempore Moysis; si ad allegoriam, significatur nobis nostra redemptio facta per Christum; si ad moralem sensum, significatur nobis conversio anime de luctu et miseria peccati ad statum gratie; si ad anagogicum, significatur exitus anime sancte ab huius corruptionis servitute ad eterne glorie libertatem» (*Ep.* XIII, 21). Cfr. anche *Conv.* II I, 6-8.

³ «Le anime sulla barca cantano 'insieme ad una voce': cioè non alternandosi in cori, ma all'unisono. È una modalità d'esecuzione che di solito nella Liturgia delle Ore si utilizza per gli Inni, non per i Salmi» (F. UNGAR, *Il cammino della liturgia*, in DANTE ALIGHIERI, *Purgatorio*, commentato da F. Nembrini, illustrato da G. dell'Otto. Prefazione di A. D'Avenia, Mondadori, Milano 2020, p.765).

di là delle diverse prassi musicali cui Dante presta sempre una particolare attenzione. Gli esempi da citare potrebbero essere numerosi: l'*Agnus Dei* (una sola preghiera e una sola intonazione),⁴ il *Miserere*, il salmo penitenziale che le anime dei morti di morte violenta cantano «a verso a verso» (*Purg.* v, 24)⁵ oppure l'inno di compieta, il *Te lucis ante*,⁶ forse il più suggestivo, con l'assolo dell'anima orante, seguita poi dal coro delle anime «dolcemente e devote».⁷ Magistralmente De Sanctis, in pagine che conservano ancora tutta la loro validità, definiva le anime «esseri musicali, che escono dalla loro coscienza individuale, assorto in uno stesso spirito di carità».⁸ Pregano e cantano in coro, così che sembra di essere in una grande chiesa ove risuonano le preghiere ed i canti più noti e cari ai fedeli, conosciuti allora anche solo al risuonare del primo verso.

L'onda musicale si accentua poi nell'incontro fra il poeta e Casella, quando quest'ultimo, con grande dolcezza, invita Dante a fermarsi: «Soavemente disse ch'io posasse» (*Purg.* II, 85). Un verso chiave con quell'avverbio, «il primo accordo della melodia»⁹ che, posto all'inizio del verso, all'improvviso rivela a Dante che non l'aveva riconosciuto nemmeno dopo il triplice e vano abbraccio chi fosse quell'anima: quella soavità nel parlare poteva essere solo di Casella che «habuerat suavem vocem in loquendo et in cantando», come scrive Benvenuto da Imola.¹⁰

⁴ «Pur 'Agnus Dei' eran le loro essordia; / una parola in tutte era e un modo, / sì che pareva tra esse ogne concordia» (*Purg.* XVI, 19-21).

⁵ Si tratta del il secondo salmo che viene cantato dalle anime che, divise in due cori, si alternano ad ogni versetto secondo le modalità di esecuzione della Liturgia delle ore.

⁶ *Purg.* VIII, 13.

⁷ Ivi, v. 16.

⁸ F. DE SANCTIS, *Storia della Letteratura italiana*, Barion, Sesto San Giovanni, Milano, 1943, vol. I, p. 184.

⁹ DANTE, *Purgatorio*, a cura di A. Momigliano, Tip. Civelli, Firenze 1960, p. 274 (in nota).

¹⁰ BENVENUTO DA IMOLA, *Comentum super Dantis Comoediam*, III. *Purgatorium*, Typis G. Barbera, Florentiae 1882, p. 69.

La musicalità, dopo l'affettuoso colloquio tra i due amici, in sintonia con la lirica dolcezza di tutto l'episodio, raggiunge il suo apice con la preghiera di Dante a Casella:

Se nuova legge non ti toglie
memoria o uso a l'amoroso canto
che mi solea quetar tutte mie doglie (*Purg.* II, 106-108).

Il lessico è mutuato dal linguaggio musicale: «Si non perdisti per mortem memoriam et usum quae duo maxime conservant artem», commentava Benvenuto da Imola indicando i due elementi, la memoria e l'uso, come fondamentali per l'arte del musico.¹¹ E Dante chiede all'amico un canto d'amore che come una volta, nella vita terrena, possa placare tutte le angosce e consolare la sua anima che con la sua persona «è affannata tanto» (*Purg.* II, 111). L'endecasillabo ben rivela nel ritmo faticoso tutta l'angoscia, il travaglio che il viaggio attraverso i gironi dell'*Inferno* è costato al poeta. Un attimo di silenzio al ripiegarsi stanco della voce su quell'affanno e subito dopo si innalza il canto improvviso di Casella:¹² «Amor che ne la mente mi ragiona», con l'incipit della seconda canzone del *Convivio*, un incipit che rimane isolato nella sua suggestione di canto d'amore: un a solo a fronte del canto corale d'inizio, una canzone d'amor profano a fronte di un canto sacro.¹³

¹¹ BENVENUTO DA IMOLA, *Comentum* cit., p. 74. Così specifica Alberto Gallo: «Si tratta di due termini tecnici della produzione musicale. Il primo è la ritenzione mnemonica di un motivo musicale che permette la disponibilità di un motivo musicale. Il secondo si riferisce alla acquisita consuetudine di operare il passaggio dal ricordo di un motivo musicale alla sua realizzazione sonora» (A. GALLO, *Parole e musica. Dal Duecento al Quattrocento*, in *Letteratura italiana*, dir. A. Asor Rosa, vol. VI. *Teatro, Musica, tradizione dei classici*, Einaudi, Torino 1986, p. 245).

¹² Benvenuto, anche se argutamente, annota: «Hic poeta ostendit formam et suavitatem cantus istius Casellae, et breviter dicit quod Casella benevolus non tardavit vel negavit cantare, sicut est commune vitium omnium cantatorum, qui sunt rogati, ut ait Horatius; sed statim coepit canere» (*Comentum* cit., p. 75).

¹³ *Conv.* III, v. 1. Estraneo a questo lavoro è il disquisire se la si debba considerare una canzone d'amore, com'era in origine, o una canzone allegorica, visto

Casella sceglie ed esegue una canzone scritta dall'amico poeta nella forma metrica più alta della lirica volgare secondo Dante stesso:¹⁴ «allor sì dolcemente / che la dolcezza ancor dentro mi suona» (*Purg.* II, 113-114). Un lessico che consuona e richiama quello del verso quinto della canzone del *Convivio*: «Lo suo (d'Amore n.d.r.) parlar sì dolcemente sona». La dolcezza del canto di Casella (*modulatio vocis*) è la dolcezza delle parole d'Amore.

Dante, Virgilio e tutte le anime ascoltano rapiti ed affascinati dalla potenza della musica: sono contenti, di una gioia misurata e contenuta, dimentichi di tutto, del presente, del futuro, perfino del cammino di purificazione che li attende, «come a nessun toccasse altro la mente» (*Purg.* II, 117).

È questa una traduzione in termini poetici degli effetti, secondo Dante, della musica che anche qui, sul limitare fra mondo terreno e

il significato che Dante le attribuisce nel *Convivio*. Ricca la bibliografia sull'argomento che vede insigni esperti sostenere l'una o l'altra interpretazione. La maggior parte dei commentatori moderni propende per la prima ipotesi e certamente il Maestro Guido Gambarini, musicandoli, li ha interpretati come versi d'amore. Mi limiterò a citare alcuni tra i più importanti studiosi come Mario Marti e Umberto Bosco i cui studi per ragioni cronologiche potevano essere noti a Guido Gambarini. Scrive Mario Marti: «Ma quando Casella, ancor vivo 'intonava' quella canzone, (vero o immaginato che sia questo fatto), rivestiva di note quelli che per lui dovevano essere soltanto dolcissimi versi d'amore. A lui non interessavano le intenzioni allegoriche di Dante, ammesso che queste gli fossero note al momento della creazione musicale, e cioè molti anni prima della composizione del *Convivio*. [...] Una canzone d'amore per *l'amoroso canto* di Casella. E' Dante stesso che chiamando *amoroso canto* quello di Casella, ce ne addita il vero carattere, la vera interiorità» (M. MARTI, *Il canto II del Purgatorio*, Le Monnier, Firenze 1963, p. 12). Umberto Bosco, sottolineando come in più punti l'episodio si risolve «in melodia purissima», cita il Chiari per il quale *Amor che ne la mente mi ragiona* è «la canzone del gaudioso rapimento d'amore, così smemorante che l'intelletto sovr'esso disvia, [...] ed è la canzone dell'assoluta impossibilità di esprimere a parole quel che l'anima sente» (DANTE ALIGHIERI, *Purgatorio*, a cura di U. Bosco, Fabbri, Milano 1963, p. 34, in nota).

¹⁴ *D.v.e.* II VIII, 7: «Sed quia sola vulgaria ventilamus, regulata linquentes, dicimus vulgarium poematum unum esse suppressum, quod per superexcellenciam cantionem vocamus».

mondo celeste, «trae a sé gli spiriti umani [...] sì che quasi cessano da ogni operazione» (*Conv.* II XIII, 24), oppure, come scrive in un suo recente saggio Thomas Persico, un implicito riconoscimento da parte del poeta stesso dell'«elevata capacità della propria poesia, una volta ricevuta la veste musicale, di superare il repertorio tradizionale» grazie all'intonazione elaborata secondo i criteri dell'*Ars Nova* italiana?¹⁵

Una tesi, questa, che sulla scia degli studi di Nino Pirrotta,¹⁶ passando attraverso gli studi di Sanguineti,¹⁷ porta a delineare un quadro chiaro e ben documentato che affascina anche chi non è esperto di questioni musicali: un quadro che oscilla tra 'canzone sacra' e 'canzone profana', la cui distinzione «si espande anche alla natura dell'intonazione musicale»¹⁸ tra il *cantus planus*, l'*organum* dell'*Ars antiqua* e il nuovo canto, «le dolci note» dell'*Ars Nova* italiana, un nuovo stile melodico la cui ricerca da parte degli stilnovisti può aver favorito l'incontro con l'*Ars Nova*.¹⁹ Una tesi che supera,

¹⁵ T. PERSICO, *Le Parole e la Musica. Poesia ed esecuzione. Dalla 'Vita Nuova' alla 'Divina Commedia'*, Aracne, Roma 2019, p. 162.

¹⁶ Lo studioso, correggendo in parte il suo pensiero sui rapporti tra *Stil Novo* e *Ars Nova*, nel saggio *Ars Nova e Stil Novo*, in «Rivista italiana di musicologia», 1, 1966, sottolinea l'importanza di «sapere se, e come, l'improvviso intensificarsi di attività creativa musicale rappresentata dall'*Ars nova* possa aver ricevuto impulso dai pensieri e dalle aspirazioni originali dello stil novo» (p. 9) per giungere poi alla conclusione che gli «è possibile suggerire che possa essere esistito un collegamento tra l'impulso creativo dello stil novo e l'intensificata attività polifonica dell'*Ars nova*. Ma anche soltanto come possibilità un tale collegamento merita di essere valutato con attenzione» (p. 19).

¹⁷ SANGUINETI, *Canzone sacra* cit., p. 154: «Ed è questa polarità di base, tra l'uno e l'altro evento musicale, quella che regge e governa l'intero tratto narrativo».

¹⁸ PERSICO, *Le parole e la musica* cit., p. 161.

¹⁹ «Dall'altra parte la ricerca di uno stile melodico più raffinato, e il desiderio di scartare le vecchie regole [...] può aver indotto i rappresentanti dello *stil novo* (*sic!*) a cercare un contatto, fin qui senza precedenti, con i rappresentanti dell'"arte" della musica» (PIRROTTA, *Ars Nova e Stil Novo* cit., p.16). Importante in questa direzione anche il contributo di Ciliberti: «Dante rappresentò la sintesi poetica della estetica musicale del Medioevo rivissuta nella piena aderenza ai nuovi ideali

grazie anche agli studi degli ultimi decenni, quelle (in linea di massima concordi) sostenute da illustri studiosi della seconda metà del Novecento quali ad esempio Franco Alberto Gallo e Mario Pazzaglia e che apre a sempre nuovi interessi di studio.²⁰

Certo, la tesi risulta rafforzata se si pensa anche al diverso effetto psicologico che la musica ha nel medesimo canto sulle anime: le stesse che poco prima cantavano in concorde armonia *In Exitu Israël de Aegypto* erano interiormente serene, ma non rapite ed estasiaste come lo sono invece, unitamente a Dante e a Virgilio, di fronte al canto di Casella; ed egualmente se si pensa che nell'atmosfera mistica del canto VIII tutte le anime seguono l'inno «dolcemente e devote», «avendo li occhi alle superne rote» (*Purg.* VIII, 16-18), ma solo Dante esce fuor di sé stesso, andando in estasi (ammesso che non sia un'iperbole), non Virgilio, non le altre anime.

Eppure, nonostante l'importanza che la musica e la musicalità hanno in questo canto, in cui veramente ogni verso, ogni terzina sembrano particolarmente atti «ad quandam odam recipiendam» (*D.v.e.* II x, 2), nessuno dei grandi musicisti italiani o anche dei minori del passato ne ha musicata nemmeno una terzina, come hanno fatto ad esempio (che abbiano o no messo in musica un intero episodio) Gioacchino Rossini nell'*Otello*, con la struggente aria del gondoliere intonata dal tenore nell'ultimo atto sui versi danteschi «Nessun maggior dolore / che ricordarsi del tempo felice

dell'*Ars Nova*» (G. CILIBERTI, *Rapporti con le altre arti. La musica nella 'Divina Commedia'*, in *Amor che ne la mente mi ragiona: Firenze e l'Ars Nova nel XIV secolo*, a cura di B.M. Brumana, Città di Firenze, Firenze 1986, p. 65).

²⁰ Alberto Gallo, riconducendo il canto di Casella al tipo di musica allora praticata in Italia e in Europa basata sulla memoria e sull'uso, la definiva «musica di modesto ingombro, costituita da una sola linea melodica» (*Parole e musica* cit., p. 245). Ed anche Mario Pazzaglia scriveva: «Di tale accompagnamento abbiamo soltanto testimonianze generiche; sappiamo, ad esempio, dal II del *Purgatorio*, che il musico Casella rivestì di note la canzone «filosofica» di Dante *Amor che ne la mente mi ragiona*; ma doveva trattarsi d'una melodia semplice, lineare, che non ostacolasse l'intendimento della complessa struttura intellettuale del testo» (M. PAZZAGLIA, *Manuale di metrica italiana*, Sansoni, Firenze 1990, p. 96).

/ ne la miseria», oppure Donizetti, con la terzina «Amor, ch'a nullo amato amar perdona». Più fortuna hanno incontrato invece altri episodi del *Purgatorio* (in particolare, ad esempio, nelle voci di Pia dei Tolomei, di Sordello, o l'esordio di *Purg.* VIII), però solo fra i compositori minori.

Segnalo soltanto che Teodulo Mabellini, compositore toscano ottocentesco, ha musicato i primi otto versi della canzone del *Convivio*, *Amor che ne la mente mi ragiona*, per tenore e pianoforte, quindi non propriamente versi del secondo canto del *Purgatorio*.²¹

Negli ultimi decenni ed in particolare anche in occasione dei due centenari danteschi che si sono celebrati a poca distanza l'uno dall'altro (nel 2015 per i 750 anni della nascita e quest'anno per il VII centenario della morte) e che hanno visto un ricco fiorire di iniziative musicali ispirate all'opera del grande poeta, il secondo canto del *Purgatorio* non è stato fonte d'ispirazione per i musicisti. Tra i titoli delle composizioni musicali presentate fino ad oggi, ad esempio, al Concorso Nazionale di Composizione *Dante in musica* per Soli, Coro ed Orchestra non ne risulta nessuno relativo al canto citato.²² Ancora una volta sono stati privilegiati l'incipit o i primi versi della canzone del *Convivio*, forse proprio per la suggestione esercitata dal primo. Basti pensare ad alcuni brani musicali (facilmente reperibili in rete) come *Amor che ne la mente mi ragiona* di Battista Pradal che ha così intitolato una sua composizione per soprano, flauto e chitarra, costruita musicando versi di vari poeti che iniziano con la parola 'Amore', da *Amor è uno desio che ven da core* di Giacomo da Lentini a *Scuote l'anima mia Eros* di Saffo, a *Un amoroso foco non può* di Metastasio a *Più forte che la morte è l'amore* dal *Cantico dei Cantici*. In questa rassegna, di Dante sono ben tre incipit: *Amor che*

²¹ Sempre a Teodulo Mabellini si deve la cantata *Lo spirito di Dante*, scritta ed eseguita a Firenze il 15 maggio 1865 per il VI centenario dantesco, cantata per due soprani, tenore, basso, coro femminile ed orchestra.

²² Concorso nazionale di Composizione bandito dalla Cappella Musicale della Basilica di San Francesco di Ravenna in collaborazione con il Centro Dantesco dei Frati Minori Conventuali e la Cooperativa Mosaici Sonori di Ravenna.

ne la mente mi ragiona, Amor ch'a nullo amato amar perdona, L'amor che move il sole e l'altre stelle. Anche Simone Sorini, 'cantore al liuto', nella seconda sezione di *Dante Musicus*, un'iniziativa dell'autore in occasione del settimo centenario della morte del poeta, ha musicato i primi cinque versi di *Amor che ne la mente mi ragiona*.²³

Unica direttamente ispirata al secondo canto del *Purgatorio* è invece la melodia composta da Marco Sirtori per flauto traverso ed arpa che ha costituito l'introduzione musicale di ogni puntata della serie di cortometraggi '5 Minuti con Dante', un'iniziativa organizzata dall'Università degli studi di Bergamo per il settimo centenario della morte del poeta. Una melodia che di questo canto ricrea l'aura di diffusa dolcezza, struggimento e malinconia di cui è permeato.

Nel quadro delineato appare ancor più significativa la composizione del Maestro Guido Gambarini, organista e compositore bergomense, che ha messo in musica per primo, a quanto mi risulta, i versi 106-118 del secondo canto del *Purgatorio*.²⁴ Nel 1967, egli compose la cantata *L'amoroso canto*, in occasione della cerimonia commemorativa, ad un anno dalla scomparsa, del maestro e collega Giuseppe Cesati al quale era legato da sentimenti di profonda amicizia ed affetto. Il testo fu eseguito per la prima volta a Bergamo presso il cinema teatro 'Rubini', da un coro di circa cento giovanissime alunne dell'istituto Paolina Secco Suardo (presso il quale Gambarini insegnava) e da Virgilio Carbonari, baritono comprimario che si esibiva allora nei maggiori teatri europei, *in primis* presso il Teatro alla Scala di Milano.

²³ Si tratta di una trilogia di documentari musicali nell'ambito del progetto *Dante Musicus. Vita Nuova alla Divina Commedia*, a cura di Simone Sorini: *E' l' dolce suon per canti era già inteso; Amor che ne la mente mi ragiona; Lo scendere e l' salir per l'altrui scale*.

²⁴ È possibile reperire una registrazione della composizione musicale del maestro Guido Gambarini all'indirizzo: <https://www.youtube.com/watch?v=-lji-0J3wIIg> (canta il Coro 'Canticum Novum'; baritono: Giuseppe Capoferri; al pianoforte Luigi Ripamonti; dirige Erina Gambarini).

Introdotta dalle note del pianoforte, la richiesta di Dante, affidata ad una voce baritonale, si presenta con un arioso che si apre musicalmente su «l'amoroso canto», rischiarandosi in una nota di dolcezza appena accennata; la musica poi prende slancio e si dispiega, suggerendo quel senso di pace, di consolazione che il canto d'amore infonde anche solo nel ricordo. La frase musicale si chiude con il ritenuto su «affannata tanto», un ritenuto che sottolinea l'intensità dell'affanno dando peso alle singole sillabe della parola, in piena corrispondenza col testo dantesco. Un arioso questo, quasi un 'recitar cantando' in cui l'andamento melodico non prevale sulla parola poetica.

Dopo una breve pausa, il pianoforte ci prepara (quindi il canto non si leva d'improvviso come nel testo poetico) con una serie di accordi arpeggiati molto leggeri ad un'atmosfera diversa, celestiale in cui sono voci angeliche a cantare:

'Amor che ne la mente mi ragiona'
de la mia donna disiosamente
move cose di lei meco sovente (*Conv.* II, vv. 1-3).

Si tratta di un cambiamento sostanziale: il canto monodico di Casella è sostituito da un coro di voci femminili, un canto caratterizzato da una linea melodica che si sviluppa attraverso una serie di vocalizzi sulla parola 'Amor': tre voci femminili, due soprani ed un contralto, colloquiano tra loro su tre linee diverse che si intrecciano vocalizzando sinuosamente sul primo verso; si spiegano poi in un cantabile appassionato sul verso «de la mia donna disiosamente» e su questo avverbio polisillabico le voci indulgiano (su ogni sillaba una nota) con una dolcezza e con una partecipazione emotivamente intense.

Dopo questo interludio il coro riprende a cantare, ritornando alla melodia principale: il risultato è un'aura musicale di soavità e di dolcezza. Come la dolcezza è il nucleo dell'episodio lirico dantesco, così la dolcezza è il sentimento dominante di questa parte in cui il canto assume però un ruolo diverso rispetto alla prima: la parola

poetica passa in secondo piano e la linea melodica prevale, fino quasi ad oscurarla, ma non ad annullarla perché il sentimento di letizia spirituale che la musica crea, è quello che la poesia stessa ha ispirato, è nella parola del poeta.

A questo punto il baritono riprende la sua narrazione, mescolando e intrecciando la sua voce con i vocalizzi: ritorna il testo poetico che si fa via via più comprensibile, finché il baritono canta da solo in modo aperto «che la dolcezza ancor dentro mi suona». La gioia misurata e composta di tutti i presenti che ascoltano estatici si esprime in una musica di grande leggerezza con quell'accento su 'contenti', «come a nessun toccasse altro la mente» (*Purg.* II, 17). È un momento di oblio dal quale le anime, nel testo dantesco, saranno risvegliate bruscamente dal richiamo di Catone, richiamo che qui potrebbe avere la sua anticipazione musicale nel canto sospeso finale del baritono.²⁵ Una soluzione di difficile interpretazione che lascia alla poesia l'ultimo sintagma 'la mente' con le note del pianoforte che pian piano si allontanano e svaniscono, fluttuando come in un effetto di dissolvenza.

E ora, in noi dimentichi di tutte le disquisizioni sul rapporto poesia-musica, rimane solo l'onda emotiva di questo antico connubio che ci affascina e ci rapisce, presente, ancor oggi, nelle parole di Riccardo Muti: nella *Nota* alla sua autobiografia *Prima la musica, poi le parole* egli sottolinea come desideri «sempre cominciare dalle 'parole'», pretendendone «in teatro la perfetta percezione al di là della musica».²⁶ E in apertura di libro, isolati sulla pagina bianca, spiccano i versi del XIV del *Paradiso* dove dalla croce luminosa formata dai

²⁵ Devo ringraziare Erina Gambarini, figlia del maestro e musicista, per i suoi preziosi suggerimenti, ma in particolare per avermi segnalato come volutamente il compositore abbia concluso il pezzo in modo armonicamente sospeso (canto sospeso): infatti nel rigo la nota finale si apre e risale dal punto di vista musicale sulla parola «mente», come lasciasse aperto uno spiraglio.

²⁶ R. MUTI, *Prima la musica, poi le parole. Autobiografia*, Edizione speciale per 'Il Corriere della Sera', Milano, 2021, p. 4.

beati del cielo di Marte giunge a Dante «una melode», una melodia che lo rapisce, anche se non ne comprende le parole:

E come giga e arpa, in temprata tesa
di molte corde, fa dolce tintinno
a tal da cui la nota non è intesa,
 così da' lumi che li m'apparinno
s'accogliea per la croce una melode
che mi rapiva, senza intender l'inno (*Par.* XIV, 118-123).

Sintesi: Questo intervento è solo una presentazione dei momenti più salienti dal punto di vista tematico e musicale dell'episodio dell'incontro di Dante con Casella che hanno suggerito al maestro Guido Gambarini l'idea di musicare «l'amoroso canto». Ci si sofferma essenzialmente sul coro delle anime che cantano *In exitu Israël de Aegypto* secondo i canoni dell'*Ars Antiqua*, sulla richiesta di Dante all'amico ed infine sul canto di Casella, *Amor che ne la mente mi ragiona*, che rapisce i presenti tanto da indurre gli studiosi ad ipotizzare che potesse trattarsi di una composizione vicina all'ambito dell'*Ars Nova*. Si illustrano poi, in stretta correlazione col testo dantesco, le caratteristiche della composizione del Maestro Guido Gambarini, una cantata sui versi 106-117 del canto secondo del *Purgatorio*.

Parole chiave: Amore, Dolcezza, Musica.

Abstract: This paper is just a presentation of the most salient moments, both thematically and musically, of the episode of Dante's meeting with Casella which suggested to Maestro Guido Gambarini the idea of setting to music «l'amoroso canto». We essentially focus on the chorus of souls who sing *In exitu Israël de Aegypto* according to the canons of *Ars Antiqua*, on Dante's request to his friend and finally on the song of Casella, *Amor che ne la mente mi ragiona*, which so ravishes the listeners that scholars have been led to hypothesize that it might have been a composition close to the *Ars Nova* sphere. The characteristics of the composition of Maestro Guido Gambarini, a cantata on verses 106-117 of the second canto of *Purgatory*, are then illustrated, in close correlation with Dante's text.

Keywords: Love, Sweetness, Music.

Nella stessa collana

104. *Matière, sen et conjointure Saggi scelti di narrativa romanza di Charmaine Lee*, a cura di Sabrina Galano e Lidia Tornatore
105. MICHELE BIANCO, *D a n t _ T r o p ì a. Approccio retorico ai versi mariani del «sacrato poema». Dante conosciuto attraverso le figure*
106. GIOVANNI GENNA, *Uno squarcio sulla tela dell'oggettività. Studi sul mito in Carlo Emilio Gadda*
107. *Metodo e passione. Studi sulla modernità letteraria in onore di Antonio Lucio Giannone*, a cura di Giuseppe Bonifacino, Simone Giorgino, Carlo Santoli
108. RAFFAELE CAMPANELLA, *Dante poeta della libertà e altri saggi danteschi*, prefazione di Rino Caputo

109. ALFONSO GATTO, *Un poeta in prosa. Cronache del piacere 1957-1958*,
a cura di Epifanio Ajello
110. DAVIDE BERTOLOTTI, *La calata degli ungheri in Italia nel Novecento*, a
cura di Aldo Maria Morace

Finito di stampare
nel mese di marzo 2023
presso Universal Book s.r.l.
Rende (CS)