

Thomas Klinkert /
Alice Malzacher (a cura di)

Dante e la critica letteraria

Una riflessione epistemologica



FREIBURGER
ROMANISTISCHE ARBEITEN

rombach

Thomas Klinkert / Alice Malzacher (a cura di)

Dante e la critica letteraria
Una riflessione epistemologica

FREIBURGER ROMANISTISCHE ARBEITEN

herausgegeben von

Andreas Gelz, Ursula Hennigfeld, Hermann Herlinghaus,
Daniel Jacob, Rolf Kailuweit, Thomas Klinkert,
Stefan Pfänder

Band 11

Thomas Klinkert / Alice Malzacher (a cura di)

Dante e la critica letteraria

Una riflessione epistemologica

 **rombach** verlag

Gefördert durch:



Dr. Jürgen und Irmgard Ulderup Stiftung

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© 2015. Rombach Verlag KG, Freiburg i.Br.

1. Auflage. Alle Rechte vorbehalten

Umschlag: Bärbel Engler, Rombach Verlag KG, Freiburg i.Br./Berlin/Wien

Satz und E-Book-Produktion: rombach digitale maufaktur, Freiburg i.Br.

E-Book-ISBN (PDF): 978-3-7930-6019-2

Besuchen Sie den Verlag im Internet: www.rombach-verlag.de

INDICE

THOMAS KLINKERT

Introduzione

Problemi ermeneutici ed epistemologici della *Commedia* di Dante e la sua
doppia codificazione quale testo poetico e testo di sapere 7

RINO CAPUTO

Aspetti della fortuna di Dante, oggi, nel mondo occidentale 27

KARLHEINZ STIERLE

Dantes Einsamkeit und das Problem des Verstehens 39

ELENA LANDONI

Interdisciplinarietà e oggettività di metodo nell'approccio
alla *Commedia* 59

ZYGMUNT G. BARAŃSKI

« Con quanta vigilanza! Con quanto impegno! »
Studiare Dante 'soggettivamente' 75

SERGIO CRISTALDI

Il presupposto della finzione 99

JOHANNA GROPPER

Giovanni Boccaccio: buono o cattivo lettore di Dante?
Il giudizio critico sul Boccaccio dantista come specchio di una mutata
interpretazione della *Commedia* 125

ALICE MALZACHER

Uno sguardo moderno su Dante: il caso Petrarca 163

HERMANN H. WETZEL

Il « plurilinguismo » di Dante in confronto all'« unilinguismo »
di Petrarca 179

PATRICIA OSTER

Jenseits des vierfachen Schriftsinns:

Der ›sensus aestheticus‹ in der *Commedia* 193

CORNELIA KLETTKE

Approcci poetologici alla *Commedia* con le tecniche di lettura

postmoderne 215

Gli autori di questo volume 235

THOMAS KLINKERT

Introduzione

Problemi ermeneutici ed epistemologici della *Commedia* di Dante e la sua doppia codificazione quale testo poetico e testo di sapere

Riassunto

Questa introduzione ci conduce nella tematica del presente volume – *Dante e la critica letteraria. Una riflessione epistemologica* – iniziando con un’analisi del rapporto tra testo e commento, sulla base di alcuni risultati dell’analisi sui primi commenti della *Commedia*. Nella seconda parte una lettura critica di Benedetto Croce permette di riconsiderare lo statuto della poesia nella *Commedia*. Nell’ultima parte si cercherà di fondare la tesi dell’esistenza nel testo della *Commedia* di una doppia codificazione, vale a dire che gli elementi epistemici contenuti in esso, pur facendo riferimento ad un sapere extraletterario, sono sottomessi ad una rifunzionalizzazione poetica. Questa doppia codificazione viene riflessa nel testo stesso della *Commedia*, come si cerca di mostrare tramite un’analisi testuale.

Zusammenfassung

Dieser Beitrag führt in den Gegenstandsbereich des vorliegenden Bandes – *Dante und die Literaturwissenschaft. Eine epistemologische Standortbestimmung* – ein, indem er in einem ersten Schritt allgemeine Überlegungen über den Zusammenhang zwischen Text und Kommentar anstellt und dabei auch auf einige Forschungsergebnisse zu den frühesten Dante-Kommentaren eingeht. Im Anschluss daran wird in kritischer Auseinandersetzung mit Benedetto Croce die Frage nach dem Stellenwert des Poetischen in der *Commedia* gestellt, bevor schließlich im dritten Teil die These aufgestellt wird, wonach der Text der *Commedia* einer doppelten Codierung unterliegt, das heißt, dass die im Text aufgerufenen Wissensbestände einerseits auf extratextuelles Wissen verweisen, andererseits aber innerhalb des Textes poetisch refunktionalisiert werden. Es wird textanalytisch zu zeigen versucht, dass diese doppelte Codierung in der Struktur des Textes selbst reflektiert wird.

1. Riflessioni teoriche sul rapporto tra testo e commento

Qual è l’oggetto del nostro discorso quando parliamo di Dante? Naturalmente parliamo dei suoi testi e soprattutto della *Commedia*, che è la sua opera più celebre. Abbiamo letto questi testi con entusiasmo e ne facciamo l’ogget-

to di saggi scientifici e di corsi universitari. Questi testi fanno parte della memoria culturale italiana ed europea, anzi globale. Nondimeno, quantunque Dante sia il primo e probabilmente il più grande ‘autore’ della letteratura occidentale,¹ dobbiamo ammettere che sulla sua persona empirica esistono poche informazioni valide. Frank-Rutger Hausmann ha analizzato il carattere precario delle nostre conoscenze sulla persona storica di Dante Alighieri. Il suo saggio, che s’intitola: « Fast alles, was wir von Dante wissen, wissen wir von Dante »² (« Quasi tutto quello che sappiamo di Dante, lo sappiamo da Dante »), suggerisce un atteggiamento critico nei confronti della biografia di Dante.

Anche prescindendo dalla questione della persona empirica Dante Alighieri, rimangono dei problemi da affrontare. Sul numero esatto delle opere di Dante, ci sono dei dubbi. Esistono degli scritti di cui si suppone, senza prove sufficienti, che sia lui l’autore, p. es. *Il Fiore* e la *Questio de aqua et terra*. Neanche la celebre *Epistola a Cangrande della Scala*, nella quale viene esposta la dimensione allegorica della *Commedia*, può essere attribuita con sicurezza a Dante. Per quanto riguarda le opere sicuramente scritte da lui, spesso non se ne può ricostruire il testo esatto. Questo si spiega col fatto che esistono pressappoco ottocento manoscritti completi o parziali della *Commedia*.³ L’instabilità del testo corrisponde alla natura di un’epoca caratterizzata dal

¹ Questa problematica viene trattata in: Albert Russell Ascoli, *Dante and the Making of a Modern Author*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008, che parte da questa riflessione: « From the perspective of the first decade of the twenty-first century, more than seven hundred years after the fictive date in which the events recounted in the *Divina Commedia* take place, it seems obvious that no single work and no writer in the Western canon possesses more authority, in a generalized sense of widely-acknowledged cultural prestige and ideological weight, than do Dante Alighieri and the ‘poema sacro’ [...] » (p. 3), cercando poi di analizzare il processo storico, al quale partecipò attivamente Dante stesso, che rese possibile questa costruzione di un ‘autore’.

² Frank-Rutger Hausmann, « Fast alles, was wir von Dante wissen, wissen wir von Dante. Plädoyer für einen kritischen Umgang mit Dantes Biographie », in: Clausdirk Pollner et al. (a cura di), *Bright Is the Ring of Words. Festschrift für Horst Weinstock*, Bonn, Romanistischer Verlag, 1996, pp. 109–125.

³ Per un’analisi comprensiva della tradizione manoscritta della *Commedia*, si veda Marcella Roddewig, *Dante Alighieri. Die göttliche Komödie. Vergleichende Bestandsaufnahme der « Commedia »-Handschriften*, Stuttgart, Hiersemann, 1984; per il numero esatto dei manoscritti si veda *ibid.*, p. XXXIX. Per quanto riguarda la difficoltà di ricostruire il testo ‘originale’ della *Commedia*, si veda Antonio Lanza, « Polemiche italiane moderne intorno a Dante », in: Marcello Ciccuto (a cura di), *Lecture e lettori di Dante. Letà moderna e contemporanea. Lecture classensi*, vol. 39, Ravenna, Longo, 2011, pp. 71–87, qui p. 72: « [...] le copie manoscritte del poema si andavano diffondendo a macchia d’olio, in misura così ingente da rendere sinora impossibile una vera edizione lachmanniana, che con ogni probabilità non potrà mai vedere la luce. »

manoscritto e non dal libro stampato. Ma anche prescindendo da questi fenomeni di incertezza e supponendo, per facilitarci il compito, che abbiamo a che fare solo con testi sicuramente scritti da Dante e che la loro forma verbale sia fuori dubbio, sorgono comunque dei problemi di interpretazione, che non mancano di costituire una sfida sempre nuova per i critici letterari. Per questa ragione è necessario riflettere fondamentalmente sul rapporto tra l'opera di Dante e la sua interpretabilità, quale si manifesta attraverso la storia della sua ricezione critica.

Vorrei dare un esempio emblematico, tratto da un saggio recente di Zygmunt G. Barański, nel quale l'autore si propone di delucidare il significato dei termini *dottrina* e *teologia* in Dante. L'autore comincia con una confessione:

In light of the complexity of the definitional, historical and intellectual questions involved, it is probably not surprising that, despite the effort I have put into reflecting on the implications of the two terms, my puzzlement should not have abated: What might be the precise and actual nature of the relationship between 'doctrine' and 'theology', never mind the relationship between 'doctrine' and a specifically Dantean branch of theology, 'Dante's theology'? What meaning should I ascribe to the two words? Should I return them to the medieval context? Trace their presence in Dante? Or rely on their modern characterizations? In an artist and thinker as ambitious, wide-ranging, innovative and syncretic as Dante, how can the relative status of 'doctrine' and 'theology' be established? My doubts and questions are not the result of some sophistic 'deconstructive' urge – not least because I am acutely conscious of Dante's warnings about relying on 'ingegno di sofista' (*Par.*, XXIV. 81) [sophist's wit]. As far as I am concerned, my uncertainties are precisely the type of interrogation that Dantists have a bit too often failed to carry out when addressing the poet's intellectual formation and interests.⁴

⁴ Zygmunt G. Barański, « Dante and Doctrine (and Theology) », in: Claire E. Honess/Matthew Treherne (a cura di), *Reviewing Dante's Theology*, 2 voll., Oxford ecc., Peter Lang, 2013, vol. I, pp. 9–63, qui p. 11. (« Alla luce della complessità delle questioni di definizione, e di quelle storiche e intellettuali, di cui si tratta, probabilmente non sorprende che, malgrado i miei tentativi di riflettere sulle implicazioni di questi due termini, la mia perplessità non sia diminuita: Quale sarebbe la natura precisa e reale della relazione tra 'dottrina' e 'teologia', senza poi considerare la relazione tra 'dottrina' e un genere specificamente dantesco della teologia, cioè la 'teologia di Dante'? Quale significato dovrei attribuire a queste due parole? Dovrei situare queste parole nel contesto medievale? Ricerare la loro presenza in Dante? Oppure appoggiarmi ai loro significati moderni? Com'è possibile definire lo statuto relativo di 'dottrina' e 'teologia' in un artista e pensatore altrettanto ambizioso, versatile, innovativo e sincretista come Dante? I miei dubbi e le mie domande non sono il risultato di una spinta sofista 'decostruttiva' – non per ultimo perché sono acutamente consapevole degli avvertimenti di Dante a non affidarsi all'«ingegno di sofista» (*Par.*, XXIV. 81). Per quanto mi riguarda, le mie insicurezze sono precisamente quel genere di questioni che i dantisti troppo spesso non hanno approfondito

In questa citazione sono esposti alcuni dei problemi fondamentali che deve affrontare ogni interprete di testi provenienti da epoche lontane. Chi si occupa di tali testi deve rendersi conto che nel tentativo di capirli possono prodursi interferenze fra tre livelli diversi. (1) Un termine come *dottrina* ha un significato (o dei significati) nel contesto contemporaneo dell'opera che si studia, nel nostro caso il contesto medievale. Questi significati possono essere ricostruiti tramite l'analisi di testi pertinenti. S'incontreranno tuttavia frequenti contraddizioni e ambiguità dei significati. (2) Il medesimo termine può avere un significato, che sarà con ogni probabilità diverso, nel contesto contemporaneo del lettore. Barański parla di « modern characterizations », di significati moderni. (3) Alla fine questo termine, nell'opera da studiare, che nel nostro caso è l'opera di Dante, può avere un significato che si distingue dal primo e dal secondo significato sopramenzionati. Questo è dovuto al fatto che Dante è un pensatore innovativo e sincretista che non si accontenta di riprodurre tali quali gli elementi trovati nelle sue fonti, ma che vuole trasformare questi elementi con i suoi propri strumenti intellettuali ed artistici. Se questo vale per parole apparentemente semplici, che non ostacolano o non sembrano ostacolare la comprensione, quali *dottrina* o *teologia*, tanto più risulterà difficile la comprensione di relazioni complesse di significato prodotte dalle forme poetiche delle opere di Dante. Comunque, secondo Barański, la critica dantesca non ha sempre reagito in modo soddisfacente a queste difficoltà. Egli cerca di rimediarvi con la sua analisi dei termini *dottrina* e *teologia*, ma il suo saggio è solo una soluzione parziale del problema fondamentale. Rimane tanto lavoro da fare.

Questa constatazione è il motivo principale che ha dato luogo alla realizzazione di questo volume, i cui contributi hanno lo scopo di riflettere sui problemi di interpretazione associati a Dante.⁵ Questi contributi partono dal

quando si sono interessati della formazione intellettuale e degli interessi del poeta. » Trad. (TK) – Si veda anche il contributo di Barański nel presente volume (pp. 75–98), nel quale l'autore critica alcune delle 'macchie cieche' della critica dantesca. Si può mettere accanto alle riflessioni di Barański il saggio di Hermann H. Wetzel (pp. 179–192), che critica la distinzione continiana tra l'« unilinguismo » di Dante e il « plurilinguismo » di Petrarca.

⁵ Il convegno da cui è nato questo volume ha avuto luogo a Freiburg i. Br. (Germania) dal 13 al 15 febbraio 2015. Ringrazio Alice Malzacher, con la quale ho ideato il programma del convegno e che è la co-editrice di questo libro. Altrettanto ringrazio Stephanie Boye, Robin Denz, Christina Lammert, Roberta Milani-Eder, Isabell Oberle e Anna Pevoski che ci hanno aiutato nell'organizzazione del convegno e nella preparazione di questo volume. Ringrazio tutti i colleghi e le colleghe che hanno partecipato al convegno e che hanno finito i loro contributi con estrema rapidità, permettendoci di pubblicare questo libro ancora nel corso dell'Anno dantesco 2015. Né il convegno né il volume avrebbero potuto esistere senza la generosità della *Dr. Jürgen und Irmgard Ulderup-Stiftung*; vorrei ringraziare

fatto che la *Commedia* fu un evento artistico e discorsivo di straordinaria portata. L'autore era cosciente delle numerose innovazioni che caratterizzano la sua opera principale e le tematizza nel testo. Ma l'arditezza formale, contenutistica ed epistemologica dell'opera fu sin dall'inizio chiosata nei commenti. In un secolare processo di interpretazione e appropriazione si accumularono sempre più stratificazioni e attribuzioni di senso che da una parte agevolano la comprensione del testo, dall'altra s'interpongono tra noi e il testo originale. Sulla scorta di questi presupposti riveste grande importanza per gli interpreti dell'opera dantesca tenere conto delle basi e premesse del proprio approccio a quest'opera. A seconda che si legga la *Commedia* come opera teologica, scientifico-filosofica, politica oppure poetica, prevale l'una o l'altra chiave interpretativa pregiudiziale condizionata da un lato dalla prospettiva analitica scelta, dall'altro da una certa 'pre-comprensione' del testo, in parte forse neanche esplicitamente riflessuta.

L'obiettivo del presente volume non è di aggiungere un ulteriore contributo tematico agli innumerevoli studi danteschi quanto piuttosto quello di muoversi su un metalivello dal quale osservare criticamente il proprio orientamento di ricerca. È lecito ad esempio applicare moderne teorie del testo e del segno (come quelle del post-strutturalismo) a un'opera tardo-medievale?⁶ Ha senso non considerare le condizioni della comunicazione tipiche del Medioevo, com'è sovente il caso?⁷ Ci si può permettere di equiparare la *persona* letteraria di Dante con la persona storica dell'autore come, nonostante rilievi critici, viene altresì fatto in un gran numero di studi?⁸ Queste e altre questioni, concernenti per esempio la differenza tra un Dante 'italiano' e un Dante 'internazionale',⁹ sono oggetto d'indagine nel presente volume. È nostro auspicio pervenire a risultati sostanziali riguardanti sia i problemi della critica letteraria nel XXI secolo, sia le risposte su come ci confrontiamo con testi canonici e, di conseguenza, su come determiniamo le funzioni di un testo letterario.

cordialmente la Fondazione e i suoi rappresentanti, nonché la casa editrice Rombach che con la sua professionalità ci ha aiutato a trasformare il manoscritto in libro stampato.

⁶ Si veda il contributo di Cornelia Klettke nel presente volume (pp. 215–233).

⁷ Si veda il tentativo di Elena Landoni (pp. 59–73), che cerca di definire un metodo d'indagine coerente con le modalità di comunicazione caratteristiche dell'opera dantesca.

⁸ Per una riflessione sul rapporto tra Dante quale persona storica e la sua opera, nella quale si manifestano le tracce del suo esilio, si veda il saggio di Karlheinz Stierle in questo volume (pp. 39–58).

⁹ La ricezione internazionale di Dante viene trattata nel contributo di Rino Caputo (pp. 27–37).

Una chiave d'interpretazione dell'opera dantesca sono i primi commenti della *Commedia*, nei quali si manifesta sin dall'inizio una discrepanza tra la lettera del testo e le possibilità della sua interpretazione. Secondo Boccaccio il dovere del commentatore è triplice. Si tratta di « spiegare l'artificioso testo, la moltitudine delle storie e la sublimità de' sensi nascosti sotto il poetico velo della *Comedia* del nostro Dante ». ¹⁰ Questa frase viene spiegata da Saverio Bellomo, uno dei grandi esperti del commento dantesco, in questo modo: ¹¹

(1) L'artificioso testo non è altro che « il linguaggio poetico con il suo ben noto scarto rispetto alla lingua non solo parlata, ma anche prosastica ». ¹²
 (2) La moltitudine delle storie secondo Bellomo corrisponde all'« enciclopedia », « quell'insieme di nozioni che il lettore deve condividere con l'autore per la comprensione del testo ». ¹³ Siccome lo scopo comunicativo principale di Dante non era di essere sempre comprensibile, altrimenti detto, siccome egli ha spesso scelto delle formulazioni allusive, il lettore moderno deve ricorrere ai primi commenti e all'« enciclopedia » fornita da quelli per poter decifrare le strutture allusive del testo dantesco. (3) La decrittazione della « sublimità de' sensi nascosti » si fa tramite l'interpretazione allegorica, che è un procedimento ermeneutico tipicamente medievale. ¹⁴

¹⁰ Giovanni Boccaccio, *Esposizioni sopra la Comedia di Dante*, Accessus, § 3, citato secondo *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, a cura di Vittore Branca, vol. VI, Milano, Mondadori, 1965, p. 1.

¹¹ Saverio Bellomo, « Introduzione », in: Idem, *Dizionario dei commentatori danteschi. L'esegesi della « Commedia » da Iacopo Alighieri a Nidobeato*, Firenze, Olschki, 2004, pp. 1–49, qui pp. 27sq. Si veda inoltre Bruno Sandkühler, *Die frühen Dante-kommentare und ihr Verhältnis zur mittelalterlichen Kommentartradition*, München, Hueber, 1967; Idem, « Die Kommentare zur *Commedia* bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts », in: August Buck (a cura di), *Die italienische Literatur im Zeitalter Dantes und am Übergang vom Mittelalter zur Renaissance*. Vol. I: *Dantes « Commedia » und die Dante-Rezeption des 14. und 15. Jahrhunderts*, Heidelberg, Winter, 1987, pp. 166–232; Steven Botterill, « The Trecento Commentaries on Dante's *Commedia* », in: Alastair Minnis/Ian Johnson (a cura di), *The Cambridge History of Literary Criticism*. Vol. II: *The Middle Ages*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008, pp. 590–611.

¹² Saverio Bellomo, « Introduzione », p. 28.

¹³ *Ibid.* – Per un'elaborazione semiologica del concetto di « enciclopedia » quale categoria interpretativa valida per i testi letterari, cfr. Umberto Eco, « Testo e enciclopedia », in: Idem, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano, Bompiani, 1979, pp. 13–26.

¹⁴ Per l'interpretazione della *Commedia* in chiave allegorica e i suoi presupposti, si veda Erich Auerbach, « Figura » (1938), in: *Archivum Romanicum* 22 (1938), pp. 436–489, ristampato in: Idem, *Gesammelte Aufsätze zur romanischen Philologie*, Bern/München, Francke, 1967, pp. 55–92; Robert Hollander, *Allegory in Dante's « Commedia »*, Princeton, Princeton University Press, 1969; Michelangelo Picone (a cura di), *Dante e le forme dell'allegoresi*, Ravenna, Longo, 1987; Otfried Lieberknecht, *Allegorese und Philologie. Überlegungen zum Problem des mehrfachen Schriftsinns in Dantes « Commedia »*, Stuttgart, Steiner, 1999, nonché il contributo di Patricia Oster nel presente volume (pp. 193–213).

Ne risulta, secondo Bellomo, che il testo di Dante era concepito inizialmente come un oggetto che doveva necessariamente essere completato da un commento:

Dante è assolutamente consapevole della necessità di un commento per la lettura del suo poema e l'*Epistola a Cangrande* ne è la prova più chiara. Questa consapevolezza sta a indicare anche qualcosa d'altro: che il commento non solo è utile per la lettura della *Commedia*, ma è da questa postulato. Cioè a dire che il commento è previsto da Dante già a livello dell'ispirazione e che il poema nasce con questo presupposto. In questo gioca un ruolo decisivo il modello del libro per eccellenza, cioè la Bibbia, che nel Medioevo non è concepibile senza la glossa.¹⁵

Se i critici letterari moderni possono essere – in qualche modo e *mutatis mutandis* – considerati come gli eredi dei commentatori medievali, si può concludere che la *Commedia* dantesca è situata in un rapporto di condizionamento mutuo con la critica letteraria quale erede del commento. Il testo dantesco è concepito fin dall'inizio con il supporto di un'esegesi specialistica che lo renda leggibile. Ma se il testo ha bisogno del commento, il commento ha altrettanto bisogno del testo, che costituisce un enigma da studiare e da risolvere.

Il testo e i suoi commenti possono situarsi in un rapporto di tensione caratterizzato da discrepanze. Se si può dire che in un testo poetico si manifestano generalmente diversi livelli di significato, la diversità dei significati aumenta in un testo così complesso come la *Commedia* di Dante. Poiché nessun commento è in grado di esaurire la totalità dei significati contenuti in quel testo, i commentatori devono mettere l'accento su un'interpretazione parziale. Ad esempio, i primi commentatori della *Commedia* hanno interpretato il poema come una *summa* enciclopedica del sapere medievale. Ora, quest'interpretazione non corrisponde esattamente alle idee contenute nell'*Epistola a Cangrande*, ma è in armonia con le concezioni di un pubblico urbano e laico del tardo Medioevo:

Per quanto ben nota ai primi commentatori che la utilizzarono ampiamente, l'*Epistola a Cangrande*, la quale diceva a chiare lettere che il settore filosofico in cui andava inserita la *Commedia* era il « morale negotium » e il suo fine era « non ad speculandum sed ad opus », non fu in grado di evitare che la *Commedia* venisse recepita prima di tutto come opera didattica e scientifica, come *summa* di tutto il sapere.¹⁶

¹⁵ Saverio Bellomo, « Introduzione », p. 29.

¹⁶ *Ibid.*, pp. 29–30.

La possibile discrepanza tra testo e commento, oppure tra autocommento dell'autore e commento di un commentatore, non è soltanto un fenomeno collegato ai problemi dell'interpretazione. In effetti, può darsi che un commento si emancipi dal suo legame col testo da commentare, sicché il testo letterario si trasforma in un pretesto che serve a dar luogo ad un commento; è una forma di discrepanza più radicale e più profonda. Così, rispetto al commento di Iacopo della Lana, che fu scritto prima del 1328, Bellomo dice:

[...] il testo in sé perse la centralità che gli era dovuta e divenne in parte il « pretesto » per sviluppare autonome trattazioni sui temi più vari. Era la consacrazione del poeta come *auctor* e del suo testo come autorevole punto di partenza per una *lectio* universitaria che attualizzasse tutte le potenzialità della parola poetica, sia intenzionali, sia preterintenzionali, purché contribuissero all'acclamazione della verità. In tal modo la poesia, grazie alle sue peculiarità espressive di concisione e memorabilità, veniva ad assumere quasi la funzione di supporto mnemotecnico per i contenuti del commento.¹⁷

Si potrebbe forse pensare che un tale cambiamento del rapporto tra testo poetico e commento sia un'aberrazione individuale da evitare ad ogni costo. Ma un tale atteggiamento tralascerebbe il fatto che un commento non può essere mai determinato e controllato completamente dal testo che lo ha ispirato. Vale a dire che un commento è sempre, almeno parzialmente, imprevedibile, poiché un testo letterario non può anticipare tutti i modi in cui viene letto e interpretato. Se si considera che un testo medievale come la *Commedia* di Dante, il cui modello ideale era la Sacra Scrittura, riceve la sua dignità dall'esistenza di commenti, ne risulta che il condizionamento reciproco del testo e del suo commento può in certi casi dar luogo ad una relativa autonomia del commento. Si deve ammettere che il testo poetico entra nella sfera della comunicazione solo grazie al commento, che è considerato come uno strumento comunicativo imprescindibile e quindi possente. Ora, se non è vero che ogni commento corrisponde a una dimensione oggettiva di significato contenuta nel testo, si può dire però che ogni commento corrisponde alla manifestazione di una possibilità socialmente data di interpretare il testo in tal modo. Così l'opera dantesca rivela la sua fecondità che si manifesta attraverso la storia della sua ricezione.¹⁸

¹⁷ *Ibid.*, p. 32.

¹⁸ Alcuni aspetti della ricezione multiforme dell'opera di Dante sono studiati in questo volume nei contributi di Johanna Gropper (Boccaccio, pp. 125–161), Alice Malzacher (Petrarca, pp. 163–178) e Sergio Cristaldi (il giudizio sul carattere finzionale della *Commedia*, pp. 99–123).

2. Lo statuto della poesia nella *Commedia* di Dante

Pochi critici hanno dato una risposta più univoca alla domanda sul come leggere la *Commedia* di quella di Benedetto Croce. Nel suo libro *La poesia di Dante*, che fu pubblicato in prima edizione nel 1920, Croce distingue due modi di lettura fondamentalmente diversi, quello ‘poetico’ ossia estetico e quello ‘non-poetico’, cioè filosofico, pratico, allegorico, religioso, ecc. Questo modo non-poetico di lettura viene chiamato da Croce « interpretazione allotria », cioè estranea, poiché secondo lui questa lettura non tiene conto della dimensione poetica della *Commedia*. Croce ammette che l’interpretazione allotria esisteva già all’epoca di Dante « per opera di notai e frati e lettori d’università, e degli stessi figliuoli del poeta ».¹⁹ Se Dante avesse avuto una vita più lunga, avrebbe, secondo Croce, senz’altro contribuito egli stesso all’interpretazione allotria. L’*Epistola a Cangrande* costituisce un primo abbozzo di questo genere di interpretazione. Le interpretazioni non-poetiche della *Commedia* sono per Croce legittime, poiché sono adatte al contenuto della *Commedia*. Altrettanto legittime sono le interpretazioni poetiche del testo. Ma ciò che non vale, secondo Croce, è la combinazione dei due tipi d’interpretazione:

Se questi due modi d’interpretazione sono ambedue legittimi, illegittimo invece è il loro congiungimento, quantunque una molto ripetuta formula di scuola – che qui recisamente si rifiuta – asserisca che condizione e fondamento dell’interpretazione estetica della *Commedia* sia la sua interpretazione filosofica, morale, politica e altresì allegorica.²⁰

Per Croce bisogna separare radicalmente le forme di interpretazione poetica e non-poetica. Ne dà una serie di esempi, dei quali soltanto uno verrà qui presentato, cioè l’interpretazione filosofica:

Nella storia della filosofia le dottrine di Dante debbono essere ripensate nella loro logicità e dialettica e ricongiunte con le dottrine anteriori e posteriori in guisa da fare scaturire la verità loro e il loro limite, e intendere il posto che presero e l’ufficio che esercitarono nello svolgimento generale del pensiero. Ma nella storia della poesia, come nel semplice leggere e gustare la poesia, tutto ciò non solo non importa, ma, se vi fosse introdotto, disturberebbe; perché quelle dottrine vi stanno non in quanto pensate ma solo in quanto immaginate, e perciò non si dialettizzano nel vero e nel falso. Importa conoscerle, ma allo stesso modo in cui si conosce un mito, una favola, un fatto qualsiasi, cioè come elementi o parti della poesia, dalla quale, e non dalla logica, ricevono impronta e significato.²¹

¹⁹ Benedetto Croce, *La poesia di Dante*, Bari, Laterza, ⁹1958 (¹1920), p. 3.

²⁰ *Ibid.*, p. 9.

²¹ *Ibid.*, pp. 9sq.

Qual è la base teorica di questa distinzione? Si tratta dell'ipotesi per cui gli elementi di contenuto del testo dantesco hanno una funzione diversa a seconda che siano relazionati con un sistema di senso filosofico o un sistema di senso poetico. La frase essenziale sulla quale è basato l'argomento di Croce – « perché quelle dottrine vi stanno non in quanto pensate ma solo in quanto immaginate, e perciò non si dialettizzano nel vero e nel falso » – contiene implicitamente una teoria della finzione. Le enunciazioni filosofiche contenute in un testo poetico non vengono giudicate secondo la loro verità, cioè non sono codificate secondo la « differenza direttrice » (*Leitdifferenz*) vero vs. falso.²² Ciò è dovuto al fatto che in un testo poetico ci sono dei fenomeni immaginati, cioè un testo poetico è un testo di finzione, nel quale non valgono le condizioni di verità che invece determinano il discorso pragmatico o il discorso filosofico.²³ Questa finzionalità permette la rappresentazione di fatti immaginari in un modo enunciativo che somiglia al modo pragmatico, sottomesso alla differenza vero vs. falso, cioè il modo finzionale è quello della simulazione, del « come se ».²⁴ Ne risulta che un'enunciazione contenuta in un testo poetico non acquista la sua rilevanza e il suo senso dalla sua relazione con un sistema di enunciazioni filosofiche, ma dalla sua relazione con altri elementi contenuti nel testo poetico, che sono codificati poeticamente e che attribuiscono all'elemento filosofico « impronta e significato ». Ciò significa che ovviamente un testo poetico è sottomesso a una codificazione diversa da quella che è vigente in un testo filosofico. Il testo poetico non cerca la verità come il testo filosofico. Possiamo dunque concludere che l'analisi di

²² Cfr. Niklas Luhmann, « Selbstorganisation: Codierung und Programmierung », in: Idem, *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1995, pp. 301–340. Nella teoria dei sistemi secondo Luhmann, un codice (*Code*) è un « binärer Schematismus [...], der nur zwei Werte kennt und auf der Ebene der Codierung dritte Werte ausschließt » (p. 302) (« uno schematismo binario [...], che comprende unicamente due valori, escludendone altri sul piano della codificazione »). Questo schematismo binario esprime la funzione di un sistema sociale nella forma di una differenza direttrice (*Leitdifferenz*), codificando il sistema tramite un'opposizione semantica, per es. « bello » vs. « brutto » (ovvero « interessante » vs. « noioso », secondo la proposta di Gerhard Plumpe/Niels Werber, « Literatur ist codierbar. Aspekte einer systemtheoretischen Literaturwissenschaft », in: Siegfried J. Schmidt (a cura di), *Literaturwissenschaft und Systemtheorie. Positionen, Kontroversen, Perspektiven*, Opladen, Westdeutscher Verlag, 1993, pp. 9–43) nel sistema dell'arte, oppure « vero » vs. « falso » nel sistema della scienza.

²³ Si veda John R. Searle, « The Logical Status of Fictional Discourse », in: *New Literary History* 6 (1974/75), pp. 319–332.

²⁴ Rainer Warning, « Der inszenierte Diskurs. Bemerkungen zur pragmatischen Relation der Fiktion », in: Dieter Henrich/Wolfgang Iser (a cura di), *Funktionen des Fiktiven*, München, Fink, 1983, pp. 183–205, qui p. 191, dove la finzione viene definita come un « Als-ob-Handeln », un « far finta di ».

Benedetto Croce è un'analisi che si avvicina alla teoria dei sistemi che dagli anni Settanta in poi fu sviluppata da Niklas Luhmann.²⁵

Croce fa anche una differenza tra « struttura » e « poesia ». La « struttura » della *Commedia*, cioè l'itinerario di Dante personaggio²⁶ attraverso i tre regni dell'aldilà e tutti gli incontri con le anime dei morti e tutti gli insegnamenti associati a questi incontri, per Croce non corrisponde alla « poesia » della *Commedia*. Questa parte « strutturale » è chiamata da lui « romanzo teologico » oppure « romanzo etico-politico-teologico ».²⁷ Ma se la poesia non è insita nella dimensione teologica, filosofica, politica, ecc., dove si manifesta? Ecco la risposta di Croce:

L'unità vera della poesia dantesca è lo spirito poetico di Dante, del Dante della *Commedia*, e non quella complessiva del volume suo; e il carattere di ciascuna delle tre cantiche non si può ritrovarlo con l'analisi dei concetti dell'Inferno, del Purgatorio e del Paradiso, ma solo con la contemplazione della varia poesia che ciascuna di esse offre, e che, pur nella sua varietà, ha, in ciascuna delle cantiche, una certa fisionomia particolare, che la differenzia: non diversa per altro e non maggiore di quella che possono presentare tre libri in cui uno stesso poeta abbia raccolto, raggruppandole secondo talune affinità, le proprie liriche.²⁸

Purtroppo quest'analisi di Croce riduce la parte poetica della *Commedia* enormemente. Secondo Croce solo una piccola parte di quanto scritto da Dante nella sua *Commedia* appartiene alla sfera del poetico. La poesia si manifesterebbe soltanto in quelle parti del testo che non sono « strutturali ». Secondo Croce questa poesia sorge dallo spirito poetico di Dante. Comunque si tratta di una definizione alquanto tautologica – la poesia si trova laddove si manifesta lo spirito poetico dell'autore. Vale a dire: la pioggia è laddove piove. Ciò che sembra pertinente invece nell'analisi di Croce è la sua distinzione tra due forme di codificazione, una codificazione poetica e una non-poetica.

²⁵ Per un primo approccio si veda Niklas Luhmann, *Einführung in die Systemtheorie*, a cura di Dirk Baecker, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2003. Per l'applicazione della teoria dei sistemi nell'ambito della critica letteraria, si veda: Niels Werber (a cura di), *Systemtheoretische Literaturwissenschaft. Begriffe – Methoden – Anwendungen*, Berlin/New York, De Gruyter, 2011.

²⁶ Per la distinzione tra Dante personaggio, Dante narratore e Dante autore cfr. il contributo di Karlheinz Stierle in questo volume (pp. 39–58). Si veda anche il saggio classico di Gianfranco Contini, « Dante come personaggio-poeta della *Commedia* », in: Idem, *Un'idea di Dante. Saggi danteschi*, Torino, Einaudi, 1976, pp. 33–62.

²⁷ Croce, *La poesia di Dante*, p. 56.

²⁸ *Ibid.*, pp. 67sq.

3. La doppia codificazione del testo

Vorrei descrivere la relazione tra queste due forme di codificazione, ma vorrei farlo diversamente da Croce, mostrando che ci sono delle interferenze sistematiche tra tali forme di codificazione e che queste interferenze sono caratteristiche dell'opera di Dante. Prima di procedere bisogna innanzitutto ridefinire i concetti di « poesia » e « poetico ». Mentre per Croce la poesia è solo un aspetto parziale della *Commedia*, pare invece più ragionevole intendere questo concetto come una qualità fondamentale e globale del testo. La *Commedia* è un testo poetico. Ciò significa che a un primo livello ogni parola contenuta nel testo e ogni elemento strutturale di esso sono codificati poeticamente. A un secondo livello bisogna constatare che il testo dantesco contiene elementi discorsivi che fanno riferimento a contesti non-poetici, specie filosofici, teologici, cosmologici, didattici, ecc. Questi elementi non-poetici si trasformano nel processo della loro integrazione nel testo poetico. S'inseriscono in una rete di relazioni semantiche che fa sì che il loro significato iniziale venga oltrepassato. Ma allo stesso tempo non perdono completamente il loro significato iniziale, bensì sono sottomessi ad una « doppia codificazione ».²⁹ Questi elementi filosofici, teologici, ecc. rimangono tali, e sono anche interpretabili come tali, cioè costituiscono un appello al lettore, che lo invita a considerare un insegnamento o a riflettere sull'ordine divino. D'altra parte questi elementi si arricchiscono di un significato ulteriore conferitogli dalla codificazione poetica del testo; tale significato può essere in un rapporto di congruenza ma anche di discrepanza rispetto al significato primario. Particolarmente rilevante per la nostra indagine è notare che questo rapporto complesso e multidimensionale tra la codificazione poetica e quella non-poetica viene riflesso e reso visibile nel testo dantesco, nel senso che questo testo attira esplicitamente l'attenzione del lettore su questi fatti, sicché il lettore può considerare criticamente e riflessivamente questo rapporto, diventando così

²⁹ Per una discussione teorica di questo concetto mi permetto di rinviare al mio libro *Epistemologische Fiktionen. Zur Interferenz von Literatur und Wissenschaft seit der Aufklärung*, Berlin/ New York, De Gruyter, 2010, pp. 14-38. Si veda anche Thomas Klinkert, « Fiction et savoir. La dimension épistémologique du texte littéraire au XX^e siècle (Marcel Proust) », in: *Épistémocritique* 10 (2012), <http://www.epistemocritique.org/spip.php?article258&lang=fr>. Del resto, questo tipo di doppia codificazione non è da confondere con quello di cui tratta Johanna Gropper nel suo contributo a questo volume (pp. 146sq.). Mentre qui si parla della codificazione poetica e di quella epistemica di un dato elemento testuale, Gropper considera passi che sono codificati dimodoché un lettore iniziato possa interpretarli altrimenti che un lettore non-iniziato.

un osservatore di secondo grado.³⁰ Nel testo della *Commedia* la codificazione poetica e quella non-poetica sono come le due facce di una stessa medaglia. L'itinerario di Dante personaggio ('Dante') attraverso i tre regni dell'aldilà è quello di un poeta, che comincia con l'incontro tra due poeti, 'Dante' e il suo maestro Virgilio. L'analisi di questo incontro raccontato nel I canto dell'*Inferno* mostra che i diversi livelli costitutivi del testo, la codificazione poetica e quella non-poetica, convergono in maniera complessa. L'io narratore racconta che 'Dante' si è perso nella « selva oscura » (v. 2), e questa situazione della « diritta via [...] smarrita » (v. 3) è da considerarsi come l'allegoria di una situazione peccaminosa. La minaccia insita in questa situazione viene sottolineata dalla presenza delle tre fiere.³¹ In quel momento l'incontro con un corpo sconosciuto, che si rivelerà essere quello di Virgilio, appare come una nuova minaccia, e non è un caso che 'Dante' cerchi di allontanare da sé questa minaccia con una preghiera parzialmente formulata in lingua latina. Il « *Miserere* di me » (v. 65) evoca la sfera religiosa e liturgica e le connotazioni associate ad essa.

Ora, Virgilio si presenta attraverso un enigma. Egli non si nomina, ma si descrive con perifrasi, dando delle informazioni sulla sua origine, la sua epoca, la sua professione (« Poeta fui », v. 73) e la sua opera, l'*Eneide*. Queste informazioni permettono a 'Dante' di identificare il suo maestro Virgilio. Quindi la presentazione di Virgilio è un'occasione per 'Dante' di far mostra delle sue conoscenze nel campo della poesia. L'apostrofe laudativa ed enfatica rivolta a Virgilio e l'auto-caratterizzazione di 'Dante' come poeta (« lo bello stilo che m'ha fatto onore », v. 87) sono in contrasto con l'atteggiamento umile che 'Dante' si attribuisce (« rispuos' io lui con vergognosa fronte », v. 81). Questo contrasto può essere interpretato come un segno ulteriore del carattere enigmatico di questo primo incontro.

I primi discorsi di Virgilio e di 'Dante' si dividono in due parti. Nella prima parte parlano di se stessi quali poeti e fanno riferimento al loro passato biografico. Nella seconda parte si riferiscono alla situazione attuale, nella quale si sono appena incontrati. Alla domanda di Virgilio (« Ma tu perché ritorni a tanta noia? », v. 76), 'Dante' risponde con una preghiera, chiedendo a Virgilio di salvarlo dal pericolo della lupa (vv. 88-90). Virgilio viene apostrofato da 'Dante' come poeta e come modello per tutti gli altri poeti (« de li altri

³⁰ Per questo concetto si veda Niklas Luhmann, « Die Beobachtung erster und die Beobachtung zweiter Ordnung », in: Idem, *Die Kunst der Gesellschaft*, pp. 92-164.

³¹ Il testo della *Commedia* viene citato secondo Dante Alighieri, *La Divina Commedia*. Commenti di Anna Maria Chiavacci Leonardi, Milano, Mondadori, 3 voll., 1991-1994.

poeti onore e lume », v. 82). Inoltre è chiamato « saggio » (v. 89) e gli viene attribuita la capacità di trovare una via d'uscita dalla situazione pericolosa in cui si trova Dante. Ciò significa che il poeta riunisce in sé tre funzioni: la funzione di maestro e modello di scrittura, quella di saggio e quella di salvatore. La poesia, il sapere e la sfera spirituale sono dunque riuniti in questo personaggio.

Inoltre, nel dialogo tra Virgilio e 'Dante' possiamo scorgere una teoria implicita della poesia, vale a dire che una delle funzioni più importanti della poesia è quella di contribuire alla memoria culturale.³² Ogni atto poetico è idealmente una comunicazione degna di essere conservata, poiché commemora fatti eroici o altri avvenimenti importanti per la collettività, tramandando questa memoria tramite mezzi di comunicazione e di registrazione (« lo tuo volume », v. 84). La conservazione di un'opera letteraria permette il superamento della morte, sia a livello dell'enunciato che a livello dell'enunciazione, nel senso che un testo poetico canonizzato commemora i fatti eroici (« quel giusto / figliuol d'Anchise che venne di Troia », vv. 73-74) e anche il suo autore (« Poeta fui, e cantai », v. 73). Questo contesto comunicativo presuppone che la tradizione venga continuata da esperti. Ciò significa che un'opera come quella di Virgilio ha bisogno, per superare la morte e l'oblio, di lettori come 'Dante', capaci di studiare quest'opera e di trasformarla e continuarla con i loro propri mezzi stilistici. Virgilio e 'Dante' sono due esperti della comunicazione poetica e come tali possono intendersi senza essere troppo espliciti. Virgilio non ha bisogno di dire il suo nome, ma può limitarsi ad evocare la sua storia e le sue opere perifrasticamente per essere identificato dal suo lettore 'Dante'.

L'importanza attribuita dal testo alla poesia risulta anche da un'altra constatazione: nella strutturazione delle due enunciazioni la maggior parte dei versi è consacrata alla poesia (sono nove versi nelle parole di Virgilio e otto in quelle di 'Dante', mentre soltanto tre versi sono impiegati per parlare della situazione attuale). Quindi, a dispetto della minaccia esistenziale nella quale si trova 'Dante', sembra importantissimo per i due poeti parlare a lungo della loro poesia. Questo significa non soltanto che per Virgilio e per 'Dante' la poesia ha un valore importantissimo, ma anche che la poesia è designata a salvare 'Dante' dalla minaccia della lupa.

³² Per un'elaborazione del concetto di « memoria culturale », si veda Jan Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München, Beck, 72013 (1992).

Il salvatore Virgilio, che è saggio e poeta, nelle sue parole rivolte a 'Dante', oscilla tra abbondanza d'informazioni, discorso enigmatico e non-sapere. Abbiamo già menzionato il carattere enigmatico della prima auto-designazione di Virgilio. Potremmo anche pensare alla profezia del « veltro » (v. 101), che è annunciato da Virgilio come quello che caccerà la lupa all'Inferno. Accanto a queste parole enigmatiche, c'è anche una discrepanza tra il non-sapere dei vv. 76-78 (« Ma tu perché ritorni a tanta noia? / perché non sali il diletto monte / ch'è principio e cagion di tutta gioia? »), domanda che sembra indicare un'ignoranza da parte di Virgilio rispetto all'identità del suo interlocutore, e la dichiarazione del v. 91 (« A te convien tenere altro viaggio »), dalla quale risulta chiaro che Virgilio sa benissimo chi è 'Dante' e qual è il suo problema.

Il « famoso saggio » (v. 89) annuncia « l'altro viaggio » (v. 91), cioè quello attraverso l'aldilà. Facendolo designa la funzione di questo viaggio nell'oltremondo come salvezza e liberazione dal « loco selvaggio » (v. 93) che è il luogo del peccato, cioè la « selva oscura » (v. 2). La corrispondenza delle tre rime « saggio », « viaggio », « selvaggio » è emblematica per la congiunzione dei diversi livelli di senso del testo. Codificazione poetica, saggezza del poeta e la sua funzione di guida spirituale formano un tutt'uno. La profezia del « veltro », che collega il pericolo della lupa con una salvezza proiettata nel futuro, costruendo un parallelo tra la salvezza di 'Dante' come individuo e quella dell'Italia come collettività, concepisce questa salvezza come insieme di « sapienza, amore e virtù » (v. 104). Così la profezia riprende tre elementi centrali della situazione del primo incontro, cioè la sapienza, caratteristica del poeta Virgilio (« famoso saggio », v. 89), l'amore, caratteristico del rapporto tra 'Dante' e Virgilio (« 'l grande amore / che m'ha fatto cercar lo tuo volume », vv. 83-84) e la virtù come qualità caratteristica dell'eroe dell'*Eneide*, « quel giusto / figliuol d'Anchise » (vv. 73-74). Così si vede che la saggezza, l'amore e la virtù, quali caratteristiche di uno stato terrestre ideale futuro, che potrà realizzarsi dopo l'arrivo del « veltro », sono già presenti nel rapporto tra i due poeti e le loro opere. Ne risulta che la poesia è un elemento che può contribuire a realizzare lo stato ideale di salvezza desiderato. Non ha dunque senso dissociare i diversi livelli contenutistici del testo dantesco, come ha fatto Croce.

Il rapporto tra Dante (autore e personaggio) e Virgilio è doppio. Da una parte Virgilio è il grande modello di Dante. Egli è la guida, il saggio, il salvatore. La sua opera è il modello e la fonte della poesia di Dante. D'altra parte Virgilio è un autore pagano, che non può partecipare alla grazia divina e dunque non potrà accompagnare Dante personaggio attraverso il

Paradiso (vv. 121–126). Il rapporto tra Dante e Virgilio è quindi un rapporto paradossale, come si può vedere chiaramente nel II canto dell'*Inferno*, che segue il canto proemiale e costituisce il vero inizio del testo, dove si trova anche l'invocazione alle Muse, elemento tradizionale della poesia epica. Con quest'invocazione Dante fa riferimento al fatto che c'è qualcuno che produce il testo, un soggetto dell'enunciazione; tramite questa situazione enunciativa Dante mette in scena se stesso quale poeta, mettendosi in un rapporto di *imitatio Vergilii*. Questo rapporto di *imitatio* viene in seguito tematizzato, allorché Dante personaggio esprime i suoi dubbi rispetto alla sua idoneità per il viaggio nell'oltremondo. Egli si chiede se veramente può essere stato eletto come Enea nell'epopea virgiliana e San Paolo nella storia della salvezza a penetrare vivo nel regno dei morti. Questo dubbio rispetto alla sua elezione gli viene poi tolto da Virgilio (vv. 43sqq.). Questi gli spiega infatti che una « donna [...] beata e bella » (v. 53) gli aveva dato la missione di salvare 'Dante'.

Ora questa donna è la Beatrice della *Vita nova*, scritta da Dante autore nell'ultimo decennio del Duecento. È dunque la donna della poesia di Dante, l'eroina del suo libro della giovinezza, che è situata vicino al centro del Paradiso e che è dunque superiore al poeta pagano Virgilio, sicché può affidargli la missione di liberare Dante personaggio dal pericolo e di fargli da guida spirituale ed epistemica. Dante rispetto a Virgilio è dunque in una situazione d'inferiorità e di superiorità allo stesso tempo. Quale personaggio, Dante ha perduto la « diritta via » e ha bisogno dell'aiuto di Virgilio, nonché dei suoi insegnamenti. Quale autore invece, Dante è quello che, attraverso Beatrice, creazione poetica della *Vita nova*, avvia l'operazione di salvezza destinata a redimerlo. Quest'oscillazione tra inferiorità e superiorità si rispecchia anche nel fatto che lo stesso 'Dante' che insiste sulla sua umiltà e timidezza, quale viandante e pellegrino, non esita ad associarsi al gruppo dei grandi autori dell'Antichità (Omero, Orazio, Ovidio, Lucano e Virgilio, *Inf.* IV, 86sqq.), che in principio sono dei modelli irraggiungibili. Si vede dunque chiaramente che la dimensione morale e didattica dell'itinerario di 'Dante' non può essere dissociata dalla presenza della poesia nel testo. Poesia e viaggio nell'oltremondo sono in un rapporto di continuità e di implicazione reciproca.

Ma si può anche dimostrare che l'opera di memoria prodotta dall'atto poetico di Dante autore contraddice almeno parzialmente le leggi divine di cui parla la *Commedia*. Per esempio, spesso nell'*Inferno* il sistema di punizione dei peccatori, basato sul contrappasso, è concepito in modo che il peccato sia reso visibile nelle sue conseguenze, mentre il peccatore è reso invisibile.

Nondimeno alcune delle anime incontrate da 'Dante' gli chiedono di raccontare ciò che ha visto al suo ritorno nel mondo terreno, commemorando le loro persone.³³ Difatti la funzione comunicativa della *Commedia* comprende anche questa commemorazione dei peccatori.³⁴ Questo significa che l'effetto comunicativo prodotto dal testo, cioè quello della commemorazione di certi peccatori, contraddice le intenzioni di Dio.³⁵ Un altro esempio è la discrepanza che si manifesta, almeno occasionalmente, tra la giustizia oggettiva della punizione divina e la reazione soggettiva di Dante personaggio rispetto a certe crudeltà legate alla punizione dell'*Inferno*. Si può anche pensare al fatto che certe anime dannate dell'*Inferno*, come Ciacco, le cui opinioni sembrano coincidere con quelle dell'autore implicito del testo, mancano della legittimità necessaria per poter enunciare delle opinioni autorevoli concernenti la vita politica di Firenze, ecc. Un'altra discrepanza sarebbe quella tra la posizione dell'anima dannata nel sistema delle punizioni e quello che racconta quest'anima nel suo dialogo con 'Dante', per esempio nel caso di Ulisse, che viene ufficialmente punito per frode, ma la cui storia è piuttosto una storia di *curiositas*.

Possiamo concludere da queste discrepanze e contraddizioni che il testo poetico di Dante non è un trattato filosofico o teologico. Nel testo poetico di Dante regna una logica diversa da quella dei sistemi di senso dominanti nell'ordine discorsivo del Medioevo. Il discorso poetico è caratterizzato essenzialmente da contraddizioni, lacune, tensioni, sicché a differenza di Croce si deve dire che non solo alcune parti, ma l'intero testo è intrinsecamente poetico. Dunque se vogliamo parlare dei sistemi di senso medievali teologici, filosofici, ecc., rispecchiati dalla *Commedia* dantesca, non dobbiamo mai dimenticare che questi sistemi di senso ci sono presentati filtrati da un testo poetico. Non possiamo mai parlare direttamente delle cose di cui parla Dante, ma soltanto del modo di presentarle scelto da Dante. Nondimeno il testo

³³ Si pensi p. es. a Ciacco, che dice al viandante: « Ma quando tu sarai nel dolce mondo, / priegoti ch' a la mente altrui mi rechi » (*Inf.* VI, 88–89), a Pier della Vigna dicendo: « E se di voi alcun nel mondo riede, / conforti la memoria mia, che giace / ancor del colpo che 'nvidia le diede » (*Inf.* XIII, 76–78), oppure a Brunetto Latini che raccomanda a 'Dante' « il mio Tesoro / nel qual io vivo ancora, e più non cheggio » (*Inf.* XV, 119–120).

³⁴ Si veda il mio saggio « Schmerzgedächtnis in Dantes *Commedia* », in: Bettina Bannasch/Günter Butzer (a cura di), *Übung und Affekt. Aspekte des Körpergedächtnisses*, Berlin/New York, De Gruyter, 2007, pp. 71–98.

³⁵ Per un'analisi approfondita di tali contraddizioni, si veda Thomas Klinkert, « Zum Verhältnis von Poesie, Politik und Metaphysik bei Dante », in: Oliver Hidalgo/Kai Nonnenmacher (a cura di), *Die sprachliche Formierung der politischen Moderne. Spätmittelalter und Renaissance in Italien*, Wiesbaden, Springer VS, 2015, pp. 107–124.

poetico, quale testo poetico, assume delle funzioni epistemiche o didattiche. Quali siano alcuni dei problemi che ne risultano sarà materia di discussione in questo libro.³⁶

Bibliografia

- Dante Alighieri, *La Divina Commedia*. Commento di Anna Maria Chiavacci Leonardi, Milano, Mondadori, 1994.
- Albert Russell Ascoli, *Dante and the Making of a Modern Author*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008.
- Jan Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München, Beck, 72013 (1992).
- Erich Auerbach, « Figura » (1938), in: *Archivum Romanicum* 22 (1938), pp. 436–489, ristampato in: Idem, *Gesammelte Aufsätze zur romanischen Philologie*, Bern/München, Francke, 1967, pp. 55–92.
- Zygmunt G. Barański, « Dante and Doctrine (and Theology) », in: Claire E. Honess/Matthew Treherne (a cura di), *Reviewing Dante's Theology*, 2 voll., Oxford ecc., Peter Lang, 2013, vol. I, pp. 9–63.
- Saverio Bellomo, *Dizionario dei commentatori danteschi. L'esegesi della « Commedia » da Iacopo Alighieri a Nidobeato*, Firenze, Olschki, 2004.
- Giovanni Boccaccio, *Esposizioni sopra la Comedia di Dante*, in: *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, a cura di Vittore Branca, vol. VI, Milano, Mondadori, 1965.
- Steven Botterill, « The Trecento Commentaries on Dante's *Commedia* », in: Alastair Minnis/Ian Johnson (a cura di), *The Cambridge History of Literary Criticism*, vol. II: *The Middle Ages*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008, pp. 590–611.
- Gianfranco Contini, « Dante come personaggio-poeta della *Commedia* », in: Idem, *Un'idea di Dante. Saggi danteschi*, Torino, Einaudi, 1976, pp. 33–62.
- Benedetto Croce, *La poesia di Dante*, Bari, Laterza, 91958 (1920).
- Umberto Eco, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano, Bompiani, 1979.
- Frank-Rutger Hausmann, « Fast alles, was wir von Dante wissen, wissen wir von Dante. Plädoyer für einen kritischen Umgang mit Dantes Biographie », in: Clausdirk Pollner et al. (a cura di), *Bright Is the Ring of Words*.

³⁶ Ogni singolo contributo è preceduto da un riassunto bilingue, sicché i lettori possono informarsi rapidamente sul loro contenuto prima di lanciarsi in una lettura approfondita.

- Festschrift für Horst Weinstock*, Bonn, Romanistischer Verlag, 1996, pp. 109–125.
- Robert Hollander, *Allegory in Dante's « Commedia »*, Princeton, Princeton University Press, 1969.
- Thomas Klinkert, « Schmerzgedächtnis in Dantes *Commedia* », in: Bettina Bannasch/Günter Butzer (a cura di), *Übung und Affekt. Aspekte des Körpergedächtnisses*, Berlin/New York, De Gruyter, 2007, pp. 71–98.
- Idem, *Epistemologische Fiktionen. Zur Interferenz von Literatur und Wissenschaft seit der Aufklärung*, Berlin/New York, De Gruyter, 2010.
- Idem, « Fiction et savoir. La dimension épistémologique du texte littéraire au XX^e siècle (Marcel Proust) », in: *Épistémocritique* 10 (2012), <http://www.epistemocritique.org/spip.php?article258&lang=fr>.
- Idem, « Zum Verhältnis von Poesie, Politik und Metaphysik bei Dante », in: Oliver Hidalgo/Kai Nonnenmacher (a cura di), *Die sprachliche Formierung der politischen Moderne. Spätmittelalter und Renaissance in Italien*, Wiesbaden, Springer VS, 2015, pp. 107–124.
- Antonio Lanza, « Polemiche italiane moderne intorno a Dante », in: Marcello Ciccuto (a cura di), *Lecture e lettori di Dante. L'età moderna e contemporanea. Lecture classensi*, vol. 39, Ravenna, Longo, 2011, pp. 71–87.
- Otfried Lieberknecht, *Allegorese und Philologie. Überlegungen zum Problem des mehrfachen Schriftsinns in Dantes « Commedia »*, Stuttgart, Steiner, 1999.
- Niklas Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1995.
- Idem, *Einführung in die Systemtheorie*, a cura di Dirk Baecker, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2003.
- Michelangelo Picone (a cura di), *Dante e le forme dell'allegoresi*, Ravenna, Longo, 1987.
- Gerhard Plumpe/Niels Werber, « Literatur ist codierbar. Aspekte einer systemtheoretischen Literaturwissenschaft », in: Siegfried J. Schmidt (a cura di), *Literaturwissenschaft und Systemtheorie. Positionen, Kontroversen, Perspektiven*, Opladen, Westdeutscher Verlag, 1993, pp. 9–43.
- Marcella Roddewig, *Dante Alighieri. Die göttliche Komödie. Vergleichende Bestandsaufnahme der Commedia-Handschriften*, Stuttgart, Hiersemann, 1984.
- Bruno Sandkühler, *Die frühen Dante kommentare und ihr Verhältnis zur mittelalterlichen Kommentartradition*, München, Hueber, 1967.
- Idem, « Die Kommentare zur *Commedia* bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts », in: August Buck (a cura di), *Die italienische Literatur im Zeitalter Dantes und am Übergang vom Mittelalter zur Renaissance*. Vol. I: *Dantes « Commedia » und*

die Dante-Rezeption des 14. und 15. Jahrhunderts, Heidelberg, Winter, 1987, pp. 166–232.

John R. Searle, « The Logical Status of Fictional Discourse », in: *New Literary History* 6 (1974/75), pp. 319–332.

Rainer Warning, « Der inszenierte Diskurs. Bemerkungen zur pragmatischen Relation der Fiktion », in: Dieter Henrich/Wolfgang Iser (a cura di), *Funktionen des Fiktiven*, München, Fink, 1983, pp. 183–205.

Niels Werber (a cura di), *Systemtheoretische Literaturwissenschaft. Begriffe – Methoden – Anwendungen*, Berlin/New York, De Gruyter, 2011.

Aspetti della fortuna di Dante, oggi, nel mondo occidentale

Riassunto

Dopo una premessa sulla necessità di aggiornare tutte le problematiche relative all'Opera (e alle opere) di Dante, vengono attualizzate alcune posizioni 'numerologiche' della dantologia ottonovecentesca, pur depurate degli eccessi tardopositivistici. L'intento è, quindi, quello di attraversare, pur con sintetico excursus, la situazione della dantologia euroccidentale, alla luce dei migliori esiti euristici ed ermeneutici della critica dantesca europea e nordamericana (Singleton, Freccero, Barolini, tra gli altri), senza escludere il riferimento a più meditati interventi di singole personalità e grandi istituzioni (si pensi soltanto alla palinodica rivalutazione della *Commedia* da parte della Chiesa Cattolica, lungo tutto il Novecento). E tutto ciò per confermare le profetiche conclusioni di Auerbach sulla *Commedia* come thesaurus della realtà del mondo euroccidentale e di Dante, secondo T. S. Eliot, poeta « easier to read » ancora oggi.

Zusammenfassung

Nach einführenden Bemerkungen über die Notwendigkeit, alle Dantes Werk (und seine Werke) betreffenden Fragestellungen auf den neuesten Stand zu bringen, werden einige 'numerologische' Positionen der Danteforschung des 19. und 20. Jahrhunderts vorgestellt, wenngleich in einer von spätpositivistischen Exzessen bereinigten Form. Angestrebt wird sodann in Form knapper Zusammenfassungen eine kursorische Durchquerung der westlichen Dantologie, mit Blick auf die besten heuristischen und hermeneutischen Resultate der europäischen und nordamerikanischen Forschung (u.a. Singleton, Freccero, Barolini), ohne die Bezugnahme auf einige der fundiertesten Beiträge einzelner Personen und großer Institutionen auszuschließen (man denke nur an die radikale Neubewertung der *Commedia* durch die katholische Kirche im Verlauf des 20. Jahrhunderts). All dies soll die prophetischen Schlussfolgerungen Auerbachs über die *Commedia* als Thesaurus der Wirklichkeit der westlichen Welt und der Welt Dantes bestätigen, der nach T. S. Eliot noch heute ein « leichter zu lesender » Dichter ist.

Leggere Dante oggi implica una costante attenzione allo studio della critica dantesca nelle diverse realtà geografiche. L'apertura a orizzonti critici non

solo italiani ma europei ed extraeuropei permette di accedere a una strumentazione esegetica nuova, nonché di osservare l'opera dantesca da un punto di vista inedito, quello garantito dall'attività di traduzione. Si veda, nell'ambito francese, dopo l'ormai assestato e pressoché isolato impianto esegetico di André Pézard, ristampato nel 1988, il quasi contemporaneo lavoro di studiosi come quello dell'appena scomparsa Jacqueline Risset e di Jean-Charles Vegliante.¹

Ma si tenga sempre presente l'annosa e diffusa attività traduttiva e tradutologica dell'ambiente nordamericano, a cominciare, per riferirsi soltanto all'ultimo venticinquennio, dalla traduzione di Mark Musa (1996), che fa seguito ai grandi interventi del passato (si pensi, soltanto, per un riferimento quasi antonomastico, ad Allen Mandelbaum).²

Il lavoro di traduzione e commento è, nella tradizione critica nordamericana, sempre consapevole di suggerire un'ottica precisa al lettore, come dimostra il lavoro di James S.J. Torrens, *Presenting « Paradise ». Dante's « Paradise »: Translation and Commentary* (1993). Nel 1996 esce la traduzione dell'intero capolavoro dantesco da parte di Peter Dale così come quella di John Ciardi. Fra le nuove traduzioni (1997 *Inferno* e 2011 *Paradiso*) annoveriamo quella di Robert M. Durling, con introduzione e note di Ronald L. Martinez e le illustrazioni di Robert Turner. Da segnalare anche che Robert e Jane Hollander hanno proposto una nuova traduzione della *Commedia*, a partire dall'uscita nel 2000 dell'*Inferno* e, nel 2011, l'intero poema edito da Hollander è stato 'tradotto' per l'ambiente italiano da Simone Marchesi. Non secondario ri-

¹ Dante, *Œuvres complètes*. Traduction et commentaire par André Pézard, Paris, Gallimard, 1965, con ristampa nel 1988; Dante Alighieri, *La Comédie*. Édition et traduction de Jean-Charles Vegliante, Paris, Imprimerie nationale, 1995–2007, 3 voll.; Dante, *La Divine Comédie: L'Enfer*, Paris, Flammarion, 1985; *Le Purgatoire*, Paris, Flammarion, 1988; *Le Paradis*, Paris, Flammarion, 1990. Cfr., ancora, ad es., nel volume complessivo, Manuel Simões, « Dante in Brasile », in: Enzo Esposito (a cura di), *Dalla bibliografia alla storiografia (la critica dantesca nel mondo dal 1964 al 1990)*, Ravenna, Longo, 1995, pp. 121–124, e Enzo Esposito (a cura di), *L'opera di Dante nel mondo (edizioni e traduzioni nel Novecento)*, Ravenna, Longo, 1992. Si veda anche Rino Caputo, *Il pane orzato. Saggi di lettura intorno all'opera di Dante Alighieri*, Roma, Euroma, 2003 e, ora, « Dante in Nordamerica verso e dentro il Terzo Millennio », in: Roberto Antonelli (a cura di), *Dante oggi. 3. Nel mondo* (Atti del Convegno del 9–10 giugno 2011), Roma, Viella, 2011, pp. 319–331. Tutte le traduzioni seguono, in genere, il testo stabilito da Giorgio Petrocchi, *La Commedia secondo l'Antica Vulgata*, Torino, Einaudi, 1975.

² Mark Musa, *Dante Alighieri's Divine Comedy: Verse Translation and Commentary*. Vol. I: *Inferno. Italian Text and Verse Translation*; Vol. II: *Inferno. Commentary*, Bloomington, Indiana University Press, 1996. Allen Mandelbaum ha tradotto l'*Inferno* nel 1980, il *Purgatorio* nel 1982, il *Paradiso* nel 1984: *The Divine Comedy of Dante Alighieri. A Verse Translation with an Introduction*, Berkeley, University of California Press e, poi, Toronto, Bantam Books.

sulta, d'altro canto, l'interesse dei poeti verso il Poeta, nella veste di « great companion » come, dal 1997, per Robin Blaser o come nell'esperienza rilevante del poeta e traduttore Robert Pinsky (1996).³

Non manca, tuttavia, la considerazione per le altre opere di Dante, come il *Convivio* tradotto da Richard H. Lansing, mentre nel 1995 è edita una versione bilingue della *Vita Nuova*, con traduzione e cura critica di Dino S. Cervigni e Edward Vasta e nel 1996 da Frank Salvidio con altri. Di riguardo l'uscita coeva del *De Vulgari Eloquentia*, tradotto e curato da Steven Botterill, mentre per la *Monarchia* si assiste a un interessante intreccio tra studiosi italiani e internazionali. Del 1998 è la traduzione e il commento di Richard Kay, mentre del 2009 l'importante edizione nazionale per la Società Dantesca Italiana di Prue Shaw, con introduzione in italiano e in inglese, che preannunciano le più recenti messe a punto ecdotiche curate da Paolo Chiesa e Andrea Tabaroni, nel 2013, e di Diego Quaglion per i « Meridiani » Mondadori nel 2014 (il volume, secondo delle *Opere* dirette da Marco Santagata, contiene anche il *Convivio*, a cura di Gianfranco Fioravanti, con le canzoni curate da Claudio Giunta, le *Epistole*, a cura di Claudia Villa e le *Egloge*, a cura di Gabriella Albanese).⁴

³ *Dante's Inferno: Translations by Twenty Contemporary Poets*. Introduced by James Merrill. With an Afterword by Giuseppe Mazzotta. Edited by Daniel Halpern, New York, The Ecco Press, 1993; James S. J. Torrens, *Presenting « Paradise »*. *Dante's « Paradise »: Translation and Commentary*, Scranton (Pennsylvania), University of Scranton Press, London/Toronto, Associated University Presses, 1993; Dante Alighieri, *The John Ciardi Translation*, New York, Modern Library, 1996; Peter Dale, *The Divine Comedy. Hell – Purgatory – Heaven. A Terza Rima Version* by Peter Dale, London, Anvil Press Poetry, 1996; *The Divine Comedy of Dante Alighieri*. Vol. I: *Inferno*. Edited and translated by Robert M. Durling. Introduction and notes by Ronald L. Martinez and Robert M. Durling. Illustrations by Robert Turner, New York/Oxford, Oxford University Press, 1996; *The Divine Comedy of Dante Alighieri: Inferno*. Edited and translated by Robert M. Durling, New York, Oxford University Press, 1997; *The Divine Comedy of Dante Alighieri: Paradiso*. Edited and translated by Robert M. Durling. Introduction by Robert M. Durling, notes by Robert M. Durling and Ronald M. Martinez, Oxford/New York, Oxford University Press, 2011; *Inferno*. Tradotto da Robert e Jean Hollander. Con introduzione e note di Robert Hollander, New York, Doubleday, 2000; *La Commedia* di Dante Alighieri, ed. Robert Hollander, trad. Simone Marchesi, Firenze, Olschki, 2011, 3 voll. Cfr., sempre, avviato da Hollander, il *Dartmouth Dante Project* (<http://dante.dartmouth.edu/>). Per Robin Blaser cfr. *The Holy Forest*. Collected Poems of Robin Blaser, Revised and Expanded Edition, Berkeley, University of California Press, 2008.

⁴ Cfr. *Dante's « Il Convivio » (The Banquet)*. Tradotto da Richard H. Lansing, New York/London, Garland Publishing, 1990; nel 1995 è edita una versione bilingue della *Vita Nuova*, che presenta il testo edito da Michele Barbi a fronte della traduzione inglese di Dino S. Cervigni e Edward Vasta, Notre Dame, Indiana/London, The University of Notre Dame Press, 1995; cfr., ancora, Frank Salvidio, *The Vita Nuova*. Introduction by Matteo Rovetto. Illustrations by Alan Rosiene, Huntington (West Virginia), University Editions,

Anche le opere di più discussa attribuzione sono state attraversate, con convergenti plurimi contributi, come *Il Fiore* (*The Fiore in Context: Dante, France, Tuscany*, a cura di Zygmunt G. Barański/Patrick Boyde, 1996).⁵

Innumerevoli sono, poi, le 'lecturae Dantis', cresciute a mano a mano che si è sviluppata l'attenzione ai 'Dante Studies' nelle varie istituzioni universitarie nordamericane. Di utile quanto aggiornato rilievo è la *Dante Encyclopedia*, curata da Richard H. Lansing, con Teodolinda Barolini, Joan M. Ferrante, Christopher Kleinhenz e il compianto Amilcare A. Iannucci (2000, New York/London, Garland Publishing).

L'interesse per Dante è testimoniato in primo luogo dalla frequenza, ampiezza e altezza scientifica dei volumi collettivi che spesso fanno capo alle società scientifiche dantologiche in ogni paese, come, in particolare, solo per menzionarne alcune, la *Dante Society of America*, sempre più sensibile alle nuove tecnologie digitali, e la *Deutsche Dante-Gesellschaft*; ma non meno rilevante è l'attenzione di altre comunità scientifiche pur quantitativamente più esili come, ad esempio, quella ungherese, di cui si veda il volume collettaneo del 2010, pubblicato in Italia, o come l'altrettanto consistente dantologia spagnola rappresentata eminentemente dal gruppo accademico raccolto intorno alla rivista *Tenzone* (ora anche telematica).⁶

Ma le possibilità aperte dallo studio di tradizioni critiche non italiane ed extra-europee non si limitano alla conoscenza di impostazioni esegetiche inedite, bensì permettono di riconsiderare la stessa tradizione italiana da una diversa prospettiva, recuperando il valore di contributi ermeneutici ritenuti ormai estenuati.

1996; *De Vulgari Eloquentia*. Tradotto e a cura di Steven Botterill, Cambridge, Cambridge University Press, 1996. Tra le *lecturae Dantis* segnaliamo soltanto, e ad es., l'uscita di *Dante's Divine Comedy: Introductory Readings*, terzo e ultimo volume della *Lectura Dantis Virginiana*, Charlottesville, University of Virginia Press, 1995 che offre letture di ognuno dei canti paradisiaci da parte di illustri studiosi. Interessante è il caso della *Monarchia*, per cui cfr., appunto, *De Monarchia*. Traduzione e commento di Richard Kay, Toronto, Pontifical Institute of Mediaeval Studies, 1998; Dante Alighieri, *Monarchia*, a cura di Prue Shaw, Firenze, Le Lettere, 2009, con introduzione in lingua italiana e inglese; *Monarchia*, a cura di Paolo Chiesa e Andrea Tabarroni, con la collaborazione di Diego Ellero, Roma, Salerno, 2013. *Monarchia*, a cura di Diego Quagliani, testo latino e versione italiana a fronte, in: Dante Alighieri, *Opere*, vol. II, serie diretta da Marco Santagata, Milano, Mondadori, 2014 (il volume contiene anche il *Convivio*, a cura di Gianfranco Fioravanti, le *Canzoni*, a cura di Claudio Giunta, le *Epistole*, a cura di Claudia Villa, le *Egloghe*, a cura di Gabriella Albanese).

⁵ Per il *Fiore* cfr., in particolare, Zygmunt G. Barański/Patrick Boyde (a cura di), *The Fiore in Context: Dante, France, Tuscany*, Indiana, University of Notre Dame Press, 1996.

⁶ Per *Tenzone* cfr. <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/italiano/acd/tenzone/>; AA.VV., *Leggere Dante oggi*, Roma, Aracne Editrice/Accademia di Ungheria, 2010.

È il caso di quelli, tra fine Ottocento e inizi del Novecento, legati alla ‘scuola storica’ di estrazione documentaria e positivistica; ma, soprattutto, il riferimento va al più datato filone cosiddetto magico-misterico e a quello ‘nume-rologico’, oggi forse da rivalutare, che vede protagonista Giovanni Pascoli (più che certi suoi pur rispettabili epigoni, come Pietrobono e Valli). Alcune formule dantesche, che danno titolo ai contributi pascoliani, risuonano particolarmente attive nel variegato mondo multimediale contemporaneo, fino a poter attenuare la severa dichiarazione di distanza stabilita da Benedetto Croce, anche nella *Poesia di Dante* del 1921.⁷

E, infatti, si deve proprio a un grande esegeta nordamericano, decisivo per tanti altri aspetti teorico-ermeneutici, uno studio attento sulla centralità del canto XVII del *Purgatorio* e sulla simmetria aritmetica della *Commedia*. Charles S. Singleton, nel saggio « Il numero del poeta al centro », in *La poesia della Divina Commedia*, dopo aver redatto una tavola sinottica in cui raccoglie i canti della *Commedia* e il corrispondente numero di versi, nota come *Purg.* XVII, che consta di 139 versi, sia a sua volta al centro di una serie numerica, che lo vede inquadrato in una cornice che vede i due canti precedenti e i due successivi composti di 145 versi ciascuno, chiusi agli estremi da altri due canti di 151 versi. La ‘scoperta’ induce Singleton a congetturare sul « centro » dell’azione e dell’argomento del poema.⁸

Ma nello stesso anno della ricorrenza secentenaria va rilevata la ‘palinodia’ del mondo cattolico attraverso l’enciclica di Benedetto XV *In praecleara summorum*, che fa di Dante « il cantore e l’araldo più eloquente del pensiero cristiano » (30 aprile 1921), seguita, nel settecentenario della nascita, dalla

⁷ *Tutte le opere di Giovanni Pascoli. Prose*, vol. II, a cura di Augusto Vicinelli, *Scritti danteschi*, Milano, Mondadori, 1952. Si veda anche Franco Lanza, « G. Pascoli », in: Umberto Bosco (a cura di), *Enciclopedia Dantesca*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1984 [1973], vol. IV, pp. 333–335. Cfr., ora, Giovanni Capecechi, *Gli scritti danteschi di Giovanni Pascoli*, con appendice di inediti, Ravenna, Longo, 1997; Luigi Valli, « Dante nella poesia di Giovanni Pascoli », in: *Studi pascoliani* (1929), pp. 15–34; Idem, *Giornale dantesco* 25 (1922), in part. pp. 158–159; Luigi Pietrobono, « Per l’allegoria di Giovanni Pascoli », in: *Giornale dantesco* 21 (1913), e Idem, *La Tribuna Illustrata* (20 giugno 1900). Per Benedetto Croce cfr. il sempre importante *La poesia di Dante*, Bari, Laterza, 1921.

⁸ Charles S. Singleton, *La poesia della Divina Commedia*, Bologna, Il Mulino, 1985, con successive ristampe; Erich Auerbach, *Studi su Dante*. Prefazione di Dante Della Terza, Milano, Feltrinelli, 1988; Charles S. Singleton, « La visuale retrospettiva », in: *Atti del Congresso internazionale di Studi danteschi*, Firenze, Sansoni, 1965, pp. 279–304, poi in: Idem, *La poesia della Divina Commedia*, pp. 463–494. Cfr., su *Purg.* XVII, il recente Rino Caputo, « La pace come cerchio e centro (*Purgatorio* XVII) », in: Vincenzo Placella (a cura di), *Dante oltre il medioevo. Atti dei Convegni in ricordo di Silvio Pasquazi*, Roma, Pioda Imaging Editore, 2012, pp. 31–37.

lettera apostolica *Altissimi cantus* del 7 dicembre 1965, con la quale Paolo VI tributava un definitivo riconoscimento.⁹

Non c'è dubbio, tuttavia, che ci sia Ugo Foscolo all'origine della diffusione dell'interesse verso la *Commedia* e le altre opere di Dante nell'Occidente ottocentesco, con prevalente focalizzazione anglosassone e nordamericana, peraltro sensibile ai temi teologici e morali con risvolti civili e politico-culturali. « Dante tenzona e Petrarca suona », afferma perentorio Foscolo e, nei *Sepolcri*, poeticamente, costruisce l'immagine, apparentemente antistorica ma dal grande effetto emotivo del « ghibellin fuggiasco », un 'misunderstanding', forse, ma, in realtà, la consapevole predisposizione di Dante e della sua opera a funzionare come 'memoria' degli italiani nell'imminente processo risorgimentale volto all'unificazione nazionale.

In piena continuità con l'assunto foscoliano è il critico 'patriota' Francesco De Sanctis, al quale si deve l'esaltazione romantica, intrisa di amore-passione e virtù eroica, della *Commedia* e dell'*Inferno*, in particolare, coi suoi personaggi 'estremi' come Francesca, Farinata, Ulisse e Ugolino.¹⁰ Il Dante che ci viene consegnato è un personaggio particolare, non è l'immagine variegata che oggi è meglio delineata, ma non c'è dubbio che il poeta che arriva a noi è appunto il Dante, Padre della Patria che « tenzona ».

La critica dantesca nordamericana, quindi, nasce nell'ambito di uno stretto rapporto tra le coste dell'Atlantico, tra « Bloomsbury e Cape Cod », secondo la definizione di Richard Palmer Blackmur, ripresa anche da René Wellek,

⁹ Si veda, in proposito, l'argomentata ricostruzione di Raffaele Campanella, « Dante e la chiesa di oggi », in stampa su *Dante* (2015).

¹⁰ Ugo Foscolo, *Saggio sopra la poesia del Petrarca*, in: *Edizione Nazionale delle Opere di Ugo Foscolo*. X. *Saggi e discorsi critici (1821-1826)*. *Saggi sul Petrarca*, Firenze, Le Monnier, 1953; Francesco De Sanctis, *Saggio critico sul Petrarca*, Torino, Einaudi, 1983, p. 30: « Conosco giovani che a trent'anni non sanno ancora quello che si debbano fare della vita, o del cervello, e senza indirizzo chiaro e stabile nel pensiero e nell'opera, posti a cavallo tra due generazioni, cavalieri erranti spostati, non sanno assimilarsi l'una né precorrere l'altra, e vivono come avventurieri, deridendo e derisi. Per Dio! in altri paesi a diciotto anni si è già un uomo e si ha vergogna di esser chiamato un giovane, e si guarda già diritto innanzi a sé, e si prende la via, e non si torce l'occhio a dritta e a manca. » Centrale e capitale rimane tuttavia il saggio di Carlo Dionisotti, « Varia fortuna di Dante », in: *Geografia e Storia della Letteratura Italiana*, Torino, Einaudi, 1984, pp. 255-303. Cfr., sempre, Benedetto Croce, *La poesia di Dante*. Cfr., inoltre, Mariano Cellini/Gaetano Ghivizzani (a cura di), *Dante e il suo secolo*, Firenze, Coi tipi di Mariano Cellini, 1865, in particolare il discorso di Silvestro Centofanti, « La civiltà e la poesia nella *Divina Commedia* », pp. 232-269. Il volume miscelaneo contiene appunto interventi di letterati patrioti come, in particolare, Cesare Cantù, Gino Capponi, Francesco dell'Ongaro, Francesco Domenico Guerrazzi e, ancora, una conclusione di Silvestro Centofanti, « Dante autore e maestro all'Italia della sua nazionale letteratura ».

ed è tributaria, ‘per li rami’, della lezione del Foscolo ‘inglese’ ovvero esule a Londra. Ma sviluppa precocemente una propria forte identità: fin dall’epoca ottocentesca, nell’ambiente di Harvard, infatti, lo studio dell’opera dantesca viene infatti legato alla riflessione sulla Bibbia. La connessione tra la scrittura dantesca e la tradizione dell’esegesi biblica rimarrà un’eredità costante della critica dantesca nordamericana: la *Commedia* va interpretata secondo diversi livelli di lettura, così come le Sacre Scritture. Per comprendere il peso che la dantistica americana esercitò fin da subito si ricordi che Charles Eliot Norton, zio e maestro di T. S. Eliot, nelle sue lezioni a Harvard proponeva regolarmente, a fianco dell’annuale programmazione didattica, un corso su Dante. Ed è dall’intreccio culturale e di formazione accademica che nasce quella particolare cifra dell’esegesi nordamericana propugnata da Charles S. Singleton e ripresa e aggiornata, negli anni più recenti da John Freccero, col corredo di una sensibilità critico-ermeneutica attenta alle metodologie ed epistemologie contemporanee come la psicanalisi applicata alla critica letteraria, il decostruzionismo e certo innovativo comparatismo letterario.¹¹ All’impianto singletoniano o, meglio, a certe applicazioni indiscriminate univoche di taluni epigoni, ha reagito con veemente energia critico-esegetica e teorico-critica Teodolinda Barolini che, in molti suoi interventi e, soprattutto, in *The Undivine Comedy*, ha richiamato la necessità di una più attenta aderenza al testo dantesco e al supporto confortante della filologia ovvero delle testimonianze della tradizione antologica europea e, in particolare, italiana, nelle sue più illustri espressioni sia di opere che di studiosi.¹²

¹¹ Cfr., per ogni utile riferimento documentario e argomentativo, Rino Caputo, *Per far segno. La critica dantesca americana da Singleton a oggi*, Roma, Il Calamo, 1993 e i citati *Il pane orzato* e « Dante in Nordamerica ».

¹² John Freccero, *Dante: The Poetics of Conversion*, Cambridge (Mass.)/London, 1986, tr. it. Bologna, Il Mulino, 1989; Teodolinda Barolini, *The Undivine Comedy: Detheologizing Dante*, Princeton, Princeton University Press, 1992. Da tener presenti le prime seminali impostazioni del sempre attivo Dante Della Terza di cui occorre ricordare *Forma e Memoria. Saggi e ricerche sulla tradizione letteraria da Dante a Vico*, Roma, Bulzoni, 1979 e il più recente *Dante e noi. Scritti danteschi*, a cura di Florinda Nardi, Roma, Edicampus, 2013. Per un rapido ed essenziale panorama dei nostri giorni cfr., inoltre, Alberto Casadei, *Dante oltre la Commedia*, Bologna, Il Mulino, 2013; le approssimazioni tra ‘storia’ e ‘invenzione’, per così dire, di Marco Santagata, *L’io e il mondo. Un’interpretazione di Dante*, Bologna, Il Mulino, 2011 e *Dante. Il romanzo della sua vita*, Milano, Mondadori, 2012 e, ora, a ridosso del 750° anniversario dalla nascita di Dante, il romanzo *Come donna innamorata*, Milano, Guanda, 2014. Per un approccio multidisciplinare, cfr. Giuliana Nuvoli, « Francesca al cinema. Dalla *Commedia* allo schermo », in: Barbara Peroni (a cura di), *Leggere e rileggere la Commedia dantesca*, Milano, Unicopli, 2009. Cfr., ancora, Enrico Malato, *Dante*, Roma, Salerno, 1999 e Daniele M. Pegorari, *Il codice Dante. Cruces della ‘Commedia’ e intertestualità novecentesche*, Bari, Stilo, 2012.

È arrivato, quindi, anche per la dantologia italiana il momento di rimettere fruttuosamente in circolo ciò che perviene dai contributi critici stranieri. Lo studio dantesco non deve infatti essere imbrigliato in un'univocità di interpretazione coincidente coi confini nazionalistici, ma deve avere l'intento, come appunto auspicava Erich Auerbach nelle conclusive parole di *Mimesis*, di « riunire tutti coloro che hanno custodito puro l'amore per la nostra storia occidentale ». La varietà di approcci esegetici permette di rinnovare continuamente il rapporto con il testo dantesco e con il piacere della sua lettura, perché, al di là delle forti differenze d'impostazione tra le tradizioni critiche, universale a ogni lettore è il piacere della lettura, ricordando l'affermazione di Eliot che Dante è « easier to read »!

Bibliografia

- Giorgio Petrocchi (a cura di), *La Commedia secondo l'Antica Vulgata*, Torino, Einaudi, 1975.
- Dante Alighieri, *Œuvres complètes*. Traduction et commentaire par André Pézard, Paris, Gallimard, 1965, con ristampa nel 1988.
- Idem, *La Divine Comédie: L'Enfer*, Paris, Flammarion, 1985; *Le Purgatoire*, Paris, Flammarion, 1988; *Le Paradis*, Paris, Flammarion, 1990.
- Idem, *La Comédie*. Édition et traduction de Jean-Charles Vegliante, Paris, Imprimerie nationale, 1995–2007, 3 voll.
- Mark Musa, *Dante Alighieri's Divine Comedy: Verse Translation and Commentary*. Vol. I: *Inferno. Italian Text and Verse Translation*; Vol. II: *Inferno. Commentary*, Bloomington, Indiana University Press, 1996.
- The Divine Comedy of Dante Alighieri*. A Verse Translation with an Introduction by Allen Mandelbaum, Berkeley, University of California Press/Toronto, Bantam Books, 1980–1984.
- Dante's Inferno: Translations by Twenty Contemporary Poets*. Introduced by James Merrill. With an Afterword by Giuseppe Mazzotta. Edited by Daniel Halpern, New York, The Ecco Press, 1993.
- James S. J. Torrens, *Presenting « Paradise ». Dante's « Paradise »: Translation and Commentary*, Scranton (Pennsylvania), University of Scranton Press, London/Toronto, Associated University Presses, 1993.
- Dante Alighieri, *The John Ciardi Translation*, New York, Modern Library, 1996.
- Peter Dale, *The Divine Comedy. Hell – Purgatory – Heaven*. A Terza Rima Version by Peter Dale, London, Anvil Press Poetry, 1996.

- The Divine Comedy of Dante Alighieri*. Vol. I: *Inferno*. Edited and translated by Robert M. Durling. Introduction and notes by Ronald L. Martinez and Robert M. Durling. Illustrations by Robert Turner, New York/Oxford, Oxford University Press, 1996.
- The Divine Comedy of Dante Alighieri: Inferno*. Edited and translated by Robert M. Durling, New York, Oxford University Press, 1997.
- The Divine Comedy of Dante Alighieri: Paradiso*. Edited and translated by Robert M. Durling. Introduction by Robert M. Durling, notes by Robert M. Durling and Ronald M. Martinez, Oxford/New York, Oxford University Press, 2011.
- Dante Alighieri, *Inferno*. Tradotto da Robert e Jean Hollander. Con introduzione e note di Robert Hollander, New York, Doubleday, 2000.
- La Commedia di Dante Alighieri*, ed. Robert Hollander, trad. Simone Marchesi, Firenze, Olschki, 2011, 3 voll.
- Dante's Divine Comedy: Introductory Readings*, terzo e ultimo volume della *Lectura Dantis Virginiana*, Charlottesville, University of Virginia Press, 1995.
- Dante's « Il Convivio » (The Banquet)*. Tradotto da Richard H. Lansing, New York/London, Garland Publishing, 1990.
- Dante Alighieri, *Vita Nuova*, testo edito da Michele Barbi a fronte della traduzione inglese di Dino S. Cervigni e Edward Vasta, Notre Dame, Indiana/London, The University of Notre Dame Press, 1995.
- Frank Salvidio, *The Vita Nuova*. Introduction by Matteo Rovetto. Illustrations by Alan Rosiene, Huntington (West Virginia), University Editions, 1996.
- Dante Alighieri, *De Vulgari Eloquentia*. Tradotto e a cura di Steven Botterill, Cambridge, Cambridge University Press, 1996.
- Idem, *De Monarchia*. Traduzione e commento di Richard Kay, Toronto, Pontifical Institute of Mediaeval Studies, 1998.
- Idem, *Monarchia*, a cura di Prue Shaw, con introduzione in lingua italiana e inglese, Firenze, Le Lettere, 2009.
- Idem, *Monarchia*, a cura di Paolo Chiesa/Andrea Tabarroni, con la collaborazione di Diego Ellero, Roma, Salerno, 2013.
- Idem, *Monarchia*, a cura di Diego Quaglioni, testo latino e versione italiana a fronte, in: Dante Alighieri, *Opere*, vol. II, serie diretta da Marco Santagata, Milano, Mondadori, 2014.
- AA.VV., *Leggere Dante oggi*, Roma, Aracne Editrice/Accademia di Ungheria, 2010.
- Erich Auerbach, *Studi su Dante*. Prefazione di Dante Della Terza, Milano, Feltrinelli, 1988.

- Zygmunt G. Barański/Patrick Boyde (a cura di), *The Fiore in Context: Dante, France, Tuscany*, Indiana, University of Notre Dame Press, 1996.
- Teodolinda Barolini, *The Undivine Comedy: Detheologizing Dante*, Princeton, Princeton University Press, 1992.
- Robin Blaser, *The Holy Forest. Collected Poems, Revised and Expanded Edition*, Berkeley, University of California Press, 2008.
- Raffaele Campanella, « Dante e la chiesa di oggi », in: *Dante* (2015).
- Giovanni Capecechi, *Gli scritti danteschi di Giovanni Pascoli*, con appendice di inediti, Ravenna, Longo, 1997.
- Rino Caputo, *Per far segno. La critica dantesca americana da Singleton a oggi*, Roma, Il Calamo, 1993.
- Idem, *Il pane orzato. Saggi di lettura intorno all'opera di Dante Alighieri*, Roma, Euroma, 2003.
- Idem, « Dante in Nordamerica verso e dentro il Terzo Millennio », in: Roberto Antonelli (a cura di), *Dante oggi. 3. Nel mondo* (Atti del Convegno del 9-10 giugno 2011), Roma, Viella, 2011, pp. 319-331.
- Idem, « La pace come cerchio e centro (*Purgatorio* XVII) », in: Vincenzo Placella (a cura di), *Dante oltre il medioevo. Atti dei Convegni in ricordo di Silvio Pasquazi*, Roma, Pioda Imaging Editore, 2012, pp. 31-37.
- Alberto Casadei, *Dante oltre la Commedia*, Bologna, Il Mulino, 2013.
- Mariano Cellini/Gaetano Ghivizzani (a cura di), *Dante e il suo secolo*, Firenze, Coi tipi di Mariano Cellini, 1865.
- Benedetto Croce, *La poesia di Dante*, Bari, Laterza, 1921.
- Dante Della Terza, *Forma e Memoria. Saggi e ricerche sulla tradizione letteraria da Dante a Vico*, Roma, Bulzoni, 1979.
- Idem, *Dante e noi. Scritti danteschi*, a cura di Florinda Nardi, Roma, Edicampus, 2013.
- Francesco De Sanctis, *Saggio critico sul Petrarca*, Torino, Einaudi, 1983.
- Carlo Dionisotti, « Varia fortuna di Dante », in: *Geografia e Storia della Letteratura Italiana*, Torino, Einaudi, 1984, pp. 255-303.
- Enzo Esposito (a cura di), *L'opera di Dante nel mondo (edizioni e traduzioni nel Novecento)*, Ravenna, Longo, 1992.
- Ugo Foscolo, *Saggio sopra la poesia del Petrarca*, in: *Edizione Nazionale delle Opere di Ugo Foscolo. X. Saggi e discorsi critici (1821-1826). Saggi sul Petrarca*, Firenze, Le Monnier, 1953.
- John Freccero, *Dante: The Poetics of Conversion*, Cambridge (Mass.)/London, 1986, tr. it. Bologna, Il Mulino, 1989.

- Franco Lanza, « G. Pascoli », in: Umberto Bosco (a cura di), *Enciclopedia Dantesca*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1984 [1973], vol. IV, pp. 333–335.
- Enrico Malato, *Dante*, Roma, Salerno, 1999.
- Giuliana Nuvoli, « Francesca al cinema. Dalla *Commedia* allo schermo », in: Barbara Peroni (a cura di), *Leggere e rileggere la Commedia dantesca*, Milano, Unicopli, 2009.
- Tutte le opere di Giovanni Pascoli. Prose*, vol. II, a cura di Augusto Vicinelli, *Scritti danteschi*, Milano, Mondadori, 1952.
- Daniele M. Pegorari, *Il codice Dante. Cruces della 'Commedia' e intertestualità novecentesche*, Bari, Stilo, 2012.
- Luigi Pietrobono, « Per l'allegoria di Giovanni Pascoli », in: *Giornale dantesco* 21 (1913).
- Marco Santagata, *L'io e il mondo. Un'interpretazione di Dante*, Bologna, Il Mulino, 2011.
- Idem, *Dante. Il romanzo della sua vita*, Milano, Mondadori, 2012.
- Idem, *Come donna innamorata*, Milano, Guanda, 2014.
- Manuel Simões, « Dante in Brasile », in: Enzo Esposito (a cura di), *Dalla bibliografia alla storiografia (la critica dantesca nel mondo dal 1964 al 1990)*, Ravenna, Longo, 1995, pp. 121–124.
- Charles S. Singleton, « La visuale retrospettiva », in: *Atti del Congresso internazionale di Studi danteschi*, Firenze, Sansoni, 1965, pp. 279–304, poi in: Idem, *La poesia della Divina Commedia*, pp. 463–494.
- Idem, *La poesia della Divina Commedia*, Bologna, Il Mulino, 1985.
- Luigi Valli, « Dante nella poesia di Giovanni Pascoli », in: *Studi pascoliani* 2 (1929), pp. 15–34.

Dantes Einsamkeit und das Problem des Verstehens

Riassunto

Dante forse è il primo autore che trasforma la sua solitudine fondamentale di esiliato in atto creativo di poeta come più tardi faranno Rousseau e Hölderlin. Dante con il suo esilio da Firenze, che lo confina nella solitudine più profonda, perde tutto ma trasforma questa perdita in trionfo. Della miseria del suo esilio parla soprattutto all'inizio del *Convivio*, progetto fallito che però crea i fondamenti per la sua vera opera della solitudine, cioè la *Commedia*, realizzata con una coerenza e un rigore mirabili nella seconda parte della sua vita. L'inizio della *Commedia* permette di distinguere tre aspetti di Dante: Dante persona, Dante personaggio e Dante autore, tutti e tre segnati da una loro propria solitudine e dall'esperienza dell'esilio. Da una parte l'esilio stesso è il punto di partenza stilizzato dell'« altro viaggio » di Dante personaggio, dall'altra è un orizzonte futuro al di là del quale si situa il progetto della *Commedia* stessa. La *Commedia* è un'opera profondamente solitaria. Non si adatta a un sistema di discorsi e di generi letterari preesistenti. È un'opera solitaria al modo di Mallarmé o ancora di più al modo di Marcel Proust, profondamente influenzato da Dante. Ora davanti a un'opera solitaria qual è la *Commedia*, che ruolo dovrebbe avere il lettore? Dante stesso nel suo continuo dialogo col lettore sembra averne un'idea troppo superficiale. I suoi lettori sono davvero seguaci fedeli in una piccola barca? Per essere all'altezza dell'opera, non dovrebbero forse essere dei lettori-Ulisse, come Dante stesso si rappresenta, che con la sua nave che « cantando varca » scopre un mondo sconosciuto (« L'acqua ch'io prendo già mai non si corse »)? Anche la lettera a Cangrande, premesso che sia autentica, non dà un'idea sufficiente del lettore al quale Dante nella sua solitudine pensa realmente. La lettura allegorica che propone al suo protettore sembra corrispondere meno al lettore implicito della *Commedia* che al suo proprio orizzonte di aspettative. Commento e *lectura Dantis* possono delucidare brani particolari del testo, ma ci vuole l'avventura ermeneutica di un lettore-Ulisse per comprendere il testo dantesco in tutta la sua densità semantica, inter- e intratestuale, vero palinsesto di infinite riscritture.

Zusammenfassung

Dante ist vielleicht der erste Autor, der die radikale Einsamkeit des Exilierten in einen kreativen poetischen Akt verwandelt, wie es später auch Rousseau und Hölderlin tun werden. Durch die Verbannung aus Florenz, die ihn in die allertiefste Einsamkeit stürzt, verliert Dante alles, doch er verwandelt diesen Verlust in einen

Triumph. Von dem Elend seines Exils spricht er vor allem zu Beginn des *Convivio*, eines gescheiterten Projekts, welches allerdings die Basis für das eigentliche Werk seiner Einsamkeit legt, die *Commedia*, welche er mit wundersamer Kohärenz und Strenge in der zweiten Hälfte seines Lebens geschaffen hat. Der Beginn der *Commedia* erlaubt uns drei Erscheinungsweisen Dantes zu unterscheiden: Dante als empirische Person (*persona*), Dante als handelnde Figur (*personaggio*) und Dante als Autor (*autore*). Alle drei sind von einer ihnen eigenen Einsamkeit und von der Erfahrung des Exils gezeichnet. Einerseits ist das Exil der stilisierte Ausgangspunkt des »altro viaggio« von Dante als handelnder Figur. Andererseits ist es ein Zukunftshorizont, jenseits dessen das Projekt der *Commedia* selbst angesiedelt ist. Diese ist ein zutiefst einsames Werk. Es ist nicht an ein System von vorgängigen Diskursen oder literarischen Gattungen angepasst. Es ist ein einsames Werk nach der Art von Mallarmé oder mehr noch nach der Art von Marcel Proust, der stark von Dante beeinflusst wurde. Angesichts eines solch einsamen Werkes, wie es die *Commedia* ist, stellt sich die Frage, welche Rolle der Leser spielen soll. In seinem permanenten Dialog mit dem Leser scheint Dante selbst eine allzu oberflächliche Vorstellung davon zu haben. Sollte es denn tatsächlich stimmen, dass seine Leser ihm treu in ihrem kleinen Schifflein hinterherfahren müssen, oder sollten sie nicht in Wahrheit, um dem Werk auf Augenhöhe zu begegnen, Odysseus-Leser sein, so wie sich Dante als neuen Odysseus stilisiert, der mit seinem Schiff, welches »cantando varca«, eine unbekannte Welt entdeckt: »L'acqua ch'io prendo già mai non si corse«? Auch der Brief an Cangrande, wenn er denn authentisch ist, vermittelt keine hinreichende Vorstellung von dem Leser, den Dante in seiner Einsamkeit tatsächlich vor Augen hat. Die allegorische Lesart, welche er seinem Gönner vorschlägt, scheint weniger dem impliziten Leser der *Commedia* zu entsprechen, als dem Erwartungshorizont Cangrandes. Kommentar und *lectura Dantis* können bestimmte einzelne Textstellen erhellen, es bedarf aber des hermeneutischen Abenteuers eines Odysseus-Lesers, um Dantes Text in seiner ganzen semantischen, inter- und intratextuellen Dichte zu verstehen, diesen Palimpsest unendlicher Neuschreibungen.

1

Die Perspektive, unter der hier Dante und sein Werk betrachtet werden sollen, verdankt sich einer Nachbemerkung Sartres zu seinem *Saint Genet, comédien et martyr*:

[...] seule la liberté peut rendre compte d'une personne en sa totalité, faire voir cette liberté aux prises avec le destin, d'abord écrasée par ses fatalités puis se retournant sur elles pour les digérer peu à peu, prouver que le génie n'est pas un don mais l'issue qu'on invente dans les cas désespérés, retrouver le choix qu'un écrivain fait de lui-même, de sa vie et du sens de l'univers jusque dans les caractères formels de

son style et de sa composition, jusque dans la structure de ses images, et dans la particularité de ses goûts, retracer en détail l'histoire d'une libération: voilà ce que j'ai voulu [...].¹

Für Sartre ist die radikale Entscheidung, fortan in der Welt der Wörter zu leben und in ihr sich eine neue Identität zu errichten, ein Akt der Freiheit, der die Idee der Freiheit selbst illuminiert. Ich weiß, diese Bezugsetzung des zum Schriftsteller gewordenen Verbrechers Jean Genet mit dem aus Florenz ins Exil gestoßenen Dichter und Politiker Dante Alighieri ist ein Anachronismus, aber warum nicht den Anachronismus zum hermeneutischen Werkzeug machen? Umso mehr, als der Anachronismus der Erfahrung von Dichtung vielleicht gemäßer ist als ein historischer Reduktionismus, der nur allzu oft auf schwachen Füßen steht. Auch bei Dante, und hier vielleicht erstmals, geht es um die Selbstbehauptung durch Sprache, die Erschaffung einer neuen Identität und einer neuen Existenz.

Es gibt eine neuzeitliche Figur des aus allen sozialen Bezügen herausgefallenen Ich, das sich in der Kunst und durch die Kunst einen Ort schafft und so seine Einsamkeit zur Produktivkraft macht. Ein großes Beispiel dafür ist Jean-Jacques Rousseau, der seine *Rêveries du promeneur solitaire* inmitten der Großstadt Paris in einer absoluten Einsamkeit schreibt, als sei er von einem fremden Stern herabgefallen.² Der einzig noch für sich selbst schreibende Rousseau erfindet eine Schreibart für seine *Rêveries*, die noch ohne Beispiel ist. Hölderlin, selbst ein Einsamer und Dichter ohne Auftrag, nennt Rousseau »den Fremden«³ und fragt: »und wozu Dichter in dürftiger Zeit?«⁴ Dante ist die exemplarische Gestalt dieses Dichters, den die Einsamkeit nicht vernichtet, sondern dem sie jenseits aller literarischen Konventionen die Sphäre des noch Ungesagten eröffnet.

¹ Jean-Paul Sartre, *Saint Genet, comédien et martyr*, Paris, Gallimard, 1952, S. 536. Bild dieser exemplarischen Situation des Schriftstellers Genet ist das Spiel »Qui perd gagne«. Vgl. Patricia Oster, »Qui perd gagne – Schreiben als Projekt der Selbstsorge bei Jean-Paul Sartre«, in: Maria Moog-Grünwald (Hg.), *Autobiographisches Schreiben und philosophische Selbstsorge*, Heidelberg, Winter, 2004, S. 225–242.

² Vgl. »Je n'ai plus en ce monde ni prochain, ni semblables, ni frères. Je suis sur la terre comme dans une planète étrangère où je serois tombé de celle que j'habitois.« Jean-Jacques Rousseau, *Les rêveries du promeneur solitaire*. Texte établi et annoté par Marcel Raymond, in: ders., *Œuvres complètes*. Édition publiée sous la direction de Bernard Gagnebin et Marcel Raymond, Bd. I: *Les Confessions. Autres textes autobiographiques*, Paris, Gallimard, 1959, S. 993–1099, hier S. 999.

³ »wie nenn ich den Fremden?«, Friedrich Hölderlin, »Der Rhein«, in: ders., *Sämtliche Werke: Gedichte nach 1800*, hg. v. Friedrich Beissner, Kleine Stuttgarter Ausgabe, Stuttgart, Kohlhammer, 1953, S. 154.

⁴ »Brot und Wein«, in: *Gedichte nach 1800*, S. 98.

Von Dante haben wir kein zeitgenössisches gemaltes Portrait, wohl aber gibt es zwei zeitgenössische literarische Portraits aus unmittelbarer Anschauung, die einen stolzen, hochfahrenden und ungeselligen Charakter erkennen lassen. In einem Sonett (42) wendet sich Guido Cavalcanti, Dantes Freund, an ihn und beklagt seinen »spirito noioso« und sein »pensar troppo vilmente«. ⁵ Und der Florentiner Chronist Giovanni Villani, dem Dante aus der Nachbarschaft unmittelbar bekannt war, schreibt nach seinem Tod rückblickend:

Questo Dante per suo savere fu alquanto presuntuoso e schifo e isdegnoso, e quasi a guisa di filosofo mal grazioso non bene sapea conversare co' laici. [...] Ma per l'altre sue virtudi e scienza e valore di tanto cittadino ne pare che si convenga di dargli perpetua memoria in questa nostra cronica [...]. ⁶

Cavalcanti wie Villani zeichnen einen schwer zugänglichen, verschlossenen, wohl auch einsamen Dante. Aber erst als Dante nach einem Machtwechsel in Florenz in einem politischen Prozess zum Verlust seiner politischen Ämter, seines Familienvermögens und zur unehrenhaften Ausweisung aus Florenz verurteilt wird, macht er die Erfahrung einer radikalen, die Grundlagen seiner gesellschaftlichen Existenz infrage stellenden Einsamkeit. Wie tief ihn die Ausweisung aus Florenz, damit zugleich die Trennung von seiner Familie, getroffen haben muss, bekundet insbesondere der Anfang seines groß angelegten *Convivio*, das, ausgehend von 14 Liebeskanzonen und ihrer allegorischen Deutung, in einer Parforcetour das ganze theologische und philosophische Wissen von Dantes Zeit umfassen sollte. ⁷ Im *trattato primo* kommt Dante auf die besonderen Umstände zu sprechen, unter denen es einem Autor erlaubt sei, die eigene Stimme zu erheben und von sich zu sprechen. Boethius ist dafür das erste große Beispiel. Er habe, um sich von der »perpetuale infamia del suo essilio« (S. 112) zu reinigen, von dem Unrecht seiner Verurteilung sprechen müssen, da keine andere Stimme sich zu seiner Verteidigung erhoben habe. Wäre ich doch, ruft Dante im Folgenden verzweifelt aus, der Notwendigkeit enthoben, von mir selbst zu sprechen, und hätte der Schöpfer es mir doch erspart, wie Boethius zu Unrecht das Exil zu erleiden: »peregrino, quasi mendicando, sono andato, mostrando

⁵ Guido Cavalcanti, »Sonetto 42«, in: *La poesia lirica del Duecento*, a cura di Carlo Salinari, Torino, Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1974 (¹1951), S. 45 f.

⁶ Giovanni Villani, *Nuova Cronica*. Edizione critica a cura di Giuseppe Porta, Bd. II, Parma, Ugo Guanda Editore, 2007 (¹1911), S. 337.

⁷ *Convivio*, a cura di Gianfranco Fioravanti, Canzoni a cura di Claudio Giunti, in: Dante Alighieri, *Opere*. Edizione diretta da Marco Santagata, Bd. II, Milano, Mondadori, 2014, S. 3–805. Im Folgenden mit Seitenangabe im Text zitiert.

contra mia voglio la piaga della fortuna, che suole ingiustamente al piagato molte volte essere imputata.« (S. 118) Nicht nur habe das Exil sein Ansehen beschmutzt, sondern auch jedes Werk, »ogni opera«, herabgesetzt, das er schon vollbracht habe oder noch zu vollbringen gedenke:

Veramente io sono stato legno senza vela e senza governo, portato a diversi porti e foci e liti dal vento secco che vapore la dolorosa povertade; e sono apparito a li occhi a molti che forse che per alcuna fama in altra forma m'aveano imaginato: nel conspetto de' quali non solamente mia persona invilio, ma di minor pregio si fece ogni opera, sì già fatta come quella che fosse a fare. (S. 118)

Es reicht nicht, sich gegen die Infamie des Exils mit einem Werk zu behaupten – um über das Verhängnis des Exils zu triumphieren, muss es außerordentlich sein. Das *Convivio* mit seinem weltumfassenden enzyklopädischen Projekt will ein solches Werk sein. Freilich überschätzt Dante hier seine Kräfte. Er scheitert. Schon nach dem dritten der geplanten 14 Traktate bricht Dante ab. Aber auch der zweite große Plan, der Traktat *De vulgari eloquentia*, mit dem Dante den Grund zu einer gemeinitalienischen Hochsprache legen wollte, endet abrupt. Erst in einem neuen Anlauf, seinem Projekt der *Commedia*, in dem die Darstellung eines unerhörten Wegs bis zu den höchsten Höhen der göttlichen Präsenz sich mit der traumatischen Erfahrung des Exils vereinigen soll, wird Dante als Dichter das Werk schaffen, das ihn zum Triumph seiner Fama über die Infamie seines Exils geführt hat.⁸

Dante wird zum Dichter, der sich das Höchste abverlangt in einer Situation radikaler Einsamkeit und des erzwungenen Bruchs mit dem sozialen Netz, das seine ersten Schritte in die Dichtung sicherte. Auch wenn die alte Lebens- und Werkforschung, die das Werk allzu umstandslos auf das Leben des Dichters zurückführen wollte, sich als obsolet erwiesen hat, so gilt dies nicht für die besondere Situation des Exils, dem das Werk antwortet.

Mit dem Projekt seiner *Commedia* tritt Dante dem Verhängnis seines Exils entgegen. Wann dieses feste Konturen erhielt, wissen wir nicht. Fest steht aber, dass Dante das Werk, mit dem er seinem Schicksal entgegentreten wollte, nicht als Ort der Selbstaussprache oder der Selbstrechtfertigung verstand, sondern als ein poetisches Monument, das sich selbst tragen sollte. Von vornherein versteht Dante sich als den Baumeister eines Werks, dem ein genauer Plan vorausliegt. Schon mit dem ersten Vers der Eingangs-

⁸ Zur Bedeutung des Exils für Dantes poetischen Selbstentwurf vgl. Vf., *Dante Alighieri. Dichter im Exil, Dichter der Welt*, München, Beck, 2014.

terzine hat Dante den letzten Vers des letzten, hundertsten Gesangs im Blick. Wie der mittelalterliche Baumeister seinem Bauplan ein Modul zugrunde legt, das alle Einzelheiten des Bauwerks bestimmt, so liegt dem Ganzen der *Commedia* ein triadisches Modul zugrunde, das von der kleinsten poetischen Einheit der Terzine bis zum Ganzen der drei *Cantiche* und der sie überwölbenden Trinität von Vater, Sohn und Heiligem Geist reicht. Der Bauplan ist gleichsam der Pakt, den er mit sich selbst schließt. Von ihm ist Dante bei seiner poetischen Arbeit bis zur Vollendung der *Commedia* kurz vor seinem Tod nicht abgewichen.

In seinem Frühwerk, der *Vita nova*, tritt Dante uns als Liebender und als Autor entgegen, beide eingebunden in das soziale Netz der aristokratischen Gesellschaft von Florenz. Der junge Liebesdichter gehört dem Dichterkreis der »fedeli d'Amore« an, denen er sein erstes Gedicht über seine Begegnung mit Beatrice und seinen anschließenden Traum sogleich mitteilt. Aber zugleich ist der Raum seiner Begegnung mit Beatrice der öffentliche Raum der Stadt, wo jeder Blick lesbar ist. Dagegen spricht das Ich der *Commedia* von vornherein als vereinzelter, aus der Gemeinschaft gefallener, nur noch für sich selbst und einen zukünftigen Ruhm, der Dantes ganze Hoffnung trägt.

Nel mezzo del cammin di nostra vita
mi ritrovai per una selva oscura,
che la diritta via era smarrita.
Ahi quanto a dir qual era è cosa dura
esta selva selvaggia e aspra e forte
che nel pensier rinova la paura!⁹
(*Inf.* I, 1–6)

Die *Commedia* setzt ein, indem sie eine Schwelle markiert. Der gemeinsamen Mitte »unseres« Lebenswegs steht eine Mitte entgegen, die einzig das Subjekt der Rede selbst betrifft. Der erste Gesang beginnt mit einem absoluten Tiefpunkt in jenem Augenblick, der der Scheitelpunkt eines jeden Lebens sein sollte. Das Verlassensein im dunklen Wald ist ein Bild der tiefsten Einsamkeit und Verlorenheit. So unerhört ist der Schrecken dieses Augenblicks, dass er noch jetzt, im Augenblick der Niederschrift, erneut gegenwärtig zu werden scheint. Das *passato remoto*, das die Schreckenserfahrung des vergangenen Ich heraufruft, wird zum Präsens des im gegenwärtigen Augenblick erneut erfahrenen Schreckens.

⁹ Zitiert wird nach folgender Ausgabe: Dante Alighieri, *La Divina Commedia*. Commento di Anna Maria Chiavacci Leonardi, Milano, Mondadori, 1997 ('1991).

Der Anfang der *Commedia* führt drei Personen Dantes zu einer personalen Trinität zusammen. Er bezeichnet genau den Übergang, an dem Dante als historische Person – Dante *persona* – sich in die Dante-Gestalt der *Commedia* – Dante *personaggio* – verwandelt und an dem beide der dritten Dante-Gestalt – Dante *autore* – entgegentreten. Jede dieser drei Personen ist in ihre eigene Einsamkeit verstrickt und jede hat doch zugleich an der Einsamkeit der beiden anderen teil. Dante als Person steht im Bann der radikalen Einsamkeit, in die das Exil ihn mit dem Verlust seiner Familie, seines Familienvermögens, seiner politischen Laufbahn und seines poetischen Freundeskreises geworfen hat. Der aus Florenz verbannte Dante wird seine Heimatstadt nie mehr wiedersehen. Die zweite Hälfte seines Lebens wird unter diesem Trauma stehen. Die Geschichte des Dante *personaggio*, dessen unerhörte Erfahrung der drei unbetretbaren Weltregionen von Inferno, Purgatorio und Paradiso in die knappe Zeit weniger Tage zusammengedrängt ist, beginnt in der Karfreitagsnacht des Jahres 1300 mit der Erfahrung einer radikalen, absoluten, existenzgefährdenden Einsamkeit. Die Parallele zur Verzweiflung Christi am Kreuz, der in der Karfreitagsnacht ausruft: »Mein Gott, mein Gott, warum hast du mich verlassen«, ist unübersehbar.

Nichts weist darauf hin, dass Dante *persona* im Jahr 1300 auf der Höhe seiner politischen Florentiner Laufbahn, als er zu einem der neun Prioren der Stadt berufen wird, eine Erfahrung der radikalen Einsamkeit gemacht hätte, die der des Eingangs der *Commedia* vergleichbar wäre. Stattdessen spricht alles dafür, dass Dante hier einer realen Erfahrung von 1302, seiner Verbannung aus Florenz, poetische Gestalt gegeben hat. So sehr zweifelt Dante *personaggio* am Sinn der Welt und an der göttlichen Gerechtigkeit, dass die Eingangssituation eine Situation der Verlockung zum Selbstmord, ja des unmittelbar bevorstehenden Selbstmords zu sein scheint. Einzig göttliche Intervention kann ihn daraus noch retten. Es ist Vergil, den die aus himmlischer Höhe herabgekommene Beatrice beauftragt hat, Dante zu Hilfe zu kommen. Er verspricht ihm eine ungeheure Reise, die ihm sein erschüttertes Weltvertrauen zurückgeben soll. So tief scheint die Sinnkrise von Dante *personaggio* Besitz ergriffen zu haben, dass es allein noch eine äußerste Erfahrung vermag, ihm das Vertrauen in den Sinn der Welt zurückzugeben.

Während das Exil für Dante *persona* ein sein ganzes Leben markierender Vergangenheitshorizont ist, ist es für Dante *personaggio* eine immer wieder prophezeite Zukunft. Nicht die äußerste, dem Bewusstsein und der Erinnerung kaum mehr fassbare Erfahrung der Präsenz Gottes selbst in der höchsten der Himmelssphären, sondern der Sturz in die Zeit und das ihn dort erwartende Exil bestimmen seinen Zukunftshorizont. Aber Dante *personaggio* wird

auch erfahren, dass Einsamkeit nicht nur ein Schicksal, sondern eine Chance zur Freiheit ist. Immer wieder begegnen Dante, dem Weltenwanderer, Gestalten, deren grandiose, auratische Einsamkeit er zutiefst bewundert. Jeder der Verdammten des Inferno muss in kommunikationsloser Einsamkeit in aller Ewigkeit die Verfehlung seines Seelenheils durcharbeiten. Aber unter diesen gibt es Heroen der Einsamkeit wie Farinata degli Uberti oder Capaneo, die ungebrochen sie selbst geblieben sind, während andere, wie Cavalcante Cavalcanti oder Filippo d'Argento, in Jämmerlichkeit versinken. Eine Gestalt stolzer Einsamkeit ist im Purgatorio Sordello, der Dichter, der sich von den übrigen Seelen fernhält und den Dante und Vergil nach dem Weg fragen wollen:

Ma vedi là un'anima che, posta
sola soletta, inverso noi riguarda:
(*Purg.* VI, 58f.)

Sordello betrachtet die Ankommenden hochmütig, »a guisa di leon quando si posa« (VI, 66), ehe Vergil auf die Frage nach der Herkunft das Wort »Mantova...« noch kaum ausgesprochen hat und Sordello ihn als seinen Landsmann gerührt begrüßt und umarmt, was Dante *autore* Anlass zu seiner großen Klage über den Niedergang des gegenwärtigen Italien gibt. Im XI. Gesang des *Purgatorio*, in dem Oderisi die Hinfälligkeit menschlicher Kunst und menschlicher Überheblichkeit beklagt, geht vor ihnen Provenzan Salvani, der hochmütige Stadtherr von Siena, der, wie Oderisi auf Nachfragen Dantes erzählt, einst auf dem Campo di Siena sich der Schmach aussetzte, für das Lösegeld des Freundes zu betteln, und dem für diese Tat der Aufenthalt im Antipurgatorio erlassen wurde. Provenzan geht vor ihnen, ohne sie eines Blicks zu würdigen.

Wenn Dantes »altro viaggio«, wie Vergil Dante *personaggio* verspricht, ihm sein Vertrauen in die Welt zurückgeben soll, so liegt der Schmerz des Exils gleichwohl noch vor ihm. Im siebten Höllengraben (*Inf.* XV) begegnet ihm in der Schar der im Feuerregen einherschreitenden Sodomiten sein Lehrer Brunetto Latini, der ihn ermahnt, einzig seinem Stern zu folgen, das heißt seiner nur ihm zukommenden Bestimmung:

[...] Se tu segui tua stella,
non puoi fallire a glorioso porto.
(*Inf.* XV, 55f.)

Das böartige Volk von Florenz wird ihn ausweisen, aber nur zu seinem Besten:

ti si farà, per tuo ben far, nimico;
(*Inf.* XV, 64)

Dantes fern und einsam leuchtender Stern ist das Werk, das er vollbringen wird und bei dem Brunetto ihm gern behilflich gewesen wäre. Brunetto ist Dantes Lehrer, der die Idee des zeitüberdauernden Werks in ihm geweckt hat:

m'insegnavate come l'uom s'eterna:
(*Inf.* XV, 85)

In seiner Hoffnung auf den verheißenen Ruhm ist Dante bereit, dem ihn erwartenden Schicksal unerschrocken ins Auge zu sehen. Noch einmal gewinnt das bevorstehende Schicksal des Exils imaginäre Präsenz. Im XV. Gesang des *Paradiso* begegnet Dante seinem Urahn Cacciaguida, von dem er die Geschichte des frühen Florenz erfährt und der ihm erneut sein bevorstehendes Schicksal des Exils voraussagt:

Tu lascerai ogne cosa diletta
più caramente; e questo è quello strale
che l'arco de lo essilio prima saetta.
Tu proverai sì come sa di sale
lo pane altrui, e come è duro calle
lo scendere e 'l salir per l'altrui scale.
(*Par.* XVII, 55–60)

Aber der Schmerz des Verlusts und der Entwürdigung ist nicht alles. Der Politiker Dante wird auch seine politische Heimat, die Fraktion der Bianchi, verlieren und schließlich ganz auf sich allein gestellt sein:

[...] a te fia bello
averti fatta parte per te stesso.
(*Par.* XVII, 68f.)

Dante wird einzig noch Partei seiner selbst sein. Doch dies wird sich noch als sein Glück erweisen. Dass indes dieses Glück das Projekt des Werks sein wird, dem Dante sich in seiner zweiten Lebenshälfte mit ungeteilter Leidenschaft widmen wird, bleibt hier ungesagt. Als Dante aber nachfragt, ob es ihm erlaubt sein werde, seine Erfahrungen in der jenseitigen Welt rückhaltlos zu berichten, bekräftigt ihn Cacciaguida darin, dass er genau

deshalb mit »anime che son di fama note« zusammengetroffen sei und dass seine Erzählung, auch wenn sie zuerst für viele ärgerlich sei, schließlich zu einer unentbehrlichen Speise werde:

Ché se la voce tua sarà molesta
nel primo gusto, vital nodrimento
lascerà poi, quando sarà digesta.
(*Par.* XVII, 130–132)

Auch hier hat Dante *personaggio* bereits den zukünftigen Dante *autore* im Blick.

Am Anfang des XXV. Gesangs schließlich, vor der Begegnung mit dem Apostel Jacob im achten, dem gestirnten Himmel, ergreift Dante *autore* auf dem Weg zur Vollendung seines Werks selbst das Wort. Dante der Autor blickt auf das »poema sacro«, an das Himmel und Erde Hand angelegt haben, voraus. Dies wird der Augenblick sein, an dem Dante *autore* als Dante *persona* nach Florenz zurückkehren wird, um sich selbst über dem Taufbecken von San Giovanni, wo er die Taufe empfangt, den Lorbeer aufs Haupt zu setzen. Hier, wo der Autor Dante gleichsam in eigener Sache das Wort ergreift, wird der Zusammenhang von Exil und Werk besonders deutlich. Das Werk entspringt der Einsamkeit des Exilierten.

Aber was bedeutet »Werk« für Dante genau? In der Rede Adams im XXVI. Gesang des *Paradiso* heißt der Turm von Babel »ovra inconsummabile« (*Par.* XXVI, 125). Sollte Dante sein Projekt der *Commedia*, als er seinen Bauplan festlegte, nicht auch insgeheim als »ovra inconsummabile« betrachtet haben? Das der Kontingenz der Zeit entrissene Werk, dem kurz vor Dantes Tod die Vollendung gewährt wurde, ist herausragend allein schon durch die Beständigkeit, mit der Dante es allen Hindernissen zum Trotz zu einem glücklichen Ende geführt hat. In Dantes Einsamkeit bleibt ihm ein treuer Partner: das schon gewordene Werk, das dem werdenden Werk eine Richtung gibt. Dabei spricht alles dafür, dass das Werden dieses Werks nicht linear zu denken ist, sondern als ein Prozess immer neuer Überschreibungen, aus denen ein immer dichteres Netz der intratextuellen Verweisungen hervorgeht. Das werdende Werk setzt das schon gewordene immer neu in Bewegung. Dante schreibt sich aus allen Diskursen seiner Zeit heraus und immer tiefer in sein Werk hinein.

»Opera« heißt bei Dante nicht so sehr das sich selbst genügende poetische Werk, sondern die große, bewundernswürdige menschliche Leistung, die gegebenenfalls auch Dichtung sein kann. Wenn Brunetto Latini zu Dante *personaggio* sagt:

dato t'avrei a l'opera conforto.
(*Inf.* XV, 60)

– so bedeutet dies vor allem, dass Brunetto, wäre er länger am Leben geblieben, ihn hätte unterstützen wollen, seinem Stern zu folgen und seinen ruhmreichen Hafen zu erreichen, was immer auch dieses Bild konkret bedeuten mag. Im *Purgatorio* erzählt Oderisi auf die Nachfrage Dantes die Geschichte Provenzan Salvanis, der auf dem Campo di Siena für die Freilassung seines Freundes, obwohl er innerlich vor Scham erzitterte, Geld erbettelt und dafür vom Himmel die Wartezeit im Antipurgatorio erlassen bekommen habe:

Quest'opera li tolse quei confini.
(*Purg.* XI, 142)

Im zweiten Himmel, dem Merkurhimmel, erzählt Justinian von Romeo di Villanova, der selbstlos seinem Herren, dem Grafen Raimondo, gedient habe und dennoch bei diesem in Ungnade gefallen sei:

[...] di cui
fu l'ovra grande e bella mal gradita.
(*Par.* VI, 128f.)

Wenn es von ihm heißt:

indi partissi povero e vetusto;
e se 'l mondo sapesse il cor ch'elli ebbe
mendicando sua vita a frusto a frusto,
assai lo loda, e più lo loderebbe.
(*Par.* VI, 139–142)

– so ist das versteckte Selbstbildnis Dantes hier unverkennbar.

Jede der Dante-Gestalten ist mit Einsamkeit geschlagen, aber jede ist auch immer auf die jeweils anderen hin durchlässig. Der Autor Dante geht aus Dante *persona* hervor und gibt selbst wiederum Dante *personaggio* seine werkimmanente Gestalt. Der Dante *persona* des Exils verdichtet sich zu der Gestalt des Dante *personaggio*, die seinerseits sich in den Dante *autore* verwandelt. Der Dante *personaggio* zwischen Dante *persona* und Dante *autore* ist die Brücke zwischen beiden und zugleich jener, der fragend, schauend, zweifelnd bei seiner Reise der anderen Art gegenwärtig wird. Schließlich erreicht er in der höchsten Höhe des Paradiso jenen äußersten Punkt, an dem das Unfassbare, das Unerinnerbare und das Unsagbare dem Werk eine absolute Grenze setzen. Auch wenn das Unfassbare fassbar wäre, so wäre es doch

unerinnerbar. Auch wenn das Unerinnerbare erinnerbar wäre, so wäre es doch unsagbar.

Dantes *Commedia* ist in der Geschichte der Werk-Idee ein radikaler Neueinsatz. Das eigene Schicksal soll die Dignität eines Werks erhalten, dessen poetischer Anspruch alle Dichtung der Antike übertrifft. Wenn Dante *personaggio* immer wieder Vergil als seinen Meister preist, so ist doch unverkennbar, dass er ihn, dessen antike Weltsicht begrenzt ist, im Licht einer neuen, christlichen Welt zu überbieten trachtet. Aber wesentlicher noch: Das Werk soll zur Waffe der Selbstbehauptung gegen das eigene Schicksal werden. Vergil der Führer beim »altro viaggio« durch Inferno und Purgatorio ist zugleich ein Führer, der Dante aus der Gefährdung des Selbstmords rettet und zu jener Freiheit führt, deren es bei Dantes unerhörtem Werk bedarf:

libero, dritto e sano è tuo arbitrio,
e fallo fora non fare a suo senno:
per ch'io te sovra te corono e mitrio.
(*Purg.* XXVII, 140–142)

Hier entlässt zugleich der Dichter der alten Welt den Dichter Dante in eine neue Welt der poetischen Selbstbestimmung. Dante schreibt sich aus allen Diskursen seiner Zeit heraus. Er ist weder Theologe noch Philosoph noch Historiker. Aber auch als Dichter fügt er sich in kein Gattungssystem. Sein Werk ist ortlos, es steht nur für sich in einer fundamentalen Einsamkeit. Dantes Werk fällt wie ein Meteorit in die Mitte seiner Zeit:

Calme bloc ici-bas chu d'un désastre obscur.¹⁰

Die Verse Mallarmés in seinem »Grabmal für Edgar Allan Poe« könnten auch als Hommage an Dante gelesen werden. Und sollte nicht die poetische Devise »Solitude, récif, étoile«, die Mallarmé in seinem Eingangsgedicht »Salut« an die Gefährten seiner imaginären Dichterreise richtet,¹¹ so etwas wie die Essenz von Dantes dichterischer Reise sein?

Vor allem aber trifft die Idee des nur aus seiner inneren Logik entfalteten, jenseits aller Gattungskonventionen stehenden Werks auch auf Marcel Prousts *À la recherche du temps perdu* zu, das zu Dantes *Commedia* in einem

¹⁰ »Le tombeau d'Edgar Poe«, in: Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes*. Texte établi et annoté par Henri Mondor et G. Jean-Aubry, Paris, Gallimard, 1961, S. 70.

¹¹ *Œuvres complètes*, S. 27.

wesentlichen Zusammenhang steht.¹² Am Ende der *Recherche* fragt sich sein Autor, der gleichfalls in einem *persona* und *personaggio* ist, nach dem Schicksal seines Werks, in dem er nach langen Jahren des Suchens seine »vocation« gefunden hat:

Je ne savais pas si ce serait une église où des fidèles sauraient peu à peu apprendre des vérités et découvrir des harmonies, le grand plan d'ensemble, ou si cela resterait – comme un monument druidique au sommet d'une île – quelque chose d'infréquenté à jamais.¹³

Nur das einsame Werk ist Werk in einem emphatischen, seine eigene Abso-luteit anstrebenden Sinn.

2

Das in der von ihm selbst erst erschaffenen Einsamkeit stehende Werk, in dem zugleich die Einsamkeit seines Autors Gestalt wird, stellt ein hermeneutisches Problem besonderer Art vor. Es bedürfte für Dante einer eigenen Poetik und Hermeneutik des einsamen Werks, die bis heute aussteht. Für Mallarmé wie für Proust steht das Werk ganz für sich: »Impersonnifié, le volume, autant qu'on s'en sépare comme auteur, ne réclame approche de lecteur. [...] il a lieu tout seul: fait, étant.«¹⁴ In der Geschichte des impliziten Lesers ist dies eine äußerste, in ihrer Rigorosität von Dante nicht geteilte Position. Dennoch ist sie Dante nicht fremd. Dantes emphatischer Werkbegriff ließe sich abheben gegen den Hintergrund Boccaccios, der als erster in einer *Lectura Dantis* Dante öffentlich ausgelegt und durch seine Abschriften eines maßgeblichen Manuskripts sein Werk gerettet hat. Boccaccio zeigt in seinem ganzen poetischen und literarischen Werk mit großer Kompetenz das Maß des Üblichen seiner Zeit, aus dem Dante sich so ins Offene hinausgeschrieben hat, wie sein Held Odysseus sich ins Offene des unbekannten westlichen Weltmeers hinauswagte.

Der II. Gesang des *Paradiso* beginnt mit einer Anrede des Autors an seine Leser:

¹² Vgl. Vf., *Zeit und Werk. Prousts »À la recherche du temps perdu« und Dantes »Commedia«*, München, Hanser, 2008.

¹³ Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*. Édition publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié, Bd. IV, Paris, Gallimard, 1989, S. 618.

¹⁴ »Quant au livre«, in: *Œuvres complètes*, S. 372.

O voi che siete in piccioletta barca,
 desiderosi d'ascoltar, seguiti
 dietro al mio legno che cantando varca,
 (*Par.* II, 1–3)

Dante sieht sein Werk hier schon als Schiff, das in majestätischer Einsamkeit in Gewässer hinausfährt, in die sich noch nie eine Menschenseele gewagt hat:

L'acqua ch'io prendo già mai non si corse;
 (*Par.* II, 7)

Unüberhörbar ist hier der Anklang an jenen Odysseus, dem Dante im XXVI. Gesang des *Inferno* begegnete und der dort von seiner ungeheuren Abenteuerfahrt ins westliche Weltmeer erzählt. Aber zugleich verweist dies poetische Schiff im Horizont der zweiten Lektüre auf jenes Schiff der Argonauten, dessen Anblick Neptun so sehr erstaunte, dass er ihn auch 25 Jahrhunderte später nicht vergessen konnte, wie es im XXXIII. Gesang des *Paradiso* heißt. Von der Höhe seines mächtigen Schiffs schaut Dante auf das kleine Schiffchen herab, in dem die Schar seiner Leser begierig lauscht, und gibt ihnen den Rat, bevor sie sich auf hoher See verirren – hat sich nicht auch Dante selbst verirrt? – wieder zum Gestade zurückzukehren:

tornate a riveder li vostri liti:
 non vi mettete in pelago, ché forse,
 perdendo me, rimarreste smarriti.
 (*Par.* II, 4–6)

Der Leser der *Commedia* fällt aus dem Netz seiner diskursiven Sicherheiten und findet Aufnahme in jener »piccioletta barca«, in der Dante als Autor seine Leser versammeln will, während er in seinem »legno che cantando varca« ins Offene fährt. Aber könnte ein solcher im wahren Sinn »folgsamer« Leser Dantes Text erfassen?

Einzig eine kleine Schar von Wissenden könnte es wagen, in seiner Spur ihm nachzufolgen. Während Dante mit der großen Geste eines Odysseus ausfährt, scheint ihm der Odysseus-Leser in seinem »großem Meer des Sinns« ganz außerhalb jeder Denkbareit zu sein. Durch die ganze *Commedia* hindurch führt Dante einen Dialog mit seinem Leser, der immer wieder neue Gestalt annimmt. Dante ruft die Alltagserfahrung seines Lesers auf, um seine Vorstellungskraft zu aktivieren. So wird in ihm die Erinnerung an Nebel in den Bergen bei plötzlich durchdringendem Licht geweckt, um ihm

eine Vorstellung des Augenblicks zu geben, wo Dante im Abendlicht, von seiner Einbildungskraft hervorgebracht, eine Vision erscheint (*Purg.* XVII, 1–9). Die Geschwindigkeit, mit der Dante und Beatrice vom siebten zum achten Himmel auffliegen, wird dem Leser im Vergleich zu der Geschwindigkeit nahegebracht, mit der er den Finger aus brennendem Feuer gezogen hätte (*Par.* XXII, 106–111). Dass Dante am Ende von Gesang XXXIII des *Purgatorio* dem Leser nicht weiter den Wohlgeschmack des Tranks aus dem Eunoe vermitteln kann, erklärt sich sehr konkret daraus, dass das für diesen Gesang vorgesehene Pergament schon verbraucht ist (*Purg.* XXXIII, 136–141). Dagegen wird in Gesang XXXIV des *Inferno* dem Leser ausdrücklich die Erfahrung der Kälte im tiefsten Höllenkreis vorenthalten, weil sie sich jeder Beschreibbarkeit entzieht (*Inf.* XXXIV, 22–24). Doch soll es Sache der Geisteshelle (»ingegno«) sein, sich dies selbst vorzustellen (*Inf.* XXXIV, 26f.). In Gesang X des *Paradiso* wird der Leser zuerst ermuntert, den Blick zu der höher gelegenen Himmelssphäre emporzuheben, ehe der Autor sich von ihm verabschiedet, weil er sich wegen seiner Aufgabe, sein ungeheures Abenteuer als »scriba«, als Schreiber, festzuhalten, nicht mehr um ihn kümmern kann:

Messo t'ho innanzi: omai per te ti ciba.
(*Par.* X, 25)

Es soll genügen, was ihm der Autor schon vor Augen gestellt hat, sich in seiner eigenen Vorstellung zu vertiefen. In Gesang XXIV des *Paradiso* erscheint Petrus, der sich mit so süßem Gesang um Beatrice bewegt, dass der Autor hier bei seiner Erzählung einen Sprung macht:

Però salta la penna e non lo scrivo.
(*Par.* XXIV, 25)

Im vorangehenden Gesang weckt das Licht Christi und Beatrices Glückseligkeit in Dante eine so intensive Glücksempfindung, dass sie seinem Gedächtnis ebenso entgleitet wie seinem Darstellungsvermögen. Auch hier ist der Leser aufgerufen, jenseits von Dantes Gedicht, des »sacrato poema«, sich das Unvorstellbare selbst vorzustellen:

e così, figurando il paradiso,
convien saltar lo sacrato poema,
come chi trova suo cammin riciso.
(*Par.* XXIII, 61–63)

Am Leser liegt es, sich das Unvorstellbare vorzustellen, aber auch die dunkle Verweiskraft des Erscheinenden einzulösen:

[...] Il fiume e li topazi
 ch'entrano ed escono e 'l rider de l'erbe
 son di lor vero umbriferi prefazi.
 (Par. XXX, 76–78)

Was Beatrice hier zu Dante *personaggio* sagt, sagt Dante *autore* zugleich zu seinem Leser.

Dantes Leser anreden wollen den Leser ins Innere der dargestellten imaginären Welt hineinziehen, sei es, dass sie seine Alltagserfahrung mobilisieren oder sein imaginatives Vermögen bis an die Grenzen seiner Leistung treiben wollen. Immer geht es in diesen Leserappellen darum, die referentielle Eigentätigkeit des Lesers zu maximieren. Dabei kommt das Werk als Werk in der Wucht seiner poetischen Präsenz nicht in den Blick. Die Einsamkeit des Werks wird so gleichsam ausgetrieben oder verdeckt. Mehr gilt dies aber noch für Dantes Brief an Can Grande, seinen Schutzherrn in Verona. In diesem Brief oder besser Traktat, dessen Authentizität bis heute umstritten ist, entwirft Dante ein Schema der Lesbarkeit seines Werks, indem er, wie bereits im zweiten Traktat des *Convivio*, auf eine biblische Hermeneutik des mehrfachen Schriftsinns zurückgreift, die zu Dantes Zeit bereits Allerweltswissen war. Denkbar wäre, dass Dante auf diese Weise versucht, seinem Schutzherrn die *Commedia* in dessen eigenem Erwartungshorizont darzustellen, ohne ihn durch seine poetologischen Innovationen allzusehr zu beunruhigen. Über Dantes radikal neues poetisches Projekt sagt der Brief an Can Grande so gut wie nichts. Als hermeneutischer Schlüssel ist er daher ungeeignet.¹⁵ Jenseits des ›folgsamen‹ Lesers, der den Anweisungen des Autors gehorcht, will Dante den aufmerksamen, nachdenklichen Leser, der nichts fraglos hinnimmt, sondern, wie der fragende Dante *personaggio* selbst, sich fragend im Text bewegt und so zugleich den linearen Text zum vieldimensionalen Textraum macht.

In seiner Einsamkeit hat Dante ein Werk hervorgebracht, an das er selbst die höchsten Ansprüche stellte und das auch seinem Leser das Höchste abverlangt. Dante dürfte seine *Commedia* bewusst so geschrieben haben, dass sie des Kommentars bedarf. Denn mehr als alles andere ist der Kommen-

¹⁵ Vgl. hierzu Patricia Oster, *Der Schleier im Text. Funktionsgeschichte eines Bildes für die neuzeitliche Erfahrung des Imaginären*, München, Fink, 2002, sowie ihren Beitrag im vorliegenden Band (S. 193–213).

tar im mittelalterlichen Studium der Ausweis des klassisch gewordenen Texts.¹⁶ Die Sinn- und Verweisungsdichte der *Commedia* hat schon früh den Kommentar auf den Plan gerufen, der den Text in zu erklärende Stellen auflöst. Doch auch die von Boccaccio begonnene und erst wieder zu Beginn des 20. Jahrhunderts aufgenommene Tradition der *Lectura Dantis*, die Dantes Werk Gesang für Gesang aufschließt, ist für das Verständnis des Werks als Sinnarchitektur, an der Dante bis zum Ende seines Lebens arbeitete, nur bedingt hilfreich. Dennoch ist unbestreitbar, dass ohne die kontinuierliche Arbeit der Kommentare und der auf den jeweiligen Canto konzentrierten *Lecturae Dantis* Dante heute weithin unlesbar wäre. Dante schreibt, wie Beatrice und Cacciaguida sprechen, in hohem Stil, in weithin zielenden Andeutungen und Ahnungen. Mehr noch: Dies in der Einsamkeit entstandene Werk trägt alle Anzeichen der Einsamkeit. In seinen Übersreibungen und multiplen Lesbarkeiten scheint es zugleich die Nähe des Lesers zu verlangen und sich ihr zu verschließen. Der ideale Leser, den Dante in seiner Einsamkeit errahnt, ohne ihm eine Stimme zu geben, wäre ein Leser, dem es gelänge, Nähe und Ferne zugleich einzulösen.

Ein Ausweg aus dem hermeneutischen Dilemma, vor das Dante seinen Leser stellt, scheint die konsequente Historisierung des Dante'schen Projekts zu sein. Die *Commedia* ist voller historischer Daten und Verweisungen, viele der Gestalten, denen Dante begegnet, sind Gestalten der nahen und fernen Geschichte. Indes, die radikale Dichter-Einsamkeit Dantes scheint historisch nicht belangbar zu sein. Das poetische Werk besitzt einen Mehrwert, der im Historischen nicht aufgeht. Die Poesie selbst ist anachronistisch.¹⁷ Dichtung, zumindest Dichtung im Sinne Dantes, ist ein Interdiskurs zwischen Diskursen. Dem Interdiskurs kommt aber ein anderer historischer Status zu als den Diskursen selbst. Der Interdiskurs ist wesentlich ahistorisch. Er hebt die historische Ordnung der Diskurse auf. Nicht zuletzt ist die *Commedia* auch ein Interdiskurs zwischen Interdiskursen. Als Interdiskurs zweiten Grades ist ihre anachronistische Struktur besonders ausgeprägt. An Dantes in sich gedrungener Dichtung prallt alles bloß historische Bescheidwissen ab. Lässt Dantes Eigensinn sich überhaupt auf der Zeitachse situieren? Was wurde nicht um Dante *medievale*, Dante *gotico*, Dante *protoumanista*, Dante *moderno* gestritten, ohne dem leidenschaftlichen Eigensinn Dantes Rechnung zu tragen.

¹⁶ Vgl. Vf., »Studium. Perspectives on Institutional Modes of Reading«, in: *New Literary History* 22 (1991), S. 115–127.

¹⁷ Vgl. hierzu Vf., »Die Absolutheit des Ästhetischen und seine Geschichtlichkeit«, in: ders., *Ästhetische Rationalität. Kunstwerk und Werkbegriff*, München, Fink, 1997, S. 42–62.

So bleibt für Dante letzten Endes allein die immanente Interpretation, die sich auf die Besonderheit des Werks in seiner poetischen Konkretetheit einlässt. Unterscheidet man als zwei Grundtypen der Interpretation ihre zentripetale und ihre zentrifugale Ausrichtung, so entspricht die zentripetale Auslegung der poetischen Schreibart Dantes selbst. Dem Leser der *Commedia* ist es aufgegeben, die Priorität der Werkimmanenz auszuschreiten, der Dante seine dichterische Bemühung unterstellt. Dafür bedarf es aber eines Zugangs, der den Weg zum Werk, den Weg des Werks und das Werk selbst in ihrer Kopräsenz erschließt. Im Gegensatz zu dem Leser, den Dante selbst in seinen Leserzuwendungen ins Spiel bringt, ist dieser Leser inventiv in der Erschließung des Textes. So wie Dante *personaggio* bei seinem »altro viaggio« nicht aufhört, angesichts der Übermächtigkeit der Evidenz seine Fragen zu stellen, muss auch der Leser sich fragend des Textes versichern. In einer glücklichen Formulierung spricht Walter Benjamin vom Werk als Reflexionsmedium, das einzig durch den vom Objekt zum Subjekt seiner Lektüren werdenden Leser aktiviert werden kann.¹⁸ So dringt der Leser immer tiefer in die innere Kommunikativität des Werks in der Dichte seiner Übersreibungen ein. Der Immanenz des für sich in seiner Einsamkeit und Singularität stehenden Werks hat Dante in besonderer Weise den Reim als Medium der immanenten Kommunikation erschlossen. In der Reimverkettenung der *terza rima*, könnte man sagen, kommt die Werkimmanenz von Dantes *Commedia* exemplarisch zu ihrer sinnlichen Gestalt, in der sich zugleich eine höchste Geistigkeit zur Erscheinung bringt.¹⁹ Das Ende einer jeden *Cantica* beschließt das Wort *stelle*, das so gleichsam zur Mitte der poetischen Trinität der *Commedia* wird. Im Reimwort *stelle* manifestiert sich in höchster Instanz die *stella*, die Brunetto Latini Dante auf dem Weg zu Exil und Werk verheißt. Zur Kompetenz jenes Lesers, den Dante stillschweigend voraussetzt, gehört aber auch, dass er den Horizont der Möglichkeiten erfasst, in dem jede sprachliche Entscheidung Dantes steht.

Dantes ans Wahnwitzige grenzendes Projekt hatte alle Chancen zu scheitern, umso unerhörter ist sein Gelingen. Aber umso größer ist auch die

¹⁸ Walter Benjamin, *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik* (1920), in: ders., *Gesammelte Schriften*, I,1, hg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1974, S. 7–122, hier S. 66: »Kritik ist so gleichsam ein Experiment am Kunstwerk, durch welches dessen Reflexion wachgerufen, durch das es zum Bewusstsein seiner selbst gebracht wird.«

¹⁹ Vgl. Vf., »Dantes Reimkunst«, in: ders., *Das große Meer des Sinns. Hermeneutische Erkundungen in Dantes »Commedia«*, München, Fink, 2007, S. 206–234.

Herausforderung an den Leser, Dantes Werk gerecht zu werden. Was heißt im Blick auf die *Commedia* Lesbarkeit, was heißt lesen?²⁰

750 Jahre nach Dantes Geburt scheint sein Werk lebendiger als je, und noch immer ist es eine Herausforderung für den Leser, der staunend und fasziniert die einsame Welt Dantes betritt und sich seiner »anderen Reise« anvertraut. Doch kann er dieser nur gerecht werden, indem er seine Praxis der Lektüre bis an die äußerste Grenze seiner Möglichkeiten treibt.

Literaturverzeichnis

- Dante Alighieri, *Convivio*, a cura di Gianfranco Fioravanti, Canzoni a cura di Claudio Giunti, in: ders., *Opere*. Edizione diretta da Marco Santagata, Bd. II, Milano, Mondadori, 2014, S. 3–805.
- Ders., *La Divina Commedia*. Commento di Anna Maria Chiavacci Leonardi, Milano, Mondadori, 1997 (1991).
- Walter Benjamin, *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik* (1920), in: ders., *Gesammelte Schriften*, I,1, hg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schwepenhäuser, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1974, S. 7–122.
- Friedrich Hölderlin, *Sämtliche Werke: Gedichte nach 1800*, hg. v. Friedrich Beissner, Kleine Stuttgarter Ausgabe, Stuttgart, Kohlhammer, 1953.
- La poesia lirica del Duecento*, a cura di Carlo Salinari, Torino, Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1974 (1951).
- Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes*. Texte établi et annoté par Henri Mondor et G. Jean-Aubry, Paris, Gallimard, 1961.
- Patricia Oster, *Der Schleier im Text. Funktionsgeschichte eines Bildes für die neuzeitliche Erfahrung des Imaginären*, München, Fink, 2002.
- Dies., »*Qui perd gagne* – Schreiben als Projekt der Selbstsorge bei Jean-Paul Sartre«, in: Maria Moog-Grünwald (Hg.), *Autobiographisches Schreiben und philosophische Selbstsorge*, Heidelberg, Winter, 2004, S. 225–242.
- Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*. Édition publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié, 4 Bde., Paris, Gallimard, 1987–1989.
- Jean-Jacques Rousseau, *Les rêveries du promeneur solitaire*. Texte établi et annoté par Marcel Raymond, in: ders., *Œuvres complètes*. Édition publiée sous la direction de Bernard Gagnebin et Marcel Raymond, Bd. I: *Les Confessions. Autres textes autobiographiques*, Paris, Gallimard, 1959, S. 993–1099.

²⁰ Zum Problem einer aktiven, texterfassenden Lektüre vgl. Vf., »Was heißt Rezeption bei fiktionalen Texten?«, in: ders., *Ästhetische Rationalität*, S. 289–326.

- Jean-Paul Sartre, *Saint Genet, comédien et martyr*, Paris, Gallimard, 1952.
- Karlheinz Stierle, »Studium. Perspectives on Institutional Modes of Reading«, in: *New Literary History* 22 (1991), S. 115–127.
- Ders., »Die Absolutheit des Ästhetischen und seine Geschichtlichkeit«, in: ders., *Ästhetische Rationalität. Kunstwerk und Werkbegriff*, München, Fink, 1997, S. 42–62.
- Ders., »Was heißt Rezeption bei fiktionalen Texten?«, in: ders., *Ästhetische Rationalität. Kunstwerk und Werkbegriff*, München, Fink, 1997, S. 289–326.
- Ders., »Dantes Reimkunst«, in: ders., *Das große Meer des Sinns. Hermeneutische Erkundungen in Dantes »Commedia«*, München, Fink, 2007, S. 206–234.
- Ders., *Zeit und Werk. Prousts »À la recherche du temps perdu« und Dantes »Commedia«*, München, Hanser, 2008.
- Ders., *Dante Alighieri. Dichter im Exil, Dichter der Welt*, München, Beck, 2014.
- Giovanni Villani, *Nuova Cronica*. Edizione critica a cura di Giuseppe Porta, Bd. II, Parma, Ugo Guanda Editore, 2007 (¹1991).

Interdisciplinarieta' e oggettivita' di metodo nell'approccio alla *Commedia*

Riassunto

L'A. intende adottare in questo saggio un metodo di indagine 'oggettivo', coerente con la concezione filosofica dell'arte contemporanea a Dante, secondo il quale è l'oggetto di studio, la sua evidenza materiale e la cultura da cui è germinato a indicare la modalità più adeguata a studiarlo. La storia evolutiva della poesia precedente porta a individuare come fondamentale il problema del rapporto tra cose da dire e veicolo espressivo, che Dante precisa nel senso di un chiarimento e approfondimento di significato delle parole della poesia d'amore. Sulla scorta di passaggi scritturali e, soprattutto, della *Vita nova*, questo sembra costituire il punto di svolta della poesia dantesca rispetto a quella degli autori precedenti.

Zusammenfassung

Die Verfasserin dieses Beitrags versucht eine ›objektive‹, mit der philosophischen Kunstauffassung der Dantezeit korrespondierende Untersuchungsmethode anzuwenden, die der Annahme folgt, dass der Untersuchungsgegenstand, seine materielle Evidenz und die Kultur, aus der er hervorgegangen ist, die ihm selbst angemessenste Untersuchungsweise anzeigen. Die Entwicklung der Dichtung vor Dante lässt erkennbar werden, dass das zentrale ihr zugrunde liegende Problem die Beziehung zwischen Ausdrucksintention und sprachlichen Mitteln ist, welches Dante in Richtung einer Präzisierung und Vertiefung der Bedeutungsebene in der dichterischen Rede über die Liebe zuspitzt. Angesichts bestimmter Stellen der Heiligen Schrift und vor allem der *Vita nova* erscheint es als plausibel, dass sich – vor dem Hintergrund der Dichtung seiner Vorläufer – genau darin Dantes Wende manifestiert.

In un saggio del lontano 1979, Enzo Noè Girardi, dantista italiano e teorico della letteratura, constatava che tutta la *Commedia* è racchiusa tra due versi formulati secondo la figura retorica della perifrasi, peraltro assai frequente nel poema.¹ Essa consiste nella sostituzione di un elemento della frase di

¹ Enzo Noè Girardi, « La perifrasi nella *Divina Commedia* », in: *Italianistica* 8 (1979), pp. 514–538; poi in: Idem, *Nuovi studi su Dante*, Milano, Edizioni Testa, 1987, pp. 86–116.

base con un giro di parole: « Nel mezzo del cammin di nostra vita » invece del più semplice « a trentacinque anni ». Così facendo Dante approfitta dell'occasione narrativa per introdurre nel testo aspetti dell'esperienza terrena che altrimenti ne rimarrebbero esclusi, convogliandoli verso la salvezza finale: in questo caso, l'idea che la vita è un cammino, che l'avventura narrata è avvenuta nel pieno delle forze fisiche e psichiche del protagonista, che quanto raccontato nel poema riguarda la vita di tutti. Osservava inoltre che la perifrasi rappresenta la *Commedia* anche a livello strutturale, dato che quest'opera parla di un uomo che trova la salvezza e il significato della propria vita « non per la via diretta del colle, ma 'girando attorno' [...] attraverso i tre regni » e parlando con chi incontra, configurandosi essa stessa come un'immensa perifrasi.

Mi è tornato in mente questo saggio dantesco leggendo il *call for papers* di questo Convegno, perché è uno di quelli che a me, appena laureata, aveva 'fatto scuola', in quanto vi avevo intravisto un metodo oggettivo di indagine, a cui poi ho sempre cercato di mantenermi fedele.

Oggettivo nel senso tomistico del termine, e cioè dove è l'oggetto di studio a suggerire il metodo più adeguato a studiarlo. Non solo secondo quanto è stato più volte dettagliato dalla critica di questi ultimi anni, giustamente insistente sul fatto che la *Commedia* stessa contiene le indicazioni per essere letta;² ma più ancora secondo quanto la cultura da cui la *Commedia* è germinata e l'evidenza materiale dell'opera suggeriscono.

A questo proposito è innegabile che tale approccio sia del tutto coerente con la concezione dell'arte contemporanea a Dante e definita qualche decennio prima da S. Tommaso, appunto, come « *recta ratio factibilium* »:³ « *prudentia [...] est recta ratio agibilium, sicut ars est recta ratio factibilium* », che a sua volta riprende la formula aristotelica di *Ethica* 6, c. 5: « *Ars [est] quidam habitus cum ratione veritatis factivus* ».⁴ Secondo l'Aquinate, come è noto, la *recta ratio factibilium* ha come finalità il bene dell'oggetto da farsi; è quindi il metodo da porre in atto affinché l'oggetto risulti fatto bene. L'attività umana coinvolta in questa operazione è il *facere*, che consiste in una regola operativa

² Efficacemente riassuntiva di questa posizione è la lezione prolusiva alla *Lectura Dantis Turicensis* diretta da Michelangelo Picone, Firenze, Cesati, 2000–2002.

³ *Summa Theologiae*, I–II, q. 58, a. 2, ad. 1, in *Corpus Thomisticum. S. Thomae de Aquino opera omnia*, a cura di Enrique Alarcon, Pampaelone, Universitas Navarrensis, 2000, consultabile al sito www.corpusthomicum.org.

⁴ Aristoteles Latinus, *Ethica Nicomachea*, a cura di Renatus Antonius Gauthier, Leiden, E. J. Brill/Bruxelles, Desclée De Brouwer, 1972, p. 105 (translatio vetus), consultabile in *Aristoteles Latinus Database*, a cura di Joseph Brams/Paul Tombeur, Turnhout, Brepols, 2003.

oggettiva, e cioè dettata prioritariamente non dal soggetto che costruisce, ma dalle caratteristiche dell'oggetto da farsi, radicate nella sua materia e nelle esigenze della sua destinazione. Diverse saranno infatti le operazioni da porre in atto se si realizza un vaso per contenere dell'olio o per interrare una pianta; o se il vaso è in terracotta o in vetro. È opportuno notare che la materia può essere anche verbale, o acustica, o cromatica, e via dicendo. L'arte trasforma un materiale dato in un oggetto ben fatto, adeguato al suo scopo. Semplificando drasticamente un discorso molto complesso, ciò che distingue l'arte estetica dell'artista dalla tecnica dell'artefice, entrambe interne al dominio del *facere*, è il livello dello scopo: nel caso dell'arte esteticamente intesa, l'operatività non ubbidisce a un'esigenza meramente pratica, ma a una più elevata, di bellezza. L'arte è creativa perché crea qualcosa di bello che prima non c'era; l'opera d'arte è quell'opera costruita trasformando una materia o un oggetto preesistente (per esempio, lo stesso vaso di cui si è parlato prima, nel caso in cui qualcuno decidesse di decorarlo), affinché un nuovo bello si renda percepibile.

A cavallo tra il XIII e il XIV secolo Dante doveva quindi attivare una *recta ratio factibilium* che fosse in grado di produrre una bellezza nuova, partendo da una tradizione letteraria data. È certamente indiziaria in questo senso la ricorrenza dell'aggettivo *nuovo* nei sintagmi danteschi: *Vita nuova*, *Dolce stil nuovo*, *materia più nobile e più nuova che la passata*.

Come si presenta questa tradizione? La storia della poesia in volgare di sì in cui l'Alighieri si inserisce vede i suoi esordi pochi decenni prima, con molta probabilità precedentemente a quegli anni Trenta in cui generazioni di studiosi e studenti erano abituati a collocarli sino a poco tempo fa.⁵ All'inizio la novità artistica consiste soprattutto nella lingua adottata. I poeti italiani riuniti intorno alla corte di Federico II esibiscono una produzione piuttosto omogenea sia dal punto di vista sintattico⁶ che lessicale; la sintomatologia erotica è espressa mediante una terminologia molto vicina a quella dei modelli occitanici e già agglomerata intorno a tematiche ricorrenti, continua-

⁵ Alfredo Stussi, « Versi d'amore in volgare tra la fine del sec. XII e l'inizio del XIII », in: *Cultura neolatina* 59 (1999), pp. 1-69; Rosario Coluccia, « La scuola poetica siciliana tra limiti cronologici e dislocazioni territoriali », in: *Contributi di filologia dell'Italia mediana* 14 (2000), pp. 25-45.

⁶ La gerarchizzazione del periodo è generalmente piuttosto semplice, con abbondanza di giustappositive e rarissime subordinate ulteriori al terzo grado. Tra i componimenti sintatticamente più complessi vanno segnalati *Dal core mi vene e Donna, eo languisco* di Giacomo da Lentini; *Meglio val dire e Per fin'amore* di Rinaldo d'Aquino; *Pir meu cori alligari e Assai cretti celare* di Stefano Protonotaro.

mente ribadita da *repetitiones*, figure etimologiche, poliptoti,⁷ così da allestire un codice riconoscibile e tipicamente poetico; ma rafforzata anche, sul piano semantico, da dittologie sinonimiche e iperbati,⁸ che concorrono a un assestamento tematico e all'edificazione del sistema. In sostanza, ai Siciliani spetta il compito di costruire una tradizione in lingua di sì attingendo a un repertorio preesistente, riducendo la comunicazione alla stereotipia di situazioni già codificate.⁹ Entro questo orizzonte, il messaggio effettivo è scarno e prevedibile, e si avvale di una sovrabbondanza di significanti, come appunto testimoniano le figure retoriche citate.

Il poeta non è interessato prioritariamente a comunicare qualcosa, ma a promuovere poesia e perfezionare il codice.

Una figura come la similitudine, per esempio, non è orientata centripetamente a chiarire un assunto (come avverrà poi in modo vistoso con Dante),

⁷ Qualche esempio da Giacomo da Lentini: *pinge / pintura / pinta; dipinsi una pintura* (*Meravigliosamente*, vv. 5, 6, 11, 20); *par / parete / pare / par* (*ibid.*, vv. 10, 11, 12, 13); *s'orgoglio / orgoglio / orgoglio / orgogliosa / orgoglio* (*Ben m'è venuto prima cordoglienza*, vv. 30, 31, 34, 36, 37); *temer / temenza / teme / teme* (*Uno disio d'amore sovente*, vv. 18, 19, 23, 30). Da Guido delle Colonne: *alüosa / aulente aulore* (*Gioiosamente canto*, vv. 16, 17); *orgoglio ... convegnia / orgoglio ... convene / sconvene / orgoglio* (*Amor, che lungiamente m'hai menato*, vv. 28, 29, 31, 32). Da Stefano Protonotaro: *temere / temenza / temente / temente* (*Assai cretti celare*, vv. 7, 9, 13, 15); *suffiriri / suffirru / suffirrituri / suffiriri* (*Pir meu cori alligrari*, vv. 56, 58, 59, 61). Da Pier delle Vigne: *occhi / occhi / occhi* (*Uno piasente isguardo*, vv. 10, 14, 15); *m'hanno conquiso / m'han conquiso* (*ibid.*, vv. 15, 17).

⁸ Tra le dittologie sinonimiche: *sospiri e pianti* (Giacomo da Lentini, *Madonna, dir vo voglio*, v. 56, e, in forma verbale, 64; *Madonna mia*, v. 15; Giacomino Pugliese, *Morte, perché m'hai fatta sì gran guerra*, vv. 15, 48). Oppure *solazzo e gioco* (Giacomo da Lentini, *Chi non avesse mai veduto foco*, v. 3; *Io m'aggio posto in core*, v. 4; Guido delle Colonne, *Gioiosamente canto*, v. 59; Giacomino Pugliese, *Morte, perché m'hai fatta*, v. 11). Ma le varianti lessicali in dittologia sullo stesso concetto sono numerosissime: *pen'e tormento, noie e pene, pena e lo gravoso afanno, pen'e travaglia, pena e dogliosa morte, pene e dolore, pene e sospiri, lo solaccio e 'l diporto, gioco e riso, sollazzo gioco e riso*, ecc. Tra gli iperbati: *in pensiero m'hai / miso e', cordoglio* (Giacomo da Lentini, *Dal core mi vene*, vv. 60–63); *così v'adoro come servo e 'nchino* (Guido delle Colonne, *Gioiosamente canto*, v. 69); *ogni belleze / finalmente e tutte avenanteze* (Mazzeo di Ricco, *Madonna, de lo meo 'namoramento*, vv. 45–46); *in cui for mise / tutte bellez'è assise* (Pier delle Vigne, *Amando con fin core*, vv. 59–59). Per un'esemplificazione più dettagliata ed esauriente mi permetto di rinviare al mio *La grammatica come storia della poesia. Un nuovo disegno storiografico per la letteratura italiana delle origini attraverso grammatica, retorica e semantica*, Roma, Bulzoni, 1997.

⁹ Situazioni che, proprio nel momento in cui si riconoscono come ormai codificate, possono iniziare a subire delle incrinature, come infatti accade proprio nei Siciliani, e addirittura nello stesso Giacomo da Lentini: per esempio con *Amor non vole ch'io clami*, dove si denuncia il reiterato e stucchevole scimmiettamento di modi convenzionali, o con *Feruto sono isvariatemente*, che rifiuta la definizione di amore come Dio. Sono prese di distanza rese possibili dall'individuazione di motivi topici, che costituiscono un modello identificativo di letterarietà.

ma centrifugamente a sviluppare occasioni narrative, proliferando e moltiplicandosi, investendo la lingua in costruzioni testuali.¹⁰

A partire da questo dato, si può certamente leggere la nostra storia letteraria degli esordi come storia del rapporto tra cose da dire e mezzo espressivo. In questo senso una tappa importante è Guittone, che mette in scena la strategia elocutiva adottata reciprocamente dagli amanti, tesa a rendere irraggiungibile il senso del messaggio e arbitrario ogni tentativo di decodifica: « Bon è 'l senbrante e lo parlar è reo: / misteri è che l'un sia de falsitate ». ¹¹ La poesia, dice Guittone, si regge sull'ambiguità del codice, elaborato per depistare gli astanti ma esposto al rischio che l'interlocutore stesso non ne possieda la chiave.¹² In aggiunta, le categorie su cui si fonda l'etica cortese si esprimono con gli stessi lessemi della morale cristiana, provocando una confusione deleteria, che porterà Guittone a rinnegare in blocco la poesia erotica:

O tu, de nome Amor, guerra de fatto,
segondo i toi cortesi eo villaneggio,

¹⁰ Si prenda come esempio *Madonna, dir vo voglio* di Giacomo da Lentini, vv. 37–64. La situazione da descrivere è quella consueta dell'uomo sofferente per amore, ma essa si espande in tre diverse similitudini: « Sì com'omo in prudito / lo cor mi fa sentire, / che già mai no 'nd'è quito / mentre non pò toccar lo suo sentore. / Lo non-poter mi turba, / com'om che pinge e sturba, / e pure li dispiace / lo pingere che face, e sé riprende, / che non fa per natura / la propia pintura; / e non è da blasmare / omo che cade in mare a che s'apprende ». L'immagine marina serve come aggancio alla metafora successiva: « Lo vostr'amor che m'ave / in mare tempestoso », che a sua volta introduce nuove similitudini: « è sì como la nave / c'a la fortuna getta ogni pesanti [...] / Similemente eo getto / a voi, bella, li miei sospiri e pianti: / [...] / che tanto frange a terra / tempesta che s'atterra; / ed eo così rinfrango: / quando sospiro e piango, posar crio ». Si cita da *I poeti della Scuola Siciliana*, Milano, Mondadori, 2008.

¹¹ Guittone d'Arezzo, *Canzoniere. I sonetti d'amore del codice Laurenziano*, a cura di Lino Leonardi, Torino, Einaudi, 1994, 53, 7–8. In Guittone, il linguaggio di amante è appositamente studiato per renderne incomprensibili le intenzioni: « ch'eo non dico per farli / lasciar né tener fermo / ciò che pensa », « Prenda la mia parola / ciascun sì como vole » (Guittone d'Arezzo, *Le rime*, a cura di Francesco Egidi, Bari, Laterza, 1940, X, 45–47 e 61–62).

¹² Nella sequenza di sonetti contenenti gli insegnamenti d'amore, Guittone è esplicito: « Modo ci è anche d'altra condizione, / lo qual tegn'omo ben perfettamente: / ciò è saver si dir, che la cagione / possa avere da dire altro parvente » (Guittone d'Arezzo, *Le rime*, 100, 1–4); « Donna vol sempre 'no' dire e 'sì' fare; / ché si far vole che sia conoscente, / e vole d'altra parte dimostrare / che del penser de l'om saccia neente » (*ibid.*, 100, 8–12). « Similemente vole ch'om s'enfeggia / di non vedere, e veggia ogni su' stato / [...] / e di tal modo si conduca e reggia / [...] / che cagion possa aver che non s'aveggia » (*ibid.*, 101, 1–7). E ancora: « S'ella s'avede, dice: est'è saccente, / che 'l messo non vol saccia il voler ch'hae, / ed io posso mostrar non saccia niente: / se far lo deggia, or n'ho matera assae. / Se non s'avede, almen loco consente, / ove lei parle; e forse più gli fae » (*ibid.*, 104, 9–14).

ma secondo ragion cortesia veggio
s'eo blasmo te, o chi tec'ha contratto.¹³

Ma si passa anche attraverso personaggi apparentemente tangenziali alla letteratura, come per esempio Iacopone, dove lo scollamento tra contenuto e mezzo espressivo è pressoché totale. Non si può certo accogliere pacificamente il senso letterale di laude come *Signor, dame la morte* (12),¹⁴ richiesta di essere 'ucciso' piuttosto che in balia del peccato; o *Povertat'ennamorata* (47), rivendicazione del possesso di interi territori: « Mea è Francia et Inghilterra », « Mea è la terra de Sassogna, / mea è la terra de Vascogna, / mea è la terra de Borgogna / con tutta la Normannia ». O ancora « *O Segnor, per cortesia, / manname la malsania* » (81), invocazione delle malattie più deturpanti: « A mme la freve quartana, / la contina e la terzana, / la doppla cotidiana / co la granne ydropesia ». E infatti, poiché il fine della poesia di Iacopone non è più l'edificazione di un repertorio e l'assestamento di un codice, ma anzi lo smascheramento della sua illusorietà per lasciare spazio alla comunicazione autentica della propria esperienza di conversione, ecco che in lui il codice viene dissestato mediante costrutti già ai suoi tempi agrammaticali, come l'uso del gerundio con preposizione, l'infinito assoluto o la continua ellissi della copula;¹⁵ e le pur frequentissime iterazioni non hanno più la forma della proliferazione sinonimica o dell'espansione lessicale corradicale, come nei Siciliani, ma dell'articolazione nomenclatoria o dell'elencazione dettagliata dell'argomento centrale, come appunto la ripetuta invocazione della morte in 12, o l'elenco delle terre in 47 o delle malattie in 81, che mirano a rafforzare l'insegnamento catechistico o morale (si vedano anche 3, 11, 22, 23, 35, 59, 84). In questi casi è spesso la struttura metrica che consente di scandire i punti del contenuto didascalico, coniugando la segmentazione strofica con la consequenzialità logica.

Anche per Iacopone la frequenza di alcune figure retoriche ha una funzione strutturante, come abbiamo visto per Dante all'inizio di questo contributo;

¹³ *Ibid.*, XXVII, 1-4.

¹⁴ La numerazione e il testo delle *Laude* seguono l'edizione a cura di Franco Mancini, Roma/Bari, Laterza, 1980.

¹⁵ A mero titolo di esempio: « Mesèr, dånne to adiuto a ddefendenno » (3, 397); « per te, Signor, vindecanno » (12, 34); « en compatenno maiur pena pate » (25, 91); « col vostro deportanno » (45, 9); « Lo cor diventa savio, / celar so conveniente » (9, 23-24); « perch'eo non so' stato deritto / avere a l'infirmi amistanza » (12, 25-26); « Mentr'e' magno, ad ura ad ura, / sostener granne fredura » (53, 55-56); « S'eo so' ricco, potente, / amato da la gente » (5, 11-12); « Povertate, alto sapere, / a nnulla cosa suiacere / e 'n desprezzo possedere / tutte le cose create » (36, 15-18).

ma in lui non è certo la perifrasi a far da padrona, bensì l'ossimoro, il contrasto e il paradosso, che spingono ad assumere 'per oppositum' l'impalcatura lessicale cortese, alludendo all'inconciliabilità della mentalità mondana con la dimensione religiosa e alla necessità di risemantizzare in senso cristiano il linguaggio cortese:

Senno me par e cortisia
empazzir per lo bel Messia.
Ello me sa sì gran sapere
a cchi per Deo vole empazzire,
en Parisi non se vide
cusi granne filosofia.¹⁶

Ora, volendoci attenere al metodo oggettivo delineato poco sopra, la domanda è: Dante è interessato a una dinamica di questo tipo? Si pone, da qualche parte e in qualche modo, e cioè con le modalità che gli sono proprie, il problema del rapporto tra cose da dire e veicolo espressivo?

La risposta è senza esitazioni: sì. E per di più, il punto di massima condensazione di quest'ordine di riflessioni è proprio il punto in cui, molto più che altrove, Dante afferma il proprio superamento delle posizioni del suo immediato predecessore e primo amico: Guido Cavalcanti. Il luogo è facilmente individuabile nel cap. XV della *Vita nova*, dove Dante racconta di essersi imbattuto in Beatrice e nella ex di Cavalcanti, Giovanna detta Primavera. Il brano è noto; qui ricapitoliamo solo gli elementi che servono al nostro discorso. Dante siede pensoso e vede venire verso di lui una « gentil donna » che era stata amata da Guido. Il nome di questa donna era Giovanna, ma per la sua bellezza era chiamata Primavera (la « Fresca rosa novella / piacente primavera » delle Rime cavalcantiane).¹⁷ Dietro di lei scorge la « mirabile Beatrice », e a Dante pare che Amore gli parli nel cuore dicendo:

Quella prima è nominata Primavera solo per questa venuta d'oggi; ché io mossi lo imponente del nome a chiamarla così Primavera, cioè prima-verrà lo die che Beatrice si mosterrà dopo la ymaginazione del suo fedele. E se anche voli considerare lo primo nome suo, tanto è quanto dire Primavera, 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.'¹⁸

¹⁶ Nell'edizione citata, 87, 1-6.

¹⁷ Guido Cavalcanti, *Rime. Con le rime di Iacopo Cavalcanti*, a cura di Domenico De Robertis, Torino, Einaudi, 1986.

¹⁸ La *Vita nova* si cita dall'edizione a cura di Guglielmo Gorni, Torino, Einaudi, 1996.

Qui abbiamo Amore in persona che dice alcune cose nel cuore del poeta. In particolare, spiega il significato dei nomi Giovanna e Primavera, significato comprensibile solo alla luce dell'incontro poi effettivamente avvenuto tra Dante e le donne; introduce vistosamente nel discorso il personaggio di Giovanni Battista in quanto *vox clamantis in deserto*; avverte che lui stesso aveva suggerito il nome profetico.

L'aspetto più evidente dell'episodio è l'intreccio tra piano poetico e piano scritturale, che produce alcuni parallelismi: Giovanni sta a Cristo come Giovanna sta a Beatrice e Primavera sta a Beatrice come Cavalcanti sta a Dante. Alla luce del fatto storico (l'incontro tra i tre), Amore risulta Colui che sveglia nel cuore il significato vero della parola poetica, usata dal poeta venuto prima di lui: Primavera, cioè prima verrà. Ora, è noto che in *Purg.* XXIV, quando Bonagiunta riconosce la superiorità di Dante rispetto ai poeti precedenti, Amore è descritto come Colui che detta dentro ciò che poi Dante fedelmente trascrive. Perciò Dante, che segue strettamente ciò che Amore detta dentro, nel cuore appunto, e che in questo addita la sua novità poetica, sembra presentarsi come il facitore di rime che con la sua poesia rivela il significato vero delle parole della lirica erotica scritte prima di lui, così come Cristo aveva rivelato il significato vero della parola profetica del Battista, *vox clamantis*.¹⁹ Siamo nel pieno del rapporto tra parola poetica e suo significato. Naturalmente Cavalcanti era inconsapevole di tutto questo: per lui Primavera era solo un nome che allude alla bellezza. Credo sia merito di Maria Luisa Ardizzone aver messo in relazione questo passaggio della *Vita nova* col *Sermo* 288 di Sant'Agostino, *De voce et verbo*, che parla appunto di Giovanni Battista.²⁰ A mio parere il legame tra i due testi va ben oltre a quanto ipotiz-

¹⁹ Non possono sfuggire le attinenze scritturali dell'episodio. In questa sede ci si limita a citare la II lettera di San Paolo ai Corinzi, che parla della legge non più scritta su tavole di pietra, ma nel cuore di carne dallo Spirito di Dio: « non in tabulis lapideis sed in tabulis cordis carnalibus »; non più soggetta alla provvisorietà di un significato incompleto, ma rivelata nella sua pienezza « usque in hodiernum enim diem, idipsum velamen in lectione Veteris Testamenti manet non revelatum, quoniam in Christo evacuatur; sed usque in hodiernum diem, cum legitur Moyses, velamen est positum super cor eorum. Quando autem conversus fuerit ad Dominum, auferetur velamen ». *Ad Corinthos Epistula II Sancti Pauli Apostoli*, 3, 12–16, in: *Nova Vulgata Bibliorum Sacrorum Editio*, editio typica altera, Città del Vaticano, Libreria Editrice Vaticana, 1986, consultabile in www.vatican.va.

²⁰ Maria Luisa Ardizzone, *Dante, il paradigma intellettuale. Un'invenzione degli anni fiorentini*, Firenze, Olschki, 2011, in particolare pp. 2–39. Dal punto di vista metodologico, è opportuno notare che il ricorso a un referente teologico, come appunto il *sermo* agostiniano, non è dovuto all'acribia del critico, ma allo stesso testo dantesco, che esplicitamente cita Giovanni Battista in un contesto a lui completamente estraneo. La pertinenza della relazione può così essere stabilita solo sulla base delle implicazioni 'portate' dall'intrusione dell'elemento apparentemente esterno.

zato dalla studiosa. Nel passaggio della *Vita nova*, infatti, non c'è solo un'adesione sorprendente al dettato agostiniano, ma anche la ripresa dell'identica situazione da cui scaturisce il *verbum*: sia di Cristo sia, *mutatis mutandis*, di Dante. Dice Sant'Agostino che la parola del Battista è *vox*, quella di Cristo è *verbum*. « Vox praemittitur, ut verbum postea intelligatur. »²¹ « Verbum si non habeat rationem significantem verbum non dicitur »; « Vox autem, etsi tantum modo sonet, et irrationabiliter perstrepat, tamquam sonus clamantis, non loquentis, vox dici potest, verbum dici non potest ». Quindi il *verbum* di Cristo, rispetto alla *vox* del Battista, è quello che possiede il significato delle *voces*, e la *vox* del Battista è venuta prima perché poi Cristo potesse portarla al suo pieno significato; così come avviene per la parola di Dante, rispetto alla *vox* di Cavalcanti, stando alle analogie suggerite nella *Vita nova*. Prima c'è la *vox*, affinché dopo ci sia la possibilità di capirne il significato. Come se non bastasse, Sant'Agostino aggiunge: « hoc ipsum quod vis dicere, iam corde conceptum est, tenetur memoria, paratur voluntate, vivit intellectu ». Bene. Qual è il componimento in cui Dante indica l'inizio della sua poesia nuova, tramite i versi messi in bocca a Bonagiunta da Lucca anni dopo? *Donne ch'avete intelletto d'amore*. E qual è la situazione da cui scaturisce questa nuovissima canzone? Lo dice l'Autore in *Vita nova* 10: « ...dimorai alquanti dì, con disiderio di dire e con paura di cominciare »: « quod vis dicere » aveva detto Agostino. « Avvenne poi », prosegue Dante, che « a mme giunse tanta volontà di dire che io cominciai a pensare lo modo che io tenessi »: « paratur voluntate » aveva detto Agostino, e poi « tenetur memoria », « vivit intellectu ». E infatti Dante: « Queste parole io ripuosi nella mente con grande letitia, pensando di prenderle per mio cominciamento. Onde poi [...] pensando alquanti die cominciai una canzone... ».

Dante viene dopo Cavalcanti, come Beatrice viene dopo Primavera, e Cristo viene dopo il Battista.²² Venendo dopo, Dante non rinnega la tradizione letteraria venuta prima di lui, ma porta le parole della poesia d'amore alla loro verità profonda, allontanandole da una fissità formulistica e da una

²¹ S. Aurelii Augustini opera omnia, a cura di Franco Monteverde, Roma, Città nuova, consultabile sia in latino che in italiano in www.augustinus.it.

²² La Scrittura sottolinea con enfasi il prima e il dopo tra Giovanni il Battista e Cristo. Si veda per esempio il Vangelo di Giovanni I, 30: « Dopo di me viene un uomo che è davanti a me, perché era prima di me ». Su questo punto è chiarissimo Joseph Ratzinger, *L'infanzia di Gesù*, Milano, Rizzoli, 2012, p. 35: « Gesù è il più giovane, Colui che viene dopo. Ma è la vicinanza di Lui che fa sussultare Giovanni nel grembo materno e colma Elisabetta di Spirito Santo ». E a p. 31: « Soltanto mediante i nuovi eventi le parole acquistano il loro senso pieno, e, viceversa, gli eventi posseggono un significato permanente, perché nascono dalla Parola, sono Parola adempiuta ».

deriva puramente sensoriale. Non la rinnega perché l'artista Dante non crea *ex novo*, ma trasforma l'esistente in una forma nuova, portatrice di bellezza, secondo la concezione di arte del tempo. Quelle parole sono la materia che il nuovo poeta deve rielaborare, svelandone il significato più profondo, come aveva fatto Amore stesso in *Vita nova* XV parlando « dentro » al poeta e come poi Dante dirà letteralmente a Bonagiunta.

Il *sermo* di Agostino contiene poi un'aggiunta che lo avvicina ulteriormente alla situazione della *Vita nova*. Dice il Santo che nel concedere all'ascoltatore mediante la *vox* parte del proprio pensiero, il parlante non perde ciò che possedeva per averlo donato all'interlocutore. Si tratta solo di una dinamica che inverte la direzione del prima e del dopo: nel parlante viene prima la parola, e poi la voce; all'ascoltatore, invece, perviene prima all'orecchio la voce, e solo dopo la parola che può penetrare nella mente:

Tu nondum audieras vocem meam; hac audita, coepisti et tu habere quod cogitabam: sed ego non perdidisti quod habebam: Ergo in me, tanquam in cardine cordis mei, tanquam in secretario mentis meae, praecessit verbum vocem meam [...]. Praecessit ergo verbum vocem meam, et in me prius est verbum, posterior vox: ad te autem, ut intelligas, prior venit vox auri tuae ut verbum insinuetur menti tuae.

Tornando ancora una volta al fondamentale cap. X della *Vita nova*, la genesi di *Donne ch'avete intelletto d'amore* è spiegata come conseguenza di un colloquio intercorso tra Dante e alcune gentili donne consapevoli del suo dramma. Alla domanda su quale fosse il fine di questo amore, così travolgente da non poter sostenere la presenza della donna amata, Dante aveva risposto che il fine era stato in un primo tempo il saluto di lei; ma dopo che questo gli era stato negato, scopo del sentimento era divenuto 'quello che non può venire meno', e cioè « quelle parole che lodano » la sua donna. Di fronte alla perplessità di una delle presenti, in Dante scatta la presa di coscienza decisiva: « Poi che è tanta beatitudine in quelle parole che lodano la mia donna, perché altro parlare è stato lo mio? E però propuosi di prendere per materia del mio parlare sempre mai quello che fosse loda di questa gentilissima ». È da questa sequenza di riflessioni che scaturisce la canzone che inaugura la novità poetica. La scelta di campo per una parola che supera lo statuto della semplice *vox* implica la consapevolezza che quella parola non si perde (« non perdidisti quod habebam »), perché rappresenta ciò che non può venire meno. La parola di lode verso un 'tu' che beatifica (che dà significato alla vita, che 'significa') è un possesso inalienabile, che nemmeno la mancata corrispondenza del sentimento può sottrarre. È un cambiamento radicale di significato quello che Dante affida alla sua poesia d'amore.

In quest'ottica si capisce bene non solo l'ipotizzato, e studiattissimo, contrappunto nei confronti di *Donna me prega* e la sua concezione 'sensitiva' dell'amore, lasciato in balia di un'anarchica carica passionale non governabile dal consiglio della ragione (e indipendentemente, questo, dall'ordine cronologico di produzione dei testi); ma anche tutto l'episodio di Francesca da Rimini nel V dell'*Inferno* e quindi la sua cauta posizione riguardo a Guinizzelli, l'altro grande predecessore di Dante oltre a Cavalcanti. Francesca descrive il peccato che l'ha inchiodata all'inferno come una forza ineluttabile e pressoché meccanicistica (« Amor, ch'al cor gentil ratto s'apprende », v. 100; « Amor, ch'a nullo amato amar perdona », v. 105).²³ Come è noto, Dante esce immediatamente da quest'ottica accennando ai « dubbiosi disiri », che entro una logica di automatismo reciproco non avrebbero molto senso, e portando il discorso al livello di un desiderio che si affaccia alla libertà dell'altro, e che come tale comporta il rischio del dubbio, dell'interpretazione degli indizi, dello svelamento di sé. Così corretto il tiro, Francesca non può più trincerarsi dietro al formulario in cui era scaduta la letteratura d'amore, ed è costretta a individuare il « punto » che l'ha vinta per sempre, cioè che ha trasformato la tentazione, non passibile di condanna, in peccato, che, una volta commesso, è incriminabile. Il « solo » punto è l'aver ceduto alla tentazione, insinuata dalla descrizione del bacio tra Lancillotto e Ginevra; e cioè la rinuncia del giudizio, del « consiglio de la ragione », di fronte all'attrazione istintiva. E se la peccatrice Francesca non si esime dal raccontare a sua volta il bacio ricevuto dal « tutto tremante » Paolo, il nuovo poeta Dante continua a parlare dell'amore in termini di libera responsabilità degli amanti, per esempio in *Purg.* XVIII, 70–72: « Onde, poniam che di necessitate / surga ogne amor che dentro a voi s'accende, / di ritenerlo è in voi la potestate ». Si badi bene: persino dopo il cambio di rotta di Francesca, dopo l'abbandono del suo lessico smaccatamente guinizzelliano, e persino dopo la presa di coscienza di Bonagiunta in *Purg.* XXIV il primo Guido continuerà a essere riconosciuto « padre »; ma la sua posizione letteraria sul problema dell'amore era già stata relativizzata da un pezzo, e ben prima della messa in scena della signora da Rimini. Addirittura dai tempi della *Vita nova*, quando Dante decide di descrivere nel sonetto *Negli occhi porta la mia donna Amore* il modo in cui opera lo sguardo di Beatrice in chi la incontra. L'antefatto è questo: dopo la diffusione di *Donne ch'avete intelletto d'amore*, un amico chiede a Dante di spiegargli in che cosa consista questo amore, e il poeta scrive per l'occasione

²³ *La Commedia secondo l'antica vulgata*, a cura di Giorgio Petrocchi, Milano, Mondadori, 1966–1967; seconda ristampa riveduta, Firenze, Le Lettere, 1994.

il sonetto « *Amore e 'l cor gentil sono una cosa, / sì come il saggio in suo dictare pone* » di strettissima osservanza guinizzelliana. Il « saggio » è appunto Guido, e alla sua canzone *Al cor gentil rempaira sempre Amore* si rifà l'esposizione dell'Alighieri come al massimo contributo teorico sulla questione. Nel capitolo successivo, però, Dante passa a parlare di quello che effettivamente accade in seguito al « mirare » di Beatrice col sonetto *Negli occhi porta la mia donna Amore*. Qui la spiegazione è un po' diversa; la distanza delle due impostazioni è celata nell'*understatement* apparentemente neutrale delle divisioni, ma è ugualmente discriminante.

Infatti, la prosa esplicativa di *Amore e 'l cor gentil* riassume l'accademico dittare del primo Guido come fedeltà alla dinamica di potenza e atto: « Questo sonetto si divide in due parti. Nella prima dico di lui in quanto è in potentia, nella seconda dico di lui in quanto di potentia si traduce in acto » (11, 6). Non altrettanto fedele allo stesso meccanismo è invece la prosa che correda *Negli occhi porta la mia donna Amore*, dato che Beatrice « fa gentile tutto ciò che vede, e questo è tanto a dire quanto indurre Amore in potentia là ove non è »; e, in sovrappiù, « riduce in acto Amore nelli cuori di tutti coloro cui vede » (12, 6). La diversità evidente consiste nel fatto che Beatrice fa gentile ciò che « vede » indipendentemente dalla preventiva presenza di Amore *in potentia*, dato che è proprio lei a suscitare col suo sguardo. Qui, insomma, è in gioco un rapporto tra persone. Sentirsi guardati in quel modo cambia l'essere umano, non lo lascia inerte. Immette, mobilitando la libertà di ognuno, nella possibilità della beatitudine.

Se nonostante tutto questo la paternità guinizzelliana non vacilla, è (anche)²⁴ perché non di paternità di idee si tratta prioritariamente, ma di 'dolcezza' di detti, come infatti Dante afferma in *Purg.* XXIV. Dolcezza che non è quindi prerogativa del nuovo stile dantesco, ma caso mai presupposto indicativo di eccellenza poetica, da convogliare ora in più impegnative costruttività.

Riassumendo, si può dire che il problema del rapporto tra cose da dire e mezzo per dirle perviene a Dante nella forma dell'esistenza di una lingua poetica, edificata dai Siciliani, discussa e formalizzata dai loro successori, disponibile ora per un impiego più adeguato e per una più responsabile assunzione di significato; e c'è un significato, dall'Alighieri sperimentato nella storia d'amore raccontata nella *Vita nova*, e poi nella speranza certa della

²⁴ Altri motivi sono stati validamente suggeriti di volta in volta dalla critica; primo fra tutti, per usare una formulazione fortunata ed efficace, l'aver Guinizelli inserito l'*eros* nella *caritas* con la sua canzone-manifesto *Al cor gentil rempaira sempre amore*. Su questo si legga Michelangelo Picone, « Guitone, Guinizelli e Dante », in: *L'Alighieri* 42 (2001), pp. 5-19.

salvezza raccontata nella *Commedia*, che incontra quella lingua e la trasforma in un codice più appropriato.

Che poi l'urgenza di un significato posseduto plasmi la lingua poetica ereditata nella concretezza di costrutti precisi adottati da Dante, come appunto la perifrasi, la similitudine o la metafora; o come i periodi per la prima volta così complessi, come quelli di *Inf.* XV, 4–12, o *Inf.* XXXI, 1–9, o *Par.* XXIII, 1–9 (ma c'è solo l'imbarazzo della scelta); o, ancora, come la prevalenza di proposizioni consecutive e comparative con ordine ascendente, ce lo attestano di volta in volta discipline come la retorica, la grammatica, la sintassi.²⁵ Ed è dall'intreccio di queste discipline che può emergere più nel dettaglio la consistenza di un nuovo stile nel registro dolce dantesco.

Così, all'inizio del secondo decennio del Trecento in cui probabilmente scriveva i versi di *Purg.* XXIV,²⁶ Dante ci aveva già detto tutto quello che voleva noi lettori sapessimo della sua voluta novità. Ne affidava la sintesi al mediocre Bonagiunta, il quale per la verità non ha capito proprio tutto, ma ha afferrato benissimo la sproporzione, o meglio, il 'nodo', tra la vecchia e la nuova maniera.

E qui, concludendo, non possiamo non ricordare che il lessema 'nodo' in tutta la *Commedia* intrattiene sempre un legame con l'atto della scrittura.²⁷ Questa continuità di relazioni approda nell'ultimo canto alla famosissima immagine del nodo come unità di ciò che per l'universo si squaderna, e che in Paradiso appare invece legato con amore in un volume. Non occorre rievocare in questa sede le implicazioni del *volumen* nella sua valenza sinonimica a *liber*, implicazioni talmente note da aver da tempo dato un senso preciso al rifiuto petrarchesco di usare questi lessemi, tipicamente danteschi, in favore di un'area semantica che, al contrario, è relativa alla frammentazione.²⁸ Importa piuttosto soffermarci sul fatto che in *Par.* XXXIII il 'nodo' ricompone ciò che era disgregato; reintegra nell'unità del volume ciò che è squadernato per l'universo. Non sarà un caso che quando Bonagiunta riconosce nel 'nodo' ciò che separa la vecchia poesia dalla nuova, individui il passaggio cruciale in *Donne ch'avete della Vita nova*, l'opera che aveva per l'appunto superato la parcellizzazione e la sporadicità dei singoli componimenti poetici nell'unità del libello.

²⁵ Per questi aspetti rinvio al già citato *La grammatica come storia della poesia*.

²⁶ Alberto Casadei, *Dante oltre la Commedia*, Bologna, Il Mulino, 2013, pp. 77–106.

²⁷ Ne ho tracciato la mappa alle pp. 84–88 del mio « *Or per empierti bene ogni disio* ». *Lingua e letteratura, fede e ragione, amore e libertà in Dante*, Mantova, Universitas Studiorum, 2014.

²⁸ Si legga a questo proposito l'ancora utilissimo *Per moderne carte. La biblioteca volgare del Petrarca* di Marco Santagata, Bologna, Il Mulino, 1990.

Il buon Bonagiunta, come sappiamo, si era trovato a disagio di fronte alle innovazioni guinizzelliane; è naturale perciò che parlando con Dante e vedendo 'issa', finalmente, più chiaramente i modi di tale cambiamento, tenda a imputarli a una pluralità di autori: 'vostre penne'. Dante invece era stato perentorio nel rivendicare solo a se stesso la novità radicale del suo stile: « I' mi son un... ». Fatto sta che Bonagiunta liquida piuttosto frettolosamente l'argomento; forse in quel 'nodo' aveva intravisto proprio ciò che in vita aveva rifiutato: una scrittura coinvolta con la verità e con quell'altra Scrittura con la S maiuscola che tanto lo aveva irritato. In ogni caso il 'nodo', parola a così alto tasso letterario in tutta la *Commedia*, è discriminante per Bonagiunta; il minimo che si possa dire è che questo nodo bonagiuntiano abbia molto a che fare con quell'altro nodo che lega insieme in un volume i fascicoli sparsi per l'universo, e la cui contemplazione costituisce per il poeta pellegrino l'esito finale del suo viaggio, e la fonte di un più largo godimento (« più di largo mi sento ch'i' godo »); perché in questo nodo ogni particolare della vita e della sua stessa opera trova il suo significato vero e il suo posto nell'ordine definitivo.

Bibliografia

AA.VV., *I poeti della Scuola Siciliana*, Milano, Mondadori, 2008.

Sant'Agostino, *S. Aurelii Augustini opera omnia*, a cura di Franco Monteverde, Roma, Città nuova, consultabile sia in latino che in italiano in www.augustinus.it.

Dante Alighieri, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, a cura di Giorgio Petrocchi, Milano, Mondadori, 1966–1967; seconda ristampa riveduta, Firenze, Le Lettere, 1994.

Idem, *Vita nova*, a cura di Guglielmo Gorni, Torino, Einaudi, 1996.

Maria Luisa Ardizzzone, *Dante, il paradigma intellettuale. Un'inventio degli anni fiorentini*, Firenze, Olschki, 2011.

Aristoteles Latinus, *Ethica Nicomachea*, a cura di Renatus Antonius Gauthier, Leiden, E. J. Brill/Bruxelles, Desclée De Brouwer, 1972 (translatio vetus), consultabile in: *Aristoteles Latinus Database*, a cura di Joseph Brams/Paul Tombeur, Turnhout, Brepols, 2003.

Alberto Casadei, *Dante oltre la Commedia*, Bologna, Il Mulino, 2013.

Guido Cavalcanti, *Rime. Con le rime di Iacopo Cavalcanti*, a cura di Domenico De Robertis, Torino, Einaudi, 1986.

- Rosario Coluccia, « La scuola poetica siciliana tra limiti cronologici e dislocazioni territoriali », in: *Contributi di filologia dell'Italia mediana* 14 (2000), pp. 25–45.
- Enzo Noè Girardi, « La perifrasi nella *Divina Commedia* », in: *Italianistica* 8 (1979), pp. 514–538; poi in: Idem, *Nuovi studi su Dante*, Milano, Edizioni Testa, 1987, pp. 86–116.
- Guittone d'Arezzo, *Canzoniere. I sonetti d'amore del codice Laurenziano*, a cura di Lino Leonardi, Torino, Einaudi, 1994.
- Guittone d'Arezzo, *Le rime*, a cura di Francesco Egidi, Bari, Laterza, 1940.
- Iacopone da Todi, *Laude*, a cura di Franco Mancini, Roma/Bari, Laterza, 1980.
- Elena Landoni, *La grammatica come storia della poesia. Un nuovo disegno storiografico per la letteratura italiana delle origini attraverso grammatica, retorica e semantica*, Roma, Bulzoni, 1997.
- Eadem, « Or per empierti bene ogni disio ». *Lingua e letteratura, fede e ragione, amore e libertà in Dante*, Mantova, Universitas Studiorum, 2014.
- San Paolo, *Ad Corinthos Epistula II Sancti Pauli Apostoli*, 3, 12–16, in: *Nova Vulgata Bibliorum Sacrorum Editio*, editio typica altera, Città del Vaticano, Libreria Editrice Vaticana, 1986, consultabile in: www.vatican.va. La traduzione adottata è la versione ufficiale a cura della Conferenza Episcopale Italiana, Città del Vaticano, Libreria Editrice Vaticana, 2008, consultabile in: www.bibbia.net.
- Michelangelo Picone, « Prolusione » alla *Lectura Dantis Turicensis*, Firenze, Cesati, 2000–2002.
- Idem, « Guittone, Guinizzelli e Dante », in: *L'Alighieri* 42 (2001), pp. 5–19.
- Joseph Ratzinger, *L'infanzia di Gesù*, Milano, Rizzoli, 2012.
- Marco Santagata, *Per moderne carte. La biblioteca volgare del Petrarca*, Bologna, Il Mulino, 1990.
- Alfredo Stussi, « Versi d'amore in volgare tra la fine del sec. XII e l'inizio del XIII », in: *Cultura neolatina* 59 (1999), pp. 1–69.
- San Tommaso, *Summa Theologiae*, I–II, q. 58, a. 2, ad. 1, in: *Corpus Thomisticum. S. Thomae de Aquino opera omnia*, a cura di Enrique Alarcon, Pampaelone, Universitas Navarrensis, 2000, consultabile al sito www.corpusthomisticum.org.

« Con quanta vigilanza! Con quanto impegno! » Studiare Dante 'soggettivamente'

Riassunto

Sin dall'Ottocento, negli studi danteschi, sono prevalse variazioni di un metodo filologico e storicista contestualizzante. L'articolo prende in esame le implicazioni e particolarmente alcuni difetti e punti ciechi di questo approccio focalizzandosi su due aree di indagine, tra loro strettamente interrelate, che occupano posti di rilievo nel *dantismo* moderno: la ricerca delle fonti letterarie e dottrinali di Dante e della sua formazione intellettuale. Anziché una confutazione della ricerca storicista, il contributo propone alcuni spunti per affinare un tale percorso, in particolare prestando maggiore attenzione alle realtà pratiche della cultura medievale (fiorentina), ivi incluse le istituzioni educative e scolastiche, la circolazione dei manoscritti, le chiavi di interpretazione e i contatti tra *clerici* e *laici*.

Zusammenfassung

Seit dem 19. Jahrhundert spielen in der Dante-Forschung Varianten einer kontextualisierenden philologischen und historisierenden Methodik eine dominante Rolle. Dieser Beitrag untersucht die Implikationen und insbesondere einige der Defizite und blinden Flecken dieser Herangehensweisen. Er konzentriert sich auf zwei eng miteinander verknüpfte Gegenstandsbereiche, die in der aktuellen Dante-Forschung prominent vertreten sind: die Untersuchung von Dantes literarischen und epistemischen Quellen und die Rekonstruktion seiner Bildungsgeschichte. Anstatt die historisierende Forschung zu verwerfen, schlägt der Beitrag Möglichkeiten ihrer Verfeinerung vor, indem insbesondere den praktischen Gegebenheiten der mittelalterlichen (Florentiner) Kultur, einschließlich der Bildungsmöglichkeiten und der scholastischen Institutionen, der Verbreitung von Manuskripten und der Modi ihrer Rezeption sowie der Kontakte zwischen *clerici* und *laici*, mehr Aufmerksamkeit geschenkt wird.

« Sensum, quem in ipsis libris (quibus vigiliis! quo valore!) per annos viginti conceperam ».¹ La citazione, parzialmente ripresa e tradotta dal titolo della mia relazione, è tratta dal prologo della *Extractio* (1238) di Tommaso Gallo (m. 1246). Gallo è poco noto tra i medievisti, se non altro perché continua ad essere poco studiato,² e nelle rare occasioni in cui i non-specialisti del pensiero contemplativo medievale lo nominano, è normalmente per respingerlo. Eppure, una tale superficiale trascuratezza è storicamente ingiustificata. Il profilo intellettuale di Tommaso Gallo è imponente e il suo influsso, particolarmente nel Duecento, fu considerevole. Già canonico regolare all'Abbazia di San Vittore a Parigi, dove tenne corsi di teologia, attorno al 1218–1219 fu coinvolto nella fondazione del monastero di Sant'Andrea a Vercelli, di cui, entro il 1226, divenne abate. Tommaso fu studioso di spicco: fine esegeta scritturale, in particolare del *Cantico*, e, più significativamente, *auctoritas* d'eccezione sullo pseudo-Dionigi. I contributi sull'Areopagita dei suoi famosi predecessori, Ugo e Riccardo di San Vittore, avevano preparato la strada verso il processo di assimilazione di Dionigi nel pensiero mistico occidentale, ma fu l'apporto di Tommaso Gallo ad avere un ruolo decisivo nel consolidamento di questo processo.³ Egli adattò, riscrisse e interpretò l'intero corpus dionisiaco, ossia, come ricorda il mio *incipit*, quei « libri » il cui « significato » egli si sforzò di « comprendere per vent'anni ». La sua autorevolezza quale *lector* dell'Areopagita fu confermata quando l'*Extractio*, utilissima parafrasi degli scritti oscuri dello pseudo-Dionigi, fu regolarmente allegata a questi, offrendo in tal modo non soltanto una guida accessibile, ma anche un'interpretazione essenziale del pensiero dell'*auctor*. L'influsso di Gallo sulla ricezione tardo-medievale dell'Areopagita fu quindi tanto determinante da autorizzarci ad affermare che, nel Tredicesimo secolo e nelle prime decadi del Quattordicesimo, leggere Dionigi voleva dire leggerlo per lo più attraverso il filtro di Tommaso Gallo,⁴ soprattutto se a motivare la

¹ Prologo all'*Extractio* di Tommaso Gallo, in: *Dionysiaca*, a cura di Philippe Chevallier, 2 voll., Paris/Bruges, Desclée de Brouwer, 1937–1950, qui vol. I, p. CIX.

² Boyd Taylor Coolman, « The Medieval Affective Dionysian Tradition », in: *Modern Theology* 24 (2008), pp. 615–632, qui p. 618.

³ Su Tommaso Gallo si vedano almeno Mario Capellino, *Tommaso di San Vittore abate vercellese*, Vercelli, Società Storica Vercellese, 1978; Bernard McGinn, « Thomas Gallus and Dionysian Mysticism », in: *Studies in Spirituality* 8 (1994), pp. 81–96; James McEvoy, *Mystical Theology: The Glosses by Thomas Gallus and the Commentary of Robert Grosseteste on « De mystica theologia »*, Louvain/Paris, Peeters, 2003, pp. 3–54; James Walsh, « Thomas Gallus et l'effort contemplatif », in: *Revue d'histoire de la spiritualité* 51 (1975), pp. 17–42.

⁴ Sull'influsso di Tommaso si vedano Boyd Taylor Coolman, « The Medieval Affective Dionysian Tradition », pp. 618–621; Paul Rorem, *Pseudo-Dionysius: A Commentary on the*

lettura erano interessi contemplativi di carattere affettivo-simbolico, interessi che certamente Dante ebbe all'altezza del *Paradiso*. Nonostante l'evidenza storica, nessuno dei due recenti libri sui rapporti tra Dionigi e Dante ha preso in considerazione questo dato decisivo; di fatto nel migliore dei casi Gallo è relegato al margine, nel peggiore, quanto si afferma sul commentatore è inesatto.⁵

Non c'è, ahimé, niente di inusitato nell'approccio generale di questi due ricercatori allo studio dell'influenza dell'Areopagita su Dante. Da sempre, anche se la situazione si sta lentamente trasformando, è del tutto normale nella dantistica studiare le fonti del poeta senza prestare attenzione adeguata al contesto in cui Dante avrebbe letto e sarebbe potuto venire a conoscenza di altri scrittori e pensatori. Questo tipo di disattenzione è grave soprattutto se si considera che, nel Medioevo, il mondo dei libri fu sconvolgentemente amorfo e che la lettura fu un'attività altamente mediata, casuale e spesso frammentaria. Negando la realtà storica medievale, non pochi dantisti postulano un impossibile rapporto diretto a quattr'occhi tra, presumibilmente, la suprema autorità letteraria, Dante Alighieri, e un'altra figura notevole, come lo pseudo-Dionigi, i cui scritti, si ritiene quasi automaticamente, il poeta non poteva che conoscere. È come se un 'grande' del prestigio di Dante, il « padre della lingua italiana » e *celui qui a lu tous les livres*, potesse davvero essere immune alle disordinate e irritanti condizioni del suo ambiente culturale. È come se la sua presunta 'unicità' dovesse dipendere dalla sua capacità di riuscire in un modo o nell'altro a trascendere i limiti – sono stato tentato di scrivere il « buio » – di un ambiente in cui i libri erano pochi, difficili da trovare e riservati alle élites. Fra i dantisti continua inoltre a predominare l'idea che il poeta 'dovesse' aver letto estensivamente, soprattutto se si giudica che fu 'necessario' che egli avesse letto un testo che noi oggi consideriamo importante. Questo atteggiamento si traduce in quella formula ripetutissima dalla dantistica, *Dante non poteva non conoscere...* – troppo spesso però questa formula non è realmente accompagnata da solide prove documentarie. Si accampa così l'immagine insidiosamente pervasiva, e non soltanto nell'imma-

Texts and an Introduction to Their Influence, New York/Oxford, Oxford University Press, 1993, pp. 218-219.

⁵ Marco Ariani, « *Lux inaccessibilis* ». *Metafore e teologia della luce nel « Paradiso » di Dante*, Roma, Aracne, 2010, pp. 209, n. 26, 237, n. 9, 287, n. 40 (le mie riserve sono relative solo ad alcuni problemi di metodo che hanno condizionato l'uso che Ariani fa di Tommaso Gallo; la monografia resta uno tra i migliori studi sul *Paradiso*); Diego Sbacchi, *La presenza di Dionigi Areopagita nel « Paradiso » di Dante*, Firenze, Olschki, 2006, pp. xv, xvi, nn. 11, 17.

ginario popolare, del Dante genio 'solitario', autore di opere senza precedenti, libero dalle restrizioni pratiche che trattenevano i suoi contemporanei... Presentare le cose in questa guisa così evidentemente ironica e cruda, non è che un modo di mettere subito a fuoco l'anacronismo di questo approccio metodologico al rapporto dell'Alighieri con le sue fonti letterarie e dottrinali. Al posto di un'idea di Dante « medievale » storicamente complessa e stratificata, troviamo un'immagine di 'eccezionalità' che ha le radici odierne nell'Ottocento, e che, in modo pressappoco automatico, serve da matrice per gli studi sui debiti intellettuali e artistici di Dante. Nel dir questo non sto certamente ignorando il fatto che la figura di Dante come autore e personaggio straordinario fosse già ben nota nel Medioevo. La cultura medievale fu più che capace di foggiare miti di *illustres viri*: basta ricordare l'immensa tradizione delle *vitae* e l'importanza che si affidava all'*auctoritas*. Allo stesso modo, non è mio scopo negare che, in tutte le sue opere principali, Dante si presentasse intenzionalmente come 'autorevole' e senza pari. Eppure, né il fascino medievale per la « somma e altissima autoritate » (*Conv.* IV, vi, 5)⁶ né l'autoritratto che l'Alighieri dipinse di sé come individuo munito di doti e responsabilità singolari possono indurci ad accettare passivamente e acriticamente l'idea che per studiare Dante bisogna trattarlo come se egli costituisse un caso 'speciale': come se egli fosse 'meravigliosamente' diverso da altri lettori medievali per quel che riguarda le sue modalità di lettura e i suoi rapporti coi libri. In realtà, a contraddistinguere il Nostro è la maniera originale in cui egli realizzò le sue ambizioni artistiche e intellettuali malgrado i molti ostacoli che, nella pratica, come *laicus* di esperienze scolastiche piuttosto ristrette, egli dovette sormontare per aver accesso alla cultura alta e padroneggiarne le intricatezze – questione spinosa, sulla quale i dantisti generalmente sorvolano, e su cui tornerò a breve. Se si vuole apprezzare come e perché Dante sia speciale, abbiamo l'obbligo – io credo – di integrare in modi sempre più efficaci e precisi quanto sappiamo su di lui con quanto si può ricostruire, anche se parzialmente, del suo mondo; o meglio, bisogna avvicinarlo a quegli elementi del suo ambiente che, con qualche certezza, si può evincere lo avessero toccato. Anche su questo avrò altro da dire.

⁶ Le opere di Dante si citano dalle seguenti edizioni: Dante Alighieri, *Questio de aqua et terra*, a cura di Francesco Mazzoni, in: *Opere minori*, 2 voll., Milano/Napoli, Ricciardi, 1979–1988, II, pp. 693–880; Dante Alighieri, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, a cura di Giorgio Petrocchi, seconda edizione, 4 voll., Firenze, Le Lettere, 1994; Dante Alighieri, *Convivio*, a cura di Franca Brambilla Ageno, 2 voll., Firenze, Le Lettere, 1995; Dante Alighieri, *Epistole*, a cura di Claudia Villa, in: Dante Alighieri, *Convivio, Monarchia, Epistole, Egloghe*, Milano, Mondadori, 2014, pp. 1417–1592.

Al tempo stesso, è importante anche essere sensibili ai molti impedimenti che ostacolano l'esecuzione di questo tipo di ricostruzioni, a cominciare dalle nostre soggettività, sia individuali che condivise, vale a dire, a cominciare da quegli a priori culturali, intellettuali, professionali e di metodo, spesso lasciati inosservati e ignorati, che minano i nostri tentativi di arrivare ad un'equilibrata valutazione del passato. È solo smascherando tali postulati o a priori e dimostrandone gli effetti nocivi, che si progredisce nella ricerca accademica. A tal proposito, vorrei presentare un esempio magistrale. Benché l'immagine di Dante, genio solitario che si erige al di sopra della sua epoca, sia profondamente radicata nell'ambito dello studio delle sue fonti, la medesima immagine ricevette un colpo decisivo proprio in un ambito accademico vicino a quello dei *source studies*, già negli ultimi anni Trenta. La proposta continiana nell'Introduzione alle *Rime* di Dante che « una costante della personalità dantesca sia questo perpetuo sopraggiungere della riflessione tecnica accanto alla poesia » ebbe dei riverberi rivoluzionari.⁷ Piuttosto che celebrare, come si era fatto sin dall'Ottocento, l'eccezionalità astorica degli scritti danteschi, Contini dimostrò che, in termini letterari, le opere del fiorentino emergevano da una sottile e prolungata riflessione sulle idee che nel Medioevo circolavano sulla letteratura e i suoi modi. Secondo l'intuizione continiana, i testi danteschi sarebbero eccezionali grazie ai loro legami complessi con la teoria e le pratiche letterarie del suo tempo e non a dispetto di queste, come largamente si sosteneva in precedenza. Sebbene la nozione di Dante *auctor* e *lector* sia, al giorno d'oggi, comunemente accettata dai dantisti, la proposta di Contini iniziò ad avere un impatto determinante su altri critici solo dagli anni Sessanta in poi. Sospetto che tale ritardo sia dovuto al fatto che le idee del maestro diedero non poco fastidio: esse mettevano definitivamente in crisi cari e comodi assunti sul conto di Dante e sui più comuni modi di leggere ed interpretare il poeta. Ed ecco un altro problema che assilla la dantistica (e dopo quasi quarant'anni come insegnante universitario, mi sento in grado di poter trarre qualche minima conclusione sulla nostra professione): la maggioranza dei colleghi preferisce non di rado agire ed esprimersi con eccessivo conservatorismo, e, di conseguenza, trova difficile reagire, positivamente e creativamente, di fronte a ricerche che veramente alterano i paradigmi dei nostri studi. Esiste una tendenza, alquanto deprimente devo ammettere, ad aggrapparsi a verità critiche lapalissiane, che, per tornare a termini che ho già usato precedentemente, designerei

⁷ Gianfranco Contini, « Introduzione alle Rime di Dante », in: Idem, *Un'idea di Dante*, Torino, Einaudi, 1976, pp. 3-20, qui p. 4.

come le espressioni di una soggettività professionale di gruppo. In parte ciò è dovuto al fatto che studiare Dante è altamente impegnativo. I suoi testi non sono soltanto di una complessità straordinaria ma richiedono anche una buona conoscenza di larghe fasce della storia, della cultura e del pensiero medievale. Per portar avanti le nostre ricerche, ci serviamo di concetti, idee, dati di base che trattiamo come se avessero legittimità 'oggettiva', e quindi 'assoluta', malgrado la 'soggettività' delle loro origini, e perciò ci sentiamo a disagio se questi sono posti in dubbio, giacché ci forniscono le fondamenta sulle quali costruiamo i nostri edifici critici. Parlo per esperienza, poiché conosco bene la natura di questa esasperazione collegiale. I miei studi, soprattutto a partire dalla pubblicazione di *Dante e i segni* nel 2000,⁸ hanno sempre puntato a sfidare posizioni sulla formazione intellettuale di Dante che parevano assodate. Quindi, devo dire che sono estremamente gratificato e, per essere sincero, sollevato dal fatto che, col passar degli anni, la mia rivalutazione delle radici e dell'identità 'razionaliste' dell'Alighieri sia stata, almeno in termini generali, largamente accettata. Al tempo stesso, mentre riconsidero gli studi pubblicati negli anni Novanta alla luce di altri quindici anni di ricerca, mi trovo regolarmente a dover riconoscere i limiti di ciò che ho scritto in passato, gli aspetti provvisori e, sì, la soggettività di alcune conclusioni. La ricerca che sto ora intraprendendo è innanzitutto revisione e critica del lavoro che ho fatto in precedenza.

Sono convinto che le intuizioni continiane su Dante autore auto-riflessivo per antonomasia riescano a cogliere qualcosa di essenziale – e qui mi sono sottratto alla tentazione di dire, qualcosa di 'oggettivo' – sul conto del nostro poeta. Al tempo stesso è anche doveroso ammettere che il maestro sviluppò questa formulazione al servizio di una visione delle rime dantesche prettamente soggettiva – visione largamente in opposizione a quella barbiana e che considerava le poesie come strutture formali 'chiuse', i cui cardini di riferimento erano effettivamente, se non addirittura esclusivamente, quelli della lirica romanza.⁹ Benché l'impianto retorico delle rime sia, come si sa, elaborato con fine *labor limae*, il punto di vista di Contini è eccessivamente restrittivo. Egli finisce col limitare l'orizzonte delle liriche dantesche in maniera poco proficua, segregandole da una gamma di altri elementi, dalla biografia

⁸ Zygmunt G. Barański, *Dante e i segni. Saggi per una storia intellettuale di Dante*, Napoli, Liguori, 2000.

⁹ Si vedano Giuliano Milani/Antonio Montefusco, « 'Prescindendo dai versi di Dante?' Un percorso negli studi tra testi, biografia e documenti », in: *Reti Medievali. Rivista* 15, 2 (2014), pp. 1–22, qui pp. 3–4; Antonio Montefusco, « L'avventura del *Fiore*. Contini e il 'nodo' », in: *Ermeneutica letteraria* 10 (2014), pp. 55–65.

alla storia, e dalla filosofia agli echi delle « scuole delli religiosi » (*Conv.* II, xii, 7), che pure le caratterizzano. Contini fu indubbiamente filologo emblematico; tuttavia, anche lui, sensibilissimo ai diritti del contesto nello studiare la letteratura, fu incastrato dalla propria soggettività: in particolare, dalle sue preferenze artistiche di stampo « espressionista » e dalla sua formazione professionale di filologo romanzo. Non è lecito dimenticare che persino il più secco filologismo non è in grado di essere garante di oggettività. È dunque ironico, tornando ai due libri su Dionigi e Dante, che entrambi adoperino consciamente strumenti filologici e storicistici per intraprendere le loro indagini. Eppure, malgrado questo, né l'uno né l'altro arriva a trattare il contesto dell'incontro di Dante con l'Areopagita in maniera storicamente adeguata: non sembra si rendano conto che il punto critico da cui partono è in realtà un'immagine anacronistica e soggettiva di Dante che non appartiene al Medioevo ma ad un'epoca più tarda. In una tradizione di studi letterari come quella italiana, in cui la filologia gode di una posizione di spicco, è cruciale che non si ignori il soggettivismo che invariabilmente accompagna il lavoro del filologo. La tendenza ad equiparare filologia e oggettività è ben radicata nella nostra disciplina e, purtroppo, apre la strada a quell'«assolutismo» debilitante che non dovrebbe trovar posto nelle nostre ricerche se lo scopo è far progredire i nostri studi. In fin dei conti, è grazie alla natura soggettiva di ogni proposta critica, storica e di metodo che riusciamo ad interrogarle. Senza questo, è difficile pensare in che modo si possa dar scampo ai dettami intellettuali delle nostre proprie soggettività.

Un paio di chiarimenti. Primo, ciò che finora ho scritto sulla filologia non è da prendersi come ludica decostruzione di stampo postmoderno del lavoro accademico e del tipo di sapere che questo è capace di generare. A dire il vero, ho poca simpatia per quei modi di leggere e di mettersi in relazione al passato che considero, in talune istanze, sostanzialmente frivoli, se non addirittura maliziosi, e quindi 'amorali'. In realtà, paragonata alla filologia, la moderna *critical theory* ha avuto pochissimo successo nel venire alle prese con Dante.¹⁰ Ho spesso riflettuto su questa situazione, ma non ho spiegazioni da offrire sulle cause. Sospetto tuttavia che queste debbano essere ricercate nella natura dei testi danteschi e nello straordinario controllo che il poeta riuscì a esercitare su di essi: la forza del potere autoriale sembrerebbe controbattere le prerogative esegetiche del critico. Dunque, anche quando ci si affatica a leggere controcorrente per mettere alla luce tensioni e contraddi-

¹⁰ Si veda David Robey, « Dante and Modern American Dante Criticism: Post-Structuralism », in: *Annali d'Italianistica* 8 (1990), pp. 116-131.

zioni nei testi danteschi, resta pur sempre l'impressione che è il poeta stesso che ci sprona a far questo. Mi scuso per aver parlato in termini così vaghi. Tuttavia, sono questioni che, da dantisti del XXI secolo, è giusto prendere in considerazione, in particolare qualora si voglia che lo studio di Dante entri in contatto con gli interessi critico-teorici odierni. Inoltre, le riserve che ho espresso sono ancor meno un attacco alla lettura del poeta in prospettiva storica. Come spero che chiarisca la mia carriera accademica, resto convinto che affidarsi al contesto medievale rimane il modo più efficace con cui avviare un dialogo con Dante e la sua opera. Al tempo stesso, è pure vero che nell'ambito dell'italianistica – il problema va ben oltre la dantistica –, si è ancora restii a valutare criticamente i pregi e i limiti della filologia e a contestarne le acquisizioni. Difatti, si può riconoscere una tendenza contraddittoria che, da un lato, trasforma la filologia in 'feticcio', presentandola come se fosse l'unico modo col quale si possa studiare appropriatamente la letteratura, e che, dall'altro, tratta lo scavo archeologico di dati contestuali pertinenti alla comprensione di un testo come fine a se stesso. Sussiste una certa resistenza nel passare dalla ricostruzione filologica all'ermeneutica, da ciò che viene giudicato 'oggettivo' a ciò che è indisputabilmente 'soggettivo' – anche se quest'ultima distinzione, come dovrebbe essere chiaro da quanto ho mantenuto sin qui, non può essere facilmente applicata allo studio della letteratura. In fin dei conti, credo fermamente che, da studiosi, la nostra responsabilità fondamentale sia di interrogare con rigore la natura dei legami tra gli autori, le loro opere e i contesti da cui sono emersi, e, cosa più importante, far di tutto per spiegare i significati che tali collegamenti possono avere. Per dirla schiettamente, abbiamo l'obbligo di interpretare e non soltanto di documentare;¹¹ e, interpretando, si dovrebbe non soltanto esaminare il rapporto tra testo e contesto, ma anche i nostri propri strumenti critici e le soluzioni che altri, a loro volta, hanno suggerito.

In sostanza, ciò che vorrei proporre è che, da storici tanto della letteratura quanto della nostra disciplina, ci munissimo di una prospettiva critica, esente da sfumature polemiche, che, in termini analitici, valutativi e discriminanti, fosse più schiettamente perspicace di quelle che si intravedono in

¹¹ La lamentevole reticenza a interpretare caratterizza soprattutto alcuni ambiti degli studi letterari in Italia. Mi pare strano che alcuni colleghi che lavorano in Italia considerino inadeguato l'approccio di tanti studiosi che alla documentazione affiancano uno sforzo esegetico. D'altro canto è chiaro che vadano respinti quei casi in cui si fanno ipotesi interpretative che hanno solo in apparenza validità filologica; si veda Teodolinda Barolini, « The Case of the Lost Original Ending of Dante's *Vita Nuova*. More Notes towards a Critical Philology », in: *Medioevo letterario d'Italia* 11 (2014), pp. 37–43.

fin troppi contributi accademici su Dante. Mi turba che tanti studi ripetano luoghi comuni in maniera irriflessa, aggiungendo poco di nuovo, e inoltre dimostrando una conoscenza parziale della tradizione critica, ora di dimensioni veramente internazionali, ma che, nondimeno, insistono sulla 'correttezza' dei propri pareri. Tale situazione è preoccupante e va contrastata se vogliamo che gli studi danteschi continuino a fiorire. Né questa situazione è dovuta, come qualvolta ho sentito dire, ad una crisi di saturazione nel dantismo. Nel tracciare rapidamente i lineamenti principali di una rivalutazione ora in corso in un campo importante della dantistica, quanto segue vorrebbe confermare la perenne vitalità della nostra disciplina, in particolare quando si è pronti a mettere in dubbio preconconcetti critici. Inoltre, ciò che avrò da dire può servire a consolidare ed illustrare alcuni degli argomenti principali che ho presentato sin qui.

Specialmente nel mondo anglofono, alcuni dei lavori più suggestivi su Dante sono stati prodotti, e sono ancora attivamente in corso, a proposito della questione della sua formazione intellettuale. La nozione di formazione intellettuale comprende e raccoglie una serie di problemi che si situano a stretta distanza gli uni dagli altri: in primo luogo, l'estensione e il carattere dell'educazione di Dante e, in generale, le possibili influenze a cui il poeta fu esposto in momenti diversi della sua vita; secondo, le fonti del suo sapere e da ciò, anche se solo in parte, quello che ai colleghi italiani piace chiamare la sua *biblioteca*, vale a dire i libri che egli avrebbe probabilmente potuto leggere, anche se siamo sempre più consapevoli della natura mediata e parziale di tale « biblioteca » e del bisogno di considerare altre forme di trasmissione culturale, come la predicazione, le letture pubbliche, ecc.; terzo, la consapevolezza dantesca delle discussioni intellettuali a lui contemporanee e le sue relazioni con queste; quarto, le sue simpatie ideologiche; e, per concludere, le diverse e di solito inaspettate maniere in cui Dante ha dato forma al mondo tardo-medievale delle idee, e così facendo ha stabilito le sue preferenze e le sue posizioni – il suo status e le sue responsabilità come poeta ed intellettuale – in relazione a quello che era un ambiente culturale e intellettuale in transizione e assai carico di tensioni.

Senza ombra di dubbio, tali recenti sviluppi attorno alla formazione intellettuale di Dante si pongono nella scia di una tradizione di studi che ha la sua prudente origine nella ricerca positivista e filologica tardo ottocentesca, per poi fare un grandioso balzo in avanti grazie ai contributi fondamentali di Bruno Nardi, Étienne Gilson, Kenelm Foster e Cesare Vasoli. Al tempo stesso, è certo che recentemente l'enfasi sia cambiata, che nuove scoperte siano state fatte, vecchi problemi riformulati, e che, cosa ancora più impor-

tante, si continuano a sollevare nuove domande. Per dirlo semplicemente, il campo di studi non solo si è trasformato, ma si trova tuttora in un genuino e vigoroso stato di cambiamento. Non ho ovviamente la possibilità, in questa sede, di catalogare ed esaminare i diversi contributi che hanno portato a tale cambiamento. Ciononostante, vorrei rapidamente delineare alcune delle questioni esegetiche e storiche che questi studi hanno sollevato, portando all'attenzione anche novità e sviluppi, in modo tale da offrire almeno un'idea sia del loro carattere generale sia delle rispettive direzioni. In particolare, vorrei mettere in luce alcune delle questioni esegetiche e storiche che questi studi hanno sollevato.

Dal mio punto di vista, la maggior differenza fra gli studiosi del passato e coloro che oggi lavorano sul profilo intellettuale di Dante si trova nel fatto che questi ultimi tendono a considerare la questione in termini più problematici e, come vedremo, storicamente e metodologicamente più sfumati dei loro predecessori. Ed infatti, fino a non molto tempo fa, era abbastanza comune, se non proprio *de rigueur*, parlare con una certa sicurezza di un « Dante teologo » o di un « Dante filosofo », come se il poeta avesse avuto molto in comune con i teologi e i filosofi professionisti del suo tempo. Tuttavia, già nel 1911, nella sua tesi di dottorato Nardi aveva raccomandato prudenza a questo riguardo, sottolineando correttamente come il poeta fosse un pensatore eclettico e originale, ricordando che « egli non è averroista e neppure tomista; non esclusivamente aristotelico, né soltanto neoplatonico, o agostiniano puro ». ¹² La prospettiva di Dante non era quella di uno specialista, di un *magister*, ma, come ha notato Cesare Vasoli, piuttosto quella di « un uomo di cultura del XIII secolo, non teologo e non filosofo 'di professione', non legato alla 'routine' della scuola o alla osservanza di una unica direttiva speculativa ». ¹³ Per porre il tutto in quei termini che sono diventati popolari sulla scia del lavoro di Ruedi Imbach, egli era un *laicus* e non un *clericus*. ¹⁴ È dunque ironico che, nonostante l'indubbia pertinenza e l'importanza dell'osservazione di Nardi sovra riportata, in pratica egli stesso abbia contribuito, seppur involontariamente, più di tanti altri, ad oscurare il fatto che Dante non fosse studioso o pensatore professionista. Penso qui al modo caratteristico in cui Nardi accumula citazioni prese da un imponente e solitamente

¹² Bruno Nardi, *Sigieri di Brabante nella « Divina Commedia » e le fonti della filosofia di Dante*, Spianate (Pescia), presso l'autore, 1912, p. 69.

¹³ Cesare Vasoli, « Filosofia e teologia in Dante », in: Umberto Bosco (a cura di), *Dante nella critica d'oggi: risultati e prospettive*, Firenze, Le Monnier, 1965, pp. 47–71, qui p. 50.

¹⁴ Ruedi Imbach, *Dante, la philosophie et les laïcs*, Fribourg, Éditions Universitaires/Paris, Éditions du Cerf, 1996.

vasto apparato di pensatori classici e medievali per preparare il contesto e chiarire un aspetto della dottrina di Dante. In questo modo, da un lato Nardi ha incoraggiato l'idea, quasi certamente senza volerlo, che questi fossero i testi e gli autori familiari al poeta, e dall'altro egli ha insinuato – questa volta intenzionalmente, dato che egli dimostrò in genere scarso interesse per la forma delle opere dantesche – che il *modus operandi* del poeta fosse non troppo dissimile da quello dei *doctores*. Altri studi che hanno contribuito a consolidare questa doppia impressione, sono, solo per fare un paio di esempi, le note alle eccellenti edizioni del *Convivio* preparate, rispettivamente, da Vasoli e da Fioravanti,¹⁵ o l'illuminante volume di Paolo Falzone, *Desiderio della scienza e desiderio di Dio nel « Convivio »*, pubblicato un paio di anni fa.¹⁶ Mentre Falzone, attenendosi a Nardi, sottolinea con competenza che i suoi riferimenti a « numerosi » lavori filosofici medievali « quasi mai » hanno « lo scopo di suggerire rapporti di dipendenza testuale diretta », ¹⁷ ma sono invece utili a contestualizzare il pensiero di Dante, la maggioranza dei dantisti, la quale di solito tende a tener in scarsa considerazione la realtà e la prassi della situazione culturale medievale in generale e della posizione del poeta nei confronti di questa, ha piuttosto avventatamente presupposto che Dante avesse una familiarità di prima mano con un vasto assortimento di testi filosofici, teologici e letterari – cosa che invece non sembrerebbe affatto probabile. Inoltre, sebbene sia assiomatico che la ricostruzione del contesto culturale e intellettuale entro cui Dante sviluppò il proprio pensiero abbia notevole importanza, è almeno altrettanto significativo stabilire come e in quali termini il poeta possa avere avuto accesso a tale contesto. Quest'ultima questione ha assorbito l'attenzione dei dantisti in maniera crescente; e su di essa tornerò a tempo debito. Per ora, preferisco continuare a dedicarmi alla questione, o per meglio dire, all'immagine fortificata di Dante « filosofo » e « teologo », dato che questa rimane al centro di ogni discussione a proposito della sua posizione e formazione intellettuale.

Sebbene Dante fosse ben pratico dei metodi argomentativi ed espositivi delle scuole contemporanee e conoscesse la loro terminologia tecnica, il suo scopo primario, con l'eccezione dell'estremamente formalizzata *Questio de aqua et terra*, non era di riprodurre tali strutture dottrinali ma di incorporarle

¹⁵ Dante Alighieri, *Convivio*, a cura di Cesare Vasoli/Domenico De Robertis, Milano/Napoli, Ricciardi, 1988; Dante Alighieri, *Convivio*, a cura di Gianfranco Fioravanti/Claudio Giunta, in: Idem, *Convivio, Monarchia, Epistole, Egloghe*, Milano, Mondadori, 2014, pp. 3–805.

¹⁶ Paolo Falzone, *Desiderio della scienza e desiderio di Dio nel « Convivio »*, Napoli, Società editrice il Mulino, 2010.

¹⁷ Paolo Falzone, *Desiderio della scienza*, p. X.

all'interno di forme testuali onnicomprensive. Questo è certamente vero, come la ricerca recente ha stabilito, anche del *Convivio* e della *Monarchia*.¹⁸ Nonostante le numerose voci contrarie sollevate da generazioni di dantisti, il *Convivio* non è un trattato filosofico. Il testo non è affatto organizzato come un trattato filosofico (o teologico) medievale: il suo contenuto è troppo dispersivo e le sue strutture argomentative di frequente non sono quelle di una ordinaria *disputatio* o *quaestio* scritta.¹⁹ Basti qui ricordare la funzione determinante della metafora nel libro primo. Anche quando le procedure scolastiche sono in primo piano – come è evidente nel libro quarto – altri approcci si impongono vigorosamente. Così, nei capitoli dal xxv al xxviii del « quarto trattato » (I, i, 17), il commento, e specialmente l'esegesi degli *auctores* classici, diventa la maniera dominante dell'esposizione. Di fatto, come il poeta rende esplicito nei capitoli iniziali, il *Convivio* è sostanzialmente

¹⁸ Si veda Zygmunt G. Barański, « Il *Convivio* e la poesia: problemi di definizione », in: Francesco Tateo/Daniele Maria Pegorari (a cura di), *Contesti della « Commedia »*. *Lectura Dantis Fridericiana 2002–2003*, Bari, Palomar, 2004, pp. 9–64; Idem, « 'Oh come è grande la mia impresa' » (*Conv.* IV. vii. 4): Notes towards Defining the *Convivio* », in: Franziska Meier (a cura di), *Dante's « Convivio » or How to Restart Writing in Exile*, Bern, Peter Lang, 2015; Peter Dronke, *Dante's Second Love. The Originality and the Contexts of the « Convivio »*, Leeds, The Society for Italian Studies, 1997; Andrea Mazzucchi, « Per una nuova edizione commentata del *Convivio* », in: Enrico Malato/Andrea Mazzucchi (a cura di), *Leggere Dante oggi*, Roma, Salerno, 2012, pp. 81–107, qui pp. 102–103; Paola Nasti, *Favole d'amore e « saver profondo »*. *La tradizione salomonica in Dante*, Ravenna, Longo, 2007; Eadem, « 'Vocabuli d'autori e di scienze e di libri' » (*Conv.* II xii 5): percorsi sapienziali di Dante », in: Giuseppe Ledda (a cura di), *La Bibbia di Dante. Esperienza mistica, profezia e teologia biblica in Dante*, Ravenna, Centro Dantesco dei Frati Minori Conventuali, 2011, pp. 121–178; Eadem, « Dante and Ecclesiology », in: Claire E. Honess/Matthew Treherne (a cura di), *Reviewing Dante's Theology*, 2 voll., Bern, Peter Lang, 2013, II, pp. 43–88. Il caso della *Monarchia* è particolarmente interessante e molto lavoro rimane ancora da fare prima che si possa fissare con accuratezza la natura dei rapporti in essa fra esegesi scritturale e « gli strumenti [...] della scienza, ossia, in primo luogo, la logica aristotelica »: Paolo Chiesa/Andrea Tabarroni, « Dante *demonstrator* nel secondo libro della *Monarchia* », in: Enrico Malato/Andrea Mazzucchi (a cura di), *Leggere Dante oggi*, Roma, Salerno, 2012, pp. 141–162, qui p. 142. Mi pare significativo che, nell'introduzione alla loro edizione della *Monarchia*, gli stessi due studiosi abbiano accennato alla sua « pretesa di scientificità »: « Introduzione », in: Dante Alighieri, *Monarchia*, a cura di Paolo Chiesa/Andrea Tabarroni, Roma, Salerno, 2013, pp. XIX–LXXXVI, qui p. LXXI.

¹⁹ Cfr. Bernard C. Bazàn, *Les Questions disputées et les questions quodlibétiques dans les facultés de théologie, de droit et de médecine*, Turnhout, Brepols, 1985; Marion Gindhart/Ursula Kundert (a cura di), *Disputatio 1200–1800. Form, Funktion und Wirkung eines Leitmediums universitärer Wissenskultur*, Berlin/New York, de Gruyter, 2010; Christopher Schabel (a cura di), *Theological Quodlibeta in the Middle Ages. The Thirteenth Century*, Leiden/Boston, Brill, 2006; Idem (a cura di), *Theological Quodlibeta in the Middle Ages. The Fourteenth Century*, Leiden/Boston, Brill, 2007; Olga Weijers, *La « disputatio » dans les Facultés des arts au moyen âge*, Turnhout, Brepols, 2002.

una mescolanza di due generi abbastanza prossimi quali il *commentarium* e la *compilatio*,²⁰ tuttavia, anche nella migliore delle ipotesi, una tale osservazione, per quanto importante, può servire solo come punto di partenza nello sforzo di definire un testo così complicatamente ibrido quale il *Convivio*. Inoltre, si dovrebbe sempre badare – anche se non sempre il Nostro andrebbe seguito a bacchetta – a ciò che Dante si sente obbligato a dirci. Non sembra infatti una coincidenza che sia proprio la *Questio* il luogo in cui il poeta descrive se stesso come « inter vere phylosophantes minumus » (1). Congedare questa frase semplicemente come un topos di modestia è fare cattivo servizio ad un poeta che pesa sempre attentamente ogni parola che scrive. Come il trattato conferma, Dante era piuttosto abile nel costruire un argomento sofisticato e filosoficamente preciso: « placuit de ipsa [sc. questione] verum ostendere » (3). Tuttavia, anche offrendoci la 'corretta' soluzione al problema, il poeta si definiva il « minore tra coloro che si occupano di attività intellettuali ».²¹ Dato che egli si accingeva a terminare la *Commedia* all'incirca negli stessi anni in cui scriveva la *Questio*, tale affermazione non può sorprendere. La maggior preoccupazione di Dante, lungo tutto l'arco della sua carriera, non fu quella di ottenere *auctoritas* in quanto filosofo, ma, come la *Vita nova* stabilisce precocemente, come un *auctor*. Infatti, le ambizioni di Dante come *auctor* sottendono ai suoi rimaneggiamenti creativi delle procedure, delle tecniche e delle terminologie delle scuole, che egli generalmente adatta ai bisogni e alle strutture dei suoi esperimenti con nuove forme testuali. Dante era senza ombra di dubbio un pensatore sistematico, ma i suoi metodi non erano normalmente, o per meglio dire, primariamente, quelli delle scuole, quanto piuttosto quelli adatti ad un plurilinguismo creativo, eclettico e, in definitiva, unico. Le sue *formae tractandi* sono dunque ciò che separano Dante dai *magistri* nella maniera più evidente.

Tuttavia, una sostanziale verità biografica quasi certamente si nasconde dietro l'ammissione che egli era « inter vere phylosophantes minimus ».²² È sempre più chiaro che probabilmente l'educazione di Dante a Firenze non sia stata particolarmente ampia.²³ In verità, non ci si può non interrogare

²⁰ Zygmunt G. Barański, « 'Oh come è grande la mia impresa' ».

²¹ Si veda il capoverso successivo per una breve discussione del termine « phylosophans », che, come diverrà chiaro, non dovrebbe essere tradotto con « filosofo ».

²² Il fatto che in *Ep.* XII, 6 Dante si riferisca a se stesso come « phylosophie domesticus » non mette assolutamente in questione la sua pretesa di essere « il minore fra coloro che si occupano di attività intellettuali ».

²³ Robert Black, « Education », di prossima pubblicazione in *Dante in Context*, a cura di Zygmunt G. Barański/Lino Pertile, Cambridge, Cambridge University Press.

sulla raffinatezza dei suoi studi fra le mura della sua *patria*, specie se si tiene conto della relativa arretratezza culturale della città alla fine del Duecento – per cui, ad esempio, i classici giocavano un ruolo relativamente minimo sia nella cultura letteraria che in quella pedagogica.²⁴ Si è dunque rivelato largamente infondato il vecchio adagio secondo cui la rivelazione di Dante a proposito della sua partecipazione, dopo la morte di Beatrice, alle « scuole delli religiosi e alle disputazioni delli filosofanti » (*Conv.* II, xii, 7) potesse servire ad aprire la porta della sua *biblioteca* fiorentina, confermando così la ricchezza delle sue letture, e, in generale, l'intimità dei suoi legami con gli *studia*. Nelle librerie degli ordini mendicanti l'accesso ai libri sembra esser stato limitato ai membri degli ordini;²⁵ e nessuna prova concreta al contrario è stata offerta da quando le fondamentali ricerche di Charles Davis hanno messo in luce questo dato di fatto.²⁶ Inoltre, come Anna Pegoretti ha dimostrato di recente sulla base di una straordinariamente ricca e diversificata collezione di testi medievali, i termini « religiosi » e « filosofanti » non devono essere interpretati, come si è fatto convenzionalmente, in riferimento a intellettuali rispettivamente ecclesiastici e laici. *Phylosophans* era infatti chiunque fosse coinvolto in una attività intellettuale, vale a dire, nel *Convivio*, « tutti coloro dediti, nei contesti delle dispute, alla speculazione razionale dei fenomeni »²⁷. La designazione, quindi, non era necessariamente usata per distinguere differenti gruppi o diverse tradizioni intellettuali. Dato che Firenze non aveva *studia* laici, i « filosofanti » di Dante erano con tutta probabilità anche i suoi « religiosi ». Che la proposta della Pegoretti sia poi quasi certamente corretta è confermato dal fatto che, diversamente dalle lezioni filosofiche – ritornerò subito su questo punto –, alcune presentazioni teologiche, in particolar modo le *disputationes* quodlibetali, erano, come Dan-

²⁴ Si veda Robert Black, *Humanism and Education in Medieval and Renaissance Italy. Tradition and Innovation in Latin Schools from the Twelfth to the Fifteenth Century*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001, pp. 214, 219–220. Si vedano anche Charles T. Davis, « Education in Dante's Florence », in: *Speculum* 40 (1965), pp. 415–435; Ronald G. Witt, « In the Footsteps of the Ancients »: *The Origins of Humanism from Lovato to Bruni*, Leiden, Brill, 2000, ma pure l'importante recensione del libro di Witt di Robert Black, in: *Vivarium* 40 (2002), pp. 272–297.

²⁵ Charles T. Davis, « The Florentine *studia* and Dante's 'Library' », in: Giuseppe Di Scipio/Aldo Scaglione (a cura di), *The « Divine Comedy » and the Encyclopedia of Arts and Sciences*, Amsterdam/Philadelphia, Benjamins, 1988, pp. 339–366, qui pp. 344, 353.

²⁶ Un tentativo tanto prudente quanto ipotetico di scardinare le conclusioni di Davis è stato avanzato da Giuseppina Brunetti/Sonia Gentili, « Una biblioteca nella Firenze di Dante: i manoscritti di Santa Croce », in: Emilio Russo (a cura di), *Testimoni del vero. Su alcuni libri in biblioteche d'autore = Studi (e testi) italiani* 6 (2000), pp. 21–55.

²⁷ Anna Pegoretti, « Filosofanti », in: *Le tre corone* 2 (2015), pp. 11–70, qui p. 37.

te sostiene accuratamente nel *Convivio*, aperte al pubblico.²⁸ Contrariamente ad una tesi a lungo accreditata, è assai difficile che Dante abbia goduto di una speciale relazione con gli ambienti intellettuali degli ordini mendicanti fiorentini, sebbene questo non significhi che tali ordini non abbiano esercitato un'importante influenza sul poeta. Nel *Convivio*, dunque, Dante annuncia direttamente che, come molti suoi concittadini, anche egli ha assistito alle *disputationes* di dotti frati, i quali, a Firenze, erano di casa in tre *studia*: gli agostiniani in Santo Spirito, i domenicani a Santa Maria Novella e i francescani a Santa Croce. Quest'ultima informazione è, naturalmente, un'extrapolazione storicamente fondata e basata sull'allusione dello stesso poeta a plurime ma indeterminate « scuole ».²⁹ Dobbiamo perciò essere pronti a considerare che egli non abbia in realtà fatto visita a tutte e tre queste istituzioni. Al tempo stesso, per iniziare ad avere un'idea seppur provvisoria di ciò che Dante abbia potuto apprendere dagli ordini mendicanti durante gli anni Novanta del Duecento, dobbiamo stabilire chi stesse tenendo conferenze negli studi nell'ultimo decennio del secolo e quali fossero i loro interessi a quel tempo, come Paola Nasti sta facendo rispetto al domenicano Nicholas Trevet e al suo commento sulla *Consolazione della filosofia* di Boezio.³⁰ L'« educazione » non letteraria di Dante a Firenze sarebbe quindi stata principalmente religiosa

²⁸ Emilio Panella, « Nuova cronologia remigiana », in: *Archivum Fratrum Praedicatorum* 40 (1990), pp. 145–311, qui pp. 180–182; Idem, « 'Ne le scuole de li religiosi e a le disputazioni de li filosofanti' (Dante Alighieri). Lectio, disputatio, predicatio », in: Fabrizio Amerini (a cura di), *Dal convento alla città. Filosofia e teologia in Francesco da Prato O.P. (XIV secolo)*, Firenze, Zella, 2008, pp. 115–131, qui pp. 116–121.

²⁹ Charles T. Davis, « The Florentine studia », p. 339.

³⁰ Paola Nasti, « 'Vocabuli d'autori e di scienze e di libri' »; Eadem, « La ricezione di una fonte dantesca nel tardo Duecento: il *De Consolatione Philosophiae* tradizione manoscritta e rielaborazioni esegetiche », in: Franziska Maier (a cura di), *Dante's « Convivio » or How to Restart Writing in Exile*, Bern, Peter Lang, 2015. Nasti spiega le difficoltà che si incontrano nello stabilire chi realmente disputò o insegnò negli *studia* fiorentini alla fine del Duecento e quali *quodlibeta* fossero dibattuti: « 'Vocabuli d'autori e di scienze e di libri' », p. 164. La studiosa presenta alcune interessanti proposte a proposito dell'insegnamento, in città, di Pietro delle Travi e Remigio de' Girolami, così come sulla possibile influenza dei *quodlibeta* su Dante (*ibid.*, pp. 164–171). Si veda anche Emilio Panella, « Nuova cronologia remigiana »; M. Michèle Mulchahey, « Education in Dante's Florence Revisited: Remigio de' Girolami and the Schools of Santa Maria Novella », in: Ronald B. Begley/Joseph W. Koterski (a cura di), *Medieval Education*, New York, Fordham University Press, 2005, pp. 143–181; Sylvain Piron, « Le poète et le théologien: une rencontre dans le *studium* de Santa Croce », in: Joël Biard/Fosca Mariani Zini (a cura di), « *Ut philosophia poesis* ». *Questions philosophiques dans l'œuvre de Dante, Pétrarque et Boccace*, Paris, Vrin, 2008, pp. 73–112; Simon A. Gilson, « Dante and Christian Aristotelianism », in: Claire E. Honess/Matthew Treherne (a cura di), *Reviewing Dante's Theology*, 2 voll., Bern, Peter Lang, 2013, I, pp. 65–109, qui pp. 84–86.

nel suo orientamento, sebbene, come sempre Paola Nasti ha dimostrato,³¹ tale 'educazione' gli avrebbe probabilmente fornito qualche discernimento dei *libri naturales* e della *Etica Nicomachea* di Aristotele, dato che i mendicanti si basavano su questi testi nel loro glossare i libri sapienziali. A questo proposito, Emilio Panella ha efficacemente notato che la predicazione avrebbe anche giocato un ruolo importante nel disseminare nuove tendenze nell'esegesi biblica sviluppatesi nelle « scuole », e che dunque « impropriamente si distingue il 'predicatore' Giordano da Pisa [...] dal 'lettore' Remigio de' Girolami [...]. Entrambi lettori conventuali, leggevano, disputavano e predicavano. Del primo ci sono pervenuti soltanto i sermoni. Tutto qui ».³² L'angolazione religiosa della formazione fiorentina di Dante sembra essere confermata dal carattere profondamente scritturale e cristiano della *Vita nova*, in cui le allusioni ad Aristotele e al pensiero morale e scientifico aristotelico, inteso in generale, sono scarse e trite. In verità, le prove offerte dalla produzione dantesca prima dell'esilio puntano verso una formazione intellettuale in gran parte basata sulla tradizione romanza in volgare e sulla Bibbia e la sua esegesi, con alcuni debiti nei confronti del ciceronismo civico di Brunetto, della *Philosophia* boeziana e degli *auctores* classici.³³ Le *petrose*, che verosimilmente appartengono agli ultimi anni del poeta nella sua città natale, costituiscono una probabile eccezione a questo stato di cose.³⁴ I loro interessi « scientifici » sembrano suggerire che, negli ultimissimi anni del secolo, come era lecito nei *quodlibeta*,³⁵ un'enfasi particolare fosse assegnata ai *documenta phylosophica* da almeno alcuni degli oratori mendicanti.³⁶ Inoltre, se una parte significativa della cultura religiosa del poeta era basata sulle conferenze pubbliche,

³¹ Paola Nasti, « 'Vocabuli d'autori e di scienze e di libri' », pp. 159–172.

³² Emilio Panella, « 'Ne le scuole de li religiosi' », p. 127.

³³ È certo che anche i volgarizzamenti di testi classici e in volgare non italiano sarebbero serviti come fonte significativa di informazione per Dante. Difatti, Simon Gilson mi ha suggerito che la popolarità dei volgarizzamenti potrebbe essere un segnale che si cominciavano a fare sforzi per aprire la cultura « laica » a quella dei clerici. In ogni modo, questa è una questione su cui mi pare si dovrà ancora lavorare molto. Allo stato attuale, si vedano Alison Cornish, *Vernacular Translation in Dante's Italy. Illiterate Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010; Sonia Gentili, *L'uomo aristotelico alle origini della letteratura italiana*, Roma, Carocci, 2005, pp. 27–55; Rita Librandi, « Dante e la lingua della scienza », in: *Lecture classensi* 41 (2013), pp. 61–87.

³⁴ Robert M. Durling/Ronald L. Martinez, *Time and the Crystal: Studies in Dante's « Rime petrose »*, Berkeley, University of California Press, 1990.

³⁵ Emilio Panella, « 'Ne le scuole de li religiosi' », pp. 121, 125.

³⁶ La critica dantesca ha quasi completamente trascurato di esaminare la poesia lirica del poeta come fonte di dati per la sua formazione intellettuale. Rare ma notevoli eccezioni, oltre al lavoro di Durling e Martinez sono: Kenelm Foster/Patrick Boyde (a cura di), *Dante's Lyric Poetry*, 2 voll., Oxford, Clarendon Press, 1967; Teodolinda Barolini, « Aristotle's

così come su sermoni e sulla liturgia, allora questa cultura non poteva essere che parziale e appresa in maniera essenzialmente non sistematica. Data la limitatezza della sua educazione formale, è più che comprensibile che Dante abbia voluto minimizzare le sue credenziali 'filosofiche'.

Ora, invece, è tempo di fare una breve incursione a Bologna, centro culturale, come ben sappiamo, di ben più grande peso intellettuale che non la Firenze del tardo Duecento e del primo Trecento. L'indicazione secondo cui Dante frequentò, seppure brevemente, l'università di Bologna è infondata. Manca semplicemente ogni avvaloramento documentario. E tuttavia non è irragionevole supporre che Bologna abbia davvero contribuito, forse anche in maniera cruciale, alla formazione intellettuale del poeta. Non v'è dubbio che egli vi abbia speso del tempo – e in questa occasione non voglio sollevare la discussione, convenientemente riaccesa di recente, su quando egli sia stato di fatto presente in città.³⁷ Piuttosto vorrei riferirmi solo alla questione di cosa egli abbia potuto impararvi, e come, se possibile, si potrebbe determinarlo. Sebbene Dante faccia regolarmente riferimenti a Bologna, specialmente nel *De vulgari eloquentia* e nella *Commedia*, egli non ci dice in realtà nulla a proposito dei suoi contatti intellettuali e delle esperienze che egli avrebbe potuto avervi. Non credo che questa reticenza sia qualcosa che possiamo semplicemente ignorare. Inoltre, è del tutto fuorviante suggerire, come alcuni hanno fatto spesso in maniera abbastanza energica, che, date le sue visite in città, Dante abbia avuto di conseguenza accesso alle élites intellettuali bolognesi e, per estensione ulteriore, alle loro « biblioteche ».³⁸ Di nuovo, dove sono le prove? Come è possibile che un giovane poeta fiorentino, per quanto notevolmente precoce e dotato, avesse guadagnato i favori dei circoli accademici? O fosse stato ammesso a lezioni di filosofia quando queste erano formalmente chiuse a tutti tranne che ai membri dell'università? Naturalmente, esiste il caso di Guido Cavalcanti, il quale invero trasse beneficio dalla sua interazione con i *magistri* dell'università; e Guido è stato il « primo amico » di Dante... Ciononostante, ancora una volta la serie di prove è, nella migliore delle ipotesi, debole, e nella peggiore essa non rivela

Mezzo, Courtly *Misura*, and Dante's Canzone *Le dolci rime* », in: Jan M. Ziolkowski (a cura di), *Dante and the Greeks*, Washington, Dumbarton Oaks, 2014, pp. 163–179.

³⁷ I miei commenti su Bologna si riferiscono al tempo che Dante potrebbe aver passato in questa città prima dell'esilio. Qualora fosse dimostrabile (cosa tutt'altro che facile) che il poeta sia ritornato nella città nei primi anni dell'esilio, probabilmente fra il 1304 e il 1306, allora questo potrebbe alterare ciò che si può dire a proposito dei suoi debiti nei confronti del fiorentino ambiente intellettuale bolognese.

³⁸ Luciano Gargan, *Dante, la sua biblioteca e lo studio di Bologna*, Roma/Padova, Antenore, 2014, pp. 37–111.

nulla di tangibile. Bologna appare come la fata morgana intravista da tanti fra coloro che si sono espressi sulla formazione intellettuale di Dante. Fino a quando non avremo una conoscenza di gran lunga migliore di quella che abbiamo oggi dei particolari interessi intellettuali dei vari centri in cui Dante ha vissuto e attraverso cui è passato, e dei rapporti tra gli intellettuali che ne fecero parte – l'eccellente ricerca portata avanti alle università di Leeds e di Warwick rispetto al sapere teologico nella Firenze tardo-medievale è esemplare in tal senso –, è al momento impossibile, con l'eccezione della sua città natale, fare qualsivoglia affermazione che abbia una qualche certezza rispetto a ciò che egli abbia potuto apprendere in luoghi differenti.³⁹ Solo quando potremo dimostrare che Dante ha realmente potuto avere accesso a testi specifici, idee e opinioni che si palesano nelle sue opere, principalmente, se non esclusivamente, attraverso un certo ambiente intellettuale e, altrettanto significativamente, in uno specifico periodo, soltanto allora sarà possibile iniziare ad accertare in che modo il poeta sia debitore, mettiamo, di Bologna. In tutta onestà, le nostre conoscenze sono ben lungi dall'essere vicine a tal punto d'arrivo; ed è possibile che tale documentazione su Bologna, così come su altri luoghi, sia in realtà impossibile da stabilire. Per ora, ci troviamo faccia a faccia con la spinosa evidenza che, per quel che riguarda la sua educazione e le sue letture, Dante indirizza la nostra attenzione in una sola direzione. Così, nella *Vita nova* e ancor più nel *Convivio*, il poeta si limita a sottolineare il peculiare carattere fiorentino della sua formazione – e i risultati di ricerche recenti, in particolar modo in relazione con il « quasi commento » (I, iii, 2), sembrano confermare l'importanza dei suoi legami con il *milieu* culturale della sua città. Inoltre, ed ancora una volta in maniera significativa, in nessun luogo della sua opera Dante fa menzione dell'impatto che il suo viaggiare prima e dopo l'esilio ebbe sulla sua vita intellettuale. Queste sono questioni di una certa importanza che la critica dantesca non si è certo affrettata ad affrontare – e io stesso avrei bisogno di un sostanziale sovrappiù di lavoro prima di sentirmi a mio agio nell'esprimere un parere su questa situazione a suo modo sconcertante. Non sappiamo se sia *reticentia*, uno stato di fatto o un disegno autobiografico mistificatorio. Un misto di questi ed ancora altri fattori? Un problema, poi, che forse non sembra più rilevante quando Dante arriva a scrivere la totalizzante *Commedia*, sebbene egli non manchi di

³⁹ Verona, dove Dante passò una parte significativa del suo esilio, è un altro importante centro intellettuale che ha potuto giocare un ruolo rilevante nella sua formazione intellettuale; si veda Guglielmo Bottari, « La cultura veronese attorno a Dante. I. Tra storia e letteratura », in: « *Per correr miglior acque* ». *Bilanci e prospettive degli studi danteschi alle soglie del nuovo millennio*, 2 voll., Roma, Salerno, 2001, I, pp. 371–391.

riconoscere, in modo comunque ambiguo, l'insegnamento « nel mondo ad ora ad ora » (*Inf.* XV, 84–85) di Brunetto. Eppure, dal Trecento ai nostri giorni, i dantisti hanno mantenuto la tendenza ad ignorare cosa il poeta riveli della sua formazione intellettuale e hanno invece di gran lunga preferito tessere fantasiose storie di viaggi a Parigi, di incontri con eminenti studiosi e di frequentazioni di biblioteche riccamente fornite. I trecenteschi *aficionados* di Dante potrebbero anche essere perdonati, dato il loro tentativo di stabilire la reputazione del primo *auctor* moderno in conformità alle convenzioni delle *vitae* degli autorevoli scrittori del passato, ma abbiamo veramente una scusa per l'oggi?

Non intendo suggerire che la formazione intellettuale di Dante, anche prima del 1301, sia stata esclusivamente fiorentina. Piuttosto vorrei semplicemente sottolineare che tale è l'impressione che il poeta ha deciso di lasciarsi dietro; e che ad oggi, soprattutto alla luce delle difficoltà tuttora esperite nel determinare che cosa egli avesse potuto apprendere altrove, c'è una discreta quantità di prove a sostegno di tale ipotesi. In secondo luogo, non v'è alcun dubbio che Dante conoscesse alcuni testi « tutti quanti » (*Inf.* XX, 114).⁴⁰ Tuttavia, è anche certo che parte della sua conoscenza fosse mediata dalla trasmissione orale, da lavori di compilazione, da commenti e da *florilegia*. Non c'è nulla di inusuale in proposito; per dirla semplicemente, questo era il tipico modo 'disordinato' attraverso cui i laici acquisivano il loro sapere. La disponibilità di libri era nel tardo Medioevo tutto fuorché immediata: i libri erano costosi, testi singoli o miscellanee, erano gelosamente custoditi e non circolavano facilmente, mentre molti altri testi non erano affatto disponibili in specifici luoghi. Di conseguenza, ogniquale volta postuliamo la conoscenza di Dante di un testo dobbiamo valutare al meglio le probabilità e le modalità dell'accesso a tale testo. In effetti, una parte notevole dell'informazione del poeta è fatta di luoghi comuni, stato di cose che conferma la vitale importanza della proposta di Nardi secondo cui, piuttosto che attendersi la scoperta di fonti precise, cosa d'altronde non impossibile, noi dovremmo concentrarci nell'illuminare il contesto intellettuale e culturale in cui Dante pensò e scrisse. Tuttavia, nel momento in cui portiamo avanti tale progetto, dobbiamo assicurarci di discriminare diligentemente tra i diversi livelli della cultura medievale e la loro rilevanza e riemergenza all'interno dell'opera del poeta, particolarmente perché egli fu in dialogo costante con l'ambiente circostante. È infatti un aspetto sostanziale dell'impareggiata conquista dantesca l'aver

⁴⁰ Dante allude alla sua ricerca e alla sua lettura di testi « autorevoli »; si veda *Conv.* II, xii, 6; *Dve* I, vi, 3.

presentato un'immagine originale e totalizzante del suo mondo mentr'egli scriveva e apprendeva per lo più 'dai margini'.

Ho scelto la citazione da Tommaso Gallo con cui si apre questo contributo per diverse ragioni. È stato un modo per introdurre una figura che il dantismo dovrebbe conoscere meglio. Poi, dato che mi si chiede di « riflettere sul [mio] proprio approccio metodologico », l'esclamazione di Gallo – « quibus vigiliis! quo valore! » – mi è servita da ammonizione ironica a non dare troppa importanza a me stesso, soprattutto poiché non posso fingere, diversamente da Gallo, che per me studiare Dante, anche se sono più di quarant'anni che lo sto 'infastidendo', sia mai stato un impegno particolarmente travolgente. Ammetto volentieri, come ben sanno la mia famiglia e i miei amici più cari, che fare il dantista non ha mai avuto speciale importanza per me. Ciò non significa, ovviamente, come spero sia evidente da quanto ho asserito finora, che io creda che l'Alighieri non meriti di essere studiato con la massima serietà, franchezza e auto-coscienza – d'altronde è proprio da questa auto-consapevolezza che emerge il bisogno di confessarmi. Infine, giacché ero ben conscio che il tono dominante di questo intervento sarebbe stato abbastanza critico, ho ritenuto che la citazione avrebbe potuto bilanciare in positivo il mio discorso. Sono infatti convinto che, dal Trecento in poi, la dantistica abbia offerto, e continui ad offrire, dei contributi fondamentali che non soltanto ci permettono di apprezzare il maggiore scrittore, oserei dire, della cultura occidentale, ma che servono anche per portare avanti lo studio della letteratura in generale. Grazie ai « vigili sforzi » di generazioni di lettori, Dante si erige a simbolo, e ben oltre i confini dell'« aiuola » (*Par.* XXII, 151 and XXVII, 86) di specialisti come siamo noi, del perenne vigore della poesia e a memento definitivo del fatto che il Medioevo, per quanto « buio », fu anche fonte di straordinaria illuminazione. Questa è una conquista di cui il dantismo giustamente può essere fiero; ciò non ci esonera tuttavia dal riconoscere dove e come possiamo migliorare. Le esigenze della « vigilanza » e dell'« impegno » sono inesorabili.⁴¹

⁴¹ Il presente intervento deve molto alle 'chiacchierate' che faccio da anni con un gruppo di cari amici *dantisti*. Ringrazio di cuore Ted Cachey, Simon Gilson, Laurence Hooper, Anne Leone, Christian Moevs, Vittorio Montemaggi, Paola Nasti, Lino Pertile e Justin Steinberg. A Paola devo anche un grande debito linguistico. Come al solito, è stata lei a correggere e a migliorare il mio italiano.

Bibliografia

- Dante Alighieri, *Dante's Lyric Poetry*, a cura di Kenelm Foster/Patrick Boyde, 2 voll., Oxford, Clarendon Press, 1967.
- Idem, *Questio de aqua et terra*, a cura di Francesco Mazzoni, in: *Opere minori*, 2 voll., Milano/Napoli, Ricciardi, 1979-1988, II, pp. 693-880.
- Idem, *Convivio*, a cura di Cesare Vasoli/Domenico De Robertis, Milano/Napoli, Ricciardi, 1988.
- Idem, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, a cura di Giorgio Petrocchi, seconda edizione, 4 voll., Firenze, Le Lettere, 1994.
- Idem, *Convivio*, a cura di Franca Brambilla Ageno, 2 voll., Firenze, Le Lettere, 1995.
- Idem, *Convivio*, a cura di Gianfranco Fioravanti/Claudio Giunta, in: Idem, *Convivio, Monarchia, Epistole, Egloghe*, Milano, Mondadori, 2014, pp. 3-805.
- Idem, *Epistole*, a cura di Claudia Villa, in: Idem, *Convivio, Monarchia, Epistole, Egloghe*, Milano, Mondadori, 2014, pp. 1417-1592.
- Marco Ariani, « *Lux inaccessibilis* ». *Metafore e teologia della luce nel « Paradiso » di Dante*, Roma, Aracne, 2010.
- Zygmunt G. Barański, *Dante e i segni. Saggi per una storia intellettuale di Dante*, Napoli, Liguori, 2000.
- Idem, « Il *Convivio* e la poesia: problemi di definizione », in: Francesco Tateo/Daniele Maria Pegorari (a cura di), *Contesti della « Commedia »*. *Lectura Dantis Fridericiana 2002-2003*, Bari, Palomar, 2004, pp. 9-64.
- Idem, « 'Oh come è grande la mia impresa' (Conv. IV. vii. 4): Notes towards Defining the *Convivio* », in: Franziska Meier (a cura di), *Dante's « Convivio » or How to Restart Writing in Exile*, Bern, Peter Lang, 2015.
- Teodolinda Barolini, « Aristotle's *Mezzo*, Courtly *Misura*, and Dante's Canzone *Le dolci rime* », in: Jan M. Ziolkowski (a cura di), *Dante and the Greeks*, Washington, Dumbarton Oaks, 2014, pp. 163-179.
- Eadem, « The Case of the Lost Original Ending of Dante's *Vita Nuova*. More Notes towards a Critical Philology », in: *Medioevo letterario d'Italia* 11 (2014), pp. 37-43.
- Bernard C. Bazàn, *Les Questions disputées et les questions quodlibétiques dans les facultés de théologie, de droit et de médecine*, Turnhout, Brepols, 1985.
- Robert Black, *Humanism and Education in Medieval and Renaissance Italy. Tradition and Innovation in Latin Schools from the Twelfth to the Fifteenth Century*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001.
- Idem, recensione a Witt, in: *Vivarium* 40 (2002), pp. 272-297.

- Idem, « Education », in: Zygmunt G. Barański/Lino Pertile (a cura di), *Dante in Context*, Cambridge, Cambridge University Press, di prossima pubblicazione.
- Guglielmo Bottari, « La cultura veronese attorno a Dante. I. Tra storia e letteratura », in: « *Per correr miglior acque* ». *Bilanci e prospettive degli studi danteschi alle soglie del nuovo millennio*, 2 voll., Roma, Salerno, 2001, I, pp. 371–391.
- Giuseppina Brunetti/Sonia Gentili, « Una biblioteca nella Firenze di Dante: i manoscritti di Santa Croce », in: Emilio Russo (a cura di), *Testimoni del vero. Su alcuni libri in biblioteche d'autore = Studi (e testi) italiani* 6 (2000), pp. 21–55.
- Mario Capellino, *Tommaso di San Vittore abate vercellese*, Vercelli, Società Storica Vercellese, 1978.
- Paolo Chiesa/Andrea Tabarroni, « Dante *demonstrator* nel secondo libro della *Monarchia* », in: Enrico Malato/Andrea Mazzucchi (a cura di), *Leggere Dante oggi*, Roma, Salerno, 2012, pp. 141–162.
- Idem, « Introduzione », in: Dante Alighieri, *Monarchia*, a cura di Paolo Chiesa/Andrea Tabarroni, Roma, Salerno, 2013, pp. XIX–LXXXVI.
- Gianfranco Contini, « Introduzione alle Rime di Dante », in: Idem, *Un'idea di Dante*, Torino, Einaudi, 1976, pp. 3–20.
- Boyd Taylor Coolman, « The Medieval Affective Dionysian Tradition », in: *Modern Theology* 24 (2008), pp. 615–632.
- Alison Cornish, *Vernacular Translation in Dante's Italy. Illiterate Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010.
- Charles T. Davis, « Education in Dante's Florence », in: *Speculum* 40 (1965), pp. 415–435.
- Idem, « The Florentine *studia* and Dante's 'Library' », in: Giuseppe Di Scipio/Aldo Scaglione (a cura di), *The « Divine Comedy » and the Encyclopedia of Arts and Sciences*, Amsterdam e Philadelphia, Benjamins, 1988, pp. 339–366.
- Peter Dronke, *Dante's Second Love. The Originality and the Contexts of the « Convivio »*, Leeds, The Society for Italian Studies, 1997.
- Robert M. Durling/Ronald L. Martinez, *Time and the Crystal: Studies in Dante's « Rime petrose »*, Berkeley, University of California Press, 1990.
- Paolo Falzone, *Desiderio della scienza e desiderio di Dio nel « Convivio »*, Napoli, Società editrice il Mulino, 2010.
- Tommaso Gallo, *Dionysiaca*, a cura di Philippe Chevallier, 2 voll., Paris/Bruges, Desclée de Brouwer, 1937–1950.
- Luciano Gargan, *Dante, la sua biblioteca e lo studio di Bologna*, Roma/Padova, Antenore, 2014.
- Sonia Gentili, *L'uomo aristotelico alle origini della letteratura italiana*, Roma, Carocci, 2005, pp. 27–55.

- Simon A. Gilson, « Dante and Christian Aristotelianism », in: Claire E. Honess/Matthew Treherne (a cura di), *Reviewing Dante's Theology*, 2 voll., Bern, Peter Lang, 2013, I, pp. 65–109.
- Marion Gindhart/Ursula Kundert (a cura di), *Disputatio 1200–1800. Form, Funktion und Wirkung eines Leitmediums universitärer Wissenskultur*, Berlin/New York, de Gruyter, 2010.
- Ruedi Imbach, *Dante, la philosophie et les laïcs*, Fribourg, Éditions Universitaires/Paris, Éditions du Cerf, 1996.
- Rita Librandi, « Dante e la lingua della scienza », in: *Lecture classensi* 41 (2013), pp. 61–87.
- Andrea Mazzucchi, « Per una nuova edizione commentata del *Convivio* », in: Enrico Malato/Andrea Mazzucchi (a cura di), *Leggere Dante oggi*, Salerno, 2012, pp. 81–107.
- James McEvoy, *Mystical Theology: The Glosses by Thomas Gallus and the Commentary of Robert Grosseteste on « De mystica theologia »*, Louvain/Paris, Peeters, 2003, pp. 3–54.
- Bernard McGinn, « Thomas Gallus and Dionysian Mysticism », in: *Studies in Spirituality* 8 (1994), pp. 81–96.
- Giuliano Milani e Antonio Montefusco, « 'Prescindendo dai versi di Dante?' Un percorso negli studi tra testi, biografia e documenti », in: *Reti Medievali Rivista* 15,2 (2014), pp. 1–22.
- Antonio Montefusco, « L'avventura del *Fiore*. Contini e il 'nodo' », in: *Ermeneutica letteraria* 10 (2014), pp. 55–65.
- M. Michèle Mulchahey, « Education in Dante's Florence Revisited: Remigio de' Girolami and the Schools of Santa Maria Novella », in: Ronald B. Begley/Joseph W. Koterski (a cura di), *Medieval Education*, New York, Fordham University Press, 2005, pp. 143–181.
- Bruno Nardi, *Sigieri di Brabante nella « Divina Commedia » e le fonti della filosofia di Dante*, Spianate [Pescia], presso l'autore, 1912.
- Paola Nasti, *Favole d'amore e « saver profondo »*. *La tradizione salomonica in Dante*, Ravenna, Longo, 2007.
- Eadem, « 'Vocabuli d'autori e di scienze e di libri' (Conv. II xii 5): percorsi sapienziali di Dante », in: Giuseppe Ledda (a cura di), *La Bibbia di Dante. Esperienza mistica, profezia e teologia biblica in Dante*, Ravenna, Centro Dantesco dei Frati Minori Conventuali, 2011, pp. 121–178.
- Eadem, « Dante and Ecclesiology », in: Claire E. Honess/Matthew Treherne (a cura di), *Reviewing Dante's Theology*, 2 voll., Bern, Peter Lang, 2013, II, pp. 43–88.

- Eadem, « La ricezione di una fonte dantesca nel tardo Duecento: il *De Consolatione Philosophiae* tradizione manoscritta e rielaborazioni esegetiche », in: Franziska Meier (a cura di), *Dante's « Convivio » or How to Restart Writing in Exile*, Bern, Peter Lang, 2015.
- Emilio Panella, « Nuova cronologia remigiana », in: *Archivum Fratrum Praedicatorum* 40 (1990), pp. 145–311.
- Idem, « 'Ne le scuole de li religiosi e a le disputazioni de li filosofanti' (Dante Alighieri). Lectio, disputatio, predicatio », in: Fabrizio Amerini (a cura di), *Dal convento alla città. Filosofia e teologia in Francesco da Prato O.P. (XIV secolo)*, Firenze, Zella, 2008, pp. 115–131.
- Anna Pegoretti, « Filosofanti », in: *Le tre corone* 2 (2015), pp. 11–70.
- Sylvain Piron, « Le poète et le théologien: une rencontre dans le *studium* de Santa Croce », in: Joël Biard/Fosca Mariani Zini (a cura di), « *Ut philosophia poesis* ». *Questions philosophiques dans l'œuvre de Dante, Pétrarque et Boccace*, Paris, Vrin, 2008, pp. 73–112.
- David Robey, « Dante and Modern American Dante Criticism: Post-Structuralism », *Annali d'Italianistica* 8 (1990), pp. 116–131.
- Paul Rorem, *Pseudo-Dionysius: A Commentary on the Texts and an Introduction to Their Influence*, New York/Oxford, Oxford University Press, 1993.
- Diego Sbacchi, *La presenza di Dionigi Areopagita nel « Paradiso » di Dante*, Firenze, Olschki, 2006.
- Christopher Schabel (a cura di), *Theological Quodlibeta in the Middle Ages. The Thirteenth Century*, Leiden/Boston, Brill, 2006.
- Idem (a cura di), *Theological Quodlibeta in the Middle Ages. The Fourteenth Century*, Leiden/Boston, Brill, 2007.
- Cesare Vasoli, « Filosofia e teologia in Dante », in: Umberto Bosco (a cura di), *Dante nella critica d'oggi: risultati e prospettive*, Firenze, Le Monnier, 1965, pp. 47–71.
- James Walsh, « Thomas Gallus et l'effort contemplatif », in: *Revue d'histoire de la spiritualité* 51 (1975), pp. 17–42.
- Olga Weijers, *La « disputatio » dans les Facultés des arts au moyen âge*, Turnhout, Brepols, 2002.
- Ronald G. Witt, « *In the Footsteps of the Ancients* »: *The Origins of Humanism from Lovato to Bruni*, Leiden, Brill, 2000.

Il presupposto della finzione

Riassunto

I lettori della *Commedia* si sono interrogati sul rapporto tra piano del testo e piano dell'esperienza vissuta. La posizione maggioritaria, emersa già nel Trecento e ancora vitale ai giorni nostri, certifica il carattere di finzione del poema. Questo approccio, tuttavia, subisce nel tempo contraccolpi non lievi, accusando una serie di metamorfosi con vistose alterazioni dell'assetto di partenza: mentre i commentatori del XIV e XV secolo avvalorano una dialettica tra favola e allegoria, il dibattito tardo-rinascimentale pone il problema del verosimile e un'ulteriore svolta si verifica con i romantici, e in particolare con De Sanctis, che riporta la prospettiva escatologica a una tensione verso l'ideale, sostituendo la categoria di *factio* con quella di trasfigurazione. Nella temperie novecentesca, infine, il presupposto della finzione è destinato a perdere la sua presunta ovvietà, a fronte di punti di vista radicalmente alternativi.

Zusammenfassung

Die Leser der *Commedia* haben sich über den Zusammenhang zwischen der Ebene des Textes und der Ebene der gelebten Erfahrung Gedanken gemacht. Mehrheitlich wurde dabei die bereits im *Trecento* entstandene und heute noch lebendige Auffassung von der Fiktionalität des Gedichts vertreten. Diese Annahme ist allerdings im Laufe der Zeit markanten Infragestellungen ausgesetzt und unterliegt einer Reihe von Transformationen, die die Ausgangslage sichtlich verändern: Während die Kommentatoren des 14. und 15. Jahrhunderts auf der Dialektik von Fabel und Allegorie insistieren, dreht sich die Diskussion in der Spätrenaissance um das Problem der Wahrscheinlichkeit; eine weitere Wende vollzieht sich mit den Romantikern, insbesondere mit De Sanctis, der in der eschatologischen Perspektive eine Tendenz zum Ideal hin zu erkennen glaubt, wobei er die Kategorie der *factio* durch die der Transfiguration ersetzt. Im Klima des 20. Jahrhunderts schließlich verliert das Fiktionspostulat angesichts radikal alternativer Standpunkte seine vermeintliche Selbstverständlichkeit.

1. Fabula docet

Vero o non vero? L'alternativa, si sa, è pertinente rispetto a un enunciato denotativo, magari ampiamente espanso, assunto a discorso articolato e complesso; mentre perde ogni plausibilità in relazione a un poema o a un romanzo, che per statuto la eludono.¹ Lo scenario, i personaggi e l'azione di un'opera letteraria sussistono nella cornice dell'opera stessa; chiedersi se abbiano o meno riscontro nel mondo reale, un riscontro diretto, punto per punto, dall'inizio alla fine, è semplicemente fuor di luogo. Se non che, il capolavoro di Dante ha insinuato proprio un dilemma del genere, e non solo nel pubblico *naïf*. Erano le donnicciole di Verona, d'accordo, a spiare ingenuamente il profilo del poeta, cercando di sorprendervi i segni della faticosa escursione nell'oltremondo; ma è toccato a interpreti di spessore interrogarsi sull'attendibilità del resoconto dantesco, sul suo eventuale ag-gancio a un vissuto.

La posizione maggioritaria, in un panorama ermeneutico frastagliato, ha ribadito che la *Commedia* è una finzione poetica, escludendo ogni ricezione disponibile al fideismo. Questa posizione si è già delineata all'uscita del poema, conquistando *d'emblée* il dominio nell'ambito degli incipienti, e pur rapidamente cospicui, studi su Dante, ha conservato per secoli un'egemonia incontrastata e può vantare oggi un largo ascolto. Eppure, essa ha subito, nel tempo, contraccolpi non indifferenti, accusando una serie di metamorfosi con vistose alterazioni dell'assetto di partenza. Seguirne la parabola – il che significa ripercorrere la storia della critica dantesca nei suoi snodi più importanti, almeno sino all'epoca, abbastanza recente, in cui prendono ad affacciarsi, con insistenza sempre maggiore, punti di vista alternativi – dà un primo sentore della complessità della questione.

A presentarsi sono anzitutto i commentatori del Tre e Quattrocento, artefici di un'iniziale ma imprescindibile *lectura Dantis*. Va detto subito che essi non vogliono rimuovere il vettore conoscitivo e morale della *Commedia*, al contrario, si preoccupano vigorosamente di tutelarla; sono convinti, però, che esso conviva, in felice simbiosi, con un vettore di altra natura. Gioverà tener presente il correlativo scenario culturale, indispensabile a valutare una mossa molto determinata nonché coronata da notevole successo, tanto da

¹ Basti il rinvio a Käte Hamburger, *Die Logik der Dichtung*, Stuttgart, Klett, 1977; Gérard Genette, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1991, tr. it. *Finzione e dizione*, Parma, Pratiche, 1994; Michael Riffaterre, *Fictional Truth*, Baltimore/London, The Johns Hopkins University Press, 1990, ²1993; Alberto Voltolini, *Finzioni. Il far finta e i suoi oggetti*, Roma/Bari, Laterza, 2010.

occupare subito tutto il campo esegetico senza lasciare spazio, per molto tempo, a impostazioni diverse. In verità, lo scenario in questione non era esattamente propizio a Dante e alla sua opera: gli interpreti della prima ora, soprattutto quelli trecenteschi, dovettero anzi organizzare una difesa, e su due fronti opposti, contrastando una tenaglia che portava uguale insidia da una parte e dall'altra. La fortuna della loro soluzione dipese proprio dal fatto che essa rompe l'accerchiamento, a partire, s'intende, dalle risorse teoriche allora disponibili. Ma quali erano le ipoteche attive e così preoccupanti? Da un lato, incombeva su Dante un sospetto di eterodossia volto a un esame severo delle sue opere e non solo limitato a una controversia, magari accesa e intransigente. Controversia era certo quella imbastita dal domenicano Guido Vernani nel suo *pamphlet* aspramente polemico *De reprobatione Monarchiae*, redatto nel 1329 a denuncia di presunti errori filosofici e teologici; e se veniva qui eletto, quale bersaglio, il trattato politico sull'Impero, non mancavano strali contro la *Commedia*, accusata di sofistica frode a danno dei suoi lettori.² Imputazioni non irrilevanti, dati i tempi. Purtroppo, c'era di peggio: la violenta intolleranza del cardinale Bertrando del Poggetto, che in quel di Bologna destinava senz'altro la *Monarchia* alle fiamme e avrebbe voluto vedere sul rogo anche le ossa dell'autore. L'ortodossia di Dante andava dunque tutelata; non meno che le sue spoglie mortali, custodite dalla pietosa Ravenna. Come se non bastasse, si allungava sulla produzione dantesca un'ombra di diverso genere, la riserva della filosofia scolastica sull'attendibilità in genere della poesia, « infima doctrina », da accostare con accorta consapevolezza dei suoi limiti.³ La cultura del tempo, così fervidamente attenta ad Aristotele, ne ignorava tuttavia la *Poetica* e la sua giustificazione della poesia in nome del verosimile, tanto è vero che Tommaso d'Aquino aveva cercato la concezione aristotelica della poesia in un'altra opera dello Stagirita, la *Metafisica*, rivolgendosi in particolare a uno squarcio relativo ai poeti più antichi.⁴ Scrittori teologizzanti, costoro, intenti, secondo Aristotele, a indagare le cause originarie, ma sprovvisti, sempre a detta del Filosofo, di debite attrezzature, e difatti inventori su base fantastica di cosmogonie mitiche, ancora al di qua di risultanze teoreticamente affidabili. Postillando questa pagina aristotelica, Tommaso aveva sottoscritto il lucido, abrasivo profilo degli arcaici autori

² Cfr. Guido Vernani, *De Reprobatione Monarchiae*, in: Nevio Matteini, *Il più antico oppositore politico di Dante: Guido Vernani da Rimini*, Padova, Cedam, 1958, pp. 91–118, qui p. 93.

³ Resta imprescindibile Ernst Robert Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern, Francke, 1948, tr. it. *Letteratura europea e Medio Evo latino*, a cura di Roberto Antonelli, Firenze, La Nuova Italia, 1992, pp. 240–250.

⁴ Aristotele, *Metafisica*, I, III, 983 b.

filomiti e si era sentito in diritto di rimarcare – a proposito di un detto di Simonide sull'invidia propria agli dei – la connaturata mendacia dei poeti in genere: « in multis [...] mentiuntur ». ⁵ Qualche decennio dopo, alle soglie del XIV secolo, il domenicano Giovannino da Mantova avrebbe ribadito le tesi tomistiche, entrando in attrito con Albertino Mussato: primo atto di una *querelle* che doveva coinvolgere, più tardi, personalità di primissimo piano come Petrarca e Boccaccio. ⁶

Diviene allora comprensibile la strategia adottata dai commentatori trecenteschi della *Commedia*, ⁷ il che non significa affatto che questa strategia risulti pacifica e senza interne difficoltà. La sua manovra conosce sostanzialmente due mosse. I commentatori in questione scelgono di lavorare con categorie come *factio* e *fabula*, le categorie che, in un'epoca ancora ignara del verosimile aristotelico, qualificavano spesso il prodotto letterario. Le aveva adoperate Dante stesso, quelle nozioni, rispettivamente nel *De vulgari* (II, iv, 2) e nel *Convivio* (II, i, 3); non le aveva però incluse entro la *Commedia*. ⁸ Questo passo compiono senza esitare i suoi esegeti. Al tempo stesso, essi avvistano nel tessuto dell'opera una filigrana sapienziale di ingente spessore e ne fanno il punto d'arrivo della fruizione, chiamata a passare dall'ornamento alla sostanza, dal compiacimento estetico al nutrimento intellettuale.

Proviamo ad avvicinare i riflettori. Pietro Alighieri, che qui assumiamo come esponente emblematico di uno schieramento, lo assicura a più riprese, a scanso di equivoci: finge, l'autore del poema sacro, « fingit », né si potrebbe opinare diversamente. L'appello di Pietro è anzitutto al buon senso, in seconda battuta ai meccanismi del discorso figurato:

⁵ Tommaso d'Aquino, *In Metaphysicam Aristotelis commentaria*, a cura di M. Raymundus Cathala, Torino, Marietti, 1926, p. 21.

⁶ Cfr. Claudio Mésoniat, *Poetica Theologia. La « Lucula Noctis » di Giovanni Dominici e le dispute letterarie tra '300 e '400*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1984.

⁷ Cfr. ora Saverio Bellomo, « How to Read the Early Commentaries », in: Paola Nasti/Claudia Rossignoli (a cura di), *Interpreting Dante. Essays on the Traditions of Dante Commentary*, Notre Dame, University of Notre Dame Press, 2013, pp. 84–109. Risulta ancora utile, nonostante la prospettiva fortemente angolata, la trattazione che ai commentatori trecenteschi dedica Robert Hollander, *Allegory in Dante's « Commedia »*, Princeton, Princeton University Press, 1969, pp. 266–296 (Appendix I).

⁸ Della terminologia inerente alla favola poetica sopravvive, nella *Commedia*, l'espressione marcata « velame », che occorre in un appello ai lettori: « O voi ch'avete li 'ntelletti sani, / mirate la dottrina che s'asconde / sotto 'l velame de li versi strani » (*Inf.* IX, 61–63). E si veda *Purg.* VIII, 19–21, col gioco tra « velo » e « vero ». Si cita da Dante Alighieri, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, a cura di Giorgio Petrocchi, 4 voll., Milano, Mondadori, 1966–1967, seconda ristampa riveduta, Firenze, Le Lettere, 1994.

Nam aliqua juxta literam intelligi nequeunt; nam literaliter talia accepta non instructionem, sed errorem inducerent. [...] Nam quis sani intellectus crederet ipsum ita descendisse, et talia vidisse, nisi cum distinctione dictorum modorum loquendi ad figuram? Nam non est ipse literalis sensus ipsa figura, sed id quod est figuratum; nam et cum scribitur *brachium Dei*, ut in Joan. 22. ex dicto Isaiae, non est sensus quod brachium Deo sit, sed id quod per brachium significatur, scilicet virtus operativa. Amodo cum auctor loquitur et describit talem et talem in Inferno, Purgatorio, et Paradiso, cum dictis sensibus diversimode intelligatur, ut poeta, cujus officium est ut, ea quae vere gesta sunt, in alias species obliquis figurationibus cum decore aliquo conversa traducat, secundum Isidorum.⁹

Va notato che Pietro asserisce il carattere fittizio del viaggio come un'assoluta evidenza, alla quale non è necessario accludere alcuna dimostrazione. Si tratta di additare un presupposto che sta nitidamente: basta un'interrogativa retorica, un invito alla ragionevolezza e la partita col dubbio è chiusa una volta per tutte. Da precisare che la palese irrealtà viene attribuita all'argomento in sé e per sé, prima di ogni considerazione sul discorso particolare che lo veicola: è la vicenda come tale a riuscire, secondo Pietro, manifestamente non vera. Presso un lettore dell'età di mezzo, un atteggiamento del genere può apparire singolare: discese o ascese nell'aldilà erano di casa nei testi medievali, tanto che avevano dato vita a un vero e proprio genere, quello delle *Visiones Animarum*, dotate di salda presunzione veritativa, nonché avallate da menti teologiche non proprio alle prime armi. Ma Pietro è presumibilmente condizionato dall'offensiva contro la memoria del padre, e vuole ammortizzare la sporgenza di pagine che in un clima sfavorevole possono prestare il fianco: se occorre scansare pulpiti maldisposti, riparare la *Commedia* da diffidenze astiose, allora l'eventualità di una pretesa referenziale da parte dell'autore va messa fuori gioco e nel modo più drastico. Quella pretesa non è stata mai avanzata per il semplice motivo che è impossibile avanzarla. Chi ne avrebbe l'ardire? E chi presterebbe fede? È sintomatico che Pietro porti il ragionamento sul versante della ricezione: nessun lettore dotato di un minimo di equilibrio può credere a un viaggio oltremondano. Come dire che le accuse di fraudolenza a carico di Dante non sono soltanto sprovviste di ogni fondamento, ma si rivelano tendenziose, frutto di un equivoco in realtà voluto, e voluto a scopi pesantemente denigratori. La visita dell'oltretomba è dunque una figura, e figura a stretto contatto col figurato, come il biblico braccio di Dio, espressione dove il senso letterale coincide col figurato stesso. La *Commedia*, del resto, è opera poetica, e ufficio

⁹ Pietro Alighieri, *Super Dantis ipsius genitoris Comoediam Commentarium*, a cura di Vincenzo Nannucci, Firenze, Garinci, 1846, p. 8.

del poeta, teste Isidoro di Siviglia, è volgere le *res gestae* in trasposizioni indirette, apprezzabili per la loro nobiltà espressiva.¹⁰

Con tutto ciò, Pietro è persuaso di avere fra le mani un testo filosoficamente e teologicamente denso, e non vuole esporlo all'imputazione tipica della Scolastica, all'addebito insomma di approssimazione imperfetta e deficitaria, non all'altezza della verità, anzi irreparabilmente scissa dalla fondata e rigorosa dottrina. Il suo approccio trova, pertanto, una decisiva integrazione: mentre protesta che in causa è una finzione, egli ne opera il riscatto postulando un sostrato veritativo, vena aurifera del senso che l'analisi è in grado di raggiungere e portare alla luce. Quando Pietro stabilisce che la discesa del protagonista all'Inferno è il corrispettivo fantastico di una discesa « ad infimum statum vitiorum » smentisce una ricezione ingenua o peggio in malafede, e al tempo stesso promuove un messaggio nei suoi valori epistemicici.¹¹ Il commutatore in grado di volgere la finzione in ammaestramento, le menzogne in lezioni sostanziose è l'allegoresi, procedimento istituzionalmente deputato, in sede esegetica, a transvalutare i discorsi, con la sua tipica articolazione fra superficie e profondità, esterno e interno.

Questo approdo non manca di complicazioni. Ragionando sulla coppia di figura e figurato, e sostenendo che il senso letterale è lo stesso figurato, Pietro si pone nel solco di Tommaso d'Aquino; solo che la consonanza è episodica. Tommaso, in effetti, negava un aggancio della figura retorica all'allegoria, e si limitava in quel caso ad ammettere, in luogo di un senso allegorico, un meno impegnativo senso parabolico, immanente, appunto, allo stesso senso letterale; ma diniego e precisazione rientravano in un'impostazione complessiva e ben calibrata. Per l'Aquinate, è lecito parlare di senso letterale e di senso allegorico solo in relazione a un fatto implicante un altro fatto (non a proposito di una finzione implicante un fatto o una teoria) e dunque in esclusivo riferimento alla Sacra Scrittura; va sconfessata, per conseguenza, l'estensione dell'allegoria alle scritture profane.¹² Ora, Pietro può riecheggiare le analisi tomistiche solo parzialmente ed episodicamente; prima di quella sua prudente puntualizzazione sul figurato come « *literalis sensus* » – e non solo prima, ma anche dopo – non esita ad attribuire l'allegoria alla *Commedia*. Il fatto è che questo testo gli si rivela esorbitante. Da una parte è una *fictio*

¹⁰ Cfr. Isidoro di Siviglia, *Etymologiarum sive Originum libri XX*, a cura di Wallace Martin Lindsay, Oxford, Clarendon Press, 1911, VIII, 7, 10.

¹¹ Pietro Alighieri, *Commentarium*, p. 7.

¹² Per Tommaso, la letteratura non conosce che il senso letterale: « *Fictiones poeticae non sunt ad aliud ordinatae nisi ad significandum; unde talis significatio non supergreditur modum literalis sensus* » (*Quodlibet* VII, q. 6, a. 3, ad 2^{um}).

che racchiude un insegnamento, come i poemi antichi secondo l'interpretazione medievale, o come i poemi mediolatini del XII secolo; in quanto tale, presenta un combinato dove il manto, il *velamen* – in evidenza per la sua bellezza, e pur lecito per la sua propedeuticità – è involucro favoloso che avvolge il nocciolo riposto e vero. Dall'altra parte, la *Commedia* ammaestra sui misteri soprannaturali, sugli aspetti salienti della fede cristiana. Così Pietro finisce per assegnarle i soprasensi biblici, rifacendosi alla terminologia e ai relativi contenuti dell'esegesi dei teologi, che nella Sacra Scrittura ravvisavano, sotto il terreno della *historia*, il giacimento prezioso dell'allegoria, per specificare poi quest'ultima in senso allegorico (in accezione stretta), tropologico e anagogico. Un diagramma nato in sede teologica viene dunque applicato a un'opera profana. Il risultato è un dispositivo ermeneutico ibrido, che pone una *littera* favolosa e la promuove mediante l'allegoria, coi suoi *sensus mystici* di provenienza scritturale; e se Pietro, nella prima redazione del suo commento, articola la lettera stessa in una lunga serie di sottopartizioni, all'altezza della seconda e terza redazione, risolvendosi a uno sfoltimento, converge senz'altro su uno schema a quattro uscite, dove la favola occupa semplicemente il primo livello e i sensi mistici si aggiudicano gli altri tre.¹³ Per quanto discordante dall'ortodossia tomistica, questa decodifica del testo dantesco riesce ad ogni modo largamente fruibile. Anche i teologi, difatti, si cimenteranno col poema polisemico, scrutando il doppiofondo dei personaggi e dell'azione. Nel Quattrocento, il francescano Giovanni da Serravalle,¹⁴ vescovo, maestro in *sacra doctrina*, nonché emissario pontificio al concilio di Costanza, tornerà a puntualizzare, riprendendo una terminologia diffusa fra i commentatori trecenteschi, che la *Commedia* non verte sull'oltretomba essenziale, e cioè vero, bensì su quello immaginario, inseguendo però, in questo modo, un obiettivo tutt'altro che disimpegnato. Coltiva infatti l'ambizione, il poema dantesco, di influire sulla condotta dell'uomo e di condurlo al paradiso essenziale: giudizio che rivendica la corrispondenza della *Commedia* non solo a esigenze dogmatiche, ma inoltre ai dettami pratici della teologia morale.¹⁵ Anche la filosofia, peraltro, poteva trovare il suo

¹³ Per la terza redazione del commento il rinvio è a *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')*, a cura di Massimiliano Chiamenti, Tempe (Arizona), University Press, 2002.

¹⁴ Su cui cfr. Andrea A. Robiglio, « I gradi dell'immaginazione nel commento di Giovanni da Serravalle alla *Divina Commedia* (1416) », in: Maria Bettetini/Francesco Paparella (a cura di), *Immaginario e immaginazione nel Medioevo*, Louvain-La-Neuve, Fidem, 2009, pp. 369–390.

¹⁵ Cfr. Giovanni da Serravalle, *Translatio et Comentum Dantis Aldigherii*, Prato, Giachetti & Figli, 1891, p. 8.

utile nella dialettica tra corteccia esterna e occulto midollo. Nella Firenze quattrocentesca, teatro di una rifioritura platonica, Marsilio Ficino aveva accreditato l'idea della poesia come rivelazione trasmessa sotto il velo di immagini sensibili; sulla sua scia, Cristoforo Landino promuoveva la *Commedia* come allegoria rivelatrice delle verità del platonismo.¹⁶ Ciascuna delle tre cantiche esprime una fase della peregrinazione dell'anima, la quale precipita nella prigionia terrena, prende a purificarsi da quell'infausta contaminazione e infine attinge felicemente l'immedesimazione con Dio, a chiusura di un circolo esemplato sullo schema dell'*exitus* e del *reditus*, di remota ascendenza plotiniana. Già sintomatica, in apertura, la chiosa in margine alla selva dove il protagonista si smarrisce: « È adunque la sententia del testo *io mi ritrovai in una selva obscura*, il che importa 'io m'accorsi l'animo mio essere sommerso nel corpo per la contagione et tenebre del quale havea perduto la diritta et vera via' ».¹⁷

Il ricorso a una chiave ermeneutica come l'allegoria abilitava il superamento dell'alternativa secca tra vero e falso. Ma l'assunzione del senso letterale come menzogna *simpliciter* non doveva suonare estrema o, magari, generica, specie col crescere della fama di Dante e il declinare delle imputazioni a carico? Nel Medioevo, non si era mai smarrita una scansione già adombrata da Cicerone e quindi messa in chiaro dalla *Rhetorica ad Herennium*, scansione che integrava l'opposizione *historia/fabula* con la categoria intermedia di *argumentum*, relativa a ciò che non è accaduto ma può accadere.¹⁸ A veicolare questa eredità era stato Isidoro di Siviglia. Come abbiamo visto, Isidoro riporta il discorso poetico alle figurazioni indirette; è anzi così perentorio a riguardo da decretare l'esclusione di Lucano dal novero dei poeti. Al tempo stesso, egli raccoglie, in un altro passo della sua grande enciclopedia, la serie *historia/argumentum/fabula*,¹⁹ trasmettendola ai secoli successivi. L'intellettuale che, nel Basso Medioevo, si mostra estremamente sensibile a questo ordine di problemi è Boccaccio, il quale, nella *Genealogia deorum gentilium*, delineando una teoria della finzione poetica, ne esplora accuratamente il livello letterale, fino ad avanzare un prospetto basato sul coefficiente di verità che la *littera*

¹⁶ Cfr. Cesare Vasoli, « Considerazioni sul Commento di Cristoforo Landino alla 'Comedia' di Dante », in: Alessandro Ghisalberti (a cura di), *Il pensiero filosofico e teologico di Dante Alighieri*, Milano, Vita e Pensiero, 2001, pp. 175–197.

¹⁷ Cristoforo Landino, *Comento sopra la Comedia*, a cura di Paolo Procaccioli, 4 voll., Roma, Salerno Editrice, 2001, I, p. 285.

¹⁸ Cfr. *Rhetorica ad Herennium*, I, 8, 13.

¹⁹ Isidoro di Siviglia, *Etymologiae*, I, xlv, 5: « Nam historiae sunt res verae quae tamen factae sunt; argumenta sunt quae etsi facta non sunt, fieri tamen possunt; fabulae vero sunt quae nec factae sunt nec fieri possunt, quia contra naturam sunt. »

di volta in volta presenta.²⁰ Rispetto alla tassonomia divulgata da Isidoro, termine di riferimento (immediato o mediato) dei medievali, Boccaccio, a dire il vero, si distingue, privilegiando la nozione di *fabula*, architrave del suo sistema, categoria comprensiva e sovraordinata; egli, comunque, non esautora per questo le alternative che quella tassonomia suggeriva. Il racconto favoloso, identificato senz'altro con la poesia, presenta una partizione in quattro tipi, all'interno della quale il vero storico e ciò che al vero si avvicina ottengono di nuovo diritto di cittadinanza. Si va da una favola priva, nella corteccia, di ogni verità (Esopo), a una specie successiva che « in superficie non nunquam veritati fabulosa conmiscet » (Ovidio), a una terza diramazione « potius historie quam fabule similis » (Omero e Virgilio); appendice di scarso peso, una quarta voce, relativa alle invenzioni deliranti e sprovviste di spessore allegorico proprie delle vecchiette.²¹ Netevole l'affiancamento costante di esempi poetici ed esempi biblici: ai primi tre casi, la Sacra Scrittura offre propri riferimenti, rispettivamente l'apologo che Ioatham enuncia nel *Liber Iudicum*, le visioni profilate dai libri profetici, le parabole di Gesù. Allo scopo di promuovere la poesia, di autenticarne l'espressività peculiare, la *Genealogia* individua un terreno comune con il Libro per eccellenza; beninteso, a fungere da puntuale corrispettivo sono scorci della Bibbia contraddistinti dal linguaggio figurato, non ascrivibili dunque alla vera e propria allegoria teologica, che resta esclusa dal parallelo.²² Ora, quest'elaborazione teorica, cospicua e accuratamente ponderata, anche perché nel solco della lunga diatriba trecentesca sulla natura e la legittimità del linguaggio poetico, collocava Boccaccio in posizione ottimale per indagare pure la *littera* dantesca, il peso specifico delle sue invenzioni. Una possibilità effettivamente sfruttata?

Chi accosta le *Esposizioni sopra la Comedia*, estrema manifestazione del culto di Boccaccio per la figura e l'opera di Dante, trova certo, presso l'*Accessus* e presso lo strategico commento al canto I dell'*Inferno*, l'apologia dei poeti e la correlativa polemica contro i loro detrattori; trova ugualmente la legittima-

²⁰ Sulla piattaforma teorica di Boccaccio, maturata in sede di riflessione complessiva sulla letteratura, cfr. Étienne Gilson, « Poésie et vérité dans la 'Genealogia' de Boccace », in: *Studi sul Boccaccio* 2 (1964), pp. 253-282; Guido Martellotti, « La difesa della poesia nel Boccaccio e un giudizio su Lucano », in: *Studi sul Boccaccio* 4 (1967), pp. 265-279. Su Boccaccio dantista si veda ora Giuseppe Ledda, « Biografia, poesia e allegoria nel 'Trattatello in laude di Dante' di Giovanni Boccaccio », in: *Lecture classensi* 42 (2014), pp. 41-77.

²¹ Giovanni Boccaccio, *Genealogia deorum gentilium*, XIV, 9, in: Idem, *Opere in versi. Corbaccio. Trattatello in laude di Dante. Prose latine. Epistole*, a cura di Pier Giorgio Ricci, Milano/Napoli, Ricciardi, 1965, pp. 958-960.

²² Cfr. Claudio Mésoniat, *Poetica Theologia*, pp. 95-96.

zione di un velame favoloso, gravido, come nei poemi antichi, di un'inestimabile sapienza; ma cercherebbe invano un sondaggio sul grado di verità del senso di superficie. Perché la *littera* del poema dantesco, col suo itinerario di un vivo tra i morti, è palesemente e inesorabilmente definita da un'assoluta estraneità al vero? Se sottotraccia agisce questo presupposto, congiura con esso il peso ingente dell'allegoria, che assorbe parte non esigua dell'attenzione. Boccaccio è ben presto coinvolto dal senso « che sotto la roza corteccia delle parole è nascoso », e si mobilita allora a chiarire come quest'ultimo risulti, in accezione sovradeterminata, « allegorico », per poi scindersi in « allegorico », « morale » e « anagogico ». Torna qui la commistione del paradigma letterario del *velamen* col diverso modello rappresentato dall'allegoria biblica e l'impegno teorico a pro del sostrato mistico e dei suoi canonici livelli eclissa l'esplorazione della superficie testuale già condotta nella *Genealogia*. Il passo non è una mera digressione, a garanzia di un'attrezzata competenza dottrinale, poiché Boccaccio sta fissando un programma ermeneutico, quello appunto funzionale all'analisi del poema:

E per questo, agutamente pensando, forse potremmo del presente libro dir quello che san Gregorio dice, nel proemio de' suoi *Morali*, della santa *Scrittura* [...]; per ciò che, recitando della presente opera la corteccia litterale, con quella insieme narriamo il misterio delle cose divine e umane, sotto quella artificiosamente nascose. E in questa maniera intorno al senso allegorico si possono i savi esercitare e intorno alla dolcezza testuale nudrire i semplici, cioè quegli li quali ancora tanto non sentono che essi possano al senso allegorico trapassare.²³

Secondo Gregorio, il testo biblico equivale a un fiume in cui l'agnello cammina e l'elefante nuota: è prerogativa della Sacra Scrittura, infatti, rifocillare i piccoli con la sua superficie ed esercitare le menti più elevate con la sua profondità, il che sollecita un'interpretazione in grado di condurre dall'una all'altra. Ebbene, anche l'interprete della *Commedia* dovrà nutrire i principianti con la crosta esteriore in modo da irrobustirli e condurli al nucleo segreto. Fedele a questo caposaldo, il commento di Boccaccio si presenta regolarmente bipartito, proponendo, per ogni canto, dapprima l'esposizione « litterale » e successivamente quella « allegorica ». A contare non è più la dialettica interna alle belle invenzioni, più o meno attendibili, bensì quella tra invenzioni (inattendibili) e sapienza veicolata; occorrerà semmai sceverare come si articoli questa sapienza, con le sue proprie e consacrate partizioni. Passando dalla *Genealogia* alle *Esposizioni*, accostando un poema da molti già

²³ Giovanni Boccaccio, *Esposizioni sopra la Comedia di Dante*, a cura di Giorgio Padoan, 2 voll., Milano, Mondadori, 1994, I, p. 58.

paragonato alla Bibbia, non quanto alle acque del racconto, allettante miraggio, bensì quanto all'oceano degli insegnamenti, apprezzabile realtà, la poetica teologica era quasi fatalmente destinata a quest'esito.

2. Giudizi di conformità

Un'indagine significativa sul tipo di finzione del poema sacro, con verifica della effettiva distanza tra lettera e realtà, si sarebbe sviluppata solo più tardi, all'altezza del XVI secolo, dopo la svolta determinata, nella coscienza letteraria, dall'acquisizione e valorizzazione della *Poetica* di Aristotele. La sensibilità culturale del pieno e tardo Cinquecento, segnata dalle indicazioni dello Stagirita, ha guadagnato la corrispondenza fra letteratura e verosimile, anzi ha ricollocato, con una mossa decisa, l'intero sistema letterario sotto quell'esponente, riconosciuto come marca decisiva, come irrinunciabile discriminante fra ciò che nel sistema può rientrare e ciò che invece deve esserne escluso. Il taglio della riflessione, normativo e non descrittivo, porta inevitabilmente a selezionare le opere (recenti o remote) sul tappeto, studiosamente soppesate, di volta in volta riconosciute compatibili o meno, adeguate o abnormi, ed è su questa falsariga che la discussione raggiunge anche la *Commedia* dantesca. Nessuno, beninteso, intende rinunciare, per il momento, all'allegoria; ma è altrove, ormai, il centro dell'attenzione. Poiché il verosimile si affaccia non solo quale risorsa teorica, ma anche e indissolubilmente quale imperativo, non mancano atteggiamenti censori, privi dell'opportuna duttilità, che provocano comprensibili reazioni. Si sviluppa così un dibattito acceso, con fazioni contrapposte, in luogo di quella sostanziale unanimità che aveva avallato, per almeno due secoli, l'ascrizione del poema alla *factio*.²⁴ A dar fuoco alle polveri è, nel 1572, un *Discorso* che prende a circolare manoscritto in quel di Firenze, a firma (ma è uno pseudonimo) di Ridolfo Castravilla; irriverente discorso, se pretende di assodare *l'imperfettione della Commedia di Dante*, non senza aperto rifiuto del *Dialogo delle lingue* del Varchi, che del poema sacro aveva invece tessuto l'elogio. Nella nutrita batteria di obiezioni schierate dal Castravilla, ai sensi della *Poetica* aristotelica e delle sue presunte regole, il problema del verosimile ha forte spicco; secondo l'intransigente polemist, la *Commedia* avrebbe disatteso questo parametro, risultando così priva di un

²⁴ Si vedano, almeno, Aldo Vallone, *Aspetti dell'esegesi dantesca nei secoli XVI e XVII*, Lecce, Milella, 1966, pp. 59–170; Erminia Ardisino, « Appunti di critica dantesca: la risposta di Vincenzo Borghini al 'Discorso' del Castravilla », in: *Giornale Storico della Letteratura Italiana* 180 (2003), pp. 56–79.

requisito fondamentale. Per tutto lo sviluppo della polemica, questa resterà una leva in mano agli antiantisti: tornerà a brandirla, ad esempio, Belisario Bulgarini, sottolineando che un argomento quale quello della *Commedia*, contrassegnato da evidente falsità e dunque percepito da ogni lettore come senz'altro impossibile, non è nemmeno idoneo a suscitare lo scatto della « meraviglia », visto che a « maravigliare » sono le cose che effettivamente accadono, sia pur di rado, « delle quali [...] non se ne sa né comprendesene la cagione ». ²⁵ Soggetto all'incipiente sensibilità controriformista, tale giudizio dà comunque il senso dell'accresciuto interesse per l'azione in sé del poema sacro, per la maggiore o minore plausibilità che il singolare viaggio presenta. Quanto agli apologeti, imbastivano la difesa ispirandosi per lo più agli stessi principi, invocando il medesimo paradigma; persuasi che da Aristotele si potessero trarre, invece, conclusioni a favore.

Assertore a sua volta del verosimile, ma a pro di Dante, Iacopo Mazzoni fonda la credibilità del percorso oltremondano sulla potenza assoluta di Dio, perfettamente in grado di consentire l'eccezionale trasferta; a rincalzo, valorizza la scelta del modo narrativo, sicuramente appropriata e funzionale. L'argomentazione muove evidentemente dal duplice modello di genere sublime che la *Poetica* aveva consegnato, nel suo impegno ad accreditare la tragedia da un lato, il poema epico dall'altro; è indubbio, ragiona Mazzoni, che una rappresentazione « in palco » dei trapassati sarebbe stata, essa sì, contro « le leggi del credibile », ma Dante ha adottato un'altra strategia, stimando che la vicenda dovesse « riuscire assai più verisimile », e insomma perfettamente a norma, se « narrata da una sola persona viva », intenta a raccontare « quello che non si può rappresentare ». L'opzione ha centrato l'obiettivo:

Non voglio anchora restare di sovraggiungere un altro avvertimento c'hebbe Dante nella compositione di questo suo Poema, et è, ch'egli lo volle comporre narrativamente, e non rappresentativamente, sapendo che nel modo narrativo si comportano alcune cose, che hanno dell'incredibile. Anzi che in quel genere di Poesia, elle riescono maravigliose; ma che nel modo rappresentativo le cose che hanno tanto, o quanto dell'incredibile riescono fredde e ridevoli. ²⁶

²⁵ *Repliche di B. B. alle Risposte del Sig. Orazio Capponi sopra le prime cinque particelle delle sue Considerazioni intorno al Discorso di M. G. Mazzoni composto in Difesa della Comedia di Dante*, Siena, Bonetti, 1585, p. 129.

²⁶ Si cita da Iacopo Mazzoni, *Della difesa di Dante*, a cura di Mauro Verdoni/Domenico Bucciolini, Cesena, per Severo Verdoni, 1688, III, p. 911. Le prime due edizioni dell'opera erano apparse, rispettivamente, nel 1573 e nel 1587. Sui principi estetici del Mazzoni, che cerca di temperare aristotelismo e platonismo, e ammette, accanto all'imitazione delle cose fuori di noi, anche l'imitazione delle cose concepite dalla fantasia, cfr. Claudio Scarpati, « Iacopo Mazzoni fra Tasso e Marino », in: *Aevum* 59 (1985), pp. 433-458.

Non devono sfuggire due rilevanti implicazioni, tanto più significative in rapporto all'approccio tre-quattrocentesco che abbiamo esposto in precedenza. Intanto, la certificazione di verosimiglianza rilasciata da Mazzoni – sia pure con quell'ammissione finale, relativa a una falda di « incredibile » ricoperta dal modo narrativo – intacca il pregiudizio di palese e insuperabile impossibilità stabilito all'indomani della pubblicazione del poema, pregiudizio sfociante sull'equazione di *littera* e *fabula*, con il secondo termine non attenuabile in un parziale avvicinamento al vero. Inoltre, il coinvolgimento dell'alternativa tra rappresentare e narrare, e la conseguente messa a fuoco del carattere narrativo della *Commedia*, da riportare dunque, secondo il diagramma di Aristotele, all'epos, portava inevitabilmente con sé il riferimento al poema eroico, che la cultura tardo-cinquecentesca faceva senz'altro coincidere col poema epico; ed era pista foriera di ulteriori incrementi del senso letterale.

Andiamo per ordine, partendo da un interrogativo che sollecita questi intellettuali, costantemente alla ricerca di un equilibrio tra ipostatizzazione della regola e riconoscimento della concreta produzione letteraria. È ammissibile un poema eroico in cui il protagonista non sia un eroe, bensì un privato cittadino? Se lo era già chiesto il Castravilla che, fedele alla sua rigida divisa precettistica, aveva risposto di no, aggiungendo un tassello ulteriore alla delegittimazione di Dante. Con più equilibrio torna a ragionarne Vincenzio Borghini, avvertendo che due erano le possibilità a disposizione, eleggere a protagonista del viaggio un eroe, oppure dispiegare una serie di incontri fra il protagonista e figure di eroi: Dante ha scelto la seconda, evocando Capaneo, Giasone, Diomede, Ulisse e, fra i moderni, Giustiniano, Carlo Magno, Orlando e Federico di Svevia. È indubbio: molti altri personaggi non possiedono affatto statura eroica, ma Dante non poteva limitarsi a tagliare individui d'eccezione, sia perché intendeva offrire eloquenti esempi del malcostume dell'epoca, sino ai livelli più bassi e abietti, sia perché non si prefiggeva di formare personalità di cavalieri d'onore, rivolto com'era all'ideale ecumenico del « vero e perfetto cittadino, uomo e finalmente cristiano ». ²⁷ Come si vede, l'attenzione alla lettera del testo dantesco capta un aspetto rilevante, quello appunto del protagonista, e del protagonista in quanto individuo particolare, coi suoi panni inconfondibili di cittadino di Firenze; aspetto fatalmente in ombra nell'approccio allegorizzante, che sacri-

²⁷ Si cita dagli appunti segnati sul quaderno magliabechiano II-X-103 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze; il rinvio è in particolare a 16r. Sono questi appunti, insieme a una lettera del 1573 all'Arcivescovo di Firenze Antonio Altoviti, a rappresentare il contributo di Borghini alla difesa di Dante.

ficava il profilo specifico del viaggiatore risolvendolo nell'astrazione indifferenziata dell'anima itinerante, inscritta nelle fasi di una dinamica universale, valida per tutto il genere umano. Vero è che l'ipoteca regolistica svia prematuramente l'indagine, la irretisce in una *quaestio* accademica e vischiosa; e anche un lettore assennato come il Borghini si ferma a discettare sulla liceità, nel genere narrativo più blasonato, di un titolare dell'azione sprovvisto di rango superiore. Alla fine, egli trova una via d'uscita nell'appello allo stile, nel vanto del sommo verso, degli « ornamenti », delle « parole gravi » che tirano congiuntamente « al grande e al magnifico », come a un poema di questa altezza si conviene.²⁸ Opera sostanzialmente a norma, in definitiva, la *Commedia*, e se non per il protagonista, sicuramente per l'espressività: così assicura una conclusione paga del suo risultato, mentre la sagoma del fiorentino partitante ed esule rischia di essere riassorbita dallo sfondo e con essa l'andata a immortale secolo.

Quando l'a priori normativo si scarnifica e si impoverisce, come avviene nel Settecento, o almeno in quel Settecento pago di ipostatizzare la chiarezza e il buon gusto, l'indicatore rappresentato dal verosimile perde importanza; chi lo invoca come prova a carico ne ragiona di passata, in un accenno inabile a suscitare controdeduzioni impegnate. Lo si constata scorrendo le fortunate e famigerate *Lettere Virgiliane* che Saverio Bettinelli redige a promozione di un nuovo corso letterario, libero dai vincoli della tradizione e, anzitutto, dal precedente oneroso della *Commedia*, opera quanto mai greve – agli occhi di questo gesuita spregiudicato e, a modo suo, audacemente « moderno » – per la farraginosità oscurità, per l'affliggente sermoneggiare.²⁹ Tutto si perdona, concede Bettinelli, in grazia dello stile, ma soltanto se è stile « elegante, chiaro, armonico, sostenuto », dalle « immagini » apprezzabilmente « colorite e nobili, e con grazia e venustà contorniate » e, in aggiunta, dai « pensieri » sempre « giusti, verisimili, nuovi, profondi »; e a Dante queste doti, tutte « indispensabili e necessarie », difettano.³⁰ Basta osservare quali ingredienti siano cooptati e posti sullo stesso piano – anzi gerarchizzati, l'eleganza apre la serie a braccetto con la chiarezza – per rendersi conto dello spazio che

²⁸ *Ibid.*

²⁹ A detta di Luca Curti, il rigetto della *Commedia*, a cui si accompagna sintomaticamente il no alla *Liberata* del Tasso, è motivato da un'insofferenza del Bettinelli per il quoziente ideologico dei due grandi poemi cristiani: cfr. « Ritorno alle 'Virgiliane'. Per la fortuna di Dante da Bettinelli a Foscolo », in: *Nuova Rivista di Letteratura Italiana* 13 (2010), pp. 371–385, qui p. 380.

³⁰ Saverio Bettinelli, *Dieci lettere di Publio Virgilio Marone scritte dagli Elisi all'Arcadia di Roma sopra gli abusi introdotti nella poesia italiana*, in: Idem, *Opere scelte. I. Lettere Virgiliane e Inglesi e altri scritti critici*, a cura di Vittorio Enzo Alfieri, Bari, Laterza, 1930, p. 13.

in Bettinelli possono trovare i nodi problematici emersi nel maturo Rinascimento. E anche il verdetto finale, con quell'insistenza sull'inaccettabile arbitrarietà, sulla deriva eccentrica – onde il bando inflitto alla *Commedia* dai poeti greci e latini, inclusi quelli di indole filosofica –, addita piuttosto un difetto di proporzione e di misura che un peccato di flagrante irrealtà, e se investe gli stessi argomenti ne lamenta la bizzarria anziché la distanza dal vero:

Fu dunque deciso che Dante non dovesse aver luogo tra loro, non avendo il suo poema veruna forma regolare e secondo l'arte. Esiodo, Lucrezio e gli altri autori di poemi storici o filosofici, a' quali pareva più tosto appartenere, rucaron d'ammetterlo, se non si purgava di tante finzioni ed invenzioni capricciose e non ragionevoli, che forman peraltro una gran parte dell'opera.³¹

La soluzione finale patrocinata da Bettinelli, inflessibile nella scomunica e disposto semmai al recupero di una quota minima di pezzi poetici, da cucire in tre o quattro canti con modica appendice di versi isolati (quelli refrattari a ogni integrazione, ma fruibili a mo' di sparse sentenze), travolge irreparabilmente il motivo conduttore, evacua sia la catabasi che l'indiamiento. E a questo punto, non resterebbe gran che, nei ritagli sopravvissuti, a insidiare la credibilità.

3. Dalla « fictio » alla trasfigurazione

Basteranno pochi decenni perché lo scenario cambi radicalmente: il tramonto del letterato e l'avvento, tra preromanticismo e romanticismo, di un diverso paradigma intellettuale determinano un brusco rialzo delle azioni di Dante, spingendo la *Commedia* ai vertici del canone italiano, anzi senz'altro del canone occidentale, in compagnia di pochissimi altri prodotti della cultura moderna.³² Il profondo riassetamento assurgerà com'è noto a matura coscienza nell'attività critica di Francesco De Sanctis, artefice di un diagramma della letteratura italiana nel quale Dante viene eletto a riferimento strategico, non solo in quanto culmine dominante, ma in quanto unità di misura di ciò che dopo si affaccia, e risulta più o meno ricevibile a seconda della maggiore o minore affinità a quel punto originario ed esemplare. L'abito storicista guida il critico a snidare le concrete ragioni di uno svolgimento letterario che gli appare piuttosto involuzione, fino alla nuova alba in cui rinasce, in

³¹ *Ibid.*, pp. 20–21.

³² Si veda ora Enrico Ghidetti, « Mito e culto di Dante fra Settecento illuminista e Ottocento romantico-risorgimentale », in: *La Rassegna della Letteratura Italiana* 116 (2012), pp. 379–408.

Italia, la pianta-uomo; ciò non sminuisce, peraltro, il riconoscimento fervidamente tributato all'altissimo poeta.³³ Nelle pagine desanctisiane, convinte di rendergli giustizia, Dante non è più un termine problematico e bisognoso di legittimazione, poco o tanto generosa, riesce semmai il modello in grado di misurare una posterità raramente all'altezza e solo da poco memore del suo migliore passato. È da dire che i succhi nutritivi del pensiero vichiano e della filosofia idealista consentono a De Sanctis di liberarsi senza eccessivo sforzo della pregiudiziale basata sui generi letterari e sulle regole a essi immanenti: opera felicemente primitiva, e come tale comprensiva enciclopedia, vera e propria bibbia nazionale, la *Commedia* non si lascia ascrivere all'uno o all'altro dei generi, per il semplice fatto che li contiene in sé tutti, anzi li fonde e li unifica, tanto che « nessuno può segnare i confini che li dividono, né dire: questo è assolutamente epico, questo drammatico ».³⁴ Tanto meno condizionante il fattore allegorico: Dante, non c'è dubbio, riteneva l'allegoria salvacondotto della poesia, giustificando col senso riposto il manto esterno di favole, ma questa è una poetica falsa, e soprattutto è una poetica scarsamente incisiva sul testo concreto, superata com'è dalla spinta interna che anima la *Commedia*, travolgendo i programmi dello stesso autore. Siamo alla nota antinomia desanctisiana tra « mondo intenzionale » e « mondo effettivo » dell'opera, antinomia che giova intanto a metter fuori gioco l'intelaiatura allegorica, non senza appello a una moderna e alternativa poetica, secondo la quale l'arte è certamente « forma », ma non come veste e velo, bensì come « cosa » in cui l'« idea » è passata, come « figura » in cui il « figurato » si è

³³ Ci sono stati utili: Mario Marti, « Francesco De Sanctis e il realismo dantesco », in: Idem, *Dante, Boccaccio, Leopardi. Studi*, Napoli, Liguori, 1980, pp. 95–119; Daniele Liberto, « Dante nella prospettiva di F. De Sanctis », in: *Le forme e la storia*, n.s., 12–16 (1999–2003), pp. 25–89; Giuseppe Tinè, « Le categorie hegeliane di 'fantasia' e di 'vita' nella lezione torinese del 1854 di Francesco De Sanctis su Beatrice », in: *Le forme e la storia*, n.s., 1 (2008), « *Forme e Storia* ». *Studi in ricordo di Gaetano Compagnino*, vol. II, pp. 1231–1252.

³⁴ Francesco De Sanctis, *Lezioni e saggi su Dante*, a cura di Sergio Romagnoli, Torino, Einaudi, 1955, p. 100. L'asserto occorre nella quarta lezione torinese. All'altezza del primo Ottocento, l'accertamento del genere della *Commedia* contraddistingue la riflessione su Dante a livello europeo. Nell'*Estetica*, Hegel rilancia, in termini innovativi, l'attribuzione all'epos. A qualificare la *Commedia* come compenetrazione dei generi è invece Schelling; il quale riconduce questa mescolanza a una temperie culturale unitaria, dove l'intersezione non riguarda solo i settori della letteratura, ma la letteratura nel suo insieme in rapporto alla filosofia. Cfr. « Ueber Dante in philosophischer Beziehung », in: *Kritisches Journal der Philosophie* 2 (1803), tr. it. « Dante sotto l'aspetto filosofico », in: Gian Franco Frigo/Giuseppe Vellucci (a cura di), *Unità o dualità della « Commedia »*. *Il dibattito su Dante da Schelling ad Auerbach. Con testi di F. W. J. Schelling e F. Bouterwek*, Firenze, Olschki, 1994, pp. 21–34, qui p. 25.

risolto interamente.³⁵ Nessun peso artistico possiede la dottrina nascosta sotto il velame: conta non ciò che è nascosto, bensì ciò che si vede, tutta la grandezza poetica sta lì, perfettamente accessibile a chi la sappia ravvisare, con buona pace della superstita scuola allegorista, ferma a una nozione della *Commedia* come trattato morale. La rivalutazione del senso letterale non significa, d'altra parte, devoluzione del capolavoro dantesco alla sfera trascendente dell'altro mondo, poiché Dante, entrando in quel mondo, vi immette tutte le passioni dei vivi, con i valori della famiglia, della natura, della patria, sicché il poema soprannaturale diventa umano e terreno. L'incessante interazione tra « cielo » e « terra » – i due mondi contemporaneamente attivi in Dante – è, secondo De Sanctis, la dialettica di base della *Commedia*; ma a cogliere l'effettivo significato che tale dialettica assume nel critico, occorre tener presente che nella sua prospettiva il primo termine equivale a « ideale » e il secondo, correlativamente, a « reale », binomio, quest'ultimo, declinato in una chiave schiettamente immanentistica, specie in certi pronunciamenti secondo cui « l'ideale non è cosa che sta in aria », ma è « generato » da quel « reale » che erroneamente gli viene contrapposto come « nemico », o almeno da un reale giunto a maturità, « perché la realtà nella sua evoluzione deve giungere a un punto in cui sia capace di crearsi da se stessa l'ideale ».³⁶ Sono assiomi scanditi al di fuori dell'analisi della *Commedia*; ma appartiene al De Sanctis dantista, impegnato a soppesare l'incastro di cielo e terra, di infinito e finito – « cielo e terra sono termini correlativi, e l'uno non può stare senza l'altro » –, appartiene, dicevamo, al lettore del poema sacro l'assicurazione che « il puro reale ed il puro ideale sono due astrazioni », visto che « ogni reale porta seco il suo ideale », e insomma « ogni uomo porta seco il suo Inferno e il suo Paradiso », tanto da rinchiudere nel suo seno « tutti gli Dei dell'Olimpo ».³⁷

E allora il problema della finzione e della verità attive nel poema dantesco inevitabilmente si ricolloca: non riguarda più i tre regni ultraterreni, bensì quel nodo di inferno e paradiso che Dante porta con sé, accusando i contrac-

³⁵ La prima formulazione, incardinata sul binomio idea-cosa, appartiene a una delle lezioni zurighesi redatte in vista del programmato e mai compiuto *Libro su Dante* (Francesco De Sanctis, *Lezioni e saggi*, p. 609); la seconda, che ruota attorno alla coppia figurato-figurante, occorre nella *Storia della letteratura italiana*, a cura di Maria Teresa Lanza, Torino, Einaudi, 1978, pp. 167–168.

³⁶ Francesco De Sanctis, « L'ideale », in: Idem, *L'arte, la scienza e la vita*, a cura di Maria Teresa Lanza, Torino, Einaudi, 1972, pp. 356–361, qui p. 358.

³⁷ Si ricava l'estratto dalla terza lezione torinese. Espressioni quasi identiche ricorrono nella seconda lezione zurighese, con emblematica *variatio* finale: « Nel nostro petto abitano i due mondi di Dante ». Il rinvio è a Francesco De Sanctis, *Lezioni e saggi*, p. 92 e p. 396.

colpi del vissuto, alimentando le aspirazioni che ne sprigionano. In merito, è bene ricordare che l'imperativo del realismo attorno a cui gravita l'estetica desantisiana – valorizzazione dell'oggetto, della corporea concretezza, del vigore dell'azione – non si riduce comunque a materialismo e positivismo, mantenendo invece forti legami con una qualificante piattaforma romantica. A veder bene, l'arte, per De Sanctis, non può appiattirsi su un reale inteso come « esistere materiale preso per sé, di sua natura accidentale ed arbitrario », ma deve includere quell'ideale che è « per rispetto al suo esistere materiale sempre un di là non raggiunto mai », da cui appunto la necessità della poesia, chiamata a combattere con la materia e a spogiarla della sua manchevolezza e imperfezione, puntando a quella configurazione compiuta in cui consiste propriamente il « vero ».³⁸ Vettore di questa trasformazione è la fantasia, vero e proprio *deus in nobis*, eminente facoltà creatrice e organica in grado di ricondurre a unità i dati dispersi e frammentari, e di raggiungere, con questa sintesi, l'essenziale, come avviene appunto nelle opere poetiche felicemente realizzate. Va dunque accantonata, quando si definisce la poesia nei suoi processi e nei suoi esiti, la categoria tradizionale di « finzione », inadatta a valorizzare tutta la « serietà » e la « verità » che contraddistinguono un fondo irrecusabile, una sostanza che non si può sottovalutare o smentire: « Una volta si dicea: la poesia è finzione. Oggi diremo: la poesia è trasfigurazione, è la realtà innalzata a verità ». All'ufficio ancillare tradizionalmente in dotazione alla letteratura, accettata e giustificata come condimento dell'etica, subentra ben altra responsabilità. Non l'ammaestramento con l'espedito dei molli versi persegue il poeta, non la promozione dell'utile abilmente condito col dolce, bensì un'educazione dello sguardo, sospinto dalla realtà grezza e ignobile verso un esempio, il più possibile purificato, di bontà: questo il contributo insurrogabile che egli offre all'incentivazione in noi del « senso dell'ideale ». Ora, la *Commedia* dantesca illustra esattamente questa dinamica, specie attraverso il personaggio di Beatrice, la donna santificata e idealizzata, ricca, nel poema sacro, di tutto quanto ha arricchito l'anima di Dante e, in definitiva, tipo del buono e del perfetto, di quella perfezione che ha coscienza di sé facendosi sapienza. Il cammino verso Beatrice e successivamente con Beatrice esprime la maturazione del protagonista verso soglie sempre più alte di ideale e riassume, in generale, il progredire dell'intera umanità. Un avanzamento, si badi bene, integralmente storico:

³⁸ È l'argomentazione svolta nella nona lezione torinese, dedicata a Beatrice: *ibid.*, p. 132.

La poesia non è un'allegoria, ma una trasfigurazione, in cui il nuovo contiene l'antico. La storia è ella stessa, in ciò che ha d'intimo, un'alta poesia, poesia vivente. E che altro è la storia dell'umanità se non un passare indefatigato di forma in forma, di forme vecchie ed esauste in forme giovani e vivaci e sempre men corporali con costante indirizzo verso il suo tipo divino? E che altro è la storia della società se non un regolato progresso dalla fantasia alla ragione, dalla barbarie alla civiltà, dalla parola all'idea, dal simbolo al pensiero, da Beatrice donna a Beatrice idea? E qual è il concetto sostanziale dello stesso mondo dantesco se non un perenne salire di carne a spirito, d'inferno in paradiso?³⁹

Era la soluzione più brillante e valorizzatrice che una critica di impianto idealistico, sia pur corretto da preoccupazioni di realismo, poteva offrire al nodo critico della *Commedia*; una soluzione, tuttavia, che transvalutava l'asse verticale dell'accostamento *ad Deum* nell'asse orizzontale dell'evoluzione storica, presso il singolo individuo come presso il genere umano nel suo complesso. La forte sensibilità per la storia che impregna la *Commedia* nasce pur sempre da una visione in cui il tempo è orientato verso l'escatologia, nelle singole biografie, anzitutto, ma anche in quel processo complessivo che a un certo punto (impossibile da calcolare, ma indubitabile) giungerà a termine. E non pare senza ragione il rilievo secondo cui la cooptazione che l'epoca moderna ha attuato di Dante, proprio a partire dalle letture romantiche della *Commedia*, rappresenta un tentativo di neutralizzare, in Dante, ciò che esprime la sua alterità, vale a dire il senso dantesco della storia come « certezza della sua conclusione », prospettiva incompatibile con la modernità e con la sua tipica secolarizzazione che, in luogo della fine dei tempi, ipostatizza un futuro aperto.⁴⁰

Ancor più radicale nell'accantonamento del viaggio oltremondano, e perciò della sua stessa problematicità come sporgenza meritevole di attenzione e approfondimento, si mostra, all'inizio del nuovo secolo, Benedetto Croce, alternando gli umori volterriani alla divisa di una critica rigorosamente estetica e perciò indifferente alle componenti spurie (o stimate tali) del fenomeno artistico.⁴¹ Integralmente immaginario, l'*itinerarium* è anche irreversibilmente

³⁹ *Ibid.*, pp. 144–145.

⁴⁰ Carmelo Tramontana, « Interpretazioni romantiche di Dante. Canone, anticanone, tradizione », in: *Le forme e la storia*, n.s., 1 (2008), « *Forme e storia* ». *Studi in ricordo di Gaetano Compagnino*, vol. II, pp. 1271–1288, qui pp. 1278–1279.

⁴¹ Cfr. Mario Sansone, « Dante e Benedetto Croce », in: Idem, *Letture e studi danteschi*, Bari, De Donato, 1975, pp. 331–366; Gennaro Sasso, « Croce e Dante. Considerazioni filosofiche su struttura e poesia », in: *La cultura* 31 (1993), pp. 191–261; Idem, « Croce, Dante e l'allegoria », *ibid.*, pp. 419–453 (entrambi i saggi ora in: Idem, *Filosofia e idealismo*, I: *Benedetto Croce*, Napoli, Bibliopolis, 1994, pp. 273–368, 369–415); Carmelo Tramontana, *La religione del confine. Benedetto Croce e Giovanni Gentile lettori di Dante*, Napoli, Liguori, 2004.

datato, il reperto fossile di una civiltà remota. Nessun tentativo, in queste pagine, di risignificare il lungo pellegrinaggio, di assumerlo entro un orizzonte di interessi attuale e vivo. Se un parallelo si può avanzare con un fenomeno moderno, varrà per stabilire un nesso di somiglianze e discordanze. Croce ne è consapevole: il Medioevo è proiettato verso l'escatologia, l'epoca moderna celebra invece la rivincita del futuro sull'aldilà. E allora, la *Commedia*, senza poter essere aggregata all'oggi, trova semmai nell'oggi un corrispettivo simile e diverso, vale a dire la serie più o meno fortunata dei romanzi « scientifici » e « socialistici », intenti a delineare i profili di un domani desiderabile, a dar colore e peso alle utopie, magari situando le città avveniristiche in luoghi remoti, ed esprimendo in questo modo la dislocazione temporale attraverso le innumerevoli miglia di uno spazio ancora vergine. Denominatore comune, tra il poema dantesco e siffatta produzione, tra il « romanzo teologico » e quelli di impostazione più aggiornata? La volontà di « divulgare » e « rendere altrui accetto e desiderabile » qualcosa che si crede e si attende, presentandolo « con l'aiuto dell'immaginazione », fermo restando che la salvezza ultraterrena promessa un tempo dalla teologia non è esattamente l'avvenire annunciato dalle scienze naturali e dalle inchieste sociologiche. Per le varie utopie, specie se banalizzate da una letteratura di consumo, Croce non sembra nutrire simpatie molto maggiori di quante non ne mostri per le visioni medievali; si compiace infatti di avvicinare i fruitori più ingenui delle une e delle altre, altrettanti esempi di un'inguaribile credulità. Se donnette superstiziose, nella Verona del Trecento, avevano prestato fede alla discesa nel baratro infernale come alla risalita verso le stelle sublimi, analogamente i devoti odierni di un'aspettativa secolarizzata, prendendo alla lettera immaginose mappe e ubicazioni di comodo, confidarono nell'esistenza delle varie città del sole, « e talvolta usarono la vela e il remo per raggiungere le terre promesse e le isole della felicità ». A ciascuno il suo: nemmeno per i romanzi su Utopia o Icaria (e per il pubblico corrispettivo) il filosofo neoidealista ha un debole. Non dimentichiamo, comunque, la preoccupazione fondamentale che detta i suoi rilievi. Sì, una produzione medievale e una produzione moderna possono essere per certi versi accostate, nonché argutamente sottoposte a incriminazione e scomunica, ma l'obiezione ugualmente diretta verso entrambe è qui soprattutto estetica: tutti questi testi risultano artisticamente impropri, in quanto l'immaginazione compie in essi « un'opera affatto pratica », persuadere, appunto, intorno a ciò che non si vede ancora ma si spera con fervore, e insomma rinsaldare una credenza dipingendo un'attrattiva.⁴²

⁴² Benedetto Croce, *La poesia di Dante*, Bari, Laterza, ⁵1943, pp. 54–55.

In definitiva, il tragitto di Dante, cui l'ingenuità presta fede, cui la maturità riserva un sorriso superiore, appartiene alla « struttura » della *Commedia*, non certo alla sua poesia, la quale sta altrove, negli scorci immuni dall'istanza didascalica, apprezzabili ciascuno in sé e per sé. Per un momento, abbiamo la tentazione di sovrapporre il filtraggio effettuato da Croce, quel suo delimitare e degustare episodi avulsi dall'insieme, all'imtemperante selezione progettata da Saverio Bettinelli: alcune pagine (non troppe) coi versi belli (non frequentissimi) di un poema per l'ordinario così uggioso. Tentazione da respingere, beninteso, data la sproporzione intellettuale tra le due figure e il diverso indirizzo delle rispettive proposte. Ma è chiaro che ogni destituzione della trama della *Commedia* comporta anche il ridimensionamento del plesso problematico relativo alla finzione e alla verità, plesso che diviene, per conseguenza, di scarso peso.

Eppure, Croce è costretto a fermarsi sull'attendibilità del viaggio. Lo sollecita una tesi di origine ottocentesca destinata a prender piede nel XX secolo, la tesi, inizialmente adombrata dal Foscolo, di un'intima convinzione vissuta da Dante e trasfusa nella *Commedia*: coltivando certo un'illusione, ma non un'impostura, il poeta avrebbe creduto in una visione effettivamente largitagli da Dio, in vista di una missione profetica a pro dell'umanità errante. Non possiamo, in questa sede, restituire con la debita attenzione la proposta foscoliana, né le sue successive riprese, fra cui quella di Bruno Nardi. Possiamo però registrare la replica di Croce. L'indiscutibile impronta di realtà presentata dal racconto dantesco non indurrà, osserva Croce, nessun lettore di buon senso a un'impossibile apertura di credito; e nemmeno riuscirà ad avvalorare, in subordine, l'ipotesi di un'autosuggestione dell'autore, come se Dante, senza poter persuadere i destinatari, o almeno i destinatari più smalizati, avesse potuto persuadere se stesso, prendendo davvero le ombre come cosa salda. È un punto su cui Croce è *tranchant*, come all'occorrenza sapeva essere, senza tentennamenti e concessioni:

Ma che le meticolose spiegazioni che egli dà sulla configurazione dei luoghi e sui modi del viaggio, e sul tempo che gli occorre per compierlo, e sui fenomeni che osservò, e, soprattutto, le dissertazioni con le quali spiega e giustifica quelle cose immaginate e le tratta come fatti reali che confermano una teoria scientifica e ne sono confermati, rechino prova che esso stesso fosse ingannato dalle proprie immaginazioni e le prendesse per fatti reali, e cadesse in una sorta di allucinazione; questo, sebbene sia stato in vari modi sostenuto, non è per niun conto da ammettere. E non già perché con tale ipotesi s'introdurrebbe nel genio di Dante una troppo grande mistura di demenza e si verrebbe meno al rispetto che gli si deve; ma veramente

perché l'ipotesi contrasta alla limpidezza e consapevolezza della mente e dell'animo di lui [...].⁴³

Drastica sentenza finale, con motivazione impostata su un giro curioso, che vorrebbe scandire un doppio passo del ragionamento, una prima e una seconda argomentazione, l'una introduttiva, l'altra più cogente, ma che in sostanza non fa che ribattere lo stesso chiodo. L'inammissibile ipotesi dell'autosuggestione contrasta con l'altezza di una mente sempre trasparente a se stessa. Genio e ragionevolezza: il binomio non è proprio scontato, ma a Croce va benissimo e del resto torna perfettamente funzionale alla sua requisitoria. È intrigante: all'approccio, inaudito e dirompente, che nega, dissociandosi da un'impostazione plurisecolare, il presupposto della finzione, Croce reagisce ribadendo che quel presupposto è senz'altro un'evidenza. Sembra di riascoltare un antico scatto: *Nam quis sani intellectus crederet...*? Dal proprio osservatorio di postero alquanto tardo, persuaso senza problemi dell'insindacabile eccezionalità di Dante, specie dopo l'impennata romantico-risorgimentale di un entusiastico culto, il moderno filosofo può semmai soggiungere che la demenza è tanto meno attribuibile a un individuo geniale, impermeabile, di necessità, a deliri e vaneggiamenti.

Ma la messa in questione dell'inveterato preliminare era destinata a incrementarsi. E non solo a partire dal profilo del Dante-profeta, accreditato da Foscolo e quindi da Nardi. Intorno alla metà del Novecento, le acque dovevano essere di nuovo agitate da una scommessa ermeneutica non meno destabilizzante, quella di Charles S. Singleton,⁴⁴ per il quale Dante scrive come Dio, suggerendo cioè significati non attraverso favole, ma mediante *res gestae*. Una sfida ulteriore, di grande acutezza. E la *Commedia*-finzione, portato teorico ancora vivo, ma non più incontrastato, si troverà stabilmente accanto i nuovi esiti critici: da una parte, la *Commedia*-visione, dall'altra, il poema scritto al modo della Bibbia. A quel punto, non basterà controbattere in nome di un'evidenza ormai non più tale: occorrerà invece fornire alla tesi della *factio* le prove necessarie. E per quel teorema, non più scontato, comincerà una nuova fase, imparagonabile con le precedenti.

⁴³ *Ibid.*, p. 55.

⁴⁴ Charles S. Singleton, *La poesia della Divina Commedia*, Bologna, Il Mulino, 1985.

Bibliografia

- Dante Alighieri, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, a cura di Giorgio Petrocchi, 4 voll., Milano, Mondadori, 1966–1967, seconda ristampa riveduta, Firenze, Le Lettere, 1994.
- 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')*, a cura di Massimiliano Chiamenti, Temple (Arizona), University Press, 2002.
- Idem, *Super Dantis ipsius genitoris Comoediam Commentarium*, a cura di Vincenzo Nannucci, Firenze, Garinei, 1846.
- Erminia Ardissino, « Appunti di critica dantesca: la risposta di Vincenzio Borghini al 'Discorso' del Castravilla », in: *Giornale Storico della Letteratura Italiana* 180 (2003), pp. 56–79.
- Saverio Bellomo, « How to Read the Early Commentaries », in: Paola Nasti/Claudia Rossignoli (a cura di), *Interpreting Dante. Essays on the Traditions of Dante Commentary*, Notre Dame, University of Notre Dame Press, 2013, pp. 84–109.
- Saverio Bettinelli, *Dieci lettere di Publio Virgilio Marone scritte dagli Elisi all'Arcadia di Roma sopra gli abusi introdotti nella poesia italiana*, in: Idem, *Opere scelte. I. Lettere Virgiliane e Inglesi e altri scritti critici*, a cura di Vittorio Enzo Alfieri, Bari, Laterza, 1930.
- Giovanni Boccaccio, *Genealogia deorum gentilium*, in: Idem, *Opere in versi. Corbaccio. Trattatello in laude di Dante. Prose latine. Epistole*, a cura di Pier Giorgio Ricci, Milano/Napoli, Ricciardi, 1965.
- Idem, *Esposizioni sopra la Comedia di Dante*, a cura di Giorgio Padoan, 2 voll., Milano, Mondadori, ²1994.
- Belisario Bulgarini, *Repliche di B. B. alle Risposte del Sig. Orazio Capponi sopra le prime cinque particelle delle sue Considerazioni intorno al Discorso di M. G. Mazzoni composto in Difesa della Comedia di Dante*, Siena, Bonetti, 1585.
- Benedetto Croce, *La poesia di Dante*, Bari, Laterza, ⁵1943.
- Luca Curti, « Ritorno alle 'Virgiliane'. Per la fortuna di Dante da Bettinelli a Foscolo », in: *Nuova Rivista di Letteratura Italiana* 13 (2010), pp. 371–385.
- Ernst Robert Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern, Francke, 1948, tr. it. *Letteratura europea e Medio Evo latino*, a cura di Roberto Antonelli, Firenze, La Nuova Italia, 1992.
- Francesco De Sanctis, *Lezioni e saggi su Dante*, a cura di Sergio Romagnoli, Torino, Einaudi, 1955.

- Idem, « L'ideale », in: Idem, *L'arte, la scienza e la vita*, a cura di Maria Teresa Lanza, Torino, Einaudi, 1972, pp. 356–361.
- Idem, *Storia della letteratura italiana*, a cura di Maria Teresa Lanza, Torino, Einaudi, 1978.
- Gérard Genette, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1991, tr. it. *Finzione e dizione*, Parma, Pratiche, 1994.
- Enrico Ghidetti, « Mito e culto di Dante fra Settecento illuminista e Ottocento romantico-risorgimentale », in: *La Rassegna della Letteratura Italiana* 116 (2012), pp. 379–408.
- Étienne Gilson, « Poésie et vérité dans la 'Genealogia' de Boccace », in: *Studi sul Boccaccio* 2 (1964), pp. 253–282.
- Käte Hamburger, *Die Logik der Dichtung*, Stuttgart, Klett, 1977.
- Robert Hollander, *Allegory in Dante's « Commedia »*, Princeton, Princeton University Press, 1969.
- Isidoro di Siviglia, *Etymologiarum sive Originum libri XX*, a cura di Wallace Martin Lindsay, Oxford, Clarendon Press, 1911.
- Cristoforo Landino, *Comento sopra la Comedia*, a cura di Paolo Procaccioli, 4 voll., Roma, Salerno Editrice, 2001.
- Giuseppe Ledda, « Biografia, poesia e allegoria nel 'Trattatello in laude di Dante' di Giovanni Boccaccio », in: *Lecture classensi* 42 (2014), pp. 41–77.
- Daniele Liberto, « Dante nella prospettiva di F. De Sanctis », in: *Le forme e la storia*, n.s., 12–16 (1999–2003), pp. 25–89.
- Guido Martellotti, « La difesa della poesia nel Boccaccio e un giudizio su Lucano », in: *Studi sul Boccaccio* 4 (1967), pp. 265–279.
- Mario Marti, « Francesco De Sanctis e il realismo dantesco », in: Idem, *Dante, Boccaccio, Leopardi. Studi*, Napoli, Liguori, 1980, pp. 95–119.
- Nevio Matteini, *Il più antico oppositore politico di Dante: Guido Vernani da Rimini*, Padova, Cedam, 1958.
- Iacopo Mazzoni, *Della difesa di Dante*, a cura di Mauro Verdoni/Domenico Buccioli, Cesena, per Severo Verdoni, 1688.
- Claudio Mésoniat, *Poetica Theologia. La « Lucula Noctis » di Giovanni Dominici e le dispute letterarie tra '300 e '400*, Roma, Edizioni di Storia/Letteratura, 1984.
- Michael Riffaterre, *Fictional Truth*, Baltimore/London, The Johns Hopkins University Press, 1990, ²1993.
- Andrea A. Robiglio, « I gradi dell'immaginazione nel commento di Giovanni da Serravalle alla *Divina Commedia* (1416) », in: Maria Bettetini/Francesco Paparella (a cura di), *Immaginario e immaginazione nel Medioevo*, Louvain-La-Neuve, Fidem, 2009, pp. 369–390.

- Mario Sansone, « Dante e Benedetto Croce », in: Idem, *Lecture e studi danteschi*, Bari, De Donato, 1975, pp. 331–366.
- Gennaro Sasso, « Croce e Dante. Considerazioni filosofiche su *struttura e poesia* », in: *La cultura* 31 (1993), pp. 191–261, ora in: Idem, *Filosofia e idealismo*, I: *Benedetto Croce*, Napoli, Bibliopolis, 1994, pp. 273–368.
- Idem, « Croce, Dante e l'allegoria », in: *La cultura* 31 (1993), pp. 419–453, ora in: Idem, *Filosofia e idealismo*, I: *Benedetto Croce*, Napoli, Bibliopolis, 1994, pp. 369–415.
- Claudio Scarpati, « Iacopo Mazzoni fra Tasso e Marino », in: *Aevum* 59 (1985), pp. 433–458.
- Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, « Ueber Dante in philosophischer Beziehung », in: *Kritisches Journal der Philosophie* 2 (1803), tr. it. « Dante sotto l'aspetto filosofico », in: Gian Franco Frigo/Giuseppe Vellucci (a cura di), *Unità o dualità della « Commedia ». Il dibattito su Dante da Schelling ad Auerbach. Con testi di F. W. J. Schelling e F. Bouerwek*, Firenze, Olschki, 1994, pp. 21–34.
- Giovanni da Serravalle, *Translatio et Comentum Dantis Aldigherii*, Prato, Giachetti & Figli, 1891.
- Charles S. Singleton, *La poesia della Divina Commedia*, Bologna, Il Mulino, 1985.
- Giuseppe Tinè, « Le categorie hegeliane di 'fantasia' e di 'vita' nella lezione torinese del 1854 di Francesco De Sanctis su Beatrice », in: *Le forme e la storia*, n.s., 1 (2008), « *Forme e storia* ». *Studi in ricordo di Gaetano Compagnino*, vol. II, pp. 1231–1252.
- Tommaso d'Aquino, *In Metaphysicam Aristotelis commentaria*, a cura di M. Raymundus Cathala, Torino, Marietti, 1926.
- Carmelo Tramontana, « Interpretazioni romantiche di Dante. Canone, anticano, tradizione », in: *Le forme e la storia*, n.s., 1 (2008), « *Forme e storia* ». *Studi in ricordo di Gaetano Compagnino*, vol. II, pp. 1271–1288.
- Idem, *La religione del confine. Benedetto Croce e Giovanni Gentile lettori di Dante*, Napoli, Liguori, 2004.
- Aldo Vallone, *Aspetti dell'esegesi dantesca nei secoli XVI e XVII*, Lecce, Milella, 1966.
- Cesare Vasoli, « Considerazioni sul Commento di Cristoforo Landino alla 'Comedia' di Dante », in: Alessandro Ghisalberti (a cura di), *Il pensiero filosofico e teologico di Dante Alighieri*, Milano, Vita e Pensiero, 2001, pp. 175–197.
- Alberto Voltolini, *Finzioni. Il far finta e i suoi oggetti*, Roma/Bari, Laterza, 2010.

Giovanni Boccaccio: buono o cattivo lettore di Dante? Il giudizio critico sul Boccaccio dantista come specchio di una mutata interpretazione della *Commedia*

Riassunto

Partendo dall'osservazione che il giudizio degli studiosi sulle qualità (o i difetti) del Boccaccio lettore di Dante varia enormemente attraverso gli anni, il presente saggio passa in rassegna differenti posizioni della critica sulle cosiddette *Esposizioni sopra la Commedia*. La tesi centrale è che la (s)valutazione delle facoltà critiche del Boccaccio dice meno sul contenuto delle stesse *Esposizioni* che non sulle sempre diverse (e spesso non esplicitate) premesse che soggiacciono all'interpretazione del capolavoro dantesco. Tali differenze si cristallizzano soprattutto in episodi di spicco, come ad esempio quello di Francesca da Rimini dove lo stacco tra 'l'originale' dantesco e la versione fornitaci da Boccaccio sfida gli interpreti moderni a prendere posizione e, così facendo, a rivelare (indirettamente) le proprie convinzioni sulla *Commedia*. In questo modo, una storia dei giudizi critici sul Boccaccio lettore di Dante permette di far emergere certi (pre)concetti che hanno condizionato, in alcuni casi per decenni, la percezione del « sacro poema ». Se l'interpretazione delle *Esposizioni* all'inizio del Novecento presenta ancora tracce di preconcetti romantici ai quali si mischiano pretese positiviste, verso la metà del secolo è soprattutto la visione dicotomica di un Dante 'medievale' da una parte, e di un Boccaccio 'rinascimentale' e umanista dall'altra a determinare lo sguardo dei critici. Da tale contrapposizione deriva l'idea, a lungo incontestata, del Boccaccio 'cattivo lettore' del testo dantesco che, a causa delle mutate condizioni socio-storiche, il Certaldese non sarebbe più in grado di intendere correttamente. Alla luce di più recenti studi che nella loro interpretazione sia della *Commedia* sia dell'esegesi boccacciana tengono conto di aspetti quali l'orientamento degli autori verso il pubblico oppure la loro consapevolezza della finzionalità dei testi letterari, alcune caratteristiche delle *Esposizioni*, in particolare il silenzio del commentatore sulla funzione del 'libro galeotto', sembrano invece far parte di una strategia saggiamente messa in atto dal Certaldese, una strategia che evita di aprire a tutti l'accesso al (nascente) fenomeno della finzione letteraria.

Zusammenfassung

Ausgehend von der Beobachtung, dass das Urteil der Literaturwissenschaft über Boccaccios Qualitäten als Exeget der *Göttlichen Komödie* über die Jahrzehnte eine erstaunliche Variationsbreite aufweist, betrachtet der Aufsatz unterschiedliche For-

schungspositionen zu dessen unter dem Titel *Esposizioni sopra la Commedia* bekanntem Kommentar zu Dantes Hauptwerk. Leitthese ist, dass die Bewertung von Boccaccios Interpretationsleistung weniger etwas über den Inhalt der *Esposizioni* aussagt, als vielmehr die (oftmals nicht explizierten) Prämissen verschiedener Forschungslinien über das Verständnis der *Commedia* offenlegt. Die teils gegenläufigen Positionen kristallisieren sich dabei gerade an exponierten Stellen wie etwa der Francesca-da-Rimini-Episode heraus, wo die von Boccaccio erzählte Version quantitativ wie qualitativ auffällig von Dantes ›Original‹ abweicht und insofern die Literaturwissenschaft zur Stellungnahme und mithin zur (indirekten) Preisgabe eigener Überzeugungen herausfordert. Insofern ergibt sich aus einem Rückblick auf die unterschiedliche Bewertung Boccaccios als Leser der *Commedia* auch eine interessante Perspektive auf wirkungsmächtige Gedankenfiguren und -strömungen, die die Wahrnehmung von Dantes Hauptwerk (in einigen Fällen über Jahrzehnte hinweg) geprägt haben. Während etwa in der Deutung der *Esposizioni* zu Beginn des 20. Jahrhunderts noch Positionen der Romantik, in die sich positivistische Ansprüche mischen, spürbar sind, zeigen sich etwa ab den 50er Jahren zahlreiche Interpretationen bestimmt von einer bipolaren Gedankenfigur, die Dante dem Mittelalter, Boccaccio dagegen der Renaissance zuordnet. In gerade dieser Dichotomie ist die Grundlage der lange Zeit weitverbreiteten Auffassung von Boccaccio als ›schlechtem‹ Leser der *Commedia*, die er aufgrund anderer geistesgeschichtlicher Gegebenheiten nicht mehr korrekt verstehe(n könne), zu suchen. Im Lichte jüngerer Forschungen, die (sowohl für die *Commedia* als auch deren Kommentar durch Boccaccio) Aspekte wie den Adressatenbezug oder das Fiktionalitätsbewusstsein verstärkt in den Blick nehmen, scheinen bestimmte Phänomene in Boccaccios *Esposizioni*, insbesondere der Verzicht des Autors auf eine ausführliche Erläuterung der Rolle des als ›Kuppler‹ fungierenden Buches, dagegen vielmehr das Resultat einer publikumsorientierten Strategie zu sein; einer Strategie, die die Problematik der entstehenden fiktionalen Literatur nicht jedem Rezipienten zugänglich machen will.

Introduzione: La strana mutabilità del giudizio critico sul Boccaccio lettore di Dante attraverso i decenni

La storia della fortuna critica della *Commedia* di Dante Alighieri si può dire a buon diritto senza pari: non solo perché, almeno tra le opere scritte in una lingua volgare, si tratta del testo più commentato in assoluto,¹ ma anche perché il capolavoro dantesco è, come nessun altro libro, oggetto pri-

¹ È attraverso questa caratteristica, infatti, che il capolavoro di Dante viene *d'emblée* definito nell'« Introduzione » a quello che è probabilmente il più recente libro sulla fortuna critica della *Commedia*: « The *Divine Comedy's* critical fortune is the longest and richest enjoyed by any poem written in a vernacular language. » (AA.VV., « Introduction », in: Paola Nasti/

vilegiato dell'interesse di fior fior di scrittori, dal Trecento fino a (quasi) i giorni nostri. L'illustre capostipite è, com'è noto, niente meno che Giovanni Boccaccio, che con le sue pubbliche *lecturae Dantis* (genere letterario da lui fondato!),² tenute a Firenze dal 23 ottobre 1373 al gennaio 1374, inaugurò questa linea della tradizione dell'esegesi dantesca. Anche se sin da quella lontana data tanti altri autori, da Lodovico Castelvetro a Niccolò Tommaseo, da Torquato Tasso a Ugo Foscolo, hanno seguito le orme del Certaldese, il suo rimane per certi versi un caso isolato, data l'eccezionale fortuna critica delle *Esposizioni sopra la Commedia*, titolo con il quale si è soliti designare la serie (incompleta) delle letture dantesche del Boccaccio.³ Si potrebbe addirittura dire che la ricezione critica di questo testo, nei limiti del genere al quale appartiene, è ineguagliabile quasi come quella del capolavoro che essa commenta: infatti, anche se le *Esposizioni*, interrotte a causa della malattia (e susseguente morte) dell'autore, non arrivano oltre il canto XVII dell'*Inferno*, esse hanno monopolizzato, insieme al *Trattatello in laude di Dante*, la biografia del grande predecessore scritta da Boccaccio, l'attenzione dei critici a tal punto che l'interessamento per il 'Boccaccio dantista' è diventato (*unicum* nella storia della letteratura, che di solito predilige i testi detti primari) un vero e proprio filone degli studi moderni sul Trecento. Con la relazione « Il Boccaccio lettore di Dante », tenuta nel 1913 da Orazio Bacci a Firenze

Claudia Rossignoli (a cura di), *Interpreting Dante. Essays on the Traditions of Dante Commentary*, Notre Dame, University of Notre Dame Press, 2013, pp. 1–16, qui p. 1).

² Infatti, se anche prima di Boccaccio si era già fatta sentire la necessità di un commento al capolavoro dantesco, questi commenti 'di prima generazione', di cui quello più antico in assoluto redatto da Jacopo Alighieri nel 1322 costituisce il prototipo, erano limitati al medium della scrittura. È solo con la 'seconda generazione' di commentatori, con Boccaccio in prima linea, che nasce il fenomeno della lettura commentata della *Commedia* ad alta voce davanti ad un pubblico. Si veda su questa scansione temporale dei commenti: Steven Botterill, « Reading, Writing, and Speech in the Fourteenth- and Fifteenth-Century Commentaries on Dante's *Comedy* », in: Paola Nasti/Claudia Rossignoli (a cura di), *Interpreting Dante. Essays on the Traditions of Dante Commentary*, Notre Dame, University of Notre Dame Press, 2013, pp. 17–29. Per una più ampia panoramica dei primi commenti alla *Commedia* si veda Bruno Sandkühler, *Die frühen Dante-Kommentare und ihr Verhältnis zur mittelalterlichen Kommentartradition*, München, Hueber, 1967 (poi in una versione simile, più succinta anche nel *Grundriss der Romanischen Literaturen des Mittelalters*: Bruno Sandkühler, « Die Kommentare zur *Commedia* bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts », in: August Buck (a cura di), *Die italienische Literatur im Zeitalter Dantes und am Übergang vom Mittelalter zur Renaissance*. Vol. I: *Dantes Commedia und die Dante-Rezeption des 14. und 15. Jahrhunderts*, Heidelberg, Winter, 1987, pp. 166–208), nonché Saverio Bellomo, *Dizionario dei commentatori danteschi: L'esegesi della « Commedia » da Iacopo Alighieri a Nidobeato*, Firenze, Olschki, 2004.

³ Giovanni Boccaccio, *Tutte le opere*. Vol. VI: *Le Esposizioni sopra la Commedia*, Milano, Mondadori, 1965. Tutte le citazioni delle *Esposizioni* provengono da questa edizione.

davanti alla *Società dantesca italiana*,⁴ possiamo inoltre, secondo certi studiosi,⁵ datare in modo abbastanza preciso la ‘nascita’ di questo fenomeno. Gli studi sul dantismo di Boccaccio, quindi, si possono avvalere di una storia ormai centenaria. Tale *longue durée* (la conferenza di Bacci infatti non rappresenta che il punto di partenza di un’immensa e pressoché ininterrotta attività editoriale che, secondo le parole d’alcuni, aveva prodotto, già negli anni Sessanta, una bibliografia « elefantiaica »),⁶ però, non implica necessariamente una continuità nei giudizi espressi dai critici sulle qualità (o addirittura capacità!) interpretative del ‘Boccaccio dantista’, tutto il contrario: tanto la valutazione della *Commedia* di Dante come capolavoro, come apice della *Weltliteratur*, è immutabile nel tempo, quanto il verdetto sulle *lecturae* del Certaldese varia attraverso gli anni, facendo di Boccaccio a volte un ‘cattivo lettore’ che non capisce ciò che legge, a volte invece un sottilissimo critico che nel suo commento dimostra una grande attenzione per il suo pubblico.

È su questo (solo apparente) paradosso che vorrei focalizzare la mia attenzione nell’ambito del presente contributo. Come mai è possibile che il parere dei critici degli ultimi cent’anni, le cui reazioni alle *Esposizioni* vanno, come vedremo, da un estremo all’altro, sia così poco stabile? La mia tesi è che questa oscillazione della valutazione critica ci dice meno sul modo in cui Boccaccio legge la *Commedia* di quanto ci dica sulla maniera in cui detti critici vedono e interpretano il capolavoro dantesco. Come il titolo del presente contributo indica, il giudizio sul « Boccaccio lettore di Dante » è in questo senso da considerarsi una specie di specchio per una mutata concezione (e comprensione!) della *Commedia* attraverso i decenni – uno specchio che ha il potere di farci prendere coscienza di certi preconcetti raramente esplicitati

⁴ Orazio Bacci, *Il Boccaccio lettore di Dante. Conferenza letta da Orazio Bacci nella sala di Dante in Orsanmichele*, Firenze, Sansoni, 1913.

⁵ Seguo qui il giudizio espresso da Robert Hollander, « Imitative Distance », in: Idem, *Boccaccio's Dante and the Shaping Force of Satire*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1997, pp. 21–52, qui p. 22 (nota). Il saggio era stato pubblicato per la prima volta in: *Studi sul Boccaccio* 13 (1981–82), per essere poi integrato, con qualche leggera modifica soprattutto bibliografica, nell’appena menzionato volume dal quale qui si cita. Già nel 1907 però era apparso, sulla rivista *Modern Language Review*, un articolo di Paget Toynbee che tratta lo stesso argomento (anche se l’autore insiste più sulla storia delle *Esposizioni* nonché la loro fortuna presso altri commentatori, e tocca solo marginalmente questioni di contenuto. Nel suo articolo quindi non è esattamente questione di come Boccaccio legga e interpreti Dante in generale e l’episodio di Francesca da Rimini, nemmeno menzionato, in particolare). Cfr. Paget Toynbee, « Boccaccio's Commentary on the 'Divina Commedia' », in: *The Modern Language Review* 2 (1907), pp. 97–120.

⁶ Aldo Rossi, « Dante nella prospettiva del Boccaccio », in: *Studi danteschi* 37 (1960), pp. 63–139, qui p. 139.

che soggiacciono alla nostra interpretazione del poema dantesco e, con ciò, di metterci in guardia contro tali presupposti.

1. Alcune considerazioni preliminari sul modo di procedere

Nella mia argomentazione mi concentrerò sul Boccaccio dantista come si presenta e si rispecchia nelle *Esposizioni sopra la Commedia*, rimanendo in ciò fedele alla concezione originale di Bacci, il quale restringe il suo campo di studio al commento boccacciano sulla *Commedia* e sorvola la sua attività di biografo ed editore di Dante. Contrariamente a ciò che possiamo osservare in tanti contributi sul Boccaccio dantista, qui non saranno quindi in questione il *Trattatello in laude di Dante* o i codici di sua mano contenenti le opere dell'ammirato predecessore, anche se il valore euristico di questi scritti danteschi del Boccaccio, soprattutto per quanto riguarda il suo atteggiamento verso Dante, è ovviamente innegabile.⁷ Non si parlerà nemmeno (almeno non per esteso) di ciò che si è soliti chiamare la 'ricezione creativa' di Dante da parte del Boccaccio, cioè il suo modo di appropriarsi di stilemi, situazioni o personaggi danteschi nelle proprie opere, come accade ad esempio nell'*A-morosa visione* o nel *Decameron*.⁸

⁷ Tra tali contributi più generici si segnalano in particolare: Francesco Maggini, « Il Boccaccio dantista », in: *Miscellanea storica della Valdelsa* 29 (1921), pp. 116–122, Giuseppe Billanovich, « La leggenda Dantesca del Boccaccio », in: *Studi Danteschi* 28 (1949), pp. 45–144, Carlo Grabher, « Il culto del Boccaccio per Dante e alcuni aspetti delle sue opere dantesche », in: *Studi danteschi* 30 (1951), pp. 129–156, Giorgio Padoan, « Il Boccaccio fedele di Dante », in: Idem, *Il Boccaccio, le muse, il Parnaso e l'Arno*, Firenze, Olschki, 1978, pp. 229–246, nonché le seguenti opere collettive (con le relative bibliografie): Società dantesca italiana (a cura di), *Giovanni Boccaccio editore e interprete di Dante*, Firenze, Olschki, 1979, Ennio Sandal (a cura di), *Dante e Boccaccio. Lectura Dantis Scaligeri*, Roma/Padova, Antenore, 2006. Un contributo molto recente (anche se lascia qualche questione aperta) è Jason M. Houston, *Building a Monument to Dante. Boccaccio as Dantista*, Toronto, Toronto University Press, 2010.

⁸ Su questo aspetto del Boccaccio dantista si vedano ad esempio: Carlo Delcorno, « Note sui dantismi nell'Elegia di madonna Fiammetta », in: *Studi sul Boccaccio* 11 (1979), pp. 251–294, Attilio Bettinzoli, « Per una definizione delle presenze dantesche nel *Decameron*. I registri ideologici, lirici, drammatici », in: *Studi sul Boccaccio* 13 (1981–82), pp. 267–326, Idem, « Per una definizione delle presenze dantesche nel *Decameron*. Ironizzazione e espressivismo antifrastico-deformativo », in: *Studi sul Boccaccio* 14 (1983–84), pp. 209–240, nonché la già citata raccolta degli studi di Robert Hollander (Idem, *Boccaccio's Dante and the Shaping Force of Satire*). Un tentativo più recente di funzionalizzare i richiami danteschi presenti nel *Decameron* si trova in: Johanna Gropper, « 'Finzione formata sopra quello che era possibile ad essere avvenuto.' Zum Status von Boccaccios Dante-Bezügen im *Decameron* », in: *Zeitsprünge. Forschungen zur Frühen Neuzeit* 17 (2013), pp. 369–391. Per una contrapposizione dei due aspetti del dantismo di Boccaccio vedasi la parte introduttiva di: Eadem, « Vom Kom-

Rispetto a detti lati del Boccaccio dantista, le *Esposizioni* mi paiono un oggetto privilegiato di studio proprio perché rappresentano, per così dire, una via di mezzo: non soltanto via di mezzo tra la vena creativa dell'autore, che raggiunge il suo culmine nelle opere narrative e poetiche, e la necessaria fedeltà ad un testo originale oppure a fatti storici, che, seppur con qualche strappo alla regola, vige (e deve vigere) nel *Trattatello* o nell'attività editoriale; ma anche via di mezzo tra la *Commedia* ed il ricevente del testo, sia esso il ricevente trecentesco che ascolta la *lectura Dantis* boccacciana negli anni Settanta del XIII secolo oppure il lettore moderno (studioso e non). Il commento boccacciano al capolavoro dantesco, infatti, rappresenta, se vogliamo, il punto di vista di un osservatore di primo grado (O_1) del sistema testuale della *Commedia*. Se ora sovrapponiamo a questo punto di vista del Boccaccio su Dante quello di un moderno studioso che legge le *Esposizioni sopra la Commedia* (O_2), ci troviamo davanti un osservatore osservato, ossia una situazione di osservazione di secondo grado. Poiché tutti i singoli elementi del sistema, sia l'osservatore O_1 che l'osservatore O_2 , risultano inscindibilmente connessi all'oggetto dell'osservazione (cioè alla *Commedia*), il giudizio sulle capacità di O_1 dipenderà sempre anche e soprattutto da come O_2 si posiziona rispetto a questo oggetto. Un osservatore di terzo grado, come lo siamo noi che leggiamo i saggi redatti da vari studiosi sulle *Esposizioni*, è così in posizione di osservare non solo l'atteggiamento del Boccaccio verso la *Commedia*, ma anche l'approccio interpretativo degli studiosi, con le sue particolarità e i suoi presupposti. È proprio per via di questa costellazione, presente nelle *Esposizioni* (quantitativamente e qualitativamente parlando) come in nessun'altra opera del 'Boccaccio dantista', che la storia della valutazione critica delle *Esposizioni* negli ultimi cent'anni è anche una storia del nostro modo di vedere e di intendere la *Commedia*.

Per avere una salda pietra di paragone attraverso i decenni, ho inoltre scelto di focalizzare la mia attenzione soprattutto sui giudizi espressi sul Boccaccio lettore di un episodio dantesco in particolare, quello di Paolo e Francesca, che da Dante, com'è noto, ci viene presentato nel quinto canto dell'*Inferno*.⁹ Per i miei scopi dimostrativi, questo racconto presenta un duplice vantaggio: oltre che per motivi di quantità (infatti, quasi tutti gli studiosi, se non trattano ampiamente l'argomento, almeno lo sfiorano nei loro contributi

mentar zur kreativen Rezeption: Boccaccios *Commedia*-Bezüge am Beispiel von *Inferno* V », in: *Deutsches Dante-Jahrbuch* 89 (2014), pp. 156–180.

⁹ Dante Alighieri, *Inf.* V, 73–138. Tutte le citazioni della *Commedia* seguono l'edizione curata dalla Chiavacci Leonardi: Dante Alighieri, *La Divina Commedia*. Commento di Anna Maria Chiavacci Leonardi, Milano, Mondadori, 1994.

sulle *Esposizioni*), costituisce un oggetto di studio privilegiato soprattutto per l'enorme distacco tra le due versioni della storia forniteci da Dante e Boccaccio: com'è noto, la versione dantesca della storia è relativamente scarsa in dettagli anagrafici e circostanziali¹⁰ ed entra nei dettagli solo quando è questione della nascita dei « dubbiosi desiri ».¹¹ Mentre non sappiamo niente del *background* del matrimonio di Francesca, « la prima radice »¹² del suo amore per Paolo ci viene raccontata nei minimi dettagli, con particolare insistenza sul ruolo del libro « galeotto ». Sia quantitativamente che soprattutto qualitativamente, l'innamoramento dei due protagonisti, che coincide con il consumo dell'adulterio, occupa quindi molto più spazio rispetto ad altri fattori della loro storia (comune e non). In Boccaccio, invece, il rapporto tra i due momenti – ragioni e circostanze del matrimonio di Francesca da una parte, inizio della relazione adulterina dall'altra – appare completamente rovesciato. In un andamento narrativo che ha portato alcuni critici a parlare di questa parte del commento boccacciano alla *Commedia* come centunesima novella del *Decameron*,¹³ Boccaccio ci racconta infatti:

¹⁰ La presentazione 'biografica' di Francesca, infatti, non comprende neanche quattro terzine (cfr. *Inf.* V, 97–107) e tace perfino il dettaglio 'piccante' che Paolo è niente meno che il cognato di Francesca, fatto, questo, che viene rivelato solo all'inizio del canto successivo.

¹¹ *Inf.* V, 120.

¹² *Inf.* V, 124.

¹³ Per il carattere novellistico del commento boccacesco all'episodio di Francesca vedansi ad esempio Vittorio Russo, « Nuclei e schemi narrativi nelle *Esposizioni* », in: Idem, *Con le muse in Parnaso. Tre studi sul Boccaccio*, Napoli, Bibliopolis, 1983, pp. 109–165, in particolare pp. 154–165, Claude Cazalé Bérard, « Autour du chant V de *L'Enfer*. Les réécritures boccacciennes de l'amor gentile », in: Bruno Pinchard (a cura di), *Pour Dante. Dante et l'apocalypse. Lectures humanistes de Dante. Travaux du Centre d'Études supérieures de la Renaissance autour de Dante (1992–1998)*, Paris, Champion, 2001, pp. 317–332, Lorenzo Renzi, *Le conseguenze di un bacio. L'episodio di Francesca nella « Commedia » di Dante*, Bologna, Il Mulino, 2007, in particolare pp. 269–275. Alcuni critici addirittura vedono in Francesca da Rimini un'altra delle eroine tragiche della Quarta Giornata del *Decameron*: è la tesi del Russo (cfr. il saggio appena menzionato), ma anche, ad esempio, di Franco Fido (Idem, *Il regime delle simmetrie imperfette*, Milano, Franco Angeli, 1988, qui p. 114) e Claudette Perrus secondo la quale, nel racconto boccacciano (con scarso valore di *exemplum*) sembrano « predominare insomma le leggi della *love story* decameroniana » (Eadem, « Riscritture dantesche fra *Decameron* e *Esposizioni* », in: Michelangelo Picone (a cura di), *Autori e lettori di Boccaccio. Atti del Convegno internazionale di Certaldo (20–22 settembre 2001)*, Firenze, Cesati, 2002, pp. 277–288, qui p. 283). Mettendo la versione delle *Esposizioni* a confronto con altri commenti, anche Saverio Bellomo stabilisce un legame con altre opere dell'autore, o meglio il suo atteggiamento verso le donne « modernissimo e inabituale per l'epoca » (« the most modern and unusual for the times »), di cui la difesa di Francesca sarebbe l'espressione (cfr. Idem, « How to Read the Early Commentaries », in: Paola Nasti/Claudia Rossignoli (a cura di), *Interpreting Dante. Essays on the Traditions of Dante Commentary*, Notre Dame, University of Notre Dame Press, 2013, pp. 84–109, qui p. 105).

È adunque da sapere che costei [i.e. Francesca] fu figliuola di messer Guido vecchio da Polenta, signor di Ravenna e di Cervia; ed essendo stata lunga guerra e dannosa tra lui e i signori Malatesti da Rimini, adivenne che per certi mezzani fu trattata e composta la pace tra loro. La quale acciò che più fermeza avesse, piacque a ciascuna delle parti di volerla fortificare per parentado; e 'l parentado trattato fu che 'l detto messer Guido dovesse dare per moglie una sua giovane e bella figliuola, chiamata madonna Francesca, a Gian Ciotto, figliuolo di messer Malatesta.

Ed essendo questo ad alcuno degli amici di messer Guido già manifesto, disse un di loro a messer Guido: – Guardate come voi fate, per ciò che, se voi non prendete modo ad alcuna parte, che in questo parentado egli ve ne potrà seguire scandolo. Voi dovete sapere chi è vostra figliuola, e quanto ell'è d'altiero animo; e se ella vede Gian Ciotto avanti che 'l matrimonio sia perfetto, nè voi nè altri potrà mai fare che ella il voglia per marito. E perciò, quando vi paia, a me parrebbe di doverne tener questo modo: che qui non venisse Gian Ciotto ad isposarla, ma venisseci un de' fratelli, il quale come suo procuratore la sposasse in nome di Gian Ciotto. – Era Gian Ciotto uomo di gran sentimento e speravasi dover lui dopo la morte del padre rimanere signore; per la qual cosa, quantunque sozo della persona e sciancato fosse, il disiderava messer Guido per genero più tosto che alcuno de' suoi fratelli. E, conoscendo quello, che il suo amico gli ragionava, dover poter avvenire, ordinò segretamente così si facesse, come l'amico suo l'avea consigliato.

Per che, al tempo dato, venne in Ravenna Polo, fratello di Gian Ciotto, con pieno mandato ad isposare madonna Francesca. Era Polo bello e piacevole uomo e costumato molto; e, andando con altri gentili uomini per la corte dell'abitazione di messer Guido, fu da una delle damigelle di là entro, che il conosceva, dimostrato da uno pertugio d'una finestra a madonna Francesca, dicendole: – Madonna, quegli è colui che dee esser vostro marito. – E così si credea la buona femina; di che madonna Francesca incontante in lui pose l'animo e l'amor suo.

E fatto poi artificiosamente il contratto delle sponsalizie e andatone la donna a Rimini, non s'avvide prima dello 'nganno che essa vide la mattina seguente al di delle noze levare da lato a sé Gian Ciotto; di che si dee credere che ella, vedendosi ingannata, isdegnasse, né perciò rimovesse dell'animo suo l'amore già postovi verso Polo.¹⁴

Se il Certaldese si dilunga quindi sui motivi 'politico-dinastici' per i quali Francesca deve essere data in sposa a Gianciotto Malatesta e ci presenta nei minimi particolari la macchinazione di cui la fanciulla è vittima, si fa invece taciturno proprio quando dovrebbe celebrare il potere della letteratura: com'è noto, sul modo in cui Francesca si sia congiunta con Paolo, Boccaccio non ha mai sentito dire « se non quello che l'autore [i.e. Dante, N.d.A.] ne scrive ».¹⁵ Un atteggiamento del genere, in forte contrasto con l'esautivo

¹⁴ Giovanni Boccaccio, *Tutte le opere*. Vol. VI: *Le Esposizioni sopra la Comedia di Dante*, Milano, Mondadori, 1965, V, (I), 147–151 (= pp. 315sq.).

¹⁵ *Ibid.*, V, (I), 151 (= p. 316).

racconto precedente e l'altrettanto esaustiva narrazione della morte comune dei due amanti che segue,¹⁶ si avvicina ad un rifiuto di fornire un'interpretazione dell'accaduto, a maggior ragione se viene accompagnato dalla dichiarazione che la versione dantesca dei fatti sia mera invenzione, ossia, come scrive Boccaccio:

[I] che possibile è che così fosse: ma io credo quello essere più tosto finzione formata sopra quello che era possibile ad essere avvenuto, ché io non credo che l'autore sapesse che così fosse.¹⁷

Si crea così un vuoto non solo nel racconto del Boccaccio (infatti, non sapremo mai come secondo lui Paolo e Francesca si siano incontrati da amanti per la prima volta), ma anche nella sua interpretazione dell'accaduto. Questa doppia lacuna non solo è difficile da ignorare (a maggior ragione dopo le narrazioni dettagliate alle quali il Certaldese ci ha abituato nel suo commento), ma solleva inoltre, per gli osservatori di tale fenomeno, la questione di come mai Boccaccio assuma questo atteggiamento nei confronti dell'originale dantesco, sfidandoli a trovare una risposta. In altre parole: proprio perché Boccaccio, l'osservatore di primo grado, lascia, per così dire, uno spazio bianco nel suo commento, gli studiosi delle *Esposizioni*, ossia gli osservatori di secondo grado, sono (e sono sempre stati) stimolati a riempire questa lacuna con le loro considerazioni, il che implica anche una rivelazione del loro atteggiamento verso la *Commedia* davanti a noi osservatori di terzo grado. Il momento di distacco dall'originale dantesco, la sospensione dell'atto interpretativo osservabile nel commento boccacciano alla storia di Francesca da Rimini, costituisce quindi un momento particolarmente adatto a far emergere le sempre diverse basi ermeneutiche dell'interpretazione della

¹⁶ Cfr. *ibid.*, V, (I), 152-155 (= pp. 316sq.). Jonathan Usher ha notato che lo sviluppo di quest'ultima parte del racconto – i sospetti di Gianciotto, la sfortunata fuga di Paolo e la lacerante scena della morte dei due amanti, trafitti dalla spada del marito geloso – può essere considerata un creativo (e tragico) *rewriting* della scena del *Filocolo* in cui Florio e Biancofiore vengono scoperti dall'ammiraglio (Idem, « Paolo and Francesca in the *Filocolo* and the *Esposizioni* », in: *Lectura Dantis [Virginiana]* 10 (1992), pp. 22-33). Visto però che nello stesso *Filocolo* ritroviamo un altro 'libro galeotto' (i cui paralleli con l'episodio di Francesca e Paolo vengono ampiamente analizzati da Usher), il silenzio del Certaldese nelle *Esposizioni* su un motivo a lui caro è alquanto sorprendente – e sembra un'ulteriore conferma della tesi che, come si proporrà nell'ultima parte del presente saggio, è per un fattore di contenuto (cioè il problema della finzione letteraria inerente all'episodio del 'libro galeotto', non articolabile davanti al pubblico incolto delle *Esposizioni*) che il commentatore tace proprio su questo punto centrale della storia.

¹⁷ Giovanni Boccaccio, *Esposizioni sopra la Comedia di Dante*, V, (I), 151 (= p. 316).

Commedia attraverso gli anni, che traspaiono dietro il giudizio degli studiosi sul Boccaccio lettore di Dante.¹⁸

Ovviamente il percorso attraverso alcune tappe-chiave della storia interpretativa della *Commedia* che così emerge davanti ai nostri occhi non può (e non vuole) avere alcuna pretesa di esaustività o completezza. Una simile impresa sarebbe *d'embrée* votata al fallimento, per il semplice fatto che non tutti gli studiosi di Boccaccio hanno dimostrato interesse nei confronti del Boccaccio dantista e tanto meno si sono espressi sulle sue capacità di commentatore della *Commedia*. Tal è ad esempio il caso di Vittore Branca, il quale, pur essendo uno dei più influenti boccaccisti del Novecento, è un po' il grande assente di questo intervento. Dovrebbe essere possibile, invece, far emergere almeno alcuni preconcetti, certe abitudini di interpretazione della critica dantesca, che cercherò di presentare in gruppi tematici e più o meno in ordine cronologico, seguendo l'evoluzione delle idee dall'inizio del Novecento fino ad oggi.

2. La condizione di partenza: Boccaccio come rappresentante di un tempo andato (e del suo modo di intendere Dante)

Vediamo quindi la condizione di partenza della nostra storia dell'interpretazione della *Commedia* attraverso lo specchio offertoci dal giudizio degli studiosi sul Boccaccio lettore di Dante. Come menzionato nell'introduzione, è all'inizio del Novecento, nel 1913 in occasione del sesto centenario della

¹⁸ Evidentemente, l'argomentazione qui proposta sta in piedi solo assumendo che la versione pervenutaci delle *Esposizioni* corrisponda, almeno per quanto riguarda l'episodio di Paolo e Francesca che qui ci interessa, a quella effettivamente letta dal Boccaccio davanti al suo pubblico nella Chiesa di Santo Stefano in Badia, cioè che non ci siano state importanti aggiunte o modifiche. Per l'episodio in questione, una tale fedele adesione del commentatore al testo scritto come lo conosciamo noi appare però molto probabile viste non solo le tracce di oralità molto presenti in tutta l'opera in generale, ma anche la relativa esaustività del commento, almeno quello letterale, al canto quinto dell'*Inferno* in particolare: è infatti soprattutto verso la fine delle *Esposizioni* che le spiegazioni del Certaldese si fanno più esigue, richiedendo quindi con ogni probabilità l'amplificazione durante la lettura pubblica. *Ex contrario* i primi canti, nella loro precisione e ricchezza di dettagli, sembrano rispecchiare più fedelmente il grado di conoscenza che Boccaccio intendeva trasmettere ai suoi ascoltatori. In questo contesto non è nemmeno rilevante se tale precisione sia dovuta ad una maggiore cura al momento della stesura del testo o ad aggiunte tardive durante un'eventuale ripresa; in entrambi i casi pare quasi escluso che Boccaccio, nel suo commento all'episodio di Paolo e Francesca, abbia fatto (ancora) delle aggiunte durante la spiegazione orale (anzi, semmai è l'ipotesi opposta di troncature a risultare più probabile, il che potenzialmente renderebbe il 'vuoto' nel racconto ancora più grande).

nascita del Certaldese, che il Boccaccio esegeta di Dante coglie per la prima volta l'attenzione della critica letteraria 'moderna'. Per celebrare la ricorrenza, Orazio Bacci, professore di letteratura italiana a Firenze, presenta, nell'ambito del ciclo di conferenze da lui istituito insieme ad altri,¹⁹ una relazione sul « Boccaccio lettore di Dante », che dovrebbe far conoscere al suo pubblico nella Sala Orsanmichele a Firenze le *Esposizioni sopra la Commedia*. Lo scopo dell'intervento, secondo le esplicite dichiarazioni dell'autore, è quello di « richiamare dati e ricordi storici intorno all'ufficio assunto dal Boccaccio; discorrere del valore del *Commento* in quel tempo, e della significazione di quella *Lectura Dantis* in tutti i tempi. »²⁰ Tutto ciò però si fa, ad eccezione di qualche accenno all'*Accessus*, in pratica senza citazioni tratte dal testo delle *Esposizioni* – una sorprendente omissione da parte dello studioso che sembra indicare una certa diffidenza nei confronti delle capacità interpretative del Boccaccio, ritenute insufficienti almeno per l'illustre pubblico della conferenza che ormai è abituato ad altro. O come lo pone Bacci:

La lettura, senz'altra chiosa, di varie pagine del *Commento* boccaccesco sarebbe, massimamente agli uditori di questa Sala, così scaltriti ad ogni più sottile e comprensiva esegesi da espositori valorosissimi, la più sincera evocazione d'un'ermeneutica che si dimostrerebbe subito assai diversa dal gusto nostro, e dalle presenti tendenze dei lettori e commentatori del Poema.²¹

È proprio questo senso di antichità, di qualcosa di lontano e forse ormai superato, che sembra essere il filo conduttore dell'intera relazione di Bacci. Tale lontananza però è un'arma a doppio taglio: se da un lato Bacci qualifica l'esposizione boccacciana della *Commedia* senza mezzi termini come « noiosa per noi », vedendovi, per il suo carattere « scolastico » e « moraleggiante », un tipico esempio degli antichi commenti,²² questa stessa lontananza ha anche il suo fascino. Mentre il lettore del 1913 si trova in una condizione di estraneità davanti al testo di Boccaccio, che non può essere che il documento di un tempo definitivamente irrecuperabile, il pubblico originale aveva un approccio completamente diverso sia ai versi danteschi che al commento del Certaldese:

[Gli uditori di Giovanni Boccaccio] avevano certo la facoltà istintiva, più istintiva di rei, della nostra di gustare quell'alta poesia. Erano le generazioni a cui Dante aveva

¹⁹ Cfr. Orazio Bacci, « Per la 'Lettura di Dante' in Or San Michele », in: *Il giornale dantesco* 7 (1899), pp. 500–504, nonché l'annuncio nello stesso numero della rivista pp. 280sq.

²⁰ Orazio Bacci, *Il Boccaccio lettore di Dante*, p. 7.

²¹ *Ibid.*

²² Tutte le citazioni: *ibid.*, p. 19.

consegnato il libro del suo amore e della sua vendetta [...]. Con sentimenti, tuttavia, in molta parte diversi dai nostri, dovevano quei trecentisti ascoltare l'esposizione del Poema: con rimembranze di uomini e fatti più vive e più amare, con un'ammirazione più ingenua di ciò che fosse meraviglioso e favoloso; con un'inclinazione maggiore a rilevare la moralità delle invenzioni poetiche [...].²³

Proprio nell'immediatezza dell'accesso risiede tra l'altro, così continua l'autore, l'utilità dei primi commenti alla *Commedia*:

Non è, dunque, senza profitto ritornare di quando in quando agli antichi chiosatori, come ai primitivi in pittura. Non solo per curiosità storica, sì anche per impararne una più immediata e sincera e devota comprensione d'una poesia [...] germogliata dal cuore d'un artista che ebbe sentimenti e concetti così disformi dal complicato esteteggianti spirito moderno.²⁴

Data la nostalgia per i tempi passati che emana dai paragrafi appena citati, desta invece un certo stupore il fatto che Bacci, quando tratta dell'episodio di Paolo e Francesca, non attribuisca, per lo meno non *in toto*, al commentatore Boccaccio la stessa vivacità che pur concede al suo pubblico. Secondo lo studioso, nel caso del Certaldese « il concetto e la ragione morale strozzano ogni altro giudizio e rilievo »²⁵ e tutto ciò conferisce l'impressione di una certa freddezza emozionale:

Sfilano le comparazioni, le figurazioni dinanzi all'espositore, che diremmo impassibile: un brivido, appena, passa nelle parole che chiosano il verso del bacio di Paolo e Francesca!²⁶

La lettura delle *Esposizioni* che Bacci presenta al suo pubblico oscilla quindi tra cauta riservatezza, se non addirittura disapprovazione, e malinconico rimpianto di un tempo andato. Una lettura che forse è da considerare emblematica per l'inizio del Novecento perché vi si scontrano due tendenze, e non delle meno influenti: da una parte il (più recente) positivismo con le sue pretese di metodologia scientifica, dall'altro il (molto meno recente, ma non per questo meno potente) romanticismo, con la sua perenne ricerca di 'sentimento' e di immediatezza. In bilico tra rifiuto – il testo del commento boccacciano non può essere letto, perché non si adegua alla metodologia 'attuale' – e 'vana' ricerca di una più genuina lettura di Dante, il contributo di Bacci incarna la tensione fra queste due correnti di pensiero, di cui soprat-

²³ *Ibid.*, pp. 16sq.

²⁴ *Ibid.*, p. 23.

²⁵ *Ibid.*, p. 22.

²⁶ *Ibid.*, p. 22.

tutto la seconda ha lasciato, come ha esposto tra altri Lorenzo Renzi, profonde tracce nel nostro modo di intendere la *Commedia* in generale e l'episodio di Paolo e Francesca da Rimini in particolare.²⁷ Rivelandoci attraverso un caso 'estremo' tale (possibile) pre-condizionamento della nostra lettura sulla scia del romanticismo, la relazione di Bacci tenuta a Orsanmichele ci mette in guardia contro questa trappola interpretativa e trova forse proprio per questo la sua perfetta collocazione nella prima parte di questo contributo.

3. Il Boccaccio lettore di Dante: bocciato in comprensione del testo? Una (tenace) visione basata sul preconconcetto di un Dante 'medievale'

Per arrivare alla tappa successiva della nostra panoramica della storia interpretativa della *Commedia* occorre fare un piccolo salto in avanti nel tempo. Com'è stato più volte notato, infatti, la discussione critica sulle *Esposizioni* nei primi decenni del ventesimo secolo si concentra prevalentemente su aspetti filologici, cioè sulla storia del testo e la questione se sia o no un'opera autentica del Certaldese.²⁸ È solo quando la questione filologica circa l'autenticità

²⁷ Vedasi su questo Lorenzo Renzi, *Le conseguenze di un bacio. L'episodio di Francesca nella « Commedia » di Dante*, Bologna, Il Mulino, 2007, in particolare la prefazione (pp. 7-17) nonché i capitoli V (pp. 129-152) e XI (pp. 269-285). Attirando l'attenzione del lettore sin dalle prime pagine su come l'episodio-chiave di Francesca condizioni, a partire da un certo stadio della ricezione del testo, la percezione e la fama della *Commedia* (cfr. p. 10), Renzi dimostra, soprattutto nell'ultimo capitolo, l'importanza della mediazione boccaccesca per le (re-)interpretazioni romantiche: « Ci sono cioè [nel testo di Dante, N.d.A.] per chi vuole, gli elementi per rovesciare la condanna di Francesca in un'apologia. È quello che hanno fatto i romantici, ma è anche quello che il testo permetteva di fare. Ma prima dei romantici questo rovesciamento è avvenuto in Boccaccio che ha operato i delicati ma potenti ritocchi contenutistici all'episodio dantesco di cui abbiamo detto. Ha cancellato il primo significato dell'episodio, la condanna dell'amore e della letteratura che se ne fa intermediaria, facendo scomparire non solo il bacio, ma anche il libro » (p. 278). Un'interessante contrapposizione dell'originale dantesco e della sua (mis-)interpretazione romantica si trova anche in Antonio E. Quaglio, « Francesca da Rimini tra Dante e Boccaccio », in: Idem, *Al di là di Francesca e Laura*, Padova, Antenore, 1973, pp. 7-30, in particolare pp. 7sqq.

²⁸ Da nominare tra i più importanti contributi in questo contesto di dubbi sull'autenticità (completa) delle *Esposizioni* sono senz'altro le opere che il Guerri dedicò alla questione, cfr. Domenico Guerri, *Il commento del Boccaccio a Dante. Limiti della sua autenticità e questioni critiche che n'emergono*, Bari, Laterza, 1926 e Idem, « Contributo alla storia della cultura fiorentina nel primo Quattrocento. Del rifacimento del Commento del Boccaccio a Dante e di altro », in: *Giornale storico della letteratura italiana* 96 (1930), pp. 241-265. In favore dell'autenticità si espressero invece: Henri Hauvette, « [Recensione a] Domenico Guerri, *Il commento del Boccaccio a Dante. Limiti della sua autenticità e questioni critiche che n'emergono* », in: *Giornale storico della letteratura italiana* 89 (1927), pp. 145-156, Giuseppe Vandelli, « Su l'autenticità del Comento del Boccaccio », in: *Studi danteschi* 11 (1927), pp. 5-120. Anche

delle *Esposizioni* si può considerare risolta, o addirittura ancora dopo, verso la metà del secolo, che vediamo emergere un rin vigorito interesse per aspetti contenutistici del commento boccacciano alla *Commedia*, che si traduce anche (e soprattutto) in un'intensa attività editoriale. Tra le tante pubblicazioni (anche su altri aspetti del Boccaccio dantista) spiccano le opere di Giorgio Padoan, che non solo dedica uno studio molto influente alle *Esposizioni*²⁹ ma ne cura anche l'edizione commentata per le opere complete dell'autore sotto la direzione di Vittore Branca, che tutt'ora costituisce il riferimento globale per qualsiasi studioso del Boccaccio.³⁰ Insieme ad un testo critico, però, il Padoan, in particolare attraverso la sua introduzione a detta edizione commentata, stabilisce anche un'immagine del Boccaccio lettore di Dante che condiziona generazioni di professori e studenti. L'immagine veicolata dagli studi di Padoan è, come minimo, non molto lusinghiera nei confronti dell'autore del *Decameron*: anche se gli viene concesso un'« evidente attenzione [...] alla 'littera' », ³¹ cioè alla veste linguistica del testo, Boccaccio ci viene essenzialmente presentato come un lettore poco rispettoso del testo originale, che il commentatore storpia e forza come lo ritiene opportuno. Non solo, secondo Padoan, il Certaldese spesso si fa « prendere la mano dal suo estro narrativo », ³² riducendo la *Commedia* ad un mero pretesto per altri racconti, ma dimostra anche poca attenzione per il significato del testo, sia per quanto riguarda piccoli dettagli linguistici che più grandi complessi tematico-narrativi. Come esempio di tale misinterpretazione di « intere situazioni poetiche », Padoan nomina in prima posizione (chi se ne meraviglia?) l'episodio di Paolo e Francesca:

Giorgio Padoan ritorna sulla questione nell'appendice del suo studio sulle *Esposizioni* (cfr. Idem, *L'ultima opera di Giovanni Boccaccio. Le 'Esposizioni sopra il Dante'*, Padova, Casa Editrice Dott. Antonio Milani, 1959, pp. 99–107).

²⁹ Giorgio Padoan, *L'ultima opera di Giovanni Boccaccio. Le 'Esposizioni sopra il Dante'*.

³⁰ Giovanni Boccaccio, *Tutte le opere*. Vol. VI: *Le Esposizioni sopra la Comedia di Dante*, Milano, Mondadori, 1965.

³¹ Giorgio Padoan, « Introduzione », in: *ibid.*, pp. XIII–XXXI, qui p. XXVI.

³² Questo rimprovero si trova soprattutto nella monografia redatta da Padoan sull'*Ultima opera di Giovanni Boccaccio*, di cui l'introduzione all'edizione integrale delle opere curata da Branca si può considerare un condensato: « Ma perché gli esempi non fossero 'muti' per la maggior parte degli uditori, bisognava che il commentatore spiegasse la storia cui un nome alludeva; e nel raccontare queste storie il Boccaccio ritrovava personaggi a lui familiari, riprendeva situazioni già narrate. [...] [S]pesso il Boccaccio si fa prender la mano da questo suo estro narrativo, e ciò che egli racconta non solo risulta superfluo per l'interpretazione del passo, ma anzi finisce con il travisare e lo spirito e la lettera della *Commedia*. » (Giorgio Padoan, *L'ultima opera di Giovanni Boccaccio. Le 'Esposizioni sopra il Dante'*, pp. 60sq.)

[I]l Boccaccio non riesce a capire il profondo dramma di Dante; ch  egli, non dimentico forse delle sue novelle, descrive Francesca (e non importa se il suo racconto possa essere pi  aderente alla realt  storica, e non lo  ) come una onesta e giovane fanciulla che riteneva di andare sposa a Paolo e che invece si ritrova maritata con l'inganno a Gianciotto: situazione dunque pi  melodrammatica e comunque ben diversa da quella intuita dal poeta fiorentino, assai pi  densa di significanze che scavano a fondo nell'animo umano, ed anzi nei fatti descritti inconciliabile.³³

Insomma, a sentire questa valutazione dello studioso, Boccaccio, almeno per quanto riguarda la comprensione testuale,   bocciato su tutta la linea. Ci  che ora merita in particolar modo la nostra attenzione   il modo in cui Padoan cerca di motivare questo clamoroso « fraintendimento ». In un primo momento sembra che lo riconduca esclusivamente ad una profonda diversit  dei due autori, sia nelle « esperienze poetiche ed artistiche » che nelle loro « personalit  » – tale   almeno la spiegazione fornita dallo studioso nelle righe direttamente successive al brano sopra citato.³⁴ Se cerchiamo per  di contestualizzare meglio questa osservazione, ci accorgiamo che, agli occhi di Padoan, il distacco tra i due autori   molto pi  profondo e va ben oltre fattori individuali di carattere: Padoan, infatti, propone una « duplice prospettiva »³⁵ nella quale andrebbero lette le *Esposizioni*. Esse sono « testimonianza di un mondo che andava rapidamente mutando in aperta polemica con il passato, e nel contempo testimonianza di una storia individuale, giunta per l'estremo acuirsi delle proprie intime contraddizioni ad un ripiegamento di accentuato moralismo e di accorato pessimismo ».³⁶ Anche se, alla fine di questo saggio, ci sar  l'occasione di tornare brevemente sul secondo aspetto menzionato dallo studioso, cio  la spesso ripetuta ipotesi di una conversione del Boccaccio negli ultimi anni di vita che lo porterebbe addirittura a pren-

³³ Giorgio Padoan, « Introduzione », p. XXVII. Lo stesso rimprovero, secondo il quale Boccaccio mancherebbe di rispetto al testo originale di Dante,   presente anche nella monografia del Padoan citata nella nota precedente, dove l'episodio di Paolo e Francesca occupa addirittura una posizione isolata che d  ancora pi  peso alla critica: « Il racconto di Boccaccio circa l'innamoramento di Francesca per Paolo [...]   in palese contrasto con la situazione descritta nella *Commedia*.   la sensibilit  del commentatore che prevale e forza il testo. » (Giorgio Padoan, *L'ultima opera di Giovanni Boccaccio. Le 'Esposizioni sopra il Dante'*, p. 61).

³⁴ « Troppo profondamente diverse erano le esperienze poetiche ed artistiche dell'autore della *Commedia* e dell'autore del *Decameron*, e diversa era l'umanit  che esprimevano, diversa, e profondamente diversa, la loro personalit : ch  il Boccaccio anche nelle novelle tragiche   in fondo spesso melodrammatico. » (Giorgio Padoan, « Introduzione », p. XXVII.)

³⁵ *Ibid.*, p. XX.

³⁶ *Ibid.*

dere le distanze dal suo *Decameron*,³⁷ per ora la questione più interessante riguarda le implicazioni del primo punto chiamato in causa da Padoan. Infatti, nella sua prospettiva, ciò che divide veramente il Boccaccio dal grande predecessore non è il temperamento individuale, è il mondo stesso nel quale vivono i due autori. Come Padoan sviluppa ampiamente, nel mezzo secolo che separa Dante dal suo commentatore si passa dal Medioevo all'Umanesimo prerinascimentale in praticamente tutti i campi della vita culturale:

Se dunque fin dalla pubblicazione della *Commedia* la battaglia [sulla *Commedia* ed il suo contenuto problematico in materia di teologia e politica, N.d.A.] era divampata con punte anche violente, nel 1373 la situazione sotto certi aspetti era anche peggiore. Il mezzo secolo trascorso aveva infatti profondamente mutato le condizioni sociali, politiche, religiose, culturali del tempo di Dante, e ne aveva crudamente messo in luce l'insita episodicità della sintesi politico-religiosa. La cattività avignonese e il crollo degli ideali imperiali da una parte e dall'altra il progressivo svanire della grande polemica minorita in piccole diatribe di piccoli gruppi di provincia, che comportava con sé la fine di quella letteratura di visione e di profezie scorta sull'onda del grandioso entusiastico fervore mistico dei secc. XII-XIII, rendevano difficile un'adesione senza riserve agli ideali dell'Alighieri; e mentre d'altro canto lo stesso razionalismo, di cui pure si era nutrito il poeta, ripiegava in tutta Europa dinanzi a nuove esigenze spirituali, in Italia ci si rivolgeva con sempre maggior fervore ad un misticismo pietistico, privato di rivoluzionarie velleità riformistiche, e ad un moralismo assai più rigoroso, che traeva nuovo vigore anche dalla contemporanea attività restauratrice del potere papale. Nello stesso campo letterario il trionfo della cultura e della mentalità umanistiche era già in atto e travolgeva le convinzioni fondamentali della cultura dantesca, ancorata alle posizioni del sec. XIII, alla concezione di un Virgilio profeta inconsapevole, di uno Stazio cristiano, di una interpretazione escatologica dell'*Eneide* e della mitologia pagana.³⁸

Tutto ciò non conduce che a una conclusione: essendo figlio del suo tempo, di un tempo diverso da quello di Dante, Boccaccio non è più in grado di capire 'correttamente' il suo predecessore. È infatti questa idea di un ormai insormontabile abisso tra il mondo di Dante e quello di Boccaccio che dà il tono a pressoché tutte le pubblicazioni che lo studioso dedica al commento

³⁷ Per quanto riguarda questo luogo comune della critica cfr. ad esempio Francesco Bruni, *Boccaccio. L'invenzione della letteratura mezzana*, Bologna, Il Mulino, 1990 (in particolare il primo capitolo: « La doppia idea della cultura », pp. 15–95), Francisco Rico, « La 'conversione' del Boccaccio », in: Sergio Luzzatto/Gabriele Pedullà (a cura di), *Atlante della letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 2010, pp. 224–228, Luigi Surdich, *Boccaccio*, Roma, Laterza, 2011 (in particolare l'ultimo capitolo intitolato « Dopo il *Decameron*: erudizione, misoginia, culto di Dante », pp. 263–290).

³⁸ Giorgio Padoan, « Introduzione », pp. XVIII sq.

boccacciano alla *Commedia* (ivi compreso il lemma « Boccaccio, Giovanni » in un'altra opera di larga diffusione quale l'*Enciclopedia dantesca*).³⁹

Le parole con cui Padoan chiude la sua introduzione all'edizione critica delle *Esposizioni* sono tra le più significative per questo suo approccio ed allo stesso tempo rivelano, forse più di quanto lo studioso penserebbe, anche la sua visione della *Commedia*: l'affermazione che « le *Esposizioni* segnano una svolta precisa ed importante nella storia dell'esegesi dantesca [...] perché fissarono definitivamente un modo di intendere la *Commedia* in cui ha prevalso la mentalità umanistica », ⁴⁰ infatti, sta in piedi solo se partiamo dal presupposto che quello che c'era stato prima era tutto fuorché umanista – medievale, appunto.

La lettura delle *Esposizioni* proposta da Giorgio Padoan è in questo senso sintomatica di un preconconcetto critico dei trecentisti, contro il quale Vittore Branca⁴¹ si è scagliato per quasi tutta la sua vita, ma che proprio per questo percepiamo come un problema dei boccaccisti più che dei dantisti. Questo preconconcetto critico, di cui Padoan riproduce lo schema nel suo commento alle *Esposizioni*, ma che è in realtà molto più vecchio di lui e risale al De Sanctis,⁴² è quello di una (presunta) dicotomia tra un Dante 'medievale', tutto trascendentale, autore della 'Divina' *Commedia* da una parte, e un Boccaccio 'rinascimentale', tutto mondano, autore della 'commedia umana' che è il *Decameron*, dall'altra. È questo il terreno, preparato anche da (quasi)-contemporanei del Padoan come Salvatore Battaglia,⁴³ sul quale può prosperare la

³⁹ Giorgio Padoan, « Boccaccio, Giovanni », in: Umberto Bosco (a cura di), *Enciclopedia dantesca*. Vol. I, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1970, pp. 645–650.

⁴⁰ Giorgio Padoan, « Introduzione », p. XXXI.

⁴¹ Si veda in particolare il capolavoro dello studioso (dal titolo eloquente), in cui si dimostra appunto come Boccaccio fosse radicato in concetti medievali: Vittore Branca, *Boccaccio medievale*. Nuova edizione [sulla base della sesta edizione accresciuta], Milano, BUR, 2010.

⁴² Francesco De Sanctis, *Storia della letteratura italiana*, Napoli, Murano, 1870. Qui bastino due citazioni emblematiche che riassumono assai bene il rapporto (proclamato dallo studioso) tra Dante e Boccaccio e i loro rispettivi capolavori. Sull'appartenenza ideologica dei due autori il De Sanctis scrive: « La base della vita non è più quello che dee essere, ma quello che è: Dante chiude un mondo, Boccaccio ne apre un altro » (p. 295). E per le loro opere vale la constatazione analoga: « Ecco, a così breve distanza, la *Commedia* e l'anti-commedia, la 'Divina Commedia' e la sua parodia, la 'commedia umana' » (p. 332).

⁴³ Cfr. Salvatore Battaglia, *La coscienza letteraria del Medioevo*, Napoli, Liguori, 1965, dove l'autore, pur non aderendo al giudizio manicheo del De Sanctis, vede comunque una dicotomia molto forte tra un Dante idealista che scrive al cospetto dell'eternità e un Boccaccio di gran lunga più realista: delle biografie dei suoi personaggi, ad esempio, « Dante estrae l'idea, ne fissa i destini spirituali, in vista degli approdi, come altrettanti segni di uno zodiaco emblematico: mentre il Boccaccio ne sorprende la storia quotidiana e rutinaria, e la trascrive e divulga come l'alfabeto della vita » (p. 679). Se per Battaglia entrambi gli autori

tesi di un Boccaccio ‘cattivo lettore’ di Dante, una tesi, appunto, che nella sua drasticità non emette solo un giudizio aperto sul commento boccacciano, ma anche, in modo implicito, sulla *Commedia*.

Nonostante il suo carattere riduttivo però, questa ‘idea fissa’, insieme alle sue premesse, sarà poi ripresa da altri studiosi, senza che si mettano in questione i suoi non-detti, grazie anche alla sua posizione di rilievo nell’introduzione dell’edizione di riferimento. Infatti, nemmeno un saggio di Antonio Enzo Quaglio, in cui lo studioso avanza l’ipotesi che la lacuna nel racconto boccacciano della storia di Francesca e Paolo potrebbe essere una mossa strategica per indicare « la natura topica e letteraria della scena verseggiata », ⁴⁴ riesce a scuotere la convinzione degli studiosi (Quaglio compreso!) che Boccaccio, tutto sommato, abbia solo « modeste facoltà critiche » ⁴⁵ e usi, come sostiene Vittorio Russo, la non-verificabilità dei fatti come alibi che cela a malapena un rifiuto ideologico della storia narrata da Dante. ⁴⁶ Così, almeno fino agli anni Ottanta, e in parte anche oltre, ⁴⁷ questa posizione rimane in sostanza

si muovono dentro il sistema tomista basato sull’etica cristiano-aristotelica, appartengono, per un certo verso, comunque a due secoli diversi: « [I]l poeta dugentesco sognava in cima al proprio spirito la proiezione metafisica e il sentimento dell’eterno, mentre il narratore trecentista portava negli occhi la mobilità delle immagini, la instabilità dei destini, il ritmo precipitoso del reale e della storia » (p. 677).

⁴⁴ Antonio E. Quaglio, « Francesca da Rimini tra Dante e Boccaccio », in: Idem, *Al di là di Francesca e Laura*, Padova, Antenore, 1973, pp. 7–30, qui p. 18.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 21.

⁴⁶ « Non è un caso, è anzi per noi una spia particolarmente significativa, il fatto che il racconto di Boccaccio, così denso di particolari e motivazioni, preferisca invece sorvolare sull’unico punto su cui Dante [...] sofferma la sua attenzione narrativa, su ‘come’, cioè, Francesca e Paolo giungessero a consumare l’adulterio, e finisca per rifiutare la versione dantesca dei fatti, trincerandosi dietro l’alibi della non verificabilità storica, ma in realtà per rifiutare l’assunto ideologico più complesso e le censure letterarie e morali che il testo di Dante in quel punto inglobava. » (Vittorio Russo, « Nuclei e schemi narrativi nelle *Esposizioni* », p. 112.)

⁴⁷ Almeno la tesi del profondo distacco tra Dante e Boccaccio riaffiora infatti anche nei contributi recenti e recentissimi: così, ad esempio, nel suo contributo sulle fonti della versione boccaccasca della storia di Francesca, Luca Azzetta, parlando del « contrasto con il testo dantesco », sembra aderire pienamente alla posizione di Padoan, di cui cita una nota contenente il rimprovero che Boccaccio nella sua esegesi tenderebbe a « obliare il reale significato dell’episodio » (Luca Azzetta, « Vicende d’amanti e chiose di poema. Alle radici di Boccaccio interprete di Francesca », in: *Studi sul Boccaccio* 37 (2009), pp. 155–170, qui p. 155). Anche nei contributi recenti di Saverio Bellomo e Carlo Delcorno sulle *Esposizioni* si ritrova l’osservazione che nella sua spiegazione dell’episodio Boccaccio è troppo ‘autore’ (anziché critico) e si allontana dal senso del testo voluto da Dante. (Cfr. Carlo Delcorno, « Gli scritti danteschi del Boccaccio », in: Ennio Sandal (a cura di), *Dante e Boccaccio. Lectura Dantis Scaligera*, Roma/Padova, Antenore, 2006, pp. 109–137, Saverio Bellomo, « Dante letto da Boccaccio », in: Michelangelo Picone (a cura di), *Le tre corone. Modelli e antimodelli della « Commedia »*, Ravenna, Longo, 2007, pp. 31–47.)

incontestata, in Italia come altrove,⁴⁸ e anzi fa il suo ingresso sia nei manuali generali, ad esempio nella monografia presentata da Carlo Muscetta come ottavo tomo nella collana *Letteratura italiana Laterza*,⁴⁹ sia nei saggi più specifici come, per citarne solo uno, la relazione che Aldo Vallone presenta sul « Boccaccio lettore di Dante » nell'ambito del convegno certaldese del 1975 dedicato allo studio del *Boccaccio editore e interprete di Dante*. Una relazione in cui Vallone in sostanza ripresenta le tesi di Padoan, insistendo da un lato sul passaggio dalla « letteratura di stampo medioevale alla letteratura d'intenti petrarchesco-umanistici »⁵⁰ e dall'altro sull'inclinazione del Boccaccio a dare libero sfogo alla sua creatività narrativa.

⁴⁸ La tesi del forte distacco ideologico tra Dante e Boccaccio, per cui l'ultimo non può che fraintendere il primo, si estende ad esempio anche alla critica tedesca. Si veda in proposito il discorso del romanista tedesco Alfred Noyer-Weidner tenuto al convegno dantesco di Krefeld nel 1981, dove lo studioso (che tratta fra l'altro il dantismo del Boccaccio in modo abbastanza sbrigativo) afferma testualmente che, nonostante l'ammirazione per il suo grande predecessore, « Boccaccio sotto alcuni aspetti non seppe più comprendere Dante nel contesto del suo tempo, come autore medioevale » (« [D]ies und manches andere zeugt von seiner [i.e. Boccaccios] großen Bewunderung für Dante, den er gleichwohl bereits nicht mehr in allen Punkten zeitgerecht, nämlich als mittelalterlichen Autor, zu verstehen wusste. »). Cfr. Alfred Noyer-Weidner, « Was bedeutete Dante für die beiden anderen 'Kronen von Florenz', insbesondere für Petrarca? (Mit einem Ausblick auf die Danterezption vom 16. bis 18. Jahrhundert) », in: Idem, *Umgang mit Texten*, a cura di Klaus W. Hempfer, Wiesbaden, Steiner, 1986, vol. I, pp. 193–201, qui p. 193).

⁴⁹ Nella sua presentazione lo studioso insiste infatti, come Padoan, sulla distanza che separa l'ambiente socio-storico in cui nascono le *Esposizioni* dal mondo di Dante, distanza dalla quale deriverebbe una lettura fortemente limitata: « [D]inanzi alla complessa e ardua intelaiatura strutturale e ideologica del poema, dinanzi alla sua carica esplosiva di denuncia e di protesta [...], dinanzi alla violenta tragicità di tanta parte della rappresentazione dantesca, ormai il Boccaccio è in una condizione di lontananza e di estraneità: la sua è una lettura riduttiva, nella misura in cui non è più in grado di riconoscere la sostanza religiosa, politica e filosofica e, se si vuole, profetica ed apocalittica, su cui poggia la *Commedia*. » (Carlo Muscetta, *Giovanni Boccaccio*, Bari, Laterza, 1972, qui p. 340.) Per completare il quadro del 'cattivo lettore' Boccaccio segue poi anche in Muscetta l'esempio della storia di Paolo e Francesca, qualificata come « divagazione novellistica » (*ibid.*), che sarebbe addirittura all'origine – ed è l'espressione di Muscetta – di un « fraintendimento » (*ibid.*) di tutto il canto.

⁵⁰ Aldo Vallone, « Boccaccio lettore di Dante », in: Società dantesca italiana (a cura di), *Giovanni Boccaccio editore e interprete di Dante*, Firenze, Olschki, 1979, pp. 91–117, qui p. 106.

4. Il (non del tutto) « momento decisivo degli studi sul Boccaccio »? Gli inizi di una rivalutazione delle facoltà critiche boccacciane attraverso lo studio della ricezione creativa della *Commedia*

Proprio questo aspetto del Boccaccio narratore, però, si rivela estremamente produttivo nell'ultimo quarto del XX secolo e apre addirittura la possibilità di una rivalutazione del Boccaccio lettore di Dante. Anche se in un primo momento potrebbe sembrare che perdiamo un po' di vista la *Commedia*, che nell'ambito del presente saggio dovrebbe essere il nostro principale interesse di ricerca, vale comunque la pena di soffermarsi un attimo su questo movimento critico, all'epoca proclamato « un momento decisivo degli studi sul Boccaccio » (« a decisive moment in Boccaccio studies »),⁵¹ perché ci aiuterà a contestualizzare meglio un parametro centrale la cui riscoperta negli ultimi anni ha cambiato profondamente la nostra percezione sia della *Commedia* che delle *Esposizioni*. Qual è allora l'origine di tale rivalutazione del lavoro esegetico del Boccaccio? Essa avviene attraverso una particolare attenzione a ciò che nella mia introduzione ho definito come « ricezione creativa » di Dante nell'opera narrativa del Boccaccio. Sulla base degli studi di Carlo Delcorno, Franco Fido e soprattutto Robert Hollander, per fare solo alcuni nomi, si forma una nuova consapevolezza della continua presenza di Dante sia nella mente che nell'opera di Boccaccio, una presenza percepibile anche oltre il momento della presunta conversione (che si rivela quindi essere un costrutto della critica).⁵² Se in un primo momento tale 'scoperta' del Boccaccio lettore 'creativo' di Dante non implica necessariamente una riabilitazione del suo commento alla *Commedia* (anzi, spesso apre la via ad una presunta dicotomia),⁵³ in una seconda fase emerge una diversa comprensione dei fondamenti della prassi di lettura del Certaldese, una comprensione dalla quale potrà poi risultare una nuova prospettiva sul lavoro esegetico dell'autore. Tale nuova comprensione capace di far cambiare la nostra percezione delle

⁵¹ Robert Hollander, « Boccaccio's Dante », in: Idem, *Boccaccio's Dante and the Shaping Force of Satire*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1997, pp. 9–19, qui p. 13 (già in: *Italica* 63 (1986), pp. 278–289).

⁵² Per la relativa bibliografia vedasi la nota 8 del presente saggio.

⁵³ Così, Franco Fido, nella sua interpretazione del notissimo cognome decameroniano *Prencipe Galeotto*, arriva ancora alla conclusione quasi manichea che « l'ammirazione e l'indipendenza di giudizio » che traspaiono dietro il trattamento di questa metafora dantesca « paradossalmente potrebbero farci riconoscere nell'irreverente autore del *Decameron* un lettore della *Commedia* più acuto e felice del devoto scoliasta delle *Esposizioni* » (Franco Fido, « Dante personaggio mancato del *Decameron* », in: Marga Cottino-Jones/Edward F. Tuttle (a cura di), *Boccaccio. Secoli di vita*, Ravenna, Longo, 1977, pp. 177–189, qui p. 189).

Esposizioni viene riassunta alla perfezione in un paragrafo di Robert Durling, che per la sua pertinenza mi permetto di citare anche se non si riferisce nello specifico al quinto canto dell'*Inferno* che ho definito come principale oggetto della mia ricerca:

This conclusion has far-reaching implications for Boccaccio's understanding of Dante, at least at the time when he was writing the *Decameron* and probably also when he was writing the *Esposizioni sopra il Dante*. It means that we must give up once and for all the traditional view of Boccaccio as an amiable but essentially dullwitted reader of the *Commedia*; it means that in some respects at least Boccaccio was more advanced in his methods of study than many modern critics of the *Commedia* [...]. It means also that the *Esposizioni sopra il Dante* are very far from setting forth the full range of Boccaccio's understanding of the *Commedia* [...].⁵⁴

È la diretta continuazione del brano a portarci verso un punto cruciale per una riconsiderazione del Boccaccio lettore di Dante:

[...] but why should we expect them to do so? Why should we expect a medieval poet, committed to the idea that the secrets of the Muses should not be laid bare before the vulgar, to show the full range of his understanding of *any* text in a series of public lectures?⁵⁵

In queste righe, infatti, Durling (senza nominarlo) fa riferimento a un principio centrale della divulgazione del sapere nel Medioevo, che è la teoria dell'*integumentum*⁵⁶ secondo la quale nelle finzioni poetiche (ma non solo) una « corteccia di fuori », per dirla con Boccaccio,⁵⁷ ricopre e cela – e forse protegge – una dottrina più profonda, accessibile solo agli iniziati capaci

⁵⁴ Robert Durling, « Boccaccio on Interpretation. Guido's Escape (*Decameron* VI, 9) », in: Aldo S. Bernardo/Anthony L. Pellegrini (a cura di), *Dante, Petrarch, Boccaccio. Studies in the Italian Trecento in Honor of Charles S. Singleton*, Binghamton, Center for Medieval and Early Renaissance Studies, 1983, pp. 273–304, qui p. 286.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 286.

⁵⁶ Per approfondimento si vedano ad esempio le seguenti opere: August Buck, *Italianische Dichtungslehren vom Mittelalter bis zum Ausgang der Renaissance*, Tübingen, Niemeyer, 1952, pp. 67–87, Hennig Brinkmann, « Verhüllung ('integumentum') als literarische Darstellungsform im Mittelalter », in: Albert Zimmermann (a cura di), *Der Begriff der repräsentatio im Mittelalter. Stellvertretung, Symbol, Zeichen, Bild*, Berlin, De Gruyter, 1971, pp. 314–339.

⁵⁷ Cfr. per l'uso di questo concetto di 'corteccia' (presente anche nelle *Genealogie deorum gentilium*) nelle *Esposizioni* ad esempio la fine dell'*accessus*, dove Boccaccio sostiene che Dante avrebbe scritto la *Commedia* in volgare per rendere il suo poema « conforme almeno nella corteccia di fuori agl'ingegni de' presenti signori » (Boccaccio, *Esposizioni sopra la Comedia di Dante*, p. 18). Si noti che questi signori (e cioè i destinatari delle *Esposizioni*) secondo il Certaldese non si distinguono per una particolare cultura, visto che, avendo abbandonato « i liberali studi e' filosofici », non sono neanche più in grado di apprezzare un testo redatto in latino (*ibid.*). Tale osservazione sembra d'altronde confermare la tesi sviluppata nell'ultima

di penetrare completamente il significato del testo. Ciò però non vuol dire che un'opera rispettosa di tale principio sia priva di interesse per chi non fa parte del cerchio ristretto degli intendenti: come le Sacre Scritture (dalla cui esegesi deriva questa tecnica),⁵⁸ anche un testo letterario profano può essere articolato (e spesso lo è) a più livelli; è scritto in un doppio codice dove ad un diverso strato di significazione corrisponde un pubblico diverso.

Tale principio di doppia codificazione soggiace senza dubbio alcuno non solo al *Decameron*, ma anche, come dimostrano tra l'altro le considerazioni poetologiche di Dante stesso,⁵⁹ alla costruzione della *Commedia*. Boccaccio ne è perfettamente consapevole: non a caso, davanti al suo collega poeta Petrarca, nel *carmen laudatorium* « Ytalie iam certus honos », Boccaccio presenta la *Commedia* come un'opera « mirabile al vulgo » e « grata ai dotti »:

Ytalie iam certus honos, cui tempora lauro
romulei cinsere duces, hoc suscipe gratum
Dantis opus doctis, vulgo mirabile, nullis
ante, reor, simili compactum carmine seclis.⁶⁰

Se Boccaccio in questa lettera in versi, così cruciale per la storia della letteratura italiana,⁶¹ insiste tanto sul fatto che l'*opus magnum* di Dante è rivolto ad un pubblico eterogeneo, costituito sia di illetterati che di sapienti, sembrerebbe alquanto logico che anche le *Esposizioni*, in adesione all'opera in esse

parte del presente saggio che davanti all'uditorio di Santo Stefano in Badia non conviene svelare tutte le verità nascoste sotto la « corteccia di fuori » della *Commedia*.

⁵⁸ Cfr. ad esempio la monumentale (e ancora fondamentale) opera di Henri de Lubac, *Exégèse médiévale. Les quatre sens de l'écriture*, Paris, Aubier, 1959–1964, nonché, per un'esposizione più succinta, Friedrich Ohly, *Vom geistigen Sinn des Wortes im Mittelalter*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1966.

⁵⁹ Pensiamo ad esempio alla « veritate ascosa sotto bella menzogna » del *Convivio* (Dante Alighieri, *Convivio*, II, i, 3), passo in cui Dante non solo dimostra di conoscere perfettamente i quattro sensi della (sacra) scrittura, ma manifesta anche una spiccata consapevolezza dell'esistenza d'uno specifico « senso allegorico secondo che per li poeti è usato » (*Convivio*, II, i, 4). Entrambe le citazioni seguono l'edizione a cura di Giorgio Inglesse: Dante Alighieri, *Convivio*, Milano, Rizzoli, 1993.

⁶⁰ Giovanni Boccaccio, « Carmen V », vv. 1–4, citato secondo l'edizione curata da Vittore Branca: Giovanni Boccaccio, *Tutte le opere*. Vol. V: *Rime, Carmina, Epistole e Lettere, Vite, De Canaria*, Milano, Mondadori, 1992, p. 430.

⁶¹ Sul *carmen laudatorium* nel suo contesto storico degli scambi (anche ideologici) tra Boccaccio e Petrarca si vedano Theodore J. Cachey, Jr., « Between Petrarch and Dante: Prolegomenon to a Critical Discourse », in: Zygmunt G. Barański/Theodore J. Cachey, Jr. (a cura di), *Petrarch and Dante. Anti-Dantism, Metaphysics, Tradition*, Notre Dame, University of Notre Dame Press, 2009, pp. 3–49, Zygmunt G. Barański, « Petrarch, Dante, Cavalcanti », in: *ibid.*, pp. 50–113, nonché Sara Sturm-Maddox, « Dante, Petrarch and the Laurel Crown », in: *ibid.*, pp. 290–319.

trattata, rispettino tale principio di doppia codificazione o dimostrino, per lo meno, una certa sensibilità nei confronti del ricevente del testo. Dalla critica novecentesca, però, questo aspetto non viene sempre preso in considerazione: fino a (ben) oltre la metà del secolo infatti la questione del pubblico delle *Esposizioni* (comunque cruciale per ogni commento)⁶² tende a passare in secondo piano, per destare l'interesse degli studiosi solo in anni recenti.⁶³ Ed è proprio questo lungo periodo di disattenzione che potrebbe essere la spiegazione naturale per il giudizio un po' troppo severo espresso da Padoan e dai suoi seguaci sulle *Esposizioni* boccacciane. Considerando l'uditorio davanti al quale il Certaldese spiega il testo dantesco come un fattore dato, la cui descrizione si esaurisce al massimo in generiche categorizzazioni sociali,⁶⁴ infatti si cade facilmente nella trappola interpretativa di attribuire a Boccaccio stesso tutte le particolarità (nonché eventuali 'difetti') della sua esegesi della *Commedia*. Se invece nella nostra analisi includiamo il pubblico di Santo Stefano in Badia come possibile elemento di influenza sul testo, la nostra percezione delle qualità interpretative del Certaldese può cambiare del tutto. Seguendo un siffatto ragionamento, il parere sul commento boccacciano alla *Commedia* forse si avvicinerà più a quello di María Rosa Menocal:

⁶² Come ha sottolineato soprattutto Zygmunt G. Barański, sono proprio le convenzioni di genere, altamente conservatrici, a determinare in maniera notevole la prassi interpretativa nonché il contenuto dei commenti alla *Commedia* dantesca. In questo contesto è da notare che, in parte, tali convenzioni hanno origine proprio in una certa cautela nei confronti del pubblico: « Il voler offrire un'analisi non controversa, che potesse andare a genio al numero più grande possibile di lettori, costituiva il modo migliore per garantire l'utilitas di un testo, particolarmente in un periodo come il Trecento, in cui il valore della poesia era oggetto di discussione » (Zygmunt G. Barański, « Chiosar con altro testo ». *Leggere Dante nel Trecento*, Fiesole, Cadmo, 2001, p. 19).

⁶³ È solo in questi ultimi decenni, infatti, che il ricevente del commento dantesco solleva in misura maggiore l'attenzione degli studiosi. Si vedano in merito Sunhee Kim Gertz, « The Readerly Imagination. Boccaccio's Commentary on Dante's *Inferno* V », in: *Romanische Forschungen* 105 (1993), pp. 1-29 e Simon Gilson, « Modes of Reading in Boccaccio's *Esposizioni sopra la Comedia* », in: Paola Nasti/Claudia Rossignoli (a cura di), *Interpreting Dante. Essays on the Traditions of Dante Commentary*, Notre Dame, University of Notre Dame Press, 2013, pp. 250-282. Gilson sottolinea con enfasi che il pubblico misto costituisce una sfida per il commentatore ma anche una traccia non ancora del tutto esplorata per gli studiosi (cfr. p. 254). Anche per l'interpretazione delle *Esposizioni* proposta da Jason M. Houston il pubblico sul quale intende agire Boccaccio gioca un ruolo importante (cf. Idem, *Building a Monument to Dante. Boccaccio as Dantista*, in particolare pp. 124-156).

⁶⁴ Solo tramite tali categorie sociali, infatti, viene definito il pubblico delle *Esposizioni* dal Padoan: « [I]l pubblico era in gran parte popolare, benché non dovessero mancare uomini colti, letterati e teologi » (Giorgio Padoan, « Introduzione », p. XV). Se tale maggioranza popolare nell'uditorio possa aver influito sul testo è invece una questione che non viene nemmeno sfiorata dallo studioso.

Boccaccio [in the *Esposizioni*, N.d.A.] is not only ‘educating’ the public, feeding it the historical ‘background’ it lacks and needs, but, for the more subtle student in the audience, hinting at the far more delicate and slippery issue of multiplicity of versions. Like all fine teaching, Boccaccio’s comments will be clear to the point of banal for the worst in the class but strongly suggest the difficulties for the brighter ones.⁶⁵

Parere che, nell’ultima parte della mia relazione, vorrei però arricchire con qualche considerazione supplementare.

5. Il commento boccacciano alla *Commedia*: una mossa strategica in considerazione del pubblico? La (occultata) riflessione sulla finzione letteraria come linea di continuità tra Dante e Boccaccio

Partendo dalla citazione della Menocal, vorrei ora porre una domanda: quali sono queste « difficulties », queste ‘difficoltà’ alle quali solo si ‘accenna’ (« hinting »)? Quali spunti offre il testo « for the brighter ones », ‘per i più intelligenti’ – ammesso che se ne trovino tra gli uditori della pubblica *lectura Dantis*? Se la studiosa cubano-americana non ci dà una risposta concreta, recenti studi sia su Dante che su Boccaccio ci mettono sulla buona strada: infatti negli ultimi anni, sulla scia di studiosi come Joachim Küpper,⁶⁶ Karlheinz Stierle,⁶⁷ Andreas Kablitz⁶⁸ o Gerhard Regn,⁶⁹ si è fatta strada una concezione secondo la quale la *Commedia* non è, o almeno non è solo, un testo dottrinale, bensì un testo poetico, un testo polisemico e finzionale che spesso contraddice ciò che vorrebbe rappresentare e nello stesso tempo riflette anche sul suo stesso carattere fittizio. Per il quinto canto dell’*Inferno* nello specifico è stato Thomas Klinkert ad aver dimostrato tale autoriflessività della *Commedia*:

⁶⁵ María Rosa Menocal, *Writing in Dante’s Cult of Truth. From Borges to Boccaccio*, Durham/London, Duke University Press, 1991, qui p. 193.

⁶⁶ Joachim Küpper, *Diskurs-Renovatio bei Lope de Vega und Calderón. Untersuchungen zum spanischen Barockdrama. Mit einer Skizze zur Evolution der Diskurse in Mittelalter, Renaissance und Manierismus*, Tübingen, Narr, 1990, qui pp. 259sq.

⁶⁷ Karlheinz Stierle, « Der Schrecken der Kontingenz – Ein verborgenes Thema in Dantes *Commedia* », in: Bernhard Greiner/Maria Moog-Grünewald (a cura di), *Kontingenz und Ordo. Selbstbegründung des Erzählens in der Neuzeit*, Heidelberg, Winter, 2000, pp. 29–46.

⁶⁸ Andreas Kablitz, « Dantes poetisches Selbstverständnis (*Convivio* – *Commedia*) », in: Winfried Wehle (a cura di), *Über die Schwierigkeiten, (s)ich zu sagen. Horizonte literarischer Subjektkonstitution*, Frankfurt am Main, Klostermann, 2001, pp. 17–57.

⁶⁹ Gerhard Regn, « Doppelte Autorschaft: Prophetische und poetische Inspiration in Dantes *Paradies* », in: Renate Schlesier/Beatrice Trınca (a cura di), *Inspiration und Adaptation. Tarnkapfen mittelalterlicher Autorschaft*, Hildesheim, Weidmann, 2008, pp. 139–155.

Dies ist der epistemologische Hintergrund von Dantes *Commedia*, einem Text, der das sich auflösende scholastische Weltmodell in einem durchaus restaurativen Gestus expliziert und in eine kosmologische Fiktion umsetzt – und zugleich (möglicherweise unfreiwillig) die Lücken und Selbstwidersprüche dieses Weltmodells aufzeigt. Die *Commedia* verhält sich somit dekonstruktiv in bezug auf dieses Weltmodell, und zwar allein schon deshalb, weil sie es wagt, den scholastischen Diskurs in die Form einer poetischen Fiktion zu überführen, sich also eines Sprechmodus zu bedienen, der für die explizite Behandlung theologischer Fragen überhaupt nicht vorgesehen ist. [...] [Z]ugleich [wird] auch ein impliziter metapoetischer Kommentar über die Ambivalenzen poetischer Bedeutungskonstitution abgegeben. Die Quintessenz dieses Kommentars lautet, daß Dichtung aus Dichtung entsteht und daß es schwer, wenn nicht unmöglich ist, rhetorisch geformte, vielschichtige Zeichenkomplexe so zu gestalten, daß ihnen eindeutige Botschaften oder gar Handlungsanweisungen entnommen werden können.⁷⁰

Se la *Commedia* dantesca è quindi un testo che rivendica, tramite l'episodio-chiave del 'libro galeotto', l'apertura di senso propria dei testi finzionali (fenomeno, che, allo stesso tempo, ne fa l'esatto contrario dei testi esemplaristici adoperati dai religiosi), sollevare tali problematiche nel Trecento non è senza rischio. Com'è stato sottolineato in tantissimi contributi (compresi quelli di Giorgio Padoan!), sulla finzione dantesca incombono gravi sospetti non solo di diffamazione ma soprattutto di eterodossia⁷¹ – i quali affettano, per effetto di traslazione, anche la spiegazione che Boccaccio intende fornire di questo testo.⁷² Specie nel caso del momento di lettura descritto da Dante

⁷⁰ Thomas Klinkert, « Zum Status von Intertextualität im Mittelalter: Tristan, Lancelot, Francesca da Rimini », in: *Deutsches Dante-Jahrbuch* 81 (2006), pp. 27–69, qui p. 69. (« Questo è lo sfondo epistemologico della *Commedia* di Dante, di un testo, che, in un gesto restaurativo, offre un commento all'ormai instabile modello del mondo proposto dalla scolastica e lo converte in una finzione cosmologica – per rivelare allo stesso tempo (e forse senza volerlo) le lacune e le contraddizioni di tale modello. La *Commedia* decostruisce quindi questo modello, e lo decostruisce già per il semplice fatto che si permette di trasformare il discorso della scolastica in una finzione poetica, cioè di usare un modo di enunciazione non previsto per la trattazione di questioni teologiche. [...] Allo stesso tempo viene formulato, in modo implicito, un commento metapoetico sull'ambivalenza della costruzione del significato poetico. La quintessenza di questo commento è la seguente: la poesia nasce dalla poesia stessa ed è difficile, se non impossibile, forgiare complessi semiotici polisemici, formati con i mezzi della retorica, in modo da ricavarne messaggi univoci o addirittura direttive comportamentali. »)

⁷¹ Cfr. Giorgio Padoan, « Boccaccio, Giovanni », in: Umberto Bosco (a cura di), *Enciclopedia dantesca*, p. 649. Per una panoramica più generale della fortuna della *Commedia* nel Trecento si veda ad esempio Aldo Vallone, *Storia della critica dantesca dal XIV al XX secolo*, Milano, Vallardi, 1981, pp. 51–230. Cfr. anche il contributo di Sergio Cristaldi pubblicato in questo tomo.

⁷² Se queste difficoltà del Boccaccio sono state rilevate, almeno in parte, già da Giorgio Padoan nei suoi vari contributi (cfr. la bibliografia alla fine del presente saggio), anche altri

nel canto V dell'*Inferno*, il commentatore si trova così davanti a un dilemma: da una parte le *Esposizioni* dovrebbero, secondo lo scopo che si prefigge l'autore stesso nell'*accessus*, « spiegare l'artificioso testo, la moltitudine delle storie e la sublimità de' sensi, nascosta sotto il poetico velo della *Commedia* del nostro Dante », ⁷³ il che implicherebbe anche la delucidazione di contraddizioni e/o di fenomeni autoriflessivi; dall'altra però (per precauzione nei confronti sia di eventuali detrattori del poema sia degli uditori, forse non degni di conoscere ogni verità) non tutto può essere detto. Il carattere fittizio delle opere letterarie, come traspare dall'episodio del 'libro galeotto', rientra sicuramente in questa categoria 'problematica' di saperi non destinati alle orecchie di chiunque.

Come reagisce Boccaccio davanti a tale dilemma? Tenendo conto dell'opera del Certaldese nella sua interezza, la sua sembra – ed è questo che può fuorviare i critici – una duplice strategia che distingue accuratamente tra opere strettamente letterarie come il *Decameron* da una parte, e la prassi divulgativa delle *Esposizioni* dall'altra. Nel caso di testi narrativi, infatti, davanti al dilemma appena tracciato il metodo dell'*integumentum*, volto a celare una dottrina a occhi indiscreti, dispiega la sua piena potenzialità: permette, per così dire, di parlare in codice e di accennare, almeno per un lettore 'buon intenditore', al problema della finzione letteraria, che dalla lettura di Klinkert appare centrale per il quinto canto dell'*Inferno* dantesco. Come ho cercato di dimostrare altrove, ⁷⁴ Boccaccio ha compreso perfettamente questo messaggio dell'episodio dantesco. Lo prova dando al suo capolavoro il 'cognome' « Prencipe Galeotto », che per un lettore avveduto, la « intendente persona » ⁷⁵ che Boccaccio menziona nella *Conclusione dell'autore*, segnala il carattere fittizio del libro.

Se il Certaldese però (e ci credo fermamente) ha colto la problematica soggiacente al quinto canto dell'*Inferno* dantesco, la linea di continuità che così

autori hanno studiato come il procedimento del Certaldese nelle *Esposizioni* sia determinato da problematiche derivanti dal clima socio-culturale del tempo. Si veda ad esempio Marthe Dozon, « Poésie et mythologie: les 'Esposizioni' de Boccace à la *Divine Comédie* », in: Bruno Pinchard (a cura di), *Pour Dante. Dante et l'apocalypse. Lectures humanistes de Dante. Travaux du Centre d'Études supérieures de la Renaissance autour de Dante (1992–1998)*, Paris, Champion, 2001, pp. 305–316.

⁷³ Boccaccio, *Esposizioni sopra la Comedia di Dante*, p. 1.

⁷⁴ Johanna Gropper, « Vom Kommentar zur kreativen Rezeption: Boccaccio's *Commedia*-Bezüge am Beispiel von *Inferno* V », in: *Deutsches Dante-Jahrbuch* 89 (2014), pp. 156–180.

⁷⁵ Cfr. Giovanni Boccaccio, *Decameron, Conclusione dell'autore*, § 4. Si noti inoltre che questa « intendente persona » dispone anche di un « ragionevole occhio » (*ibid.*), il che indica già un certo atteggiamento ricettivo. Citazione secondo l'edizione a cura di Vittore Branca: Giovanni Boccaccio, *Tutte le opere*. Vol. IV: *Il Decameron*, Milano, Mondadori, 1976.

si apre tra i due autori si dovrebbe, in qualche modo, rispecchiare anche nelle *Esposizioni*. Boccaccio, che proprio negli ultimi anni della sua vita scrive anche un'opera teorica quale le *Genealogie deorum gentilium*, non avrà di certo dimenticato l'insegnamento della *Commedia* dantesca quando ha steso le *Esposizioni*; e data la cronologia – il lavoro sul *Decameron* si estende fino agli ultimi anni di vita dell'autore⁷⁶ – anche l'ipotesi di una possibile conversione del Certaldese che potrebbe implicare un distacco da posizioni precedenti non regge. Più che ricorrere al concetto extraletterario di una palinodia dell'autore, conviene forse prendere in considerazione un altro aspetto inerente allo stesso commento del Boccaccio per arrivare ad una spiegazione della laconicità delle *Esposizioni* nei confronti del libro 'mezzano' d'amore, un aspetto strettamente connesso ai già menzionati principi della divulgazione del sapere nel Medioevo: infatti, come già menzionato, la teoria dell'*integumentum* come la stessa tradizione del genere 'commento' implicano che determinate verità « ascos[e] sotto bella menzogna » non devono essere accessibili ad un pubblico incolto e quindi non possono nemmeno essere esposte in un commento il cui scopo è proprio quello di rendere il testo chiosato più accessibile anche a chi non dispone della cultura necessaria per decifrarlo da solo. Questa 'apertura al grande pubblico' è tra l'altro un aspetto che accompagna il commento boccacciano alla *Commedia* sin dall'inizio del progetto: secondo il testo della petizione dei cittadini fiorentini in seguito alla quale il Comune di Firenze assegnò al Certaldese l'incarico della *lectura Dantis* infatti, anche un pubblico meno colto – quello dei « non grammatici » – può trarre beneficio dall'insegnamento della *Commedia* e di conseguenza l'esegesi pubblica si deve fare davanti a « tutti coloro che vogliono ascoltare » (« omnibus audire volentibus »).⁷⁷ Senza controllo su chi è presente alla lettura è compito del commentatore di fare i tagli eventualmente necessari per mantenere, nel

⁷⁶ Come ha dimostrato Vittore Branca, l'autografo del *Decameron*, trasmessoci dal manoscritto Hamilton 90, conservato nella Staatsbibliothek di Berlino, con le sue varianti che indicano il continuo ritorno dell'autore sul testo, è da datare al 1370 circa. Contrariamente alla tesi lungamente sostenuta dalla critica che il lavoro sul *Decameron* fosse già definitivamente concluso nel 1351, Boccaccio si è quindi consacrato al suo capolavoro anche in tarda età (e addirittura ripetutamente). Per la descrizione del codice Hamilton 90, cfr. Vittore Branca, *La tradizione delle opere di Giovanni Boccaccio. II: Un secondo elenco di manoscritti e studi sul testo del Decameron*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1991, pp. 211–262.

⁷⁷ Il testo della petizione si legge ad esempio nell'edizione ottocentesca del commento boccacciano curata da Gaetano Milanese: Giovanni Boccaccio, *Il commento sopra la Comedia. Proceduta dalla Vita di Dante Allighieri*, Firenze, Le Monnier, 1863, vol. I, pp. I–II. Le due citazioni si trovano a p. I.

caso specifico della lettura comune di Paolo e Francesca, il mistero che avvolge il potere della finzione letteraria.

La mia tesi è che Boccaccio, perfettamente cosciente di questo fatto, nelle sue *Esposizioni* e specialmente nel suo commento al quinto canto dell'*Inferno* si adegua a ciò che crede (o sa?) essere il suo uditorio. Se osserviamo quale immagine Boccaccio ci fornisce degli « uomini d'alto intendimento e di mirabile perspicacità, come universalmente solete esser voi, signori fiorentini », ⁷⁸ a cui si rivolge nell'*accessus* delle *Esposizioni*, ci rendiamo conto infatti che non li considera proprio come i più intelligenti (ripensiamo a « the brighter ones » di Menocal). Tutto il contrario: tramite la mordente ironia dell'apostrofe al pubblico, colma di superlativi che nessuna convenzione di *captatio benevolentiae* potrebbe giustificare, nonché tramite l'insistenza sulla lacunosa cultura degli uditori, appare evidente che, agli occhi di Boccaccio, i suoi ascoltatori sono l'esatto opposto della persona intendente alla quale il *Decameron* si rivolge. ⁷⁹ A loro non è destinata una storia come quella del 'libro galeotto' – e viene, di conseguenza, taciuta. Solo una spia allude ancora al problema della finzionalità dei testi letterari: è quella frase secondo la quale la versione dantesca dei fatti sia mera « finzione formata sopra quello che era possibile ad essere avvenuto ». Affermazione che, oltre a riassumere le ragioni dell'autore per astenersi dal racconto, permette anche di evocare questo complesso tematico centrale del canto V dell'*Inferno* senza per questo di-mostrare (nel senso etimologico della parola), tramite la *mise en abyme* della scena di lettura, tutto il potere della finzione letteraria, come accade invece nel testo dantesco.

La tesi della Menocal sarebbe quindi da modificare come segue: il commento del Boccaccio, fornendo spiegazioni linguistiche e informazioni storiche, sicuramente rende accessibile la 'corteccia' della *Commedia* anche agli ultimi della classe – ma i « più intelligenti », se ce ne dovessero essere nel pubblico, rimarranno a bocca asciutta davanti alla scelta del Boccaccio di non svelare le implicazioni dell'episodio del 'libro galeotto' di fronte ad un uditorio composto, anche o prevalentemente (non importa nemmeno), da 'non-intendenti'. In questa prospettiva, la lacuna nel commento boccacciano, contrariamente a quanto affermato da certi critici, non è un semplice rifiuto e tanto meno un alibi; è invece una scelta voluta e consapevole basata su

⁷⁸ Giovanni Boccaccio, *Esposizioni sopra la Comedia di Dante*, p. 1.

⁷⁹ Per una distinzione tra l'intendente persona e le donne come destinatari del *Decameron* si veda il mio già citato saggio: Johanna Gropper, « Vom Kommentar zur kreativen Rezeption: Boccaccio's *Commedia*-Bezüge am Beispiel von *Inferno* V », in particolare la seconda parte (pp. 167–175).

determinati principi. Che il commento del Boccaccio abbia i suoi limiti (ed insista, agli occhi di alcuni, addirittura un po' troppo sul senso letterale del testo,⁸⁰ a scapito della spiegazione allegorica) è tutt'altro che un caso, anzi, ci troviamo davanti ad una mossa strategica nei confronti del poema dantesco, una scelta della quale ci possiamo rendere conto solo se nella nostra lettura delle *Esposizioni* come della *Commedia* teniamo in considerazione esattamente quei due parametri sui quali ho insistito nell'ultima parte di questo mio contributo: primo, che i testi sia dell'originale dantesco sia del commento boccacciano sono perfettamente consapevoli di certi principi relativi alla divulgazione del sapere; e secondo, che fra Dante e Boccaccio c'è una linea di continuità in merito alla consapevolezza della finzionalità dei testi letterari.

Conclusione: Boccaccio (ironico) difensore del suo commento?

In guisa di conclusione vorrei affrontare un'ultima *vexata quaestio* della critica: come sono da intendere i famigerati sonetti, da CXXII a CXXV,⁸¹ che pressoché nessuna delle pubblicazioni sulle *Esposizioni* può fare a meno di menzionare? Si tratta di quei componimenti in cui Boccaccio, con riferimenti ad un pubblico plebeo e ingrato, si rammarica d'aver « le muse vilmente prostrate / nelle fornice del vulgo dolente »⁸² e d'aver palesato i loro segreti; misfatto, questo, che non si riprodurrà più.⁸³ Il secondo dei quattro sonetti responsivi, forse quello più importante, ricollega questo (solo apparente?) pentimento direttamente a Dante, che l'autore immagina nell'aldilà, rifiutan-

⁸⁰ Rilevato, senza essere funzionalizzato, già nella descrizione abbastanza sommaria del Toynbee, dove sin dalle prime righe del paragrafo in questione s'insiste sull'incostante valore del commento boccacciano, che in parte fornisce informazioni e descrizioni « delle più elementari, per non dire infantili » (« most elementary, not to say childish description », Paget Toynbee, « Boccaccio's Commentary on the 'Divina Commedia' », pp. 115sq.). Nella prospettiva proposta nel presente saggio questo fenomeno appare invece come un tentativo del Boccaccio di adeguarsi al suo pubblico, tentativo che sarebbe tra l'altro in linea con la già menzionata tradizione commentaria (cf. nota 62). Una simile ipotesi si trova anche nel già citato saggio di Gilson, dove lo studioso vede, nell'attenzione all'esposizione letterale, una riposta ai « context-specific demands raised by one category of his listeners and readers » (Simon Gilson, « Modes of Reading in Boccaccio's *Esposizioni sopra la Comedia* », p. 260).

⁸¹ Giovanni Boccaccio, *Rime, Carmina, Epistole e Lettere, Vite, De Canaria*, pp. 95sq. Tutte le citazioni si fanno secondo questa edizione.

⁸² Sonetto CXXII, vv.1-2.

⁸³ « Detto ho assai che io crucciato sono / di ciò che stoltamente è stato fatto / ma frastornarsi non si puote omai. / Però ti posa e a me dà perdono, / ch'io ti prometto ben che 'n tal misfatto / più non mi spingerà alcun giammai. » (Sonetto CXXIV, vv. 9-14.)

do di specificare la concreta collocazione del grande predecessore in uno dei tre regni dell'oltretomba:

Se Dante piange, dove ch'el si sia,
 Che li concetti del suo alto ingegno
 aperti sieno stati al vulgo indegno,
 come tu di', della lettura mia,
 ciò mi dispiace molto, né mai fia
 ch'io non ne porti verso me disdegno:
 come ch'alquanto pur me ne ritegno,
 perché d'altrui, non mia, fu tal follia.
 Vana speranza e vana povertade
 E l'abbagliato senno delli amici
 E gli lor prieghi ciò mi fecer fare.
 Ma non goderan guar di tal derrate
 Questi ingrati meccanici, nimici
 D'ogni leggiadro e caro adoperare.⁸⁴

Secondo la comune opinione dei critici, ripetuta da anni,⁸⁵ queste poesie sono, ancora una volta, il segno evidente di una conversione del Boccaccio in fin di vita, di una palinodia che sancisce definitivamente la rottura con un modello di letteratura aperta anche agli illetterati, come è il caso sia della *Commedia* dantesca sia del *Decameron* boccacciano.

A guardare più da vicino, però, anche questa interpretazione, come la demolizione totale del Boccaccio lettore di Dante in concomitanza della quale di solito appare, potrebbe essere il risultato di una conclusione affrettata basata sul preconconcetto che esiste un insormontabile abisso tra un Dante 'medievale' e un Boccaccio 'rinascimentale' e umanista che, come Petrarca, negli ultimi anni della sua vita finisce per rifugiarsi nell'elitarismo. Alla luce del mio intervento, che spero abbia dimostrato che tra Dante e Boccaccio non c'è tanto una rottura epistemologica, quanto piuttosto una continuità evolutiva, soprattutto per ciò che riguarda i concetti di pubblico e di finzione letteraria, il

⁸⁴ Citato secondo Giovanni Boccaccio, *Rime, Carmina, Epistole e Lettere, Vite, De Canaria*, pp. 95sq.

⁸⁵ Infatti, questo punto di vista si trova già in Orazio Bacci (cf. Idem, « Il Boccaccio lettore di Dante », pp. 29sq.) ed è ovviamente presente anche nelle opere di Padoan, che vi vede (come gran parte dei suoi seguaci) una « resa senza condizioni » (cfr. Idem, « Introduzione », p. XXI nonché Idem, « Giovanni Boccaccio », p. 649) davanti agli ideali elitari della nascente cultura umanista. Da ultimo è stato Paolo Baldan a ripetere il luogo comune che Boccaccio, tramite i quattro sonetti, vorrebbe rinnegare la sua lettura pubblica della *Commedia*. Cfr. Idem, « Pentimento e espiazione di un pubblico lettore (Boccaccio e la *Commedia* dantesca) », in: Idem, *Nuovi ritorni su Dante*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1998, pp. 89–101.

significato dei quattro sonetti appare completamente diverso. Siccome questi componimenti, come già negli anni Settanta è stato ipotizzato da Gioacchino Paparelli, sono « chiaramente di conio dantesco »⁸⁶ e pullulano inoltre di richiami alla *Commedia* (nonché, potremmo aggiungere, allo schema di (finta) conversione messo in atto nel *Canzoniere* petrarchesco),⁸⁷ essi assumono meno l'aspetto di un mutamento d'animo di quanto non assumano piuttosto l'aspetto di un'autodifesa ironica del proprio lavoro di commentatore. Come nelle sue *Esposizioni*, che, pur rendendo in apparenza la *Commedia* dantesca accessibile ad un pubblico incolto, passano volutamente oltre il potere segreto della finzione letteraria, anche in questi quattro sonetti il Boccaccio si rivela essere un autore astuto e furbo che apre il significato delle sue opere solo a chi le sa accuratamente decifrare. Tuttavia, come dimostra l'esempio del giudizio critico sul Boccaccio lettore di Dante, anche una decrittazione che, nella retrospettiva, si rivela incompleta o problematica può avere un suo valore euristico, in quanto ci fa riflettere sui preconcetti della nostra stessa attività interpretativa.

Bibliografia

- AA.VV., « Introduction », in: Paola Nasti/Claudia Rossignoli (a cura di), *Interpreting Dante. Essays on the Traditions of Dante Commentary*, Notre Dame, University of Notre Dame Press, 2013, pp. 1–16.
- Dante Alighieri, *Convivio*, Milano, Rizzoli, 1993.
- Idem, *La Divina Commedia*. Commento di Anna Maria Chiavacci Leonardi, Milano, Mondadori, 1994.
- Luca Azzetta, « Vicende d'amanti e chiose di poema. Alle radici di Boccaccio interprete di Francesca », in: *Studi sul Boccaccio* 37 (2009), pp. 155–170.

⁸⁶ Gioacchino Paparelli, « Due modi opposti di leggere Dante: Petrarca e Boccaccio », in: Società dantesca italiana (a cura di), *Giovanni Boccaccio editore e interprete di Dante*, Firenze, Olschki, 1979, pp. 73–90, qui p. 90.

⁸⁷ Come ha dimostrato in modo particolarmente convincente Joachim Küpper, perfino la palinodia suggerita dagli ultimi componimenti del *Canzoniere* si rivela in fin dei conti incompleta: contrariamente a quanto affermato per decenni dalla maggior parte dei critici, Petrarca infatti, nell'invocazione alla vergine, non riesce a superare l'errore dell'amore per Laura. Cfr. Joachim Küpper, « Palinodie und Polysemie in der Marienkanzone (Mit einigen Gedanken zu den Bedingungen der Unterschiede von antiker und abendländischer Kunst) », in: Idem, *Petrarca. Das Schweigen der Veritas und die Worte des Dichters*, Berlin/New York, De Gruyter, 2002, pp. 162–201.

- Orazio Bacci, *Il Boccaccio lettore di Dante. Conferenza letta da Orazio Bacci nella sala di Dante in Orsanmichele*, Firenze, Sansoni, 1913.
- Paolo Baldan, « Pentimento e espiatione di un pubblico lettore (Boccaccio e la *Commedia* dantesca) », in: Idem, *Nuovi ritorni su Dante*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1998, pp. 89–101.
- Zygmunt G. Barański, « *Chiosar con altro testo* ». *Leggere Dante nel Trecento*, Fiesole, Cadmo, 2001.
- Idem, « Petrarch, Dante, Cavalcanti », in: Idem/Theodore J. Cachey, Jr. (a cura di), *Petrarch and Dante. Anti-Dantism, Metaphysics, Tradition*, Notre Dame, University of Notre Dame Press, 2009, pp. 50–113.
- Salvatore Battaglia, *La coscienza letteraria del Medioevo*, Napoli, Liguori, 1965.
- Saverio Bellomo, *Dizionario dei commentatori danteschi: L'esegesi della « Commedia » da Iacopo Alighieri a Nidobeato*, Firenze, Olschki, 2004.
- Idem, « Dante letto da Boccaccio », in: Michelangelo Picone (a cura di), *Le tre corone. Modelli e antimodelli della « Commedia »*, Ravenna, Longo, 2007, pp. 31–47.
- Saverio Bellomo, « How to Read the Early Commentaries », in: Paola Nasti/Claudia Rossignoli (a cura di), *Interpreting Dante. Essays on the Traditions of Dante Commentary*, Notre Dame, University of Notre Dame Press, 2013, pp. 84–109.
- Attilio Bettinzoli, « Per una definizione delle presenze dantesche nel *Decameron*. I registri ideologici, lirici, drammatici », in: *Studi sul Boccaccio* 13 (1981–82), pp. 267–326.
- Idem, « Per una definizione delle presenze dantesche nel *Decameron*. Ironizzazione e espressivismo antifrastrico-deformatorio », in: *Studi sul Boccaccio* 14 (1983–84), pp. 209–240.
- Giuseppe Billanovich, « La leggenda Dantesca del Boccaccio », in: *Studi Danteschi* 28 (1949), pp. 45–144.
- Giovanni Boccaccio, *Tutte le opere*. Vol. IV: *Il Decameron*, Milano, Mondadori, 1976.
- Idem, *Tutte le opere*. Vol. V: *Rime, Carmina, Epistole e Lettere, Vite, De Canaria*, Milano, Mondadori, 1992.
- Idem, *Tutte le opere*. Vol. VI: *Le Esposizioni sopra la Commedia*. Milano, Mondadori, 1965.
- Steven Botterill, « Reading, Writing, and Speech in the Fourteenth- and Fifteenth-Century Commentaries on Dante's *Comedy* », in: Paola Nasti/Claudia Rossignoli (a cura di), *Interpreting Dante. Essays on the Traditions of Dante Commentary*, Notre Dame, University of Notre Dame Press, 2013, pp. 17–29.

- Vittore Branca, *La tradizione delle opere di Giovanni Boccaccio. II: Un secondo elenco di manoscritti e studi sul testo del Decameron*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1991, pp. 211–262.
- Idem, *Boccaccio medievale*. Nuova edizione [sulla base della sesta edizione accresciuta], Milano, BUR, 2010.
- Hennig Brinkmann, « Verhüllung ('integumentum') als literarische Darstellungsform im Mittelalter », in: Albert Zimmermann (a cura di), *Der Begriff der repraesentatio im Mittelalter. Stellvertretung, Symbol, Zeichen, Bild*, Berlin, De Gruyter, 1971, pp. 314–339.
- Francesco Bruni, *Boccaccio. L'invenzione della letteratura mezzana*, Bologna, Il Mulino, 1990.
- August Buck, *Italienische Dichtungslehren vom Mittelalter bis zum Ausgang der Renaissance*, Tübingen, Niemeyer, 1952, pp. 67–87.
- Theodore J. Cachey, Jr., « Between Petrarch and Dante: Prolegomenon to a Critical Discourse », in: Zygmunt G. Barański/Theodore J. Cachey, Jr. (a cura di), *Petrarch and Dante. Anti-Dantism, Metaphysics, Tradition*, Notre Dame, University of Notre Dame Press, 2009, pp. 3–49.
- Claude Cazalé Bérard, « Autour du chant V de *L'Enfer*. Les réécritures boccaciennes de l'amor gentile », in: Bruno Pinchard (a cura di), *Pour Dante. Dante et l'apocalypse. Lectures humanistes de Dante. Travaux du Centre d'Études supérieures de la Renaissance autour de Dante (1992–1998)*, Paris, Champion, 2001, pp. 317–332.
- Carlo Delcorno, « Note sui dantismi nell'Elegia di madonna Fiammetta », in: *Studi sul Boccaccio* 11 (1979), pp. 251–294.
- Idem, « Gli scritti danteschi del Boccaccio », in: Ennio Sandal (a cura di), *Dante e Boccaccio. Lectura Dantis Scaligera*, Roma/Padova, Antenore, 2006, pp. 109–137.
- Francesco De Sanctis, *Storia della letteratura italiana*, Napoli, Murano, 1870.
- Marthe Dozon, « Poésie et mythologie: les 'Esposizioni' de Boccace à la *Divine Comédie* », in: Bruno Pinchard (a cura di), *Pour Dante. Dante et l'apocalypse. Lectures humanistes de Dante. Travaux du Centre d'Études supérieures de la Renaissance autour de Dante (1992–1998)*, Paris, Champion, 2001, pp. 305–316.
- Robert Durling, « Boccaccio on Interpretation. Guido's Escape (*Decameron* VI, 9) », in: Aldo S. Bernardo/Anthony L. Pellegrini (a cura di), *Dante, Petrarch, Boccaccio. Studies in the Italian Trecento in Honor of Charles S. Singleton*, Binghamton, Center for Medieval and Early Renaissance Studies, 1983, pp. 273–304.

- Franco Fido, « Dante personaggio mancato del *Decameron* », in: Marga Cottino-Jones/Edward F. Tuttle (a cura di), *Boccaccio. Secoli di vita*, Ravenna, Longo, 1977, pp. 177–189.
- Idem, *Il regime delle simmetrie imperfette*, Milano, Franco Angeli, 1988.
- Sunhee Kim Gertz, « The Readerly Imagination. Boccaccio's Commentary on Dante's *Inferno* V », in: *Romanische Forschungen* 105 (1993), pp. 1–29.
- Simon Gilson, « Modes of Reading in Boccaccio's *Esposizioni sopra la Comedia* », in: Paola Nasti/Claudia Rossignoli (a cura di), *Interpreting Dante. Essays on the Traditions of Dante Commentary*, Notre Dame, University of Notre Dame Press, 2013, pp. 250–282.
- Carlo Grabher, « Il culto del Boccaccio per Dante e alcuni aspetti delle sue opere dantesche », in: *Studi danteschi* 30 (1951), pp. 129–156.
- Johanna Gropper, « 'Finzione formata sopra quello che era possibile ad essere avvenuto.' Zum Status von Boccaccios Dante-Bezügen im *Decameron* », in: *Zeitsprünge. Forschungen zur Frühen Neuzeit* 17 (2013), pp. 369–391.
- Eadem, « Vom Kommentar zur kreativen Rezeption: Boccaccio's *Commedia*-Bezüge am Beispiel von *Inferno* V », in: *Deutsches Dante-Jahrbuch* 89 (2014), pp. 156–180.
- Domenico Guerri, *Il commento del Boccaccio a Dante. Limiti della sua autenticità e questioni critiche che n'emergono*, Bari, Laterza, 1926.
- Idem, « Contributo alla storia della cultura fiorentina nel primo Quattrocento. Del rifacimento del Commento del Boccaccio a Dante e di altro », in: *Giornale storico della letteratura italiana* 96 (1930), pp. 241–265.
- Robert Hollander, *Boccaccio's Dante and the Shaping Force of Satire*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1997.
- Idem, « Imitative Distance », in: Idem, *Boccaccio's Dante and the Shaping Force of Satire*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1997, pp. 21–52 [già in: *Studi sul Boccaccio* 13 (1981–82), pp. 169–198].
- Idem, « Boccaccio's Dante », in: Idem, *Boccaccio's Dante and the Shaping Force of Satire*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1997, pp. 9–19 [già in: *Italica* 63 (1986), pp. 278–289].
- Jason M. Houston, *Building a Monument to Dante. Boccaccio as Dantista*, Toronto, Toronto University Press, 2010.
- Andreas Kablitz, « Dantes poetisches Selbstverständnis (*Convivio* – *Commedia*) », in: Winfried Wehle (a cura di.), *Über die Schwierigkeiten, (s)ich zu sagen. Horizonte literarischer Subjektkonstitution*, Frankfurt, Klostermann, 2001, pp. 17–57.

- Thomas Klinkert, « Zum Status von Intertextualität im Mittelalter: Tristan, Lancelot, Francesca da Rimini », in: *Deutsches Dante-Jahrbuch* 81 (2006), pp. 27–69.
- Joachim Küpper, *Diskurs-Renovatio bei Lope de Vega und Calderón. Untersuchungen zum spanischen Barockdrama. Mit einer Skizze zur Evolution der Diskurse in Mittelalter, Renaissance und Manierismus*, Tübingen, Narr, 1990.
- Idem, « Palinodie und Polysemie in der Marienkanzone. (Mit einigen Gedanken zu den Bedingungen der Unterschiede von antiker und abendländischer Kunst) », in: Idem, *Petrarca. Das Schweigen der Veritas und die Worte des Dichters*, Berlin/New York, De Gruyter, 2002, pp. 162–201.
- Henri de Lubac, *Exégèse médiévale. Les quatre sens de l'écriture*, Paris, Aubier, 1959–1964.
- Francesco Maggini, « Il Boccaccio dantista », in: *Miscellanea storica della Valdelsa* 29 (1921), pp. 116–122.
- Carlo Muscetta, *Giovanni Boccaccio*, Bari, Laterza, 1972.
- Alfred Noyer-Weidner, « Was bedeutete Dante für die beiden anderen 'Kronen von Florenz', insbesondere für Petrarca? (Mit einem Ausblick auf die Danterezption vom 16. bis 18. Jahrhundert) », in: Idem, *Umgang mit Texten*, a cura di Klaus W. Hempfer, vol. I, Wiesbaden, Steiner, 1986, pp. 193–201.
- Friedrich Ohly, *Vom geistigen Sinn des Wortes im Mittelalter*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1966.
- Giorgio Padoan, *L'ultima opera di Giovanni Boccaccio. Le 'Esposizioni sopra il Dante'*, Padova, Antonio Milani, 1959.
- Idem, « Boccaccio, Giovanni », in: Umberto Bosco (a cura di), *Enciclopedia dantesca*, vol. I, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1970, pp. 645–650.
- Idem, « Il Boccaccio fedele di Dante », in: Idem, *Il Boccaccio, le muse, il Parnaso e l'Arno*, Firenze, Olschki, 1978, pp. 229–246.
- Gioacchino Paparelli, « Due modi opposti di leggere Dante: Petrarca e Boccaccio », in: Società dantesca italiana (a cura di), *Giovanni Boccaccio editore e interprete di Dante*, Firenze, Olschki, 1979, pp. 73–90.
- Claudette Perrus, « Riscritture dantesche fra *Decameron* e *Esposizioni* », in: Michelangelo Picone (a cura di), *Autori e lettori di Boccaccio. Atti del Convegno internazionale di Certaldo (20–22 settembre 2001)*, Firenze, Cesati, 2002, pp. 277–288.
- Antonio E. Quaglio, « Francesca da Rimini tra Dante e Boccaccio », in: Idem, *Al di là di Francesca e Laura*, Padova, Antenore, 1973, pp. 7–30.

- Gerhard Regn, « Doppelte Autorschaft: Prophetische und poetische Inspiration in Dantes *Paradies* », in: Renate Schlesier/Beatrice Trînca (a cura di), *Inspiration und Adaptation. Tarnkappen mittelalterlicher Autorschaft*, Hildesheim, Weidmann, 2008, pp. 139–155.
- Lorenzo Renzi, *Le conseguenze di un bacio. L'episodio di Francesca nella « Commedia » di Dante*, Bologna, Il Mulino, 2007.
- Francisco Rico, « La 'conversione' del Boccaccio », in: Sergio Luzzatto/Gabriele Pedullà (a cura di), *Atlante della letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 2010, pp. 224–228.
- Aldo Rossi, « Dante nella prospettiva del Boccaccio », in: *Studi danteschi* 37 (1960), pp. 63–139.
- Vittorio Russo, « Nuclei e schemi narrativi nelle *Esposizioni* », in: Idem, *Con le muse in Parnaso. Tre studi sul Boccaccio*, Napoli, Bibliopolis, 1983, pp. 109–165.
- Ennio Sandal (a cura di), *Dante e Boccaccio. Lectura Dantis Scaligera*, Roma/Padova, Antenore, 2006.
- Bruno Sandkühler, *Die frühen Dante-Kommentare und ihr Verhältnis zur mittelalterlichen Kommentartradition*, München, Hueber, 1967.
- Idem, « Die Kommentare zur *Commedia* bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts », in: August Buck (a cura di), *Die italienische Literatur im Zeitalter Dantes und am Übergang vom Mittelalter zur Renaissance. Vol. I: Dantes Commedia und die Dante-Rezeption des 14. und 15. Jahrhunderts*, Heidelberg, Winter, 1987, pp. 166–208.
- Società dantesca italiana (a cura di), *Giovanni Boccaccio editore e interprete di Dante*, Firenze, Olschki, 1979.
- Karlheinz Stierle, « Der Schrecken der Kontingenz – Ein verborgenes Thema in Dantes *Commedia* », in: Bernhard Greiner/Maria Moog-Grünwald (a cura di), *Kontingenz und Ordo. Selbstbegründung des Erzählens in der Neuzeit*, Heidelberg, Winter, 2000, pp. 29–46.
- Sara Sturm-Maddox, « Dante, Petrarch and the Laurel Crown », in: Zygmunt G. Barański/Theodore J. Cachey, Jr. (a cura di), *Petrarch and Dante. Anti-Dantism, Metaphysics, Tradition*, Notre Dame, University of Notre Dame Press, 2009, pp. 290–319.
- Luigi Surdich, *Boccaccio*, Roma, Laterza, 2011.
- Paget Toynbee, « Boccaccio's Commentary on the 'Divina Commedia' », in: *The Modern Language Review* 2 (1907), pp. 97–120.
- Jonathan Usher, « Paolo and Francesca in the *Filocolo* and the *Esposizioni* », in: *Lectura Dantis [Virginiana]* 10 (1992), pp. 22–33.

Aldo Vallone, « Boccaccio lettore di Dante », in: Società dantesca italiana (a cura di), *Giovanni Boccaccio editore e interprete di Dante*, Firenze, Olschki, 1979, pp. 91-117.

Idem, *Storia della critica dantesca dal XIV al XX secolo*, Milano, Vallardi, 1981.

Giuseppe Vandelli, « Su l'autenticità del Comento del Boccaccio », in: *Studi danteschi* 11 (1927), pp. 5-120.

Uno sguardo moderno su Dante: il caso Petrarca

Riassunto

Partendo dall'osservazione che descrive il modo petrarchesco di rifarsi alla tradizione della lirica amorosa come una 'decostruzione letteraria', il presente contributo si propone di approfondire la tecnica delle riprese petrarchesche dello stilnovismo dantesco. In questo, l'analisi si concentra sulle riprese intertestuali nelle 'canzoni degli occhi' (*RVF* 71–73) da un lato dell'ipotesto della *Vita Nuova*, ma dall'altro anche del famoso passo di *Purg.* XXIV, nel quale Dante fa apparire il suo stilnovismo quale coronamento di tutta una tradizione letteraria. A più livelli del testo, Petrarca mette in atto un gioco complesso di rovesciamenti per costruire la propria posizione poetica sulla base del materiale testuale dantesco. Allo stesso tempo si apre una nuova prospettiva anche sul testo di Dante che rivela i principi della sua costruzione. Le tecniche moderne di lettura e quelle che Petrarca applicava nel Trecento sembrano avvicinarsi. Cosicché la sua *lectura Dantis* è in grado di fornire spunti – nonostante le differenze epistemologiche fra le epoche – anche all'approccio odierno al testo dantesco.

Zusammenfassung

Der vorliegende Beitrag nimmt die Beobachtung, welche Petrarca's Auseinandersetzung mit der Tradition der Liebeslyrik als eine Dekonstruktion des Modells beschreibt, zum Anlass eines vertieften Blicks auf die Techniken von Petrarca's intertextueller Bezugnahme auf Dantes *dolce stil nuovo*. In den Fokus rückt dabei der intertextuelle Dialog, welchen Petrarca in den ›Augenkanzonen‹ (*RVF* 71–73) mit theoretischen und praktischen Manifestationen stilnovistischen Dichtens in der *Vita Nuova* einerseits, aber auch mit jenem berühmten Passus aus *Purg.* XXIV führt, in dem Dante seine stilnovistische Dichtung als Krönung der literarischen Tradition vor sich erscheinen lässt. Es wird deutlich, wie Petrarca in einem komplexen und vielschichtig angelegten Spiel der Verkehrungen seine eigene dichterische Position auf der Grundlage von Dantes Textmaterial entstehen lässt. Gleichzeitig wird dadurch aber auch ein neuer und veränderter Blick auf Dantes Text ermöglicht, der dessen Konstruktionsprinzipien aufdeckt. Modernste Lektüretechniken und solche aus der unmittelbaren Nachfolge Dantes scheinen sich dabei einander anzunähern, und Petrarca's *lectura Dantis* erweist sich – trotz epistemologischer Differenzen zwischen den Epochen – auch für den heutigen Zugang zu Dantes Text als durchaus inspirierend.

La critica ha tentato diverse volte con successo di rappresentare il confronto tra la lirica amorosa di Petrarca e lo stilnovismo nei termini di una decostruzione letteraria quale una compresenza di elementi distruttivi e costruttivi.¹ Petrarca attualizza da una parte in modo apparentemente conforme il vecchio sistema stilnovistico² per minarlo allo stesso tempo con l'aggiunta di elementi contrari. Al fine di delucidare questo modo caratteristico in cui Petrarca si rifà al modello Dante, si presta particolarmente bene un esempio tanto breve quanto illuminante, l'*incipit* di *RVF* 72, la seconda delle 'canzoni degli occhi':³

Gentil mia donna, i' veggio
nel mover de' vostr'occhi un dolce lume
che mi mostra la via ch'al ciel conduce;⁴

Colpiscono subito elementi classici del registro stilnovistico, quali il nesso della 'donna gentile', la 'dolcezza' dello sguardo, ma anche il concetto della « via ch'al ciel conduce ». Quest'ultima ci riporta in particolar modo a Dante: è stata infatti sua l'innovazione di aver subordinato gli elementi dell'esperienza amorosa all'esperienza dell'amore divino, in quanto la donna fa scorta all'io nel suo perfezionamento morale e spirituale. Nell'espressione poi « nel mover de' vostr'occhi ... » di Petrarca sembra riecheggiare la

¹ Cfr. ad es. gli studi di Rainer Warning, « Imitatio und Intertextualität. Zur Geschichte lyrischer Dekonstruktion der Amorthologie: Dante, Petrarca, Baudelaire », in: Klaus W. Hempfer/Gerhard Regn (a cura di), *Interpretation – Festschrift für Alfred Noyer-Weidner zum 60. Geburtstag*, Wiesbaden, Steiner, 1983, pp. 288–317, e Franz Penzenstadler, « 'Si come eterna vita è veder Dio' (*Rerum vulgarium fragmenta* Nr. 191) – Petrarca's Dekonstruktion stilnovistischer Poetik », in: Klaus W. Hempfer/Gerhard Regn (a cura di), *Petrarca-Lektüren. Gedenkschrift für Alfred Noyer-Weidner*, Stuttgart, Steiner, 2003, pp. 147–183. O implicitamente già Bernhard König, « *Dolci rime leggiadre*. Zur Verwendung und Verwandlung stilnovistischer Elemente in Petrarca's *Canzoniere* (Am Beispiel des Sonetts *In qual parte del ciel*) », in: Fritz Schalk (a cura di), *Petrarca, 1304–1374: Beiträge zu Werk und Wirkung*, Frankfurt am Main, Klostermann, 1975, pp. 113–138. E non da ultimo Klaus W. Hempfer, « La canzone CCLXIV, il *Secretum* e il significato del *Canzoniere* di Petrarca », in: *Lectura Petrarce* 14 (1994), pp. 263–287, qui p. 283.

² In questa sede, quando si parla di 'stilnovismo', si intende lo stilnovismo di stampo dantesco, come è stato istituito nella *Vita Nuova*.

³ Questo contributo raccoglie in forma condensata alcune analisi testuali già proposte in Alice Malzacher, « *Il nodo che ... me ritene* ». *Riflessi intertestuali della Vita Nuova di Dante nei Rerum vulgarium fragmenta di Petrarca*, Firenze, Cesati, 2013, per rivalutarle alla luce del tema del convegno di Friburgo. Sono riprodotti innanzitutto brani analitici dal capitolo « 2.3 Un sigillo di ampia portata: la stanza finale di *RVF* 73 tra valutazione dello stilnovismo e auto-posizionamento » (pp. 96–109).

⁴ *RVF* 72, 1–3; il testo dei *Rerum vulgarium fragmenta* verrà citato secondo: Francesco Petrarca, *Canzoniere*. Edizione commentata a cura di Marco Santagata, Milano, Mondadori, 2008.

formula dantesca « Degli occhi suoi, come ella li mova ... », ⁵ tratta dalla celebre canzone *Donne ch'avete intelletto d'amore*⁶ che nella *Vita Nuova* segna il momento del cruciale passaggio alla nuova materia stilnovistica. La canzone *Donne ch'avete* è la prima messa in atto, la prima trasposizione pratica di quel nuovo sistema poetologico che più tardi fu chiamato da Dante stesso – e con richiamo esplicito a questa canzone-modello – « dolce stil novo » in *Purg.* XXIV, 57, nella scena dell'incontro con Bonagiunta Orbicciani. Con le riprese appena evidenziate, Petrarca dichiara apertamente lo stilnovismo come sistema di riferimento rispetto al quale la sua canzone pretende di essere letta e valutata. E, almeno a prima vista, la seconda delle 'canzoni degli occhi' si presenta come attualizzazione assai fedele del modello dantesco. Ed è proprio in virtù di tale impressione spontanea del passo che desta stupore rendersi conto, approfondendolo, che lo stesso *incipit* citato comporta una tripla infrazione delle regole della poetica stilnovistica che Dante ha instaurato teoricamente nei capitoli in prosa che precedono la canzone *Donne ch'avete* e messo in pratica nella canzone-modello stessa. La sintesi teorica del nuovo programma stilnovistico dantesco era la seguente: (1) Dante non vuole più parlare di se stesso; (2) Dante non vuole più rivolgersi direttamente alla donna amata;⁷ (3) egli si vuole piuttosto concentrare – e questo sarebbe il valore positivo della nuova poetica – esclusivamente sulle parole che lodano la donna amata.⁸

Se si procede, su questa base, a una valutazione dell'appropriazione petrarchesca del modello stilnovistico, si presenta il seguente quadro: le prime parole che incontriamo (« Gentil mia donna ... », *RVF* 72, 1) non sono soltanto un'apostrofe alla donna amata, ma nello stesso tempo un'infrazione della seconda regola stabilita da Dante di non parlare più direttamente alla donna. Oltre a questo, Petrarca parla già nel primo verso esplicitamente di se stesso

⁵ *VN* X 23 [« Donne ch'avete intelletto d'amore », 51]; il testo della *Vita Nuova* verrà citato secondo: Dante Alighieri, *Vita Nova*, a cura di Luca Carlo Rossi, Milano, Mondadori, 1999. La corrispondenza fra i due passi fu segnalata da Moschetti (Francesco Petrarca, *Il Canzoniere e i Trionfi*. Con introduzione, notizie bio-bibliografiche e commenti di Andrea Moschetti, Milano, Vallardi, 1908, p. 90) e Bettarini (Francesco Petrarca, *Canzoniere – Rerum vulgariarum fragmenta*, a cura di Rosanna Bettarini, Torino, Einaudi, 2005, p. 367).

⁶ *VN* X 15–25, in seguito sotto la forma abbreviata *Donne ch'avete*.

⁷ Cfr. per questi due precetti il seguente passo di *VN* X 1: « Poi che dissi questi tre sonetti nelli quali parlai a questa donna, però che fuoro narratori di tutto quasi lo mio stato credendomi tacere e non dire più, però che mi pareva di me assai avere manifestato, avegna che sempre poi tacesse di dire a' lei, a me convenne ripigliare materia nuova e più nobile che la passata ».

⁸ Cfr. *VN* X 11: « E però propuosi di prendere per materia del mio parlare sempre mai quello che fosse loda di questa gentilissima [...] ».

utilizzando il pronome personale « io » ripetuto al dativo al v. 3: « ... mi mostra la via ... ». In tale pratica risiede un'ulteriore infrazione, questa volta alla prima regola dantesca: di non parlare più di se stesso. La terza infrazione cui si è accennato è un po' meno evidente: essa risiede in un fenomeno metrico, ovvero nel fatto di far iniziare la canzone con un settenario.⁹ Dante invece aveva istituito la regola di un'*incipit* con endecasillabo nel *De vulgari eloquentia* e illustrato tale precetto proprio sull'esempio della canzone-modello *Donne ch'avete*.¹⁰ L'*incipit* così stilnovisticheggiante di Petrarca lancia dunque ben tre frecce aguzze contro il sistema poetico che sta evocando.

Con lo stilnovismo Dante era voluto giungere a un'oggettivazione della poesia amorosa liberandola dai vincoli del coinvolgimento personale e della comunicazione diretta: nell'astrazione contemplativa delle 'rime della loda' l'io si distacca dalla contingenza del momento ed esegue un primo passo del suo elevamento intellettuale e spirituale.

E qual è la reazione di Petrarca? Che la sua lirica sia incentrata sul soggetto innamorato e la riflessione dei suoi stati d'animo è universalmente noto. Anche che l'amore petrarchesco si mostri esistenzialmente coinvolto e direttamente dipendente dalla donna dalla cui parte sensuale e mondana non è in grado di distaccarsi. L'aspetto che qui appare invece significativo è che Petrarca inserisce gli elementi essenziali della sua poesia là dove contemporaneamente evoca il vecchio sistema, con la conseguenza di mettere in scena una diretta infrazione delle vecchie regole.

In questo senso, il piccolo esempio iniziale non riesce soltanto a mettere a fuoco le due concezioni amorose a confronto e i rispettivi programmi poetologici che nascono da tali concezioni, ma è anche atto a illustrare nella compattezza di un breve *incipit* una tecnica caratteristica di Petrarca, onnipresente e spesso rintracciabile nell'intera opera del *Canzoniere*.¹¹

Questa tecnica è stata chiamata, con un termine alquanto anacronistico, una decostruzione del modello. Si nota infatti un divario temporale nel combinare un metodo della critica letteraria del XX secolo con la ricezione poetica di un autore trecentesco. Altrettanto chiara appare invece la ragione che ha generato questo paragone: emergono analogie nelle tecniche di lettura petrarchesche con alcuni aspetti del metodo moderno. E queste analogie

⁹ Cfr. la segnalazione di questo fenomeno da parte di Marco Santagata in Francesco Petrarca, *Canzoniere*, p. 361.

¹⁰ Cfr. *DVE* II, XII 3.

¹¹ Per ulteriori esempi cfr. in particolare il capitolo 2.2 (« La trasposizione pratica della 'poetica della presenza' nelle 'canzoni degli occhi' ») di Alice Malzacher, « *Il nodo che ... me ritene* », pp. 74–96.

consistono – com'è stato appena illustrato – nell'oscillare ambivalente, quasi paradossale, tra un'attualizzazione 'costruttiva' del vecchio modello e le incrinature 'distruttive' che vi sono nello stesso tempo indotte. Al divario temporale apparentemente incolmabile che separa l'epoca di Petrarca dalla nostra si oppone dunque un elemento che ravvicina e che consiste in certi meccanismi adoperati da Petrarca che svolgono un ruolo importante anche nella critica letteraria moderna.

Partendo da queste osservazioni si possono precisare le principali questioni sulle quali sarà incentrato il presente contributo: da una prospettiva filologica si vuole in un primo luogo approfondire ulteriormente lo sguardo sulle tecniche petrarchesche nell'appropriazione del modello dantesco nonché sulle implicazioni epistemologiche che un tale operare comporta. Le analisi testuali occasioneranno alla fine la domanda metodologica di quale possa essere la rilevanza della specifica 'lectura Dantis' di Petrarca per la critica letteraria moderna di Dante. Quali stimoli ci può dare Petrarca? Quale potenziale conoscitivo si potrà estrarre dalla sua lettura?

Nel breve esempio iniziale abbiamo visto non soltanto come Petrarca abbia letto la lirica stilnovistica della *Vita Nuova* per poi comporre una poesia diversa da essa; abbiamo anche visto come Petrarca capti proprio la dimensione teorica degli ipotesti vitanovistici per stabilire con la prassi della sua lirica un contro-manifesto. Petrarca mira dunque perspicacemente al perno dello stilnovismo dantesco, che risiede nella canzone *Donne ch'avete* e nel capitolo in prosa che la precede. Questa canzone riveste nell'intera opera dantesca un ruolo-chiave multiplo: è la prima manifestazione poetica della nuova materia stilnovistica dantesca e forma contemporaneamente – insieme al capitolo in prosa che la precede – il manifesto poetologico della nuova poesia. Ma anche estendendo lo sguardo oltre i confini della *Vita Nuova* stessa è ravvisabile il valore fondamentale della canzone.

Vi è un unico passo della *Commedia* in cui Dante parla esplicitamente della sua fase stilnovistica, dotandola *a posteriori* della nota denominazione. Si tratta infatti del celebre incontro con Bonagiunta Orbicciani in *Purg.* XXIV:

[«] Ma di' s'i' veggio qui colui che fore
trasse le nove rime, cominciando

'*Donne ch'avete intelletto d'amore*' ».

E io a lui: « I' mi son un che, quando

Amor mi spira, noto, e a quel modo

ch'e' ditta dentro vo significando ».

« O frate, issa vegg'io » diss'elli « il nodo

che 'l Notaro e Guittone e me ritenne

di qua dal dolce stil novo ch'ì' odo!
 Io veggio ben come le vostre penne
 di retro al dittator sen vanno strette,
 che de le nostre certo non avvenne;
 e qual più a gradire oltre si mette,
 non vede più da l'uno a l'altro stilo »;
 e, quasi contentato, si tacette.¹²

I versi qui riportati si inseriscono nel canto XXIV del *Purgatorio*, ambientato, insieme a quello precedente, nel girone dei golosi, dove prevale il dialogo con Forese Donati, nel quale viene incorporato l'incontro con il poeta guittonianiano Bonagiunta. La tematica dell'intero canto è bipartita tra un discorso politico e uno metapoetico, entrambi inseriti nell'evoluzione storica, ovvero storico-letteraria. Sono essenzialmente due le funzioni che Dante in quei versi cruciali ascrive alla sua poesia stilnovistica: una è l'ispirazione particolarmente spontanea sotto l'influenza diretta di Amore, ovvero una certa 'immediatezza stilistica', che porta dal sentimento alla poesia;¹³ l'altra è l'aspetto sacrale inerente a tale atto ispirativo. Tale effetto di sacralità è dovuto a una scelta di parole che connota l'ispirazione lirica da parte di Amore di una sacralità, meglio nota dalla stesura di un testo biblico in seguito all'ispirazione dello Spirito Santo.¹⁴ Con ogni evidenza, la legittimazione che Dante propone della sua poesia giovanile a Bonagiunta risulta convincente. Dante stabilisce una continuità che porta in linea retta dai suoi esordi nella *Vita Nuova* al « poema sacro » della *Commedia* e riesce così a dissipare ogni

¹² *Purg.* XXIV, 49–63; il testo della *Commedia* verrà citato secondo la seguente edizione: Dante Alighieri, *La Divina Commedia*, a cura di Natalino Sapegno, Firenze, La Nuova Italia, 1985.

¹³ Cfr. ancora *Purg.* XXIV, 52–54 e 58sq.: « ... quando / Amor mi spira, noto, e a quel modo / ch'ei ditta dentro vo significando » e « ... come le vostre penne / di retro al dittator sen vanno strette ».

¹⁴ Fra le tante interpretazioni del passo cruciale, si veda per un'analisi che metta in risalto l'aspetto dell'« immediatezza stilistica » ad es. Mario Casella, « Recensione a Fernando Figurelli, *Il dolce stil novo* », in: *Studi Danteschi* 18 (1934), pp. 105–126, qui p. 107. Per gli studi che evidenziano in particolar modo l'inerente sacralità del passo cfr. ad es. Michelangelo Picone, « Il 'dolce stil novo' di Dante: una lettura di *Purgatorio* XXIV », in: *L'Alighieri. Rassegna dantesca* 23 (2004), pp. 75–95, in part. pp. 91sq. Per contributi che integrano le due letture cfr. ad es. Hugo Friedrich, *Die Rechtsmetaphysik der Göttlichen Komödie. Francesca da Rimini*, Frankfurt am Main, Klostermann, 1942, p. 193; Guido Favati, *Inchiesta sul Dolce Stil Nuovo*, Firenze, Le Monnier, 1975, in part. pp. 129–132; Kenneth J. Atchity, « Dante's *Purgatorio*: The Poem Reveals Itself », in: Giosè Rimaneli/Kenneth J. Atchity (a cura di), *Italian Literature. Roots and Branches. Essays in Honor of Thomas Goddard Bergin*, New Haven/London, Yale University Press, 1976, pp. 85–115, in part. p. 109–111.

dubbio rimasto nel suo interlocutore. Bonagiunta riconosce infatti la propria manchevolezza poetica, che aveva impedito a lui e agli altri guittonianiani di compiere nella loro poesia lo stesso passo qualitativo con il quale Dante pretende di essersi meritato il suo posto eminente nella tradizione della lirica amorosa. Ad un livello esplicitamente autoreferenziale Dante evoca dunque in *Purg.* XXIV la sua propria poesia giovanile con lo scopo di legittimarla *a posteriori*, di esaltarla qualitativamente nonché di trascenderla non equivocamente. Nel passo del « nodo » si riflette a un livello metaletterario sulla *Vita Nuova* da una distanza temporale e in un'astrazione di pensiero, così che non soltanto al passo in questione, ma anche alle sue riprese da parte di Petrarca – di cui si tratterà nel prosiegua di questo contributo – va assegnato un peso del tutto particolare. Primario è infine l'aspetto della rappresentazione normativa della storia letteraria, descrivendo il concetto-chiave del « nodo » un misterioso ostacolo nell'espressione poetica che ha trattenuto i predecessori di Dante dall'operare una medesima innovazione qualitativa. Se Petrarca si riferisce dunque al passo del « nodo » dantesco, egli evoca contemporaneamente la dimensione di una storiografia letteraria gerarchizzante, la quale contrappone assiologicamente diverse tradizioni tra loro.

Il passo di Petrarca che vorrei mettere a confronto con quello di *Purg.* XXIV si trova alla fine delle 'canzoni degli occhi', nell'ultima stanza di *RVF* 73, e può essere considerato il sigillo di questa serie di tre canzoni che vogliono essere un dialogo con lo stilnovismo dantesco. Alla fine di *RVF* 73 l'io petrarchesco ha dedicato tre canzoni agli occhi dell'amata e al forte impatto che esercitano su di esso. Verso la fine di *RVF* 73 l'io formula il desiderio di poter contemplare per un solo giorno (un giorno che poi è desiderato essere senza fine) ininterrottamente gli occhi di Laura. L'ultima stanza però contiene la constatazione dell'impossibilità di tale desiderio:

Lasso, che disiando
vo quel ch'esser non puote in alcun modo,
et vivo del desir fuor di speranza:
solamente quel nodo
ch'Amor cerconda a la mia lingua quando
l'umana vista il troppo lume avanza,
fosse disciolto, i' prenderei baldanza
di dir parole in quel punto sì nove
che farian lagrimar chi le 'ntendesse;
ma le ferite impresse
volgon per forza il cor piagato altrove,
ond'io divento smorto,
e 'l sangue si nasconde, i' non so dove,

né rimango qual era; et sonmi accorto
che questo è 'l colpo di che Amor m'à morto.¹⁵

In questa stanza finale di *RVF* 73 l'io constata che il suo desiderio (di contemplare infinitamente gli occhi di Laura) è vano e irrealizzabile. A questo si allaccia un altro desiderio, quello di poter almeno esternare una poesia nuova – e atta a toccare intimamente quelli che la sentono – se soltanto il nodo intorno alla sua lingua si sciogliesse. Questo impedimento egli lo sente precisamente in quei momenti in cui « lo splendore degli occhi (= 'il troppo lume') supera la debole capacità della vista umana (= 'l'umana vista avanzata') ». ¹⁶ Il superamento del « nodo » è invece impossibile perché le ferite, che l'io riceve dalla donna nel suo cuore, distraggono il suo pensiero da quello che vorrebbe dire: l'io diventa sconcertato al massimo e non può in fin dei conti che riconoscere che tale fallimento è causato da Amore stesso. ¹⁷

È agevole accostare questa stanza di Petrarca al passo dantesco: un concetto-chiave che in tutti e due i passi è centrale è quello della *novitas* poetica in quanto alle « nove rime » (*Purg.* XXIV, 50) dantesche corrispondono le « parole ... nove » (*RVF* 73, 83) di Petrarca. La parola-chiave invece, che lega nel modo più stretto il passo di Petrarca a quello di Dante, è con ogni evidenza il « nodo ». Questa parola rima in ambedue i testi con la parola « modo » ed è seguita da una relativa (« che 'l Notaro e Guittone e me ritenne » [*Purg.* XXIV, 56] in Dante e « ch'Amor cerconda a la mia lingua » [*RVF* 73, 80] in Petrarca). Un ulteriore elemento che ravvicina i due passi si percepisce nella parola « quando », che in entrambi testi si trova in posizione di rima: due volte rima con un gerundio accompagnato dal verbo « vo », cosicché il petrarchesco « disiando / vo ... » allude all'espressione dantesca « vo significando ». Il termine « modo » in Dante è preceduto dal dimostrativo « quel », il quale a sua volta si ritrova in *RVF* 73, 79 a determinare lo stesso « nodo », come se avesse semplicemente cambiato posto tra le due parole in rima. Visto lo spessore dei riferimenti intertestuali tra i due brani non è da escludere che Petrarca, con « quel nodo », abbia avuto l'intenzione non solo di indicare il nodo, che nella finzione della canzone si trova intorno alla lingua dell'io e impedisce la produzione poetica, ma anche – al di fuori del proprio testo – 'quel nodo' cruciale della tradizione che ostacolava in modo simile i pre-

¹⁵ *RVF* 73, 76–90.

¹⁶ Cfr. la spiegazione di Marco Santagata a questo passo: Francesco Petrarca, *Canzoniere*, p. 391.

¹⁷ Cfr. ancora *RVF* 73, 89sq.: « ... sonmi accorto / che questo è 'l colpo di che Amor m'à morto ».

decessori di Dante. Infatti, se si dà un'occhiata al contesto in cui il termine « nodo » è inserito nei due passi, si vede che anch'esso è pressoché identico: rispettivamente un gruppo di poeti o il poeta Petrarca viene trattenuto da un ostacolo indeterminato e di natura misteriosa, così da non essergli possibile esternare una poesia d'amore caratterizzata dalla *novitas*.

Si rammenti ancora una volta che il passo di Dante esaltava la sua poesia stilnovistica, citando esplicitamente la canzone-modello, che poneva come culmine di tutta una tradizione letteraria: è dunque tanto più significativo se Petrarca in chiusura delle 'canzoni degli occhi' e in aperto riferimento al passo del *Purgatorio* dichiara esplicitamente di esser trattenuto da un « nodo », che a suo tempo per Dante costituiva una mancanza che egli credeva di aver superato. In un atto quasi provocatorio Petrarca si posiziona dalla parte opposta del « nodo » e si espone con questo gesto manifesto anche alla valutazione negativa inerente a tale posizione nel testo di Dante. Resta la domanda di come sia da valutare questa dichiarazione petrarchesca di non seguire Dante nel superamento del « nodo ».

In realtà dalla sovrapposizione dei due testi non emerge soltanto la dichiarazione petrarchesca di distaccarsi da Dante: si può infatti anche individuare in che cosa consista sostanzialmente questo distacco e precisare ulteriormente la posizione poetologica di Petrarca. Una chiave per l'interpretazione sta nel ruolo cruciale di Amore: Dante afferma in *Purg.* XXIV di aver raggiunto una poesia qualitativamente nuova, seguendo da fedelissimo il dettato di Amore come fonte intima della sua ispirazione. Ed è grazie a questo atteggiamento dell'andare, scrivendo strettamente « di retro al dittator » (*Purg.* XXIV, 59), che Dante e i suoi 'seguaci' sono riusciti a rompere il « nodo » che frenava tanti altri.

Sentendo invece Petrarca, nel suo testo è lo stesso Amore a cagionare il « nodo », stringendolo attivamente intorno alla lingua del poeta sprovvisto delle sue capacità espressive. L'io sente sorgere in lui un forte impeto di parlare, ma gli effetti immediati della presenza di Laura sono così forti che causano la 'morte del poeta' innamorato. Il fallimento è causato da Amore stesso, com'è constatato dall'ultimo verso (« questo è 'l colpo di che Amor m'ha morto » [*RVF* 73, 90]). Amore diventa, anche a livello stilistico, identico alla morte dell'io, figurando le lettere di « Amor », come soggetto e principio attivo, nuovamente nella forma verbale finale che contiene l'effetto di annientamento dell'io: « Amor m'ha morto ». Per quanto attiene alla dialogicità con *Purg.* XXIV di questa chiusa, vi si potrebbe nascondere un'ultima *pointe* di Petrarca nel suo opporre al dantesco « Amor mi spira » (*Purg.* XXIV, 53) sostanzialmente la stessa formula al negativo: « Amor m'ha morto ». Un indi-

zio in favore dell'intenzionalità di questa *pointe* si troverebbe nell'inconsueta espressione « sonmi » (*RVF* 73, 89), in cui echeggerebbe una parte dell'auto-presentazione dantesca « I' mi son un che » (*Purg.* XXIV, 52), sempre in forma rovesciata.

In un certo senso si può dunque dire che anche Petrarca 'segue' Amore, anche se questo 'seguire Amore' nei termini della lirica petrarchesca si declina piuttosto quale un 'cedere alle sue forze'. Petrarca scarta per sé la soluzione dantesca di obiettivare le coordinate della lirica amorosa, rimane coinvolto personalmente e non cessa di cercare il contatto con l'amata, ovvero con i suoi occhi, come succede nelle tre 'canzoni degli occhi'.

In realtà, il termine del « nodo » occorre un'altra volta nelle 'canzoni degli occhi', molto prima della loro chiusura, in *RVF* 71, dove Petrarca lega il concetto agli occhi di Laura:

Già di voi non mi doglio,
occhi sopra 'l mortal corso sereni,
né di lui ch'a tal nodo mi distrigne.¹⁸

Anche in questo passo Amore è l'*actor* che stringe l'io innamorato al « nodo », che a sua volta indica – invece di un impedimento all'espressione poetica – gli occhi stessi di Laura e le loro qualità avvolgenti. In questa occorrenza il termine è privo delle connotazioni poetologiche che ad esso ineriscono in *RVF* 73: come in vari altri componimenti dei *Rerum vulgarium fragmenta* esso rappresenta una parte fisica di Laura nonché in senso figurato la corporeità dell'amore laurano.¹⁹ La serie delle 'canzoni degli occhi' forma un discorso coerente. I due usi del termine si possono dunque accostare: il « nodo » dello sguardo di Laura, che irretisce l'io innamorato, e quello che gli si stringe intorno alla lingua sono entrambi causati da Amore, e perciò manifestazioni di uno stesso fenomeno, di una stessa concezione d'amore, la cui caratteristica è il forte condizionamento da parte dell'immediata presenza della donna. Tutti questi aspetti costituiscono la disposizione che per Petrarca significa amare. E quando Petrarca si dimostra vulnerabile al punto di cercare affannosamente le parole, da fallire come poeta, tutto questo fa inalienabilmente parte della sua condizione d'innamorato. Ed è in virtù di questa condizione che nella canzone di Petrarca si relativizza anche lo status

¹⁸ *RVF* 71, 49–51.

¹⁹ Cfr. ad es. *RVF* 59, 17 e 197, 7, dove il termine 'nodo' si riferisce rispettivamente ai capelli e più generalmente al corpo di Laura. Per altre occorrenze simili cfr. anche il commento di Marco Santagata a *RVF* 197: Francesco Petrarca, *Canzoniere*, p. 857.

del « nodo » rispetto a Dante: il termine, che in *Purg.* XXIV designava un impedimento squalificante, in *RVF* 73 è sintomo inestricabile della situazione dell'io innamorato, per quanto questi maledica « quel nodo » e, nel desiderio di superarlo, si scontri sempre di nuovo con esso. Non potendosi distaccare l'innamorato, neanche la sua poesia può essere distaccata, né può raggiungere il livello d'astrazione delle poesie stilnovistiche di Dante. Non da ultimo, Petrarca modifica anche il concetto dantesco dell'immediatezza: costruisce un modo di essere influenzato da Amore così diretto da rendere impossibile il lasciarsi guidare da lui in modo controllato. Di questo massimo coinvolgimento « quel nodo » diventa il simbolo e dalla momentanea inibizione poetica scaturisce un perpetuo scontrarsi con il « nodo », che è uno dei motori vitali dell'intera raccolta petrarchesca.

Prima di concludere vorrei illustrare un ultimo aspetto del complesso gioco petrarchesco con l'intertestualità dantesca che in questa chiusura delle 'canzoni degli occhi' pare significativo. Si è visto come l'ultima stanza di *RVF* 73 è principalmente impregnata di riferimenti al passo di *Purg.* XXIV. Il testo della *Vita Nuova* vi è presente più che altro indirettamente in quanto la canzone *Donne ch'avete* e lo stilnovismo dantesco sono il punto di riferimento del passo purgatoriale. Una piccola ripresa dalla *Vita Nuova* stessa appare comunque significativa. Petrarca descrive gli effetti di Laura sulla sua condizione fisica con le parole che seguono:

ma le ferite impresse
volgon per forza il cor piagato altrove,
ond'io divento smorto,
e 'l sangue si nasconde, i' non so dove.²⁰

La situazione della *Vita Nuova*, alla quale si accenna in questo passo, deve essere brevemente presentata: Petrarca si riferisce qui al capitolo IX della *Vita Nuova*, quello che precede direttamente il capitolo X nel quale viene instaurato lo stilnovismo. Nei capitoli della *Vita Nuova* che precedono quest'innovazione poetica Dante ripercorre in una serie di poesie esemplari diverse tappe della lirica amorosa immedesimandosi in diversi stili dei suoi predecessori.²¹ Alla fine del capitolo IX – prima dunque di passare al nuovo stile disinvolto – troviamo l'io dantesco ancora massimamente coinvolto e in

²⁰ *RVF* 73, 85–88.

²¹ Per una rappresentazione dettagliata di questo fenomeno cfr. ad es. lo studio di Winfried Wehle, *Dichtung über Dichtung. Dantes Vita Nuova: die Aufhebung des Minnesangs im Epos*, München, Fink, 1986.

una condizione molto travagliata, che si rifà alla lirica di Guido Cavalcanti: il sonetto *Spesse fiate vegnonmi alla mente*,²² inserito nel capitolo IX, mette in scena il tramortire dell'io sotto gli immediati effetti devastanti, non soltanto di Amore, ma anche della vista di Beatrice. Si legge: « Poscia mi sforzo, ché'mmi voglio atare; / e così smorto, d'onne valor vòto [...] » (*VN IX 9* [*Spesse fiate vegnonmi alla mente*, 9sq.]). Il riferimento di Petrarca a questo passo è chiaro: il termine centrale è 'smorto' presente in entrambi i testi – e per di più preceduto due volte nei rispettivi versi precedenti da un termine derivato dalla parola 'forza' (« mi sforzo » in Dante e « per forza » in Petrarca). Constatiamo dunque che Petrarca chiude la serie delle 'canzoni degli occhi' con il riferimento a un passo della *Vita Nuova*, che a sua volta rappresenta un chiaro riferimento a Cavalcanti. In altre parole: Petrarca fa concludere il suo discorso 'degli occhi' – che allo stesso tempo è un lungo dialogo con lo stilnovismo dantesco – sotto il segno di una poesia marcatamente cavalcantiana²³ che lo stesso stilnovismo ha dichiarato superata. Trova dunque conferma quanto abbiamo già concluso: che Petrarca pare prendere sistematicamente posizione dalla parte opposta di Dante. Come in un atto solidale con i pre-stilnovisti squalificati da Dante, rifiuta di compiere l'ultimo passo di abbandonare le coordinate personali e terrene con la sua poesia.

E ciò che appare ancora più rilevante è il fatto che Petrarca prende posizione dalla parte opposta di Dante *con* le parole di Dante. Egli era libero di scegliere parole forgiate da Cavalcanti per arrivare allo stesso messaggio: ha invece scelto parole che si vogliono cavalcantiane, ma sono pur sempre dantesche. Occorre rendersi conto che nella *Vita Nuova* di Dante c'è una compresenza di una varietà di concezioni amorose che si esprimono in sonetti di stampo del tutto diverso. L'elemento classificatore che le dispone secondo una scala gerarchica dalle origini della lirica amorosa fino al culmine della poesia stilnovistica è la prosa: sono le parti prosastiche della *Vita Nuova* – le quali chiosano ed esplicitano il senso delle poesie – che presentano una poesia come superamento dell'altra, una come l'anti-modello dell'altra. È la prosa che costruisce per gran parte la linearità narrativa della *Vita Nuova* in forma di un'ascensione verso una poesia sublimata. Ed è la stessa prosa che stilizza un'esperienza 'cavalcantiana' come quella del sonetto *Spesse fiate vegnonmi alla mente* come superato a vantaggio di *Donne ch'avete*.

²² *VN IX*, 7–10.

²³ Cfr. in generale per le riprese cavalcantiane nei *Rerum vulgarium fragmenta* lo studio di Raffaella Pelosini, « Guido Cavalcanti nei *Rerum vulgarium fragmenta* », in: *Studi petrarcheschi* 9 (1992), pp. 9–76, dove si legge anche « che, nel recupero della fonte di Cavalcanti, Petrarca abbia come interlocutore privilegiato, tra gli autori volgari, Dante » (pp. 16sq.).

Nei *Rerum vulgarium fragmenta* le due esperienze contrapposte non vengono più separate, ma unite in una contraddittoria concezione d'amore. È questa natura contraddittoria dell'amore a generare in ultima analisi la poesia: l'io si scontra sempre di nuovo con il « nodo » al di là dal quale s'intravede sì una poesia ideale, ma dal quale tuttavia non riesce ad emanciparsi visto che esso incorpora non da ultimo anche il lato sensuale dell'amore laurano. Non si giunge mai ad una decisione definitiva in favore di uno dei due aspetti, bensì tale decisione viene procrastinata di giorno in giorno. Ci sembra sintomatico in questo contesto sottolineare che entrambi gli aspetti della conflittuale concezione petrarchesca dell'amore hanno radici testuali nella *Vita Nuova*. E questo vuol anche dire – come ultima conseguenza – che sotto una qualche forma quest'ambiguità esiste anche nella *Vita Nuova*. Anche la *Vita Nuova* conosce entrambe le forme dell'esperienza amorosa, quella immediata e coinvolta, e quella astratta e salvifica: la differenza risiede tuttavia nel fatto che la *Vita Nuova* presenta queste due forme in una scala gerarchica. Dante divide la storia della poesia in un prima e un dopo (l'invenzione cruciale dello stilnovismo) e costruisce tale finalità gerarchizzante spesso *a posteriori* nella sua opera: si pensi ad esempio alle parti in prosa aggiunte alle poesie, ovvero alla legittimazione *a posteriori* della sua poesia giovanile nella scena di *Purg.* XXIV. Petrarca riesce a capovolgere questa finalità, a contrapporre il vettore opposto che punta di nuovo nella direzione di una poesia coinvolta. Tuttavia Petrarca prende in prestito entrambi gli elementi della sua contraddittoria esperienza amorosa dall'ipotesto della *Vita Nuova* e smaschera di conseguenza le opposizioni gerarchiche di Dante quale un costruito. È come se Petrarca attivasse un potenziale latente nell'opera dantesca al fine di svelare le incongruenze in essa presenti. In questo procedere Petrarca sembra mirare molto acutamente proprio i perni della costruzione poetologica dantesca: la prima e programmatica messa in atto della poesia stilnovistica nella canzone *Donne ch'avete*, la posteriore auto-legittimazione di questa poesia nel *Purgatorio*. E questo modo di fare corrisponde a un confronto ancora più profondo e più complesso che evocare semplicemente la poesia stilnovistica con qualche riferimento, per contaminare poi il sistema stilnovistico con qualche elemento estraneo. L'attacco di Petrarca si dirige proprio contro i punti vitali della poetica e auto-legittimazione dantesca. Inoltre si è potuto vedere come le implicazioni di certi concetti si moltiplichino nello stesso momento nel quale s'indeboliscono le opposizioni o i giudizi danteschi. Il concetto del « nodo » non è più soltanto, come in Dante, un limite ostacolante dell'espressività poetica. Lo rimane, ma diventa anche consostanziale con il corpo di Laura stesso e in qualche maniera legittimato

(o 'riabilitato') dall'essere causato direttamente da Amore. E all'ispirazione particolarmente diretta da parte di Amore, che Dante reclama per sé, si coniuga di nuovo un aspetto di tale immediatezza che in Dante è stato rimosso, ovvero il coinvolgimento estremo e la dipendenza esistenziale dell'innamorato. È chiaro che in quel caso la moltiplicazione del significato del « nodo » non avviene sulla base del testo dantesco stesso, ché Dante utilizza il concetto meramente nel senso di un ostacolo o limite, spesso conoscitivo o peccaminoso, che ispira l'impeto di scioglierlo o di superarlo.²⁴ Si può dire invece che Petrarca, con la sua lettura amplificata, attiva un potenziale del concetto che in Dante è rimasto latente. In questo senso la lettura petrarchesca ci svela l'unilateralità di alcune nozioni dantesche.

Per concludere vorrei dare un ultimo sguardo complessivo alle tecniche concrete che Petrarca applica nel suo dialogo con il testo di Dante. Ciò che colpisce è infatti come il fenomeno o la figura del rovesciamento – che è stata esemplificata a sufficienza negli esempi testuali – sia percepibile a più livelli dell'operare poetico, in modo da impregnarlo interamente. A un primo livello assai macroscopico si sono verificati capovolgimenti di contenuto in senso generale: nei casi per esempio dove la poesia di Petrarca segue semplicemente altre leggi rispetto a quella dantesca. Non di rado tale rovesciamento contenutistico culmina in Petrarca in un'antitesi esatta e pregnante di concetti o costruzioni dantesche. Un esempio di tale antitesi stretta sarebbe il confronto tra « Amor mi spira » (Dante) e « Amor m'ha morto » (Petrarca). E non da ultimo è molto interessante concepire come quest'opposizione petrarchesca a Dante – la sua rivalutazione della parte 'opposta a Dante' – conquisti una dimensione plastica, quasi spazialmente percepibile nell'immagine del « nodo » intorno al quale i due poeti s'affrontano. Infine, la figura del rovesciamento si è anche riscontrata su un livello più minuto, stilistico, con aria quasi giocosa. Si tratta della permutazione del dantesco « mi son » (della sua auto-presentazione « I' mi son un che ... ») nell'insolito « sonmi » petrarchesco che corrisponde alla forma specchiata delle parole dantesche. In quel caso non è il contenuto semantico a mutare nel suo contrario (in re-

²⁴ Cfr. ad es. l'uso del termine in *Inf.* X, 95sq. (« solvetemi quel nodo, / che qui ha involuppata mia sentenza »), *Purg.* IX, 124–126 (« Più cara è l'una; ma l'altra vuol troppa / d'arte e d'ingegno, avanti che disseri, / perch'ell'è quella che il nodo disgroppa »), *Purg.* XVI, 24 (« E d'iracondia van solvendo il nodo »), *Purg.* XXIII, 14sq. (« [...] Ombre che vanno / forse di lor dover solvendo il nodo »), *Par.* VII, 52–54 (« Ma io veggi' or la tua mente ristretta / di pensier in pensier dentro ad un nodo, / del qual con gran disio solver s'aspetta »), *Par.* XXVIII, 58sq. (« Se li tuoi diti non sono a tal nodo / sufficienti [...] »).

altà, il contenuto rimane persino immutato): il rovesciamento risiede invece nell'atto del permutare stesso e in ciò acquisisce il suo significato esemplare. Con tutto ciò, con le osservazioni e analisi fatte sin qui, non si vuole di certo fare di Petrarca un 'decostruttivista' *avant la lettre* viste le incongruenze epistemologiche che separano le epoche. Quello che si teneva invece a sottolineare dalla prospettiva filologica è, da un lato, la modernità della lettura petrarchesca dell'opera di Dante, dall'altro lato, gli stimoli che questa lettura petrarchesca può dare al lettore odierno: giacché dalle analisi testuali è emerso senz'altro che la lettura di Petrarca fa *parlare di nuovo* il testo dantesco, il quale – grazie a questa lettura – ci rivela qualcosa in più su come è costruito, ma anche su quello che forse nasconde.

Bibliografia

- Dante Alighieri, *La Divina Commedia*, a cura di Natalino Sapegno, Firenze, La Nuova Italia, ³1985.
- Idem, *Vita Nova*, a cura di Luca Carlo Rossi, Milano, Mondadori, 1999.
- Kenneth J. Atchity, « Dante's *Purgatorio*: The Poem Reveals Itself », in: Giose Rimanelli/Kenneth J. Atchity (a cura di), *Italian Literature. Roots and Branches. Essays in Honor of Thomas Goddard Bergin*, New Haven/London, Yale University Press, 1976, pp. 85–115.
- Mario Casella, « Recensione a Fernando Figurelli, *Il dolce stil novo* », in: *Studi Danteschi* 18 (1934), pp. 105–126.
- Guido Favati, *Inchiesta sul Dolce Stil Nuovo*, Firenze, Le Monnier, 1975.
- Hugo Friedrich, *Die Rechtsmetaphysik der Göttlichen Komödie. Francesca da Rimini*, Frankfurt am Main, Klostermann, 1942.
- Klaus W. Hempfer, « La canzone CCLXIV, il *Secretum* e il significato del *Canzoniere* di Petrarca », in: *Lectura Petrarce* 14 (1994), pp. 263–287.
- Bernhard König, « *Dolci rime leggiadre*. Zur Verwendung und Verwandlung stilnovistischer Elemente in Petrarca's *Canzoniere* (am Beispiel des Sonetts *In qual parte del ciel*) », in: Fritz Schalk (a cura di), *Petrarca, 1304–1374: Beiträge zu Werk und Wirkung*, Frankfurt am Main, Klostermann, 1975, pp. 113–138.
- Alice Malzacher, « *Il nodo che ... me ritenne* ». *Riflessi intertestuali della Vita Nuova di Dante nei Rerum vulgarium fragmenta di Petrarca*, Firenze, Cesati, 2013.
- Franz Penzenstadler, « 'Sì come eterna vita è veder Dio' (*Rerum vulgarium fragmenta* Nr. 191) – Petrarca's Dekonstruktion stilnovistischer Poetik », in:

- Klaus W. Hempfer/Gerhard Regn (a cura di), *Petrarca-Lektüren. Gedenkschrift für Alfred Noyer-Weidner*, Stuttgart, Steiner, 2003, pp. 147–183.
- Raffaella Pelosini, « Guido Cavalcanti nei *Rerum vulgarium fragmenta* », in: *Studi petrarcheschi* 9 (1992), pp. 9–76.
- Francesco Petrarca, *Il Canzoniere e i Trionfi*. Con introduzione, notizie bio-bibliografiche e commenti di Andrea Moschetti, Milano, Vallardi, 1908.
- Idem, *Canzoniere – Rerum vulgarium fragmenta*, a cura di Rosanna Bettarini, Torino, Einaudi, 2005.
- Idem, *Canzoniere*. Edizione commentata a cura di Marco Santagata, Milano, Mondadori, 2008.
- Michelangelo Picone, « Il ‘dolce stil novo’ di Dante: una lettura di *Purgatorio* XXIV », in: *L’Alighieri. Rassegna dantesca* 23 (2004), pp. 75–95.
- Rainer Warning, « Imitatio und Intertextualität. Zur Geschichte lyrischer Dekonstruktion der Amorteologie: Dante, Petrarca, Baudelaire », in: Klaus W. Hempfer/Gerhard Regn (a cura di), *Interpretation – Festschrift für Alfred Noyer-Weidner zum 60. Geburtstag*, Wiesbaden, Steiner, 1983, pp. 288–317.
- Winfried Wehle, *Dichtung über Dichtung. Dantes Vita Nuova: die Aufhebung des Minnesangs im Epos*, München, Fink, 1986.

Il « plurilinguismo » di Dante in confronto all'« unilinguismo » di Petrarca

Riassunto

La differenziazione di Contini fra « plurilinguismo » (Dante) e « unilinguismo » (Petrarca) è veramente operante? Analizzando alcuni esempi dello stesso Contini – soprattutto l'uso del mito di Progne e Philomena in *RVF CCCX* e nel *Purgatorio* – diviene palese che, dal punto di vista stilistico, possiamo parlare dell'unilinguismo di Petrarca ma che questo, dal punto di vista poetico-funzionale, nasconde una plurifunzionalità dei segni linguistici che equivale in un certo modo al plurilinguismo di Dante. Il testo di Petrarca è più allusivo, con fiducia nella formazione classica del pubblico umanista; quello di Dante, invece, è più diretto, nominando le cose colla fiducia nella referenzialità dei termini e nella forza immaginativa del lettore. In fin dei conti l'attuazione del significato dipende in entrambi i casi dalla rappresentazione mentale sia del termine proprio, sia del termine figurato; la differenza sta nel fatto che Petrarca si fida di più della cultura del lettore. La distinzione fra unilinguismo e plurilinguismo identifica sicuramente una differenza ovvia, ma è limitata dalla concezione retorica dei livelli di stile, trascurando altre possibilità di semiosi.

Zusammenfassung

Ist Continis Unterscheidung zwischen »Mehrsprachigkeit« (Dante) und »Einsprachigkeit« (Petrarca) wirklich sinnvoll? Die Überprüfung einiger von Contini selbst untersuchter Beispiele – insbesondere des Mythos von Prokne und Philomena (*RVF CCCX*) und von Stellen aus dem *Purgatorio* – lässt erkennbar werden, dass man unter stilistischem Aspekt sehr wohl von der Einsprachigkeit Petrarcas sprechen kann, dass sich aber in poetisch-funktionaler Hinsicht dahinter eine Polyfunktionalität der Sprachzeichen verbirgt, die in gewisser Weise der Dante'schen Mehrsprachigkeit äquivalent ist. Petrarcas Schreibweise ist anspielungsreicher und vertraut auf die klassische Bildung einer humanistischen Leserschaft; Dantes Schreibweise dagegen ist direkter und benennt die Dinge im Vertrauen auf die Referenzialität der Begriffe und auf die Vorstellungskraft des Lesers. Die Aktualisierung des Signifikats hängt schließlich in beiden Fällen von der mentalen Repräsentation des wörtlich oder übertragen gebrauchten Begriffs ab, wobei Petrarca sich stärker auf die Bildung des Lesers verlässt. Die Unterscheidung zwischen Einsprachigkeit und Mehrsprachigkeit benennt sicher eine offensichtliche Differenz, wird aber durch die rhetorische Konzeption der Stilebenen beschränkt und vernachlässigt andere Möglichkeiten der Semiose.

1. La differenziazione di Contini

Nella ricezione novecentesca di Dante, Gianfranco Contini (1912–1990) gioca un ruolo non trascurabile. Completa l'approccio stilistico sulle orme dell'antica retorica normativa con la prospettiva storica sulla lingua italiana, identificando nello sviluppo della letteratura italiana due linee dominanti, il « plurilinguismo » e l'« unilinguismo », che caratterizzano a suo parere la letteratura italiana dalle origini fino al Novecento. Il sistema convince per la sua chiara semplicità e la sua applicabilità a fenomeni storicamente molto distanti.

All'inizio degli anni Sessanta, studente neofita di filologia romanza all'università di Firenze, ero personalmente impressionato da tale approccio metodologico che mi offriva un filo conduttore attraverso il labirinto della molteplicità sconcertante della letteratura italiana. Soprattutto la chiara preferenza di Contini per la « sperimentaltà » del plurilinguismo corrispondeva al mio entusiasmo giovanile. Nel corso della mia vita universitaria, però, ho appreso a diffidare delle linee di demarcazione che sembrano tanto (o troppo) chiare. E colgo l'occasione offertami dalla tematica di questo convegno per mettere alla prova quella differenziazione che mi sembrava all'epoca tanto ovvia.

È nell'articolo « La lingua del Petrarca » del 1951, oggi facilmente reperibile come introduzione alla sua edizione del *Canzoniere*, che Gianfranco Contini,¹ caratterizzando Petrarca in rapporto a Dante, parla di « unilinguismo » e di « plurilinguismo ». Se l'unilinguismo di Petrarca è in realtà un bilinguismo (latino e italiano), il termine « plurilinguismo » gioca nel caso di Dante colla « molteplicità di significati inerenti al vocabolo «lingua» ». Il plurilinguismo comprende non soltanto la « poliglottia degli stili » e la « pluralità di toni e di strati lessicali » che variano fra il « sublime accusato [e il] grottesco accusato », come ingredienti del famoso « realismo » dantesco; ma il concetto di plurilinguismo include anche e più generalmente la pluralità dei generi letterari, l'« interesse teorico » e la « sperimentaltà incessante » di Dante. Il volgare del *Canzoniere* di Petrarca, invece, sarebbe, sempre secondo Contini, caratterizzato da una « tonalità media », da un'« unità di tono e di lessico » che risulta da una « limitazione » rispetto alla propria tradizione. L'influsso

¹ Gianfranco Contini, « Preliminari sulla lingua del Petrarca », in: Francesco Petrarca, *Canzoniere*. Testo critico e introduzione di Gianfranco Contini. Annotazioni di Daniele Ponchiroli, Torino, Einaudi, 1968, pp. II–XXXVIII.

della poetologia classica (e petrarchesca) sulla terminologia di Contini è evidente.

Mi domanderò in questo contributo,

- se lo strumentario metodologico della stilistica e della linguistica storica limita forse il rendimento dell'analisi;
- se la differenziazione fra unilinguismo e plurilinguismo è veramente operante;
- se c'è un approccio metodologico differente che ci faccia capire meglio la specificità del linguaggio dei due autori.

Concentriamoci a questo scopo sul settore lessicale ed entriamo nell'analisi di alcuni esempi concreti che sono gli stessi del Contini. A prima vista ogni limitazione, ogni riduzione del vocabolario sembra andare di pari passo con un impoverimento, anche se si tratta agli occhi di Petrarca di una purificazione e nobilitazione del volgare sotto l'influenza delle regole stilistiche della retorica classica. Lo sdegno per il *volgare* è doppio, com'è ambigua la significazione del vocabolo: sdegno linguistico di fronte all'idioma visto come latino degradato, e nello stesso tempo sdegno intellettuale e sociale rispetto al pubblico.

In un vocabolario ristretto, ogni scarto, anche minimo, è sensibile e richiede attenzione speciale. Lo scarto stesso, però, può essere identificato soltanto da un lettore esperto che conosce il codice. La limitazione del vocabolario ha dunque come conseguenza una restrizione del pubblico in grado di apprezzare la forma specifica di un *topos* e il dettaglio rilevante. La riduzione della quantità offre la possibilità di aumentare la qualità, o meglio una certa qualità, a costo, però, della leggibilità e della popolarità.

Sappiamo tutti che Petrarca preferisce parlare di *fiore* in generale e non delle singole specie, e se qualche volta parla di *rose*, opta piuttosto per il plurale generalizzante che per il singolare specifico. Se lui sceglie di preferenza il termine *augelli* (*augeletti*, *augellini*), Dante, invece, ci fornisce già nell'*Inferno*,² senza contare gli animali allegorici, tutto un giardino zoologico con *aquila* (IV, 96), *storni* (V, 40), *gru* (V, 46), *colombe* (V, 82), *falcon* (XVII, 127; XXII, 131) e perfino un'*anitra* (XXII, 130).

Per metterci davanti agli occhi una scena primaverile e serena, Petrarca si serve di termini generali al plurale come *fiore*, *erbe*, *prati* e *augellini*. All'inizio del sonetto CCCX del *Canzoniere* appare una scena idilliaca con tutti gli ingredienti e *cliché* del genere:

² Dante Alighieri, *Commedia*, a cura di Emilio Pasquini/Antonio Quaglio, 3 voll., Torino, Garzanti, 1982.

Zephìro torna, e 'l bel tempo rimena,
e i fiori et l'erbe, sua dolce famiglia,
et garrir Progne et pianger Philomena,
et primavera candida et vermiglia.

Ridono i prati, e 'l ciel si rasserena;
Giove s'allegra di mirar sua figlia;
l'aria et l'acqua et la terra è d'amor piena;
ogni animal d'amar si consiglia.

Non gli importa di scegliere nomi specifici fra i fiori più precoci o fra gli uccelli, come fa per esempio Pascoli nel poema *Il primo cantore*.³ La scelta pascoliana è precisa dal punto di vista botanico e ornitologico. Il quadro naturalistico con il *saltimpalo* (*Saxicola torquata*, 'Schwarzkehlchen'), la *calta* ('Sumpfdotterblume') e il *titimalo* ('Wolfsmilch') si riferisce alla realtà extralinguistica e trasmette tramite l'immaginazione enciclopedica del lettore un'impressione sensoriale dell'atmosfera primaverile. Per completare l'autenticità acustica, Pascoli aggiunge al *chi è?* un'altra onomatopea, inventata per l'occasione, che imita il canto del saltimpalo.

Il primo cantore

Il primo a cantare d'amore
chi è?

Non si vede un boccio di fiore
non ancora un albero ha mosso;
la calta sola e il titimalo
verdeggia su l'acqua del fosso:
e tu già canti, o saltimpalo,
sicceccè... sicceccè...

Il Petrarca invece sceglie un quadro topico che serve soltanto da sfondo contrastivo per la presentazione dello stato d'animo del poeta. La serenità della scena primaverile evidenzia la tristezza del poeta. Agli occhi di Petrarca troppa precisione referenziale devia l'attenzione dall'essenziale. Appunto per questa ragione Dante è severamente vituperato da Petrarca per il suo gusto espressionistico che sembra garantire l'applauso e l'emozione del grande pubblico. Per Dante, però, il volgare nel doppio senso del vocabolo offre

³ Giovanni Pascoli, *Canti di Castelvecchio*, a cura di Nadia Ebani, Torino, La Nuova Italia, 2001, pp. 80–81.

chiari vantaggi. Pier Vincenzo Mengaldo⁴ riassume il punto di vista dantesco, citando il *De Vulgari Eloquentia*: « Opponendo la stabilità e incorruttibilità del latino al volgare non stabile e corruttibile, D. osserva che il latino delle scritture antiche [...] 'è quello medesimo che oggi avemo, che non avviene del volgare, lo quale a piacimento artificiato si trasmuta.' » Il volgare sembra più malleabile, più idoneo a esprimere sentimenti e affezionare il lettore. Contini⁵ cita un « campione di 'realismo' » dantesco: il brano dell'*Inferno* da lui menzionato presenta Maometto come responsabile dello scisma religioso e gli fa subire il contrappasso della colpa commessa in forma di una profonda mutilazione del suo corpo. Per ciò l'autore entra nei dettagli:

tra le gambe pendevan le minugia;
la corata pareva e 'l triste sacco
che merda fa di quel che si trangugia.
(*Inf.* XXVIII, 25-27)

Per capire il contrappasso, la crudità della scena non è necessaria. I visceri sono di per sé una cosa innominabile; dettagliandoli minuziosamente Dante aggrava il caso, caricando il vocabolo generico di tre sinonimi, « le minugia », « la corata », « il triste sacco [di] merda », sinonimi, uno più crudo dell'altro. L'essenziale di questo realismo che evita la perifrasi, l'eufemismo o la metafora, sta nel denotare gli elementi dell'anatomia umana con termini esatti, con espressioni cosiddette proprie che si riferiscono alla realtà extra-letteraria.

Dietro questo procedimento sta la convinzione atavica ma ancora oggi popolare che i nomi siano veramente in grado di denotare la realtà extralinguistica. Su questo punto Dante Alighieri segue Cratilo quando dice nella *Vita Nova*: « lo nome d'Amore è sì dolce a udire, che impossibile mi pare che la sua propria operatione sia nelle più cose altro che dolce, con ciò sia cosa che li nomi seguitino le nominate cose, sì come è scripto: 'Nomina sunt consequentia rerum.' »⁶ I nomi devono essere giusti perché il primo a nominare le cose durante la creazione fu il Creatore stesso, garante infallibile della correttezza dei nomi (cf. anche *De vulgari eloquentia*, I, VI, 4-7). Ma d'altra parte Dante fa dire ad Adamo nella *Divina Commedia* che nel linguaggio,

⁴ Pier Vincenzo Mengaldo, « Lingua », in: *Enciclopedia Dantesca*, a cura di Umberto Bosco, vol. III, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1971, p. 657.

⁵ Gianfranco Contini, « Preliminari sulla lingua del Petrarca », p. XI.

⁶ Dante Alighieri, *Vita nova*, a cura di Guglielmo Gorni, Torino, Einaudi, 1996; cap. 6, 4.

dopo la torre di Babele, c'è una parte di convenzionalità che non risparmia nemmeno il nome di Dio. Adamo dice:

Pria ch'ï' scendessi a l'infernale ambascia,
 I s'appellava in terra il sommo bene
 onde vien la letizia che mi fascia;
 e *El* si chiamò poi: e ciò convene,
 ché l'uso de' mortali è come fronda
 in ramo, che sen va e altra vene.
 (*Par.* XXVI, 133–138)

Ma non resta suggestiva e affascinante l'idea della correttezza della /i/ in quanto segno motivato per il sommo bene, quando la vocale non soltanto è al centro del vocabolo *Dio*, ma anche in *paradiso* e in *Beatrice*? Per ciò Dante resta ancora lontano dal nominalismo e dallo scetticismo linguistico moderno che si basa sull'arbitrarietà dei segni linguistici.

Se Petrarca invece evita il troppo concreto, sembra che la fiducia nella correttezza dei nomi sia indebolita. O come scrive Hugo Friedrich⁷ nella sua maniera inimitabile – per fare riverenza allo spirito del luogo –: « [...] daß zu große Genauigkeit im Darstellen der sinnhaften Welt eine Beugung des inneren Schweifens wäre. [...] Indem er es [das Gegenständliche] mit einem Rand von Ungenauem umgibt, macht er es durchlässig für die Seele, die nichts als ihr eigenes Atmen vernehmen will. »

Per studiare più dappresso le implicazioni delle soluzioni di Petrarca rispetto a quelle di Dante ritorniamo all'esempio già citato di Contini. Il sonetto CCCX ci mostra begli esempi d'unilinguismo. Elementi della mitologia greco-romana sostituiscono nomi generali in volgare e alzano il livello stilistico omogeneizzando il vocabolario: lo *Zefiro* è un nome mitologico che designa il (volgare) vento primaverile di ponente. Nel verso « Giove s'allegra di mirar su figlia » Petrarca utilizza una doppia perifrasi per esprimere la soddisfazione degli dei per il ritorno del regno di Venere, personificazione dell'(altrettanto volgare) amore sulla terra. Tra gli elementi convenzionali della scena iniziale del sonetto, il vento mite, i fiori, le erbe, i prati e il cielo sereno, spiccano due uccelli strani (*Progne* e *Philomena*) che s'inseriscono senza dubbio nella sfera mitologica, ma si allontanano dai termini generali normalmente preferiti (come qui nel v. 12) dal Petrarca. *Progne* (o *Procne*) e

⁷ Hugo Friedrich, *Epochen der italienischen Lyrik*, Frankfurt am Main, Klostermann, 1964, pp. 213–214: « [...] che troppa esattezza nella presentazione del mondo oggettivo e sensuale sarebbe una limitazione del vagare interno. [...] Inglobando l'esatto in un alone di vago lo fa trasparente per l'anima che vuole soltanto sentire il proprio respiro ».

Philomena (o *Philomela*) sostituiscono due vocaboli italiani, la rondine e l'usignolo, il che sembra contraddire la teoria dell'unilinguismo petrarchesco. Perché questi « augelletti » (v. 12) sono, contro ogni abitudine, specificati? Sentiamo Contini, che cerca di spiegarci soltanto il fatto stilistico per cui il termine *rondine* non è ammissibile, ma non spiega il fatto più fondamentale che Petrarca specifica in questo caso gli uccelli, nominando due specie differenti. Sentiamo Contini:

Nel proverbiale

et garrir Progne et pianger Philomena

Progne e *Philomena* equivalgono a sostantivi generali, con l'avvertenza che l'usignolo evidentemente sí, ma la rondine non potrebb'esser ricevuta in quest'ambiente selettivo, sarebbe bocciata da questo Jockey Club lessicale.⁸

Nel quadro idilliaco dell'inizio del poema i concetti (non i vocaboli italiani!), *rondine* come messaggera della primavera (« una rondine non fa primavera ») e *usignolo* come uccello del canto d'amore, s'inseriscono perfettamente nella convenzione, ma sembrano troppo referenziali e perciò volgari. Così Petrarca sostituisce la terminologia 'propria' in volgare per denotare questi due uccelli primaverili con due nomi greci di stile più elevato. La ragione, però, è veramente la sconvenienza stilistica del termine *rondine*? Se i nomi mitici *Progne* e *Philomena* « equivalgono », come dice Contini, ai nomi degli uccelli *rondine* e *usignolo*, *Progne* sarebbe semplicemente una sorta di eufemismo atto a sostituire il termine sconveniente. Contini mi sembra sottovalutare l'espedito di Petrarca.

Se, come nel caso di *zefiro*, il nome mitico è già divenuto un vocabolo di uso corrente per il vento di ponente, il mito stesso probabilmente non è attualizzato dal lettore nel processo della ricezione. *Zefiro* è soltanto un vocabolo più scelto. Nel caso di *Progne* e di *Philomena* con la maiuscola, invece, l'intertesto mitico della personificazione offre all'autore e al lettore colto la possibilità di una semiosi approfondita.

La personificazione funziona come una specie di metafora che unisce il mondo animale al mondo umano. Essa rinvia non soltanto a un concetto generale e astratto o a una referencia extralinguistica come il termine 'proprio', ma allude a un intertesto letterario, a un'intera storia elaborata, in questo caso un mito atroce, lontano dalla dolcezza primaverile evocata nelle due prime strofe del sonetto.

⁸ Contini, « Preliminari », p. XXI.

Ne do un breve riassunto (secondo Ovidio, *Metamorfosi*, VI, 420–675): Terèo (Täreús), re di Tracia, sposa Procne e genera il figlio Iti (Ítys). Terèo ama e violenta la sorella della moglie Procne (Progne), che si chiama Filomela (Philomena), e le mozza la lingua per non essere tradito. Lei invece rivela l'accaduto tramite un tessuto istoriato. Le due sorelle si vendicano ammazzando il figlio Iti e dandolo in pasto a Terèo. Il quale se ne accorge e perseguita Philomena e sua sorella Procne, che vengono tramutate in rondine e usignolo. Il loro persecutore è tramutato in un'upupa ('Wiedehopf'). Esiste del mito una variante (soprattutto romana) che cambia i nomi dei personaggi femminili e diviene di conseguenza più logica – se di logica si può parlare –, perché il canto (il pianto) dell'usignolo corrisponde meglio alla stesura fonica e alla significazione etimologica del nome *Filo-mela* (= ama il canto); 'più logica' o 'realistica', perché questo canto dolce non s'immagina colla lingua mutilata; quella può produrre, invece, un suono più simile al grido aspro e stridulo emesso dalla rondine. Soltanto in questa variante il mito diviene eziologico, cioè razionalizza un fenomeno naturale, i gridi di questi due uccelli, coll'aiuto di una storia.

Così la funzione del mito all'interno del poema di Petrarca s'intensifica e la sostituzione dei vocaboli non resta una mera questione stilistica. Il nome greco non soltanto sostituisce un termine sconveniente, come sostiene Continì, ma offre col mito crudele e triste all'interno dell'idillio un contrappunto sottinteso, non espressamente raccontato. Ha una funzione premonitrice. Gli uccelli in forma di personaggi mitici non sono meramente primaverili e positivi come la rondine e l'usignolo, ma fanno già pensare ai « più gravi sospiri » e alle « fere aspre et selvagge » della seconda parte della poesia.⁹

Ma per me, lasso, tornano i più gravi
sospiri, che del cor profondo tragge
quella ch'al ciel se ne portò le chiavi;

et cantar augeletti, et fiorir piagge,
e 'n belle donne honeste atti soavi
sono un deserto, et fere aspre et selvagge.

Sin dall'inizio, più esattamente sin dal terzo verso, l'idillio è dunque minacciato. Il mito brutale e triste di Procne e Philomela prefigura la tristezza

⁹ Per le seguenti precisazioni sono grato ai partecipanti del convegno, specialmente a Johanna Gropper e Karlheinz Stierle. Il verso non è soltanto premonitore a livello del significato, ma anche a livello del significato, dal punto di vista ritmico (due accenti s'incontrano in *garrir Progne* – xXXx) e fonico (*deserto, fere aspre*).

dell'amante di Laura nelle due terzine. Vediamo in questo caso che il cosiddetto unilinguismo limita sì il vocabolario, ma ne trae un gran profitto sostituendo i termini generali con delle personificazioni mitiche.

2. Sorpassare le limitazioni della stilistica

La qualificazione di un testo secondo livelli stilistici diversi non può soddisfare pienamente perché adotta criteri di retorica (stile umile, medio, elevato) che risultano in fondo sociali e estranei al campo strettamente letterario. È lecito, come fa Dante, cercare la fama e l'applauso del vasto pubblico o importa convincere l'uditorio colto degli umanisti? Se mettiamo da parte la scelta fondamentale del genere letterario, quali criteri potrebbero render conto delle qualità meramente poetiche, anche se siamo coscienti che le due sfere, quella sociale e quella letteraria, non potranno essere rigorosamente separate e saranno tutte due responsabili del successo di un'opera nel corso dei secoli? Per capire tutta la plusvalenza del procedimento di Petrarca, diamo un breve sguardo allo scopo della poesia come lo si potrebbe definire dal punto di vista semiologico.

Secondo Mallarmé la poesia nasce da un difetto della lingua di ogni giorno, lingua a dominante funzione linguistica referenziale. Mallarmé in *Crise du vers* piange l'incapacità, direi cratilica, della lingua. I nomi non corrispondono alle cose designate:

[...] mon sens regrette que le discours défaille à exprimer les objets par des touches y répondant en coloris ou en allure [...]. À côté d'*ombre*, opaque, *ténèbres* se fonce peu; quelle déception, devant la perversité conférant à *jour* comme à *nuit*, contradictoirement, des timbres obscur ici, là clair. [...] – *Seulement*, sachons *n'existerait pas le vers*: lui, philosophiquement rémunère le défaut des langues, complément supérieur.¹⁰

O per dirla in termini semiologici: Mallarmé piange l'arbitrarietà e la convenzionalità dei segni linguistici, l'abisso tra segno e referente. La poesia cerca di ridurre al minimo questa distanza e di motivare artificiosamente i segni linguistici e con ciò di affezionare più direttamente il lettore. Conosce parecchi procedimenti per rimediare a questa mancanza: un modo di avvicinarsi al referente extralinguistico si situa sul piano del significante. Combinando parole idonee, cioè segni normalmente non motivati (o simboli) in maniera

¹⁰ Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes*, a cura di H. Mondor/G. Jean-Aubry, Paris, Gallimard, 1945, p. 364.

da formare segni iconici o indiziali, questi segni motivati sono più vicini alle cose extraletterarie, sia per una relazione di somiglianza (segni iconici), sia per una relazione di causalità (segni indiziali). Combinando *nuit* con *profonde*, la notte sembra divenire più buia, o *jour* con l'aggettivo *lumineux*, il giorno più splendido.

La sordità delle consonanti di *sacco* e la combinazione /rd/ in *merda* fanno apparire 'brutale' non soltanto il significato del sintagma *sacco* [di] *merda* ma anche il suo significante. L'impressione di brutalità fonetica risulta da un processo complesso: viene dalla somiglianza fonetica con interiezioni e bestemmie (*sacramento!* cfr. *sacramentare*), che indicano uno stato d'animo sprezzante e ripugnante. La formazione onomatopeica combina simboli arbitrari (consonanti, vocali) per creare un segno iconico, e questo è dal canto suo l'indice di un certo stato d'animo.

Ritorniamo al nostro esempio: « garrir Progne ». Il verbo onomatopeico *garrir* in unione con il nome *Progne* ha qualità foniche che con l'occlusiva sonora /g/, le consonanti sorde /pr/ e il fonema ripetuto /r/ in contrasto con le liquide di *Philomena* (o *Philomela*) ci fanno sentire « il verso aspro e stridulo »¹¹ della rondine. Il verbo *piangere* invece al posto del normalmente utilizzato *cantare* in unione con *Philomena* ci fa sentire colla combinazione [pja] e con le liquide il canto triste e singhiozzante dell'usignolo. Tutti e quattro i vocaboli *garrir Progne et pianger Philomena* hanno nella loro combinazione sintagmatica e nel loro contrasto qualità che motivano segni linguistici originalmente arbitrari.

Sul piano del significato il processo di motivazione è più complesso. Il significato di un concetto è una mera rappresentazione mentale senza rapporti materiali (suoni, ritmi) con la realtà extraletteraria. Si può, però, creare un rapporto di somiglianza, un'analogia fra significato e significato, fra rappresentazione mentale e rappresentazione mentale per mezzo dell'immaginazione (*Einbildungskraft*: la forza, la facoltà d'immaginarsi qualcosa). Nelle figure retoriche, i *tropoi* come la similitudine, la metonimia o la metafora, si crea mentalmente un'illusione di somiglianza fra segno e referente. Il viso della donna amata appare all'amante come una rosa, anzi: è una rosa. La personificazione è un caso speciale di metafora. Petrarca ci fa vedere e udire la rondine in forma di Progne, e l'usignolo in forma di Philomena.

Non ci fa soltanto udire suoni primaverili, ma ancora di più sentire l'elemento di tristezza, spiegata e indotta a livello del significato, tramite il mito.

¹¹ *Il nuovo Zingarelli*, 1986.

Petrarca ci fornisce i concetti (rondine e usignolo) senza nominarli espressamente e nello stesso tempo ci fornisce, tramite i verbi e i nomi greci onomatopeici, un'impressione sensoriale (sensitiva) che ci rinvia come indice a un sentimento di afflizione. Se questo verso unisce già tutti i generi di segni (simbolici, indiziali e iconici) nella descrizione della primavera, il rinvio all'intertesto del mito aggiunge un'eccezionale densità semantica.

Anche Dante, nonostante abbia fiducia nella facoltà delle parole di designare le cose, utilizza immagini e metafore per rinforzare il rapporto tra segno e referente. Ama però il senso proprio, denota il più esattamente e il più concretamente possibile le cose. Vale per *minugia* e *corata*, concetti piuttosto generali che comprendono una certa quantità di organi, in ogni caso sanguinosi e, per un'anima sensibile, repellenti. Un'espressione sintagmatica come *sacco [di] merda*, invece, si presenta all'immaginazione del lettore non astrattamente come un concetto generale ma in una concretezza che fa impressione. Perché non esiste una relazione di fatto fra segno e referente, la rappresentazione del referente nel cervello del lettore è opera dell'immaginazione. Il segno stesso nella sua materialità del significante non è motivato e non ha nessuna somiglianza col *denotatum*, ma il concetto, la rappresentazione mentale sembra corrispondere all'idea che ci facciamo della cosa. Sono le neuroscienze che hanno costatato l'identità di reazione del nostro sistema nervoso di fronte a stimoli sensoriali, siano essi reali o siano immaginari (pensiamo alla scoperta dei cosiddetti neuroni specchio da parte degli scienziati coordinati da Giacomo Rizzolatti).

Considerando il fenomeno nella prospettiva dell'unilinguismo, è vero che, alla superficie testuale, Petrarca si adatta al vocabolario colto di stile medio. Dal punto di vista stilistico possiamo parlare di unilinguismo, ma dal punto di vista poetico-funzionale constatiamo una plurifunzionalità dei segni linguistici. L'unilinguismo nasconde sotto la plurifunzionalità (i segni linguistici servono nello stesso tempo come simboli, icone e indici) un piano che equivale al plurilinguismo. È un bell'esempio della cosiddetta *funzione poetica* della comunicazione linguistica (Jakobson) che in realtà è una funzione *estetica* (così nella terminologia di Umberto Eco), per cui il testo agisce sui nostri sensi e ci fa sentire suoni ed emozioni, quasi come se avessimo la possibilità di assistere personalmente e corporalmente alla scena.

In fondo il mito nella sua forma eziologica non fa nient'altro che motivare i nomi, una volta sul piano del significato (intrecciando una storia che spiega il canto specifico) e un'altra volta sul piano del significante (scegliendo un nome foneticamente appropriato ai suoni prodotti dagli uccelli menzionati). Attribuisce nomi onomatopeici agli uccelli e spiega i nomi per mezzo di una

storia inventata. È un'attuazione della teoria cratilica sulla correttezza dei nomi.

Per controllare e consolidare la nostra analisi guardiamo l'utilizzazione dello stesso mito nel *Purgatorio*. Dante allude due volte alla storia, ma senza nominare i nomi greci dei protagonisti: nel canto IX (vv. 12–15) parla della rondine, indicatrice dell'ora mattutina, e della tristezza del suo canto che si spiega con *guai* non specificati:

Ne l'ora che comincia i tristi lai
la rondinella presso a la mattina,
forse a memoria de' suo' primi guai

La seconda allusione, in *Purgatorio* XVII, 19–21, non menziona nemmeno l'usignolo ma lo sostituisce tramite le due perifrasi « lei che mutò forma » e « l'uccel ch'a cantar più si diletta ». Sentiamo:

De l'empiezza di lei che mutò forma
ne l'uccel ch'a cantar più si diletta,
ne l'immagine mia apparve l'orma;

La costruzione grammaticale è complessa. I commentatori Pasquini e Quaglio glossano, cominciando con il terzo verso:

Nella mia fantasia (*immagine*) comparve la raffigurazione del gesto efferatamente iracondo (*empiezza*) compiuto da colei che si trasformò nell'uccello che maggiormente si compiace di cantare (cioè nell'usignolo) [...].¹²

Tutte e due le allusioni al mito non si servono dei nomi greci. Questo fatto ci mostra due cose: Dante non pone l'accento sulla cultura classica e la nobilitazione del linguaggio. E, cosa ancora più importante, il significato dei nomi greci con il loro potenziale fonico non gioca nessun ruolo. Dante si serve del vocabolo volgare *rondinella* senz'aver paura di volgarità e scansa il termine più nobile *usignolo*. Non presuppone nemmeno necessariamente la conoscenza del mito, perché ne indica i tratti essenziali che importano nel contesto: la tristezza del canto mattutino della rondinella e l'usignolo come esempio d'ira punita per mezzo di trasformazione.

L'analisi conferma la differenziazione di Contini (mettendo del resto da parte la differenza fondamentale del genere letterario e del tema): nel testo di Petrarca troviamo un'unità di tono, più specialmente di un vocabolario squi-

¹² *Purgatorio*, p. 309.

sitamente scelto, tratto dalla mitologia greco-romana, unità di tono assente dai versi citati di Dante. Inoltre, il testo di Petrarca è più allusivo, con fiducia nella formazione classica del pubblico umanista; quello di Dante, invece, è più diretto, nominando le cose colla fiducia nella referenzialità dei termini e nella forza immaginativa del lettore. Dalla riduzione sostanziale del vocabolario allo strettamente necessario e stilisticamente conveniente risulta, come abbiamo visto nel caso di *rondine*, una mancanza di termini soprattutto nella sfera della vita di ogni giorno, anche se in alcuni casi non mancano *lappole e stecchi*.¹³ Di conseguenza l'unilinguismo sembra favorire l'espressione figurata (cioè la perifrasi, la similitudine, la metonimia, la metafora, la personificazione, ecc.). Ma come abbiamo già visto, questo procedimento funziona soltanto se il lettore è in grado di riempire il vuoto lasciato dal termine 'proprio' mediante lo stock di immagini nutrito dalla propria esperienza o, come nel caso studiato, dalle reminiscenze letterarie che fanno rivivere tutti i *topoi* della letteratura classica. In fondo, si tratta soltanto di una limitazione superficiale equilibrata dalla cultura del lettore.

Dante invece ha tutta la ricchezza dei registri stilistici a disposizione. Arricchisce così anche l'orizzonte immaginativo del non-letterato, presentando agli occhi del lettore tutto il panorama del reale e del metafisico. In fin dei conti, però, l'attuazione del significato dipende in entrambi i casi dalla rappresentazione mentale sia del termine proprio, sia del termine figurato; la differenza sta nel fatto che Petrarca si fida soltanto di più della cultura del lettore.

Considerazioni analoghe valgono anche per il livello del significante, dove Dante non conosce limitazioni di espressività scegliendo vocaboli di ogni registro stilistico, mentre Petrarca deve cercare gli effetti fonici e ritmici combinando vocaboli 'permessi'.

Per ritornare all'inizio di questo contributo e alla questione del profitto di conoscenza che possiamo trarre dalla distinzione fra unilinguismo e plurilinguismo, dobbiamo constatare che la distinzione identifica e precisa sicuramente una differenza ovvia, ma che è condizionata e soprattutto limitata dalla concezione retorica dei livelli di stile. È un metalinguaggio che deve molto alla terminologia della retorica normativa e trascura le possibilità della semiosi. Siccome la sua analisi si basa su questa premessa, che sorpresa se Contini ci vedesse oggi contro ogni aspettativa più vicini a Petrarca con il suo « zelo antiespressionistico »: « Se la lingua di Petrarca è la nostra, ciò

¹³ *Rerum Vulgarium Fragmenta*, CLXVI, v. 8.

accade perché egli si è chiuso in un giro di inevitabili oggetti eterni sottratti alla mutabilità della storia. »¹⁴ Forse abbiamo cambiato gusto dagli anni Cinquanta a oggi. Non ho l'impressione che il pubblico odierno sia troppo interessato agli « inevitabili oggetti eterni ». In ogni caso, i nomi *Progne* e *Philomena* non dicono più niente ai nostri studenti, e perciò le raffinatezze dei versi di Petrarca e le loro presupposizioni hanno bisogno di commenti esplicativi.

Bibliografia

Dante Alighieri, *Commedia*, a cura di Emilio Pasquini/Antonio Quaglio, 3 voll., Torino, Garzanti, 1982.

Idem, *Vita Nova*, a cura di Guglielmo Gorni, Torino, Einaudi, 1996.

Gianfranco Contini, « Preliminari sulla lingua del Petrarca », in: Francesco Petrarca, *Canzoniere*. Testo critico e introduzione di Gianfranco Contini. Annotazioni di Daniele Ponchiroli, Torino, Einaudi, ³1968, pp. II–XXXVIII.

Hugo Friedrich, *Epochen der italienischen Lyrik*, Frankfurt am Main, Klostermann, 1964.

Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes*, a cura di H. Mondor/G. Jean-Aubry, Paris, Gallimard, 1945.

Pier Vincenzo Mengaldo, « Lingua », in: *Enciclopedia Dantesca*, a cura di Umberto Bosco, vol. III, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1971.

Giovanni Pascoli, *Canti di Castelvecchio*, a cura di Nadia Ebani, Torino, La Nuova Italia, 2001.

Francesco Petrarca, *Canzoniere*. Testo critico e introduzione di Gianfranco Contini. Annotazioni di Daniele Ponchiroli, Torino, Einaudi, ³1968.

¹⁴ Contini, « Preliminari », p. XVII.

Jenseits des vierfachen Schriftsinns: Der ›sensus aestheticus‹ in der *Commedia*

Riassunto

La poesia di Dante sottostà davvero ancora alla legge dei quattro sensi della scrittura (nel modo in cui viene applicata anche ai testi biblici), oppure si è già affrancata da tale vincolo? Si tratta di una questione quanto mai controversa. Nella letteratura critica l'interpretazione allegorica e quella poetologica vengono spesso messe in opposizione in maniera polemica. L'immagine del velo, che all'interno dell'opera di Dante riveste un significato che attende ancora di essere compreso appieno, ci offre la possibilità di trovare una mediazione tra queste due posizioni interpretative. Se da una parte, infatti, il velo rimanda alla concezione religiosa di un senso nascosto che deve essere svelato, dall'altra esso, in quanto metafora del testo, ci rende sempre edotti anche della materialità del testo e della sua realizzazione estetica. L'opera di Dante pone con forza la questione della legittimità di una dimensione estetica che non svolge più, in un'ottica meramente funzionale, il compito di formulare l'esperienza religiosa attraverso immagini a lei prossime. La dimensione poetica, intrinsecamente dinamica e legata di per sé al concetto di 'opera', guadagna così, nella sua concretezza, il centro dell'attenzione. Tramite tale spostamento entra contemporaneamente in gioco un altro senso, che potremmo definire come 'sensus aestheticus'. Con tale espressione va inteso un senso che non si può né identificare con un contenuto dottrinale teologico, né risolvere nel *sensus literalis*. Questo 'quinto' senso è strettamente legato, in maniera nuova, con l'immagine del velo.

Zusammenfassung

Unterliegt Dantes Dichtung tatsächlich noch dem Prinzip des vierfachen Schriftsinns (so wie es auf biblische Texte Anwendung findet) oder hat sie sich von dieser Fessel bereits befreit? Es handelt sich um eine kontrovers diskutierte Frage. In der Forschungsliteratur stehen sich die allegorische und die poetologische Deutung häufig polemisch gegenüber. Das Bild des Schleiers, das in Dantes Werk eine bisher kaum wahrgenommene Bedeutung hat, macht es möglich, eine zwischen den beiden gegensätzlichen Lesarten vermittelnde Position einzunehmen. Wenn einerseits der Schleier ein Bild ist, das auf eine religiöse Vorstellung von verborgenem und zu entschleiernem Sinn zurückverweist, so bringt es doch zugleich als Metapher für den Text immer auch die Materialität des Textes und seine ästhetische Realisierung zu Bewusstsein. Dantes Werk wirft die Frage nach der Legitimität eines Ästheti-

schen auf, das nicht mehr nur funktional die Aufgabe hat, die religiöse Erfahrung in sich ihr annähernden Bildern zu fassen. Die poetische Dimension, welche grundsätzlich dynamisch und von sich aus an das Konzept des Werkes geknüpft ist, rückt somit in ihrer Konkretheit in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit. Mittels dieser Verschiebung kommt zugleich ein anderer Sinn ins Spiel, den man als ›sensus aestheticus‹ bezeichnen könnte. Gemeint ist ein Sinn, der sich weder mit einem theologischen Lehrgehalt verrechnen ließe noch im ›sensus litteralis‹ aufginge. Dieser ›fünfte‹ Sinn ist in neuartiger Weise mit dem Bild des Schleiers verknüpft.

Steht Dantes Dichtung unter dem Gesetz des vierfachen Schriftsinns, wie er den biblischen Texten zugesprochen wird, oder hat er sich davon bereits gelöst? Setzt sich an der Schwelle zum 14. Jahrhundert das Ästhetische aus seinen theologischen Bindungen frei? Ja kann man im Fall von Dante mit Blick auf Blumenbergs These von der *Legitimität der Neuzeit*¹ von der Legitimität eines Ästhetischen sprechen, das nicht mehr nur funktional die Aufgabe hat, die religiöse Erfahrung in sich ihr annähernden Bildern zu fassen? Liest man Dantes *Commedia* als ein theologisches, ein wissenschaftlich-philosophisches, ein politisches oder als ein poetisches Werk? Diese Frage hat die Dante-Forschung immer wieder beschäftigt und wurde höchst kontrovers beantwortet.

Bereits Giambattista Vico hatte in der 1725 erschienenen ersten Fassung seiner *Scienza Nuova* die Behauptung aufgestellt, dass Dante ein größerer Dichter geworden wäre, wenn er weder die Scholastik gekannt noch Latein verstanden hätte: »[...] se [Dante] non avesse saputo affatto né della scolastica né di latino, sarebbe riuscito più gran poeta, e forse la toscana favella arebbe avuto da contrapporlo ad Omero, che la latina non ebbe.«² Benedetto Croce sollte den hier postulierten Gegensatz zwischen Bildung und Dichtung in seiner 1921 veröffentlichten Studie *La poesia di Dante* noch vertiefen, indem er zwischen Allegorie und Dichtung unterscheidet: »Perché Dante è tal robusto e ferace poeta che assai di rado, e non mai completamente, si chiude nello sterile allegorizzare, privo di poesia«.³ Croce plädiert für eine ›explanatio verborum‹ der *Commedia*:

¹ Hans Blumenberg, *Die Legitimität der Neuzeit*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1966.

² Giambattista Vico, *La Scienza Nuova Prima*, a cura di Fausto Nicolini, Bari, Laterza, 1931, S. 180.

³ Benedetto Croce, *La poesia di Dante*, Bari, Laterza, ¹⁰1961 (¹1921), bes. S. 7f. und S. 14–18, hier S. 15. Vgl. auch Giuseppe Mazzotta, *Dante, Poet of the Desert. History and Allegory in the Divine Comedy*, Princeton, Princeton University Press, 1979, S. 226–230, und August

E se io dovessi designare in qualche modo l'interpretazione storica che è propria dell'interpretazione storico-estetica, ossia il momento analitico che precede quello sintetico, direi che è l'*explanatio verborum*, l'interpretazione, largamente intesa, del senso delle parole: senso che, come tutti sanno, si trae non dalla loro etimologia e dalla sequela dei concetti e dei sentimenti che hanno concorso a formarle e che stanno dietro a loro come una sorpassata preistoria, ma dall'uso generale dei parlanti di un dato tempo, dall'ambiente in cui sono adoperate, e si determina e individua poi in relazione alla nuova frase che è composta di esse e insieme le compone e le crea.⁴

In neuerer Zeit hat der avantgardistische Schriftsteller und Literaturkritiker Philippe Sollers in der Perspektive moderner Texttheorie die Auffassung vertreten, dass einzig eine poetologische Perspektive Dantes Dichtung gerecht werden könne. Er stellt in seinem Essay »Dante et la traversée de l'écriture« den Akt des Schreibens in den Mittelpunkt seiner Lektüre der *Commedia*:

Il faut affirmer le poème entier comme tourné vers ce lieu vide qui le lit et auquel il s'adresse pour se rendre à lui-même lisible. [...] Il est la lecture du texte, mais aussi son écriture, dans la mesure où, de la première ligne à la dernière, selon le déroulement temporel d'un récit qui s'achève dans la fin de tout récit et le recommencement sans fin d'un poème ou d'une langue unique, anonyme, il n'a pas été autre chose que la naissance continue du scripteur à l'intérieur de cette langue adressée à quelqu'un de continuellement naissant, en même temps que celle du sens qui disposait d'eux pour partout, pour toujours. Telle est l'expérience qu'exige de nous le livre – »expansion totale de la lettre«, comme le dira Mallarmé.⁵

Auch das vieldiskutierte Buch von Teodolinda Barolini, *The Undivine Comedy*, das im Untertitel sein Programm (»Detheologizing Dante«) ankündigt, versucht, die produktionsästhetische Seite der Werke Dantes in den Blick zu rücken. So heißt es in der Einleitung: »What follows is an attempt to analyze the textual metaphysics that makes the *Commedia's* truth claims credible and to show how the illusion is constructed, forged, made – by a man who is precisely, after all, »only« a *fabbro*, a maker ... a poet.«⁶ Barolini bricht mit einer langen Tradition in der Dante-Auslegung, die in Dante in erster Linie den theologischen Dichter sieht, dessen Werk unter der Voraussetzung

Buck, »Bildung und Dichtung bei Dante«, in: *Deutsches Dante-Jahrbuch* 60 (1985), S. 97–115, hier bes. S. 97f.

⁴ Ebd., S. 16f.

⁵ Philippe Sollers, »Dante et la traversée de l'écriture«, in: ders., *L'Écriture et l'expérience des limites*, Paris, Seuil, 1968, S. 14–47, hier S. 17.

⁶ Teodolinda Barolini, *The Undivine Comedy. Detheologizing Dante*, Princeton, Princeton University Press 1992, S. 20.

des vierfachen Schriftsinns steht.⁷ In jüngster Zeit tritt die theologische Deutung wieder in den Vordergrund. Aber jetzt wird Dantes innovativer Umgang mit dem theologischen Schriftsinnschema in differenzierten Analysen herausgestellt und die Bezugsebenen allegorischer Referenz werden zum eigentlichen Thema gemacht. So hat Andreas Kablitz am Beispiel des Proömiums verfolgt, wie Dante in seinem »sacro poema« das »überkommene hermeneutische Muster« des vierfachen Schriftsinnschemas »sprengt«.⁸ Diese Transformation der tradierten Poetik hat für Kablitz eine theologische Motivation. Dante verstehe seine Dichtung als »Anleitung zur Lektüre der Offenbarung«.⁹ Auch Otfried Lieberknecht hat in seinem Buch *Allegorese und Philologie* in erster Linie Dantes theologischen Kontext im Blick. Mit Hilfe bibelexegetischer Quellen sucht er den »biblischen Subtext«¹⁰ der *Commedia* zu identifizieren, um so die genauen Voraussetzungen der allegorischen Sinnenebenen des Werks kenntlich zu machen.

Allegorische und poetologische Deutung werden in der Forschung oftmals polemisch gegeneinander abgesetzt. Es ist ein Zeichen für diese Kontroverse, dass Mario Pazzaglia in dem Artikel »Vita Nuova« der *Enciclopedia dantesca* der poetologischen Lektüre von Sollers den Vorrang vor einer allego-

⁷ Wegweisend war hier die typologische Interpretation Erich Auerbachs, der die irdische Wirklichkeit als »figura«, als Präfiguration der zukünftigen Ordnung betrachtet, die sich in der *Divina Commedia* bereits dargestellt findet. Die biblische Typologie – das Alte Testament als »figura« des Neuen Testaments – wird somit auf das Verhältnis von historischer Wirklichkeit zu ihrer Umformung in der *Göttlichen Komödie* übertragen: »Die *Komödie* ist eine Vision, die die figurale Wahrheit als schon erfüllt sieht und verkündet [...]« (Erich Auerbach, »Figura«, in: *Archivum Romanicum* 22 [1938], S. 436–489, wieder in ders., *Gesammelte Aufsätze zur romanischen Philologie*, Bern/München, Francke, 1967, S. 55–92, hier S. 86.) Einen Überblick über die wesentlichen Positionen der allegorischen Auslegung der Werke Dantes, in der sich vor allem die Arbeiten von Robert Hollander (*Allegory in Dante's Commedia*, Princeton, Princeton University Press, 1969), Étienne Gilson (*Dante et la philosophie*, Paris, Vrin, ²1953), Charles S. Singleton (*Dante Studies I: Commedia: Elements of Structure*, Cambridge [Mass.], Harvard University Press, 1954, und *Dante Studies II: Journey to Beatrice*, Cambridge [Mass.], Harvard University Press, 1958, sowie sein Aufsatz »The Irreducible Doves«, in: *Comparative Literature* 9 [1957], S. 129–135), Alain C. Charity (*Events and Their Afterlife: The Dialectics of Christian Typology in the Bible and Dante*, Cambridge, Cambridge University Press, 1966) und Johan Chydenius (*The Typological Problem in Dante. A Study in the History of Medieval Ideas*, Helsingfors, Academic Bookstore, 1958, S. 11–44) als relevant erweisen, findet man in der grundlegenden Arbeit von Jean Pépin, *Dante et la tradition de l'Allégorie*, Paris, Vrin, 1970, und auch in Otfried Lieberknecht, *Allegorese und Philologie*, Stuttgart, Steiner, 1999, S. 1–58.

⁸ Andreas Kablitz, »Poetik der Erlösung. Dantes *Commedia* als Verwandlung und Neube-gründung mittelalterlicher Allegorese«, in: Glenn W. Most (Hg.), *Commentaries – Kommentare*, Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht, 1999, S. 353–379, hier S. 353.

⁹ Ebd., S. 361.

¹⁰ Otfried Lieberknecht, *Allegorese und Philologie*, S. 59.

risierenden Deutung einräumt,¹¹ während Klaus W. Hempfer andererseits die »permanente Lektüre-Allegorie« bei Sollers kritisiert, von dessen Aufsatz es bei ihm heißt, dass er »insgesamt [...] wohl zum Absurdesten gehört, was bisher über diesen Autor geschrieben wurde.«¹²

Das Bild des Schleiers, das in seiner Bedeutung für Dantes Werk lange nicht wahrgenommen wurde,¹³ scheint eine Möglichkeit der Vermittlung beider Positionen bereitstellen zu können. Wenn einerseits der Schleier ein Bild ist, das im Kontext des Schriftsinnschemas als Auslegungsverfahren auf eine religiöse Vorstellung von verborgenem und zu entschleiernem Sinn zurückverweist,¹⁴ so bringt es doch zugleich als Metapher für die Textur des Textes immer auch seine Materialität und seine ästhetische Realisierung zu Bewusstsein.¹⁵ Denn es gehört in seiner materiellen Struktur dem Anschauungsfeld der Gewebemetaphorik an, das in ganz besonderer Weise für den Text als Textur fruchtbar wurde.

Unter den Bildern, die die Schreibkunst der Webkunst verdankt, kommt dem Schleier eine herausragende Bedeutung zu. Im Unterschied zu vielen anderen Bildern, die die Textur des Textes reflektieren, ist für den Schleier eine Durchsichtigkeit wesentlich, die durch Leerstellen in dem textilen Ge-

¹¹ Vgl. Mario Pazzaglia, »Vita Nuova«, in: Umberto Bosco (Hg.), *Enciclopedia dantesca*, 5 Bde., Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1970–1978, Bd. V (1976), S. 1086–1095, hier S. 1093f.

¹² Klaus W. Hempfer, *Poststrukturelle Texttheorie und narrative Praxis*, München, Fink, 1976, S. 26.

¹³ Vgl. Patricia Oster, *Der Schleier im Text. Funktionsgeschichte eines Bildes für die neuzeitliche Erfahrung des Imaginären*, München, Fink, 2002. Die folgenden Überlegungen übernehmen zum Teil die Ergebnisse dieser Arbeit.

¹⁴ Vgl. vor allem Henri de Lubac, *Exégèse médiévale. Les quatre sens de l'écriture*, 2 Bde., Paris, Aubier, 1959–1964, und den Artikel »Allegoria« von Jean Pépin in der *Enciclopedia dantesca*, Bd. I (1970), S. 151–165. Schon in der Antike wird Allegorie mit den Bezeichnungen »integumentum«, »involucrum« oder »velamen« beschrieben. Hennig Brinkmann verweist auf die Ursprünge der Termini »involucrum« und »integumentum« in der Antike und in der mittelalterlichen Hermeneutik (in: ders., *Mittelalterliche Hermeneutik*, Tübingen, Niemeyer, 1980, und in ders., »Verhüllung [Integumentum] als literarische Darstellungsform im Mittelalter«, in: Albert Zimmermann [Hg.], *Der Begriff der repraesentatio im Mittelalter*, Berlin/New York, De Gruyter, 1971, S. 314–339). In seinen *Schriften zur mittelalterlichen Bedeutungsforschung* (Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1977) hat Friedrich Ohly mehrfach gezeigt, wie das Figurschema der Biblexegese bereits im frühen Mittelalter auch auf die weltliche Literatur ausgreift und wie es dort produktiv wird. Vgl. auch die Einleitungskapitel von Alastair J. Minnis in der von ihm und A. Brian Scott herausgegebenen Anthologie *Medieval Literary Theory and Criticism. C. 1100–c. 1375. The Commentary Tradition*, Oxford, Clarendon Press, ²1998 (¹1988), S. 1–39, insb. zum Bild des Schleiers: S. 172f., zu Dante: S. 373–394.

¹⁵ Vgl. Patricia Oster, *Der Schleier im Text*, S. 18–21.

flecht aus Kette und Schuss entsteht. Da diese Leerstellen im Gewebe den Blick nur partiell freigeben, reizen sie den Betrachter, die Leerstellen mit Hilfe seiner Imagination zu besetzen. Der Prozess der Lektüre lässt sich mit dieser besonderen Form der Wahrnehmung vergleichen. Denn der Leser wird durch ein Textgewebe konditioniert, das ihn anregt, imaginäre Projektionen erst zu erzeugen. Insofern kann der Schleier als ein Bild für den Text und seine Aktualisierung durch den Leser interpretiert werden. Der literarische Textbegriff wird dabei um das Moment des Imaginären und dessen ästhetische Realisierung erweitert.

In Dantes *Commedia* verweist der Schleier einerseits auf die theologische Metaphorik der Verschleierung und Offenbarung und andererseits im Sinne einer Textallegorie auf die Strukturen des Textgewebes selbst. In Analogie zur christlichen Bedeutungserfassung der Rede im vierfachen Schriftsinn wird auf einen tieferen Sinn prätendierte, der sich nicht unmittelbar preisgibt oder erschließt. So heißt es im IX. Gesang des *Inferno*:

O voi ch'avete li 'ntelletti sani,
mirate la dottrina che s'asconde
sotto 'l velame de li versi strani.
(*Inf.* IX, 61–63)¹⁶

Indem der Text auf eine unter dem Schleier der Verse verborgene »dottrina« hinweist, wird ein Bezug zu dem allegorischen Deutungsschema hergestellt, auf das sich Dante bereits im *Convivio* bezogen hatte. Zu Beginn des zweiten Buchs stellt Dante hier seine eigene Kommentarmethode in den Kontext der Theorie des vierfachen biblischen Schriftsinns und differenziert »senso litterale«, »senso allegorico«, »senso morale« und »senso anagogico«.¹⁷ Seine Erläuterungen erweisen sich vor allem im Hinblick auf die Unterscheidung von »senso litterale« und »senso allegorico« von Interesse, weil er hier versucht, einen Unterschied zwischen Theologie und Poesie herauszuarbeiten:

¹⁶ Dante Alighieri, *La Divina Commedia*. Commento di Anna Maria Chiavacci Leonardi, 3 Bde., Milano, Mondadori, 1991–1997. Nach dieser Ausgabe, die im Wesentlichen den von Giorgio Petrocchi (*La Commedia secondo l'antica vulgata*, Milano, Mondadori, 1966/67) hergestellten Text übernimmt, wird im Folgenden zitiert.

¹⁷ Zu dem Traditionszusammenhang, in dem Dantes in keiner Weise originelle Ausführungen stehen, vgl. die umfangreiche Untersuchung von Henri de Lubac, *Exégèse médiévale. Les quatre sens de l'écriture*. Auch Jean Pépin weist in seinem Artikel »Allegoria« der *Enciclopedia dantesca* auf den Traditionshintergrund hin, vor dem Dantes theoretische Reflexionen über die Lehre vom vierfachen Schriftsinn stehen: »All'epoca di Dante niente era più comune dell'ammettere, com'egli fa, un quadruplici senso della Scrittura.« (S. 155)

L'uno si chiama litterale [(...) L'altro si chiama allegorico, e questo è quello]¹⁸ che si nasconde sotto 'l manto di queste favole, ed è una veritate ascosa sotto bella menzogna: [...] Veramente li teologi questo senso prendono altrimenti che li poeti; ma però che mia intenzione è qui lo modo delli poeti seguitare, prendo lo senso allegorico secondo che per li poeti è usato.¹⁹

Die poetische Fiktion wird wie bereits im *Convivio* als »manto di [...] favole« und »bella menzogna« verstanden, hinter der sich eine »veritate ascosa« verbirgt. Otfried Lieberknecht vertritt in seiner Arbeit *Allegorese und Philologie* die These, dass Dante an dieser Stelle keinen kategorischen Unterschied in der theologischen oder poetischen Auffassung der Allegorie zum Ausdruck gebracht habe, sondern nur partiell in der inhaltlichen Füllung des »senso allegorico« vom vierstufigen Schriftsinnmodell abweiche:

Der allegorisch-typologische, inhaltlich auf Christus und die Kirche bezogene Schriftsinn der Bibelexegese wird von ihm im *Convivio* [...] durch einen profanwissenschaftlich ausgerichteten Textsinn der Dichterexegese substituiert, unter gleichzeitiger Beibehaltung der beiden übrigen nicht-litteralen Textsinne (»senso morale« und »senso anagogico«) des bibelexegetischen Modells [...].²⁰

Die in den Canzonen des *Convivio* enthaltene »veritate ascosa sotto bella menzogna« beziehe sich insofern nicht auf Christus oder auf den christlichen Glauben, sondern bleibe im Bereich profanwissenschaftlich-philosophischer Aussage.²¹

In der *Epistola a Cangrande*, deren Autorschaft bis heute umstritten ist,²² überträgt Dante die Lehre vom vierfachen Schriftsinn auf die *Commedia* selbst. Dabei stellt sich die häufig in der Forschung aufgeworfene Frage nach dem Status der Fiktion in der *Commedia*. Ist der allegorische Sinn, wie im *Convivio*,

¹⁸ Die Klammern im Text verweisen auf ein textkritisches Problem. Das *Convivio* ist in 46 Handschriften überliefert. Die Erläuterung des »senso litterale« fehlt in allen Handschriften bis auf zwei, deren Text als nachträgliche Füllung einer bereits im Archetyp gegebenen Lücke gilt. Vgl. Maria Simonelli, *Materiali per un'edizione critica del Convivio di Dante*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1970, S. 89–91, den Kommentar von Thomas Ricklin, in: Dante Alighieri, *Philosophische Werke*, Italienisch/ Deutsch, hg. unter der Leitung von Ruedi Imbach, 4 Bde., Hamburg, Meiner, 1993–1998, Bd. 4, II (1996), S. 106ff., und die ausführliche Darstellung bei Otfried Lieberknecht, *Allegorese und Philologie*, S. 5.

¹⁹ *Convivio* II, i, 3–4, in: Dante Alighieri, *Il Convivio*, a cura di Gianfranco Fioravanti, Canzoni a cura di Claudio Giunti, in: ders., *Opere*. Edizione diretta da Marco Santagata, 2 Bde., Milano, Mondadori, 2014, Bd. II, S. 214.

²⁰ Otfried Lieberknecht, *Allegorese und Philologie*, S. 8.

²¹ Vgl. ebd.

²² Zur Frage der Echtheit des Briefes vgl. die ausführliche Darstellung der Forschungspositionen bei Otfried Lieberknecht, *Allegorese und Philologie*, S. 3ff.

»secondo che per li poeti è usato«²³ auszulegen oder ist die *Commedia* im Sinne der »allegoria dei teologi«²⁴ zu verstehen?

In dem Brief an Cangrande wird die Vieldeutigkeit des Werkes postuliert: »Ad evidentiam itaque dicendorum sciendum est quod istius operis non est simplex sensus, ymo dici potest polisemos, hoc est plurium sensuum; [...]«.²⁵ Dabei nimmt der Autor einerseits eine deutliche Unterscheidung zwischen »sensus litteralis« und »sensus allegoricus« vor, die in der Theologie begründet scheint:

Est ergo subiectum totius operis, litteraliter tantum accepti, status animarum post mortem simpliciter sumptus; nam de illo et circa illum totius operis versatur processus. Si vero accipiat opus allegorice, subiectum est homo prout merendo et demerendo per arbitrii libertatem iustitie premiandi et puniendi obnoxius est.²⁶

Andreas Kablitz interpretiert diese Stelle als eine »Transgression der überkommenen Poetik«, weil »bereits der Literalsinn hier eine transzendente Wirklichkeit – die klassische Domäne des *sensus anagogicus*« bezeichne:

Auffällig an diesem Satz ist das Verhältnis der allegorischen Bedeutung zum Literalsinn. Denn der *sensus litteralis* bezeichnet nun das Ziel dessen, was der *sensus allegoricus* beinhaltet. Die Applikation des Schriftsinnschemas auf den Text also bewirkt eine signifikante Verkehrung seiner gewohnten Hierarchie. Diese Verwandlung der systematischen Differenz innerhalb der exegetischen Ordnung in ein strukturierendes Moment der erzählten Geschichte aber macht die Jenseitsreise zugleich zu einem Erkenntnisweg, der das Scheitern diesseitiger Zeichenhaftigkeit besiegelt. So wird dieser Weg der Erkenntnis zugleich zu einem Erlösungsweg, der den stumm und wirkungslos gewordenen Zeichen dieser Welt ihre Bedeutung zurückgewinnt.²⁷

Während Kablitz in seiner voraussetzungsreichen Analyse die Transformation der tradierten Poetik zum Ausgangspunkt für eine Neubestimmung

²³ Eine Auslegung »secondo che per li poeti è usato« formuliert Francesco Zambon (»Allegoria e linguaggio dell'ineffabilità nell'autoesegesi dantesca dell'*Epistola a Cangrande*«, in: Gianfelice Peron [Hg.], *L'Autocommento*, Padova, Esedra, 1994, S. 21–30, hier S. 22) : »[...] la narrazione del viaggio compiuto da Dante nei tre regni dell'Aldilà dovrebbe essere considerata non come il resoconto di un viaggio reale, ma come una bella favola sotto la quale il lettore è invitato a cercare il significato allegorico.«

²⁴ Robert Hollander interpretiert die *Commedia* wie bereits Singleton im Sinne der »allegoria dei teologi«. Vgl. Robert Hollander, *Allegory in Dante's Commedia*, und Charles S. Singleton, »Dante's Allegory«, in: *Speculum* 25 (1950), S. 78–85.

²⁵ *Epistole* XIII, 7, in: Dante Alighieri, *Epistole*, hg. v. Claudia Villa, in: *Opere*, Bd. II, S. 1416–1592, hier S. 1500.

²⁶ *Epistole* XIII, 8, ebd., S. 1500–1502.

²⁷ Andreas Kablitz, »Poetik der Erlösung«, S. 362.

der theologischen Implikationen der *Commedia* macht, kann gerade der Aspekt einer Transgression des Schriftsinnschemas auch zu einer neuen Valorisierung seiner medialen Realisierung führen, die im folgenden Absatz des Briefs an Cangrande ebenfalls zur Sprache kommt: »Forma sive modus tractandi est poeticus, fictivus et descriptivus, digressivus, transumptivus, et cum hoc diffinitivus, divisivus, probativus, improbativus et exemplorum positivus.«²⁸ Die Vielzahl der sich zum Teil sogar widersprechenden Definitionen macht deutlich, dass Dante den ästhetischen Spielraum seines Werkes möglichst wenig begrenzen will. Alastair J. Minnis interpretiert Dantes »clumsiness« im Umgang mit dem Begriff der Allegorie als ein Zeichen für das innovative Potential seines Versuchs, die theologisch-allegorische Sinnenebene und die säkular-ästhetische Sinnenebene in neuer Weise miteinander zu konfrontieren:

[...] the discussions of allegorical interpretation found in the *Convivio* and the Can Grande epistle seem to be exploring the common ground which medieval literary theory was defining between poetic fiction which is in some sense true and scriptural truth which can on occasion be expressed through figures, fictions, and enigmas. The slight clumsiness and rather tentative nature of Dante's account of allegory in the *Convivio* is invaluable to the historian of literary criticism because it provides an indication of the unusualness of what is happening. Dante was the great innovator who saw the possibilities with an insight that no one else had shown. The very introduction of theological allegory into a discussion of the meaning of secular poems was something new, or at least something which was done with a definite sense of occasion. And the main feature of that occasion was the aggrandisement of the vernacular. Very little of the theological exegetical system was germane to Dante's specific interpretative needs in the *Convivio*, but its invocation served his general polemical purpose very well.²⁹

Der von Minnis hervorgehobene innovative Umgang Dantes mit der Lehre vom vierfachen Schriftsinn lässt sich im *Convivio* auch im Hinblick auf die mediale Realisierung des »sensus litteralis« beobachten. Einerseits deutet Dante den buchstäblichen Sinn ganz entsprechend der traditionellen Auslegung als eine Sinnschicht seiner Canzonen, die er im *Convivio* zu erklären sucht: »sopra ciascuna canzone ragionerò prima la letterale sentenza, e appresso di quella ragionerò la sua allegoria, cioè la nascosa vertitade« (II,

²⁸ *Epistole* XIII, 27, S. 1502.

²⁹ Alastair J. Minnis, »The Transformation of Critical Tradition: Dante, Petrarch, and Boccaccio«, in: ders./A. Brian Scott (Hg.), *Medieval Literary Theory and Criticism, c. 1000–c. 1375*, S. 386.

i, 15).³⁰ Andererseits hebt er im *Convivio* aber auch die materielle Seite des Literalsinns hervor:

Ancora: è impossibile però che in ciascuna cosa, naturale ed artificiale, è impossibile procedere a la forma, senza prima essere disposto lo subietto sopra che la forma dee stare: sì come impossibile la forma dell'oro è venire, *se la materia*, cioè lo suo subietto, non è digesta e apparecchiata; e la forma dell'arca venire, *se la materia*, cioè lo legno, non è prima disposta e apparecchiata. Onde, con ciò sia cosa che *la litterale sentenza sempre sia subietto e materia dell'altre*, massimamente dell'allegorica, impossibile è prima venire alla conoscenza dell'altre che alla sua. (II, i, 10ff., Hervorh. P.O.)³¹

Dante reflektiert an dieser Stelle die mediale Realisierung der »litterale sentenza« anstelle ihrer referentiellen Ebene.³²

Dieser neue Blick auf den Literalsinn tritt auch in den zu interpretierenden Versen aus *Inf.* IX in besonderer Weise ans Licht. Denn der »sensus litteralis« ist nicht wie ein durchsichtiger Schleier einfach über den »sensus allegoricus« des Textes gebreitet. Wenn Dante die Leser auffordert: »mirate la dottrina che s'asconde / sotto 'l velame de li versi strani« (*Inf.* IX, 62f.), so erweist es sich als problematisch, ob sich diese Aufforderung überhaupt einlösen lässt, wie sich an der großen Zahl verschiedenster Deutungen zeigt. Warum werden die Verse als »strani« bezeichnet? Welche »dottrina« verbergen sie? Als Beispiel für die Deutungsvielfalt sollen einige zeitgenössische Positionen herangezogen werden. So ist für den Autor des *Ottimo Commento* »strano« bezogen auf die »[...] materia strana da noi, così perchè è materia

³⁰ *Convivio* (II, i, 15), S. 220.

³¹ Ebd., S. 180–220.

³² Welche Bedeutung diese materielle Schicht des Textes für Dante hatte, zeigt sich, wenn er im ersten Teil des *Convivio* die Unübersetzbarkeit von Poesie mit dem Hinweis auf ihre ästhetische Realisierung unterstreicht: »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.« (I, vii, 14, S. 146). Dante lenkt den Blick seiner Leser auch auf die ästhetische Realisierung seines eigenen Textes, wenn er im Hinblick auf die im *Convivio* verwendete Volkssprache hervorhebt »[...] si vedrà l'agevolezza delle sue sillabe, le proprietadi delle sue costruzioni e le soavi orazioni che di lui si fanno; le quali chi bene aguarnerà, vedrà essere piene di dolcissima e d'amabilissima bellezza« (I, x, 13, S. 166). *De vulgari eloquentia* (in: Dante Alighieri, *Opere minori*, hg. v. Alberto del Monte, Milano, Rizzoli, 1966, Bd. XI, hier S. 598) ist ein beredtes Zeugnis für die Bedeutung, die Dante der Sprache in ihrer materiellen Realisierung, ihrem Klang, ihrer Syntax und ihrer Semantik, beimaß: »Videtur nobis hec quam habitudinem dicimus maxima pars eius quod artis est; hec etenim circa cantus divisionem atque contextum carminum et rithimorum relationem consistit; quapropter diligentissime videtur esse tractanda.« Das in »contextum« evozierte Bild des Verwebens von Verszeilen wird in »uno eptasillabo contexta« (ebd., S. 599), »carmina contexendo« (XII, S. 601) und »eptasillabum intextitur unum« (ebd., S. 602) noch einmal aufgenommen.

non usata, così perchè questi esempi trattano di gente straniera da noi, cioè di quelle tre Furie [...].³³ Der verborgene allegorische Sinn bezieht sich seiner Ansicht nach vor allem auf die Deutung des versteinernenden Blicks der Medusa.³⁴ Boccaccio schlägt in seinen *Esposizioni sopra la Comedia* (um 1373) eine andere Deutung vor. Im Kontext einer offenbar polemisch geführten zeitgenössischen Auseinandersetzung um die Deutung der *Commedia* versteht er die Verse als Anweisung Dantes an seine Leser, über den »sensus litteralis« hinauszugehen. »Strani« ist nach Boccaccio ein Synonym für »volgari«. Dante habe auf die Besonderheit dieses ersten großen Werks in der Volkssprache hinweisen wollen.³⁵ Francesco da Buti konzentriert sich in seinem *Commento* (1339–1385) auf die allegorische Deutung der Szene selbst: »le furie [...] significano le radici, e lo nascimento del peccato della superbia e della invidia procedenti da malizia [...].³⁶ In der Vielfalt möglicher Deutungen wird offenbar, wie schwer es bereits den zeitgenössischen Lesern fallen musste,³⁷ dem Appell Dantes zu folgen und die »dottrina sotto il velame« zu erkennen.

³³ *L'Ottime Commento della Commedia. Testo inedito d'un contemporaneo di Dante*, hg. v. Alessandro Torri, 3 Bde., Pisa, Capurro, 1827–1829, photomechan. Nachdruck, hg. v. Francesco Mazzoni, Bologna, Arnaldo Forni 1995, Bd. I, S. 160.

³⁴ In seinem Kommentar (ebd., S. 161) führt er aus: »[...] o vero intendi l'allegoria di questa figura, che la ragione colle sue mani, cioè potenze, chiuse gli occhi, cioè speculazioni, a Dante, cioè allo intelletto, e al libero arbitrio umano, che non guatasse, nè considerasse Medusa, ch'è interpretata dimenticanza, per la quale si convertisse d'uomo, animale razionale mortale intellettuale, in pietra, la quale è senza senso e senza ragione.«

³⁵ In den *Esposizioni* heißt es: »E fanno queste parole dirittamente contro ad alcuni, li quali, non intendono le cose nascose sotto il velame di questi versi, non vogliono che l'autore abbia alcuna altra cosa intesa se non quello che semplicemente suona il senso litterale; li quali per queste parole possono manifestamente comprendere l'autore avere inteso altro che quello che per la corteccia si comprende. E chiama l'autore questi suoi versi »strani«, in quanto mai per alcuno davanti a lui non era stata composta alcuna fizione sotto versi volgari, ma sempre sotto litterali, e però paiono strani, in quanto disusati a così fatto stile.« (Giovanni Boccaccio, *Esposizioni sopra la Comedia*, in: *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, hg. v. Vittore Branca, 10 Bde., Milano, Mondadori, 1964–1998, Bd. VI, hg. v. Giorgio Paodan, S. 480.)

³⁶ Francesco da Buti, *Commento di Francesco da Buti sopra la Divina Comedia di Dante Alighieri*, hg. v. Crescentino Giannini, Pisa, Fratelli Nistri, 1858, 3 Bde., photomechan. Nachdruck, hg. v. Francesco Mazzoni, Pisa, Nistri Lischi, 1989, Bd. I, S. 259f.

³⁷ Aber auch in den neueren Kommentaren wird die Stelle unterschiedlich gedeutet. Für Philaethes, der auf die Deutungsvielfalt der Stelle hinweist, geht es hier um eine Glaubensfrage: »[...] Vorzüglich aber kommt es hier darauf an, den Geist von dem versteinernenden Zweifel (der unter Medusa verstanden werden könnte) abzuwenden, weil man sonst, unwillkürlich in demselben verstrickt, unfähig wird, den Rückweg zum Licht zu finden.« (*Dante Alighieri's Göttliche Komödie*, metrisch übertragen und mit kritischen und historischen Erläuterungen versehen von Philaethes, Leipzig 1891 [1865–1866], 3 Bde., Bd. I, S. 55).

Schon in der *Vita Nuova* hatte Dante mit dem nur scheinbar leicht zu erschließenden Sinn seiner Amor-Vision gespielt.³⁸ In der *Commedia* wird in Analogie zu der christlichen Bedeutungserfassung der Rede auf einen tieferen Sinn prätendierte, der sich jedoch nicht einfach preisgibt oder erschließt. In seiner Aufforderung »voi ch'avete li 'ntelletti sani, / mirate la dottrina« (*Inf.* IX, 61–63) zediert Dante die Deutungskompetenz an eine ausgewählte Leserschaft. William Franke hebt in seinem Buch *Dante's Interpretive Journey* die Fokussierung der Textebene besonders hervor, auf die der Leser verwiesen werde: »The focus of attention shifts [...] to the poem as poem, with its opaque meaning and teaching, and to the hermeneutic event of reading it, a task reserved for ›sound intellects.‹«³⁹ Aber auch diesen Lesern, denen Dante einen »intellett[o] san[o]«⁴⁰ ansinnt, erschließt sich die Bedeutung der Verse nicht unmittelbar. Er verharrt auf der Oberflächenstruktur des Textes. Mit Hilfe des Reims »sani« – »strani« inszeniert Dante einen Bedeutungszusammenklang, der zugleich einen Bedeutungszuwachs suggeriert. »Sani« erscheint unvermittelt als eine defiziente Form von »strani«. So wird der Leser selbst in die undurchdringlichen Schichten des scheinbar transparenten Textes verstrickt, der als »strano« charakterisiert wird, weil er nicht in einer theologisch motivierten Allegorie aufgeht. Philippe Sollers hat, ohne im Einzelnen auf den Canto einzugehen, gerade diesen Aspekt der phoneti-

Gmelin lässt in seinem Kommentar (Dante Alighieri, *Die Göttliche Komödie*, übersetzt v. Hermann Gmelin, 3 Bde., Stuttgart, Klett ³1994 [1954], Bd. I, S. 172) offen, ob sich der allegorische Sinn der Figur der Medusa zuordnen lässt oder ob es vielmehr um die Figur Vergils geht, der Dante die Augen verdeckt: »Auf die Erscheinung der Medusa bezogen, fordert die Stelle den Leser auf, über deren allegorische Bedeutung nachzudenken. Speziell auf die Handlungsweise Virgils bezogen, kann sie darauf hinweisen, daß Virgil als Vertreter der *ratio* hier selbst Dante vor dem Blick in das Antlitz der Medusa als der Gefahr der Verzweiflung oder der Irrlehre schützen muß.« John Freccero (»Medusa: The Letter and the Spirit«, in: ders., *Dante. The Poetics of Conversion*, London/Cambridge [Mass.], Harvard University Press, 1986, S. 119–135, hier S. 121) interpretiert hingegen die in der Gestalt der Medusa drohende Versteinerung als »interpretive and moral threat«, der die Konversion Dantes zur Anschauung bringe: »[...] The aversion from the Medusa and the conversion to the text are related temporally, as the *before* and *after* of the same poetic event. Between those two moments, there extends the experience of the pilgrim, who has himself seen the dottrina and has returned as poet to reveal it to us.«

³⁸ Vgl. Patricia Oster, *Der Schleier im Text*, S. 29–35.

³⁹ William Franke, *Dante's Interpretive Journey*, Chicago/London, The University of Chicago Press, 1996, S. 84.

⁴⁰ Giuseppe Mazzotta, *Dante, Poet of the Desert*, S. 279, versteht das Insistieren auf den »intelletti sani« als Hinweis auf die Gefahr der Häresie: »The phrase ›intelletti sani‹, I submit, calls immediate attention to what might be called heresy of reading and translates a commonplace of biblical exegesis.«

schen und semantischen Materialität des Textes im Blick, wenn er von der »traversée de l'écriture« bei Dante spricht:

»Le voile des vers étranges«, c'est ce qui empêche non pas de les réduire à une signification claire et plate, de les traduire dans une suite de signes plats (une langue morte) – mais de les voir et de les vivre (de les lire) tels qu'ils sont. La »doctrine« qui se cache ainsi »sous« ce voile est une doctrine du sens à travers la multiplicité des signes, ce que nous appelons *traversée de l'écriture* puisqu'elle implique à la fois une lecture et une écriture.⁴¹

Giuseppe Mazzotta unterstreicht in seinem Buch *Dante, Poet of the Desert* das in der Sprache zum Ausdruck kommende Spannungsverhältnis zwischen theologischem Lehrgehalt und Fiktion, mit dem der Leser beständig konfrontiert werde:

[...] the question of whether Dante's allegory belongs to a theological or fictional mode cannot be simply solved [...]. Dante's reader is constantly reminded, in effect, that the practice of reading deals precisely with how that decision can be made, that reading is an imaginary operation in which truth and fiction, far from being mutually exclusive categories, are simultaneously engendered by the ambiguous structure of metaphoric language.⁴²

Dante ästhetisiert die Lehre vom vierfachen Schriftsinn, indem eine oszillierende Deutungskomplexität an die Stelle der Abstraktheit des Allegorischen tritt. Es wird eine Vorstellung von Hintergründigkeit an Bedeutung assoziiert, die sich nicht mehr durch eine »dottrina« eingelöst findet und die den Leser auf die nur scheinbar transparente Oberfläche des Textes zurückverweist. Das topische Bild eines allegorischen Schleiers wird auf diese Weise zum Ort eines ästhetischen Spannungsverhältnisses zwischen Offenbarung und Verschleierung des Sinns.⁴³

⁴¹ Philippe Sollers, »Dante et la traversée de l'écriture«, S. 45 f.

⁴² Giuseppe Mazzotta, *Dante, Poet of the Desert*, S. 233.

⁴³ In seiner Deutung der *Commedia* mit dem programmatischen Titel »Sotto il velame« versucht Giovanni Pascoli (ders., *Opere*, 2 Bde., hg. v. Maurizio Perugi, Milano/Napoli, Ricciardi, 1980–1981, Bd. II, S. 1469–1519, hier S. 1492) hingegen, Dantes spirituellen Weg zu verfolgen, indem er Parallelen zur biblischen Geschichte aufdeckt und auf diese Weise den Schleier des Textes hebt. »Il velame comincia a sollevarsi«, so heißt es am Ende des ersten Kapitels. Betrachtet man das Bild der von einem Schleier verdeckten »dottrina« (v. 61–63) unabhängig von seinem Kontext im IX. Gesang des *Inferno*, wie es in der Regel auch in der neueren Forschung geschieht, so wird es auf den konventionellen Topos eines Schleiers der Allegorie reduziert. Vgl. in diesem Zusammenhang z.B. Marthe Dozon, die in ihrem Buch *Mythe et symbole dans la Divine Comédie* (Firenze, Olschki, 1991, S. 5) die Textstelle interpretiert: »Un enseignement (dottrina) se dissimule (s'asconde) sous la fiction (velame) du texte poétique (versi strani).« Auch Pasquale Tusciano versucht

Auch im *Purgatorio* findet sich eine Leseranweisung, die auf das Schriftschema anspielt und dem Schleier des Textes eine neue Funktion zuzuweisen scheint:

Aguzza qui, lettore, ben li occhi al vero,
ché 'l velo è ora ben tanto sottile,
certo che 'l trapassar dentro è leggero.
(*Purg.* VIII, 19–21)

Auch diese Textstelle hat zu divergierenden Interpretationen geführt, die sich vor allem auf die Deutung von »trapassar dentro« und »sottile« beziehen. Übersetzt man, wie dies überwiegend geschieht, »trapassar dentro« als gesteigerte Form von »passare«, und »sottile« im Sinne von »zart und dünn«, so wäre der Schleier des Textes so subtil und durchsichtig, dass man ihn leicht zu durchdringen vermag. Warum sollte Dante dem Leser aber dann überhaupt eine besondere Aufmerksamkeitsleistung abverlangen (»Aguzza qui, lettore, ben li occhi«)? Die große Zahl verschiedenster Deutungen der Textstelle⁴⁴ scheint ebenfalls darauf hinzuweisen, dass sich der Sinn dieser Verse nicht unmittelbar erschließt. Im Artikel »Sottile« der *Enciclopedia dantesca* von Luigi Blasucci werden die unterschiedlichen Deutungen der Textstelle zusammengefasst:

in seiner Studie *Dal Vero Al Certo* (Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1993, S. 30f.) die Verse unabhängig von ihrem Kontext zu deuten: »La »stranezza«, comunque, non deve necessariamente intendersi come sinonimo di »oscuro«, di enigmatico. Quanto più è possibile conoscere i termini della cultura teologica di Dante, tanto più è intuibile il significato, e le diverse gradazioni di esso, di allegorie che appaiono inestricabili.« Er folgert: »L'allegoria dantesca, soprattutto nel supremo compimento della *Divina Commedia*, non è un »senso« da decodificare autonomamente, bensì da interpretare anagogicamente, nel rispetto della rigorosa articolazione stabilita nel *Convivio* e nell'*Epistola a Cangrande*.« Die ästhetische Spannung, die Dante mit Hilfe eines Bildes zum Ausdruck bringt, das er in seiner ganzen Komplexität in *Inf.* IX ausspekuliert, wird in dieser Perspektive nicht berücksichtigt.

⁴⁴ So ist z.B. Paolo di Somma in seiner *Lectura* des Gesangs (*Purgatorio*, in: *Lectura Dantis Neapolitana*, hg. v. Pompeo Giannantonio, Napoli, Loffredo, 1989, S. 179–190, hier S. 181) der Überzeugung, dass Dante dem Leser sagen wollte: »[...] sta attento, tutto ciò che descritto è ciò che io vidi, ma può essere una pagina della tua storia, o uomo in cammino verso l'aldilà: non fraintenderla.« Für Giovanni Fallani (»Il canto VIII del *Purgatorio*«, in: *Nuove Letture Dantesche, Casa di Dante in Roma* 4 (1970), S. 19–33, hier S. 23) geht es hingegen in seiner *Lectura* des Canto um den »contrappasso dantesco«: »Perciò il poeta invita ad aguzzare bene gli occhi al vero: dal senso letterale si dovrà scorgere, attraverso il velo sottile, l'allegoria, cioè la verità che vi si nasconde. Se c'è stata una colpa, vi sarà anche una pena: il contrappasso dantesco, anche nella seconda cantica ha valore.«

La discordanza può nascere semmai intorno al verbo *trapassar*, secondo che lo si consideri »come intensivo di »passare« o come »passare al di là« (Chimenz). Nel primo caso l'intero passo andrebbe così inteso: »il velo, ossia l'esposizione letterale, è tanto trasparente che è facile penetrarlo, cogliendo il significato allegorico che esso contiene«: così gli antichi commentatori fino al Landino e al Daniello, e la maggior parte dei moderni. Ma trattandosi di un senso facile a cogliere, parrebbe immotivata l'esortazione di Dante al lettore, ad aguzzare bene gli occhi al vero. Nel secondo caso la spiegazione del passo sarebbe la seguente: »il velo è tanto fine, trasparente, che è facile attraversarlo, passare oltre, senza accorgersi del vero ivi contenuto«: così, rifacendosi a una proposta del Vellutello, il Chimenz e il Mattalia, i quali non escludono che si possa ravvisare nell'aggettivo sottile un'ambiguità di significato. [...] Quale sia poi l'allegoria nascosta a cui Dante qui alluderebbe, resta questione incerta.⁴⁵

Auch Blasucci hält die erste Deutung der Verse für problematisch, weil die Warnung an die Leser unmotiviert erscheinen muss, wenn der Sinn leicht zu erschließen ist. Die Warnung vor einer Verfehlung des Sinns (»il velo è tanto fine, trasparente, che è facile attraversarlo, passare oltre, senza accorgersi del vero ivi contenuto«) ist schon deshalb wahrscheinlicher, weil sie auch dem Kontext des Canto entspricht, da sich die Seelen hier ebenfalls der Gefahr einer Verfehlung ausgesetzt sehen. Das Adjektiv »sottile« weist in dieser Perspektive auf eine »ambiguità di significato« hin. Die subtilen Strukturen des Textes transformieren das einfache allegorische Modell einer verschleierte Wahrheit: »aguzza qui [...] li occhi al vero, chè 'l velo è ora ben tanto sottile.« »Vero« und »velo« treten in ein neues Verhältnis. Dante nötigt den Leser, ihre simulierte semantische und lautliche Nähe wahrzunehmen. Nur ein Buchstabe verwandelt »vero« in »velo« oder »velo« in »vero«. Das hier evozierte lautliche Spiel imitiert den Prozess einer Oszillation zwischen Schleier und Verschleiertem.⁴⁶ Zweifellos spielt Dante an dieser Stelle auf die erste Reflexion über den Schleier des Textes im *Inferno* an, an der er in ähnlicher Weise den Leser nötigte, die simulierte semantische Nähe von »sani« und »strani« wahrzunehmen. Geht man davon aus, dass das »proemio generale« der *Commedia* nicht im eigentlichen Sinne als erster Gesang des *Inferno* betrachtet werden kann, so würde das Bild des Schleiers nicht im IX., sondern vielmehr im VIII. Gesang des *Inferno* mit großem Nach-

⁴⁵ Luigi Blasucci, »Sottile«, S. 345.

⁴⁶ Obgleich Marthe Dozon (*Mythe et symbole dans la Divine Comédie*, S. 5) das »jeu phonique« zwischen »velo« und »vero« hervorhebt und von einem »rapport de substitution« spricht, bleibt ihre Interpretation dem einfachen Modell einer verschleierte Wahrheit verhaftet: »[...] la vérité, profonde, essentielle, est recouverte par le voile et c'est vers la vérité cachée que le lecteur doit »aiguiser« son regard.«

druck eingeführt. In einer deutlichen Parallele nimmt Dante also nunmehr im VIII. Gesang des *Purgatorio* explizit (»il velo è ora ben tanto sottile«) Bezug auf seine erste theologisch-poetologische Reflexion über den Schleier des Textes. Unter den Bedingungen des *Purgatorio* erhält der Textschleier eine neue Funktion. Bereits im *Inferno* hatte Dante den Topos vom Schleier der Allegorie in ein spannungsreiches Verhältnis von scheinbar zugänglichem und sich dennoch entziehendem Sinn transformiert. Im *Purgatorio* wird der Leser aber nicht mehr dazu aufgerufen, eine verborgene »dottrina« hinter dem Textschleier zu betrachten. Der Prozess einer in der Textur vielfach gebrochenen Auslegung, die ein verfehltes Lesen, ein »trapassar dentro«, bedingen kann, steht im Vordergrund. Während in dem Bild einer »dottrina sotto 'l velame« die Vorstellung vom vierfachen Schriftsinn evoziert wird, nach der sich eine Schicht des Textes rational in eine andere übersetzen lässt, kommt in der Bewegung des »trapassar dentro« der ästhetische Prozess selbst in den Blick. »Mirate la dottrina« ist eine Aufforderung zur Kontemplation des theologischen Lehrgehalts, auch wenn die Realisierung dieser Aufforderung problematisiert wird, während in »Aguzza qui, lettore, ben li occhi al vero« intellektuelle Neugierde angesprochen scheint. Der Akzent liegt hier nicht auf der Doktrin, sondern auf dem Wahrnehmungsprozess selbst.⁴⁷ Der Leser wird nicht aufgefordert, »sotto 'l velame« zu blicken, er dringt in und durch (»trapassar dentro«) einen dichten Zeichenkomplex, der seine Wahrnehmung konditioniert und sein Auge in falsche Richtungen zu lenken droht.

In Analogie zur christlichen Bedeutungserfassung der Rede im vierfachen Schriftsinn wird auf einen tieferen Sinn prätendiert, der sich nicht unmittel-

⁴⁷ In der Forschung werden die beiden poetologischen Reflexionen Dantes über die Gewebestruktur des Textes in der Regel als Einheit interpretiert und unmittelbar mit der Lehre vom mehrfachen Schriftsinn in Verbindung gebracht. So heißt es in dem Artikel »Sottile« der *Enciclopedia dantesca* von Luigi Blasucci: »[...] L'immagine, considerata nel contesto, ha un chiaro valore metaforico: *Aguzza qui, lettore, ben li occhi al vero / ch'è 'l velo è ora ben tanto sottile, / certo che 'l trapassar dentro è leggero*, dove il velo è la lettera che cela il vero, ossia un significato allegorico (cfr. *Inf.* IX, 62–63 *mirate la dottrina che s'asconde / sotto 'l velame de li versi strani*).« Auch Marthe Dozon (*Mythe et symbole dans la Divine Comédie*, S. 4f.) fasst die beiden Textstellen zusammen und versteht beide als »opération de décryptage«: »À deux reprises, en effet, le lecteur est formellement convié à une opération de décryptage. La métaphore du »voile« – dans lequel s'enveloppe le message – apparaît une première fois dans *Enf.* IX [...]. La même image se réitère dans *Purg.* VIII [...].« In einer solchen Perspektive wird jedoch die fundamentale Differenz zwischen der ästhetischen Konzeption von *Inferno* und *Purgatorio* im Hinblick auf das Bild des Schleiers nivelliert. Dantes unterschiedliche Versuche, das Modell vom mehrfachen Schriftsinn in ein komplexes Textmodell zu überführen, können aus dieser Sicht ebenfalls nicht wahrgenommen werden.

bar preisgibt oder erschließt. Dabei wird die Aufmerksamkeit auf die Materialität des Textes und seine ästhetische Realisierung gelenkt, ohne dass dies zur Selbstreferentialität der Schrift führen würde, wie sie eine modernistische Literaturtheorie postuliert hat. Die Eigendynamik und Werkhaftigkeit des Poetischen tritt so in ihrer Konkretheit in den Blick. Mit dieser Verschiebung kommt zugleich ein weiterer »sensus« ins Spiel, den man als »sensus aestheticus« bezeichnen könnte. Unter »sensus aestheticus« wäre ein Sinn zu verstehen, der sich weder mit einem theologischen Lehrgehalt verrechnen ließe noch im »sensus literalis« aufginge. Dieser »fünfte« Sinn ist mit dem Bild des Schleiers in neuer Weise aufs engste verknüpft. Der Schleier dient in dieser Perspektive allerdings nicht als Metapher, derer sich die Exegese wie eines Werkzeugs bedient, sondern er ist eine Anschauungsform für die ästhetische Erfahrung selbst, die ihrerseits die theologische Referentialität des Textes dynamisiert und problematisiert.⁴⁸ Denn das Bild des Schleiers bezieht sich einerseits auf den Text in seiner Materialität, und es hat andererseits eine ästhetische Funktion im Blick auf das hinter ihm liegende Imaginäre. Während es in der theologischen Textexegese darum geht, hinter dem Schleier der Texte die absolute Wahrheit zu erkennen, dient bei Dante der Schleier dazu, die unaufhebbare Komplexität der Vermittlung des Absoluten zur Anschauung zu bringen. Dabei wird der Text selbst zu einer Quelle des Imaginären, das sich nicht einfach als Mimesis preisgibt, sondern sich in Bewusstseinsgestalten des Sichentziehens, des Sichzeigens und Verbergens, des Sichsteigerns darstellt. In einem Prozess des »trapassar del segno« dringt der Leser in die subtilen Strukturen des Textes, die ihn immer auch der Gefahr aussetzen, den Sinn oder die hinter den Signifikanten durchscheinende Bedeutung zu verfehlen. Es handelt sich aber nicht allein um eine ästhetische Erfahrung, denn der Leser nähert sich auf diese Weise auch der absoluten visionären Erfahrung des Jenseitswanderers an, die nur

⁴⁸ Andreas Kablitz spricht in seinem Aufsatz »Videre-Invidere. Die Phänomenologie der Wahrnehmung und die Ontologie des Purgatoriums« (in: *Deutsches Dante-Jahrbuch* 74 (1999), S. 137–188) von der »theologischen Grammatik« Dantes. Am Beispiel des Verses »tu ne conduci [...] come condur si vuol« (*Purg.* V, 17) zeigt er, wie mit Hilfe der Homonymie von »conduci« und »condur« die »Differenz zwischen fremder Steuerung und eigenem Verhalten« aufgehoben wird und zugleich mit der zwischen Aktiv und Passiv angesiedelten Form »si vuol« eine »Aufhebung zwischen *agens* und *patiens*« bewirkt werde: »Nun zeigt die Sprache selbst an, daß der Gegensatz von eigenem Willen und göttlichem Gebot nur ein scheinbarer ist. Es ist gewissermaßen eine theologische Grammatik, mit deren Hilfe Dante hier aus den Bedeutungen der Sprachzeichen die Lösung für das theologisch Kontroverse entwickelt.« (S. 153) Die Beobachtung von Kablitz macht deutlich, welche entscheidende Funktion die Sprachzeichen in ihrer Konkretheit gerade auch im Hinblick auf die theologische Dimension des Textes erhalten.

herabgemildert durch die Textur des »velo« zugänglich ist. Da der Schleier eine ästhetische Eigenwertigkeit erhält, konkretisiert sich in ihm auf diese Weise eine Ästhetisierung des Absoluten. Es bedarf der Gewebestruktur der poetischen Realisierung, um die alle Vorstellung sprengende visionäre Erfahrung Dantes zur Imagination des Lesers werden zu lassen.⁴⁹

Literaturverzeichnis

- Dante Alighieri, *Dante Alighieri's Göttliche Komödie*, metrisch übertragen und mit kritischen und historischen Erläuterungen versehen von Philaethes, Leipzig, Teubner, ⁴1891 (¹1865–66), 3 Bde.
- Ders., *De vulgari eloquentia*, in: *Opere minori*, hg. v. Alberto del Monte, Milano, Rizzoli, 1966, Bd. XI.
- Ders., *La Commedia secondo l'antica vulgata*, hg. v. Giorgio Petrocchi, Milano, Mondadori, 1966/67.
- Ders., *Die Göttliche Komödie*, übersetzt v. Hermann Gmelin, 3 Bde., Stuttgart, Klett, ³1994 (¹1954).
- Ders., *La Divina Commedia*. Commento di Anna Maria Chiavacci Leonardi, 3 Bde., Milano, Mondadori, 1991–1997.
- Ders., *L'Ottimo Commento della Commedia. Testo inedito d'un contemporaneo di Dante*, hg. v. Alessandro Torri, 3 Bde., Pisa, Capurro, 1827–1829, photomechan. Nachdruck, hg. v. Francesco Mazzoni, Bologna, Arnaldo Forni, 1995, Bd. I.
- Ders., *Philosophische Werke*. Italienisch / Deutsch, hg. unter der Leitung von Ruedi Imbach, 4 Bde., Hamburg, Meiner, 1993–1998.

⁴⁹ Im *Paradiso* ist der Schleier seiner Materialität beraubt. In einem Unaussprechlichkeit-stopos kapituliert Dante angesichts der Absolutheit der Erfahrung. Hatte das »ingegno« als Supplement der Erinnerung noch eine Referenz, die ihrerseits auf ein sprachliches Zeichen verwies, so droht der Text an dieser Stelle, jedes Bezugsobjekt zu verlieren. Dante setzt deshalb eine Leerstelle, die sein Werk wie ein Hindernis überspringen muss: »Convi-en saltar lo sacro poema« (*Par.* XXIII, 63). Der Schleier des Textes hat im *Paradiso* seine Materialität gänzlich verloren. Da der Autor innerhalb seines Werks zu einem Sprung über die Leerstelle der Beschreibung ansetzt, ist der Leser gezwungen, mit Hilfe seiner Imagination Bilder des Unvorstellbaren in die Leerstelle zu projizieren. Dabei blickt er weder »sotto 'l velame« (*Inf.* IX, 62–63) noch dringt er in die subtile Gewebestruktur des Textes ein. Der Text ist, seiner Materialität beraubt, nur noch als Negation, gewissermaßen als immaterieller Schleier präsent, der den »Sprung« der Imagination bedingt und konditioniert.

- Ders., *Il Convivio*, hg. v. Gianfranco Fioravanti, Canzoni hg. v. Claudio Giunti, in: ders., *Opere*. Edizione diretta da Marco Santagata, 2 Bde., Milano, Mondadori, 2014, Bd. II, S. 3–805.
- Ders., *Epistole*, hg. v. Claudia Villa, in: ders., *Opere*. Edizione diretta da Marco Santagata, 2 Bde., Milano, Mondadori, 2014, Bd. II, S. 1416–1592.
- Erich Auerbach, »Figura«, in: *Archivum Romanicum* 22 (1938), S. 436–489; wiederabgedruckt in: ders., *Gesammelte Aufsätze zur romanischen Philologie*, Bern/München, Francke, 1967, S. 55–92.
- Teodolinda Barolini, *The Undivine Comedy. Detheologizing Dante*, Princeton, Princeton University Press, 1992.
- Luigi Blasucci, »Sottile«, in: Umberto Bosco (Hg.), *Enciclopedia Dantesca*, 5 Bde., Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1970–1978, Bd. V (1976), S. 345.
- Hans Blumenberg, *Die Legitimität der Neuzeit*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1966.
- Giovanni Boccaccio, *Esposizioni sopra la Comedia di Dante*, in: *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, hg. v. Vittore Branca, 10 Bde., Milano, Mondadori, 1964–1998, Bd. VI, hg. v. Giorgio Paodan.
- Hennig Brinkmann, »Verhüllung (»Integumentum«) als literarische Darstellungsform im Mittelalter«, in: Albert Zimmermann (Hg.), *Der Begriff der repraesentatio im Mittelalter*, Berlin/New York, De Gruyter, 1971, S. 314–339.
- Ders., *Mittelalterliche Hermeneutik*, Tübingen, Niemeyer, 1980.
- August Buck, »Bildung und Dichtung bei Dante«, in: *Deutsches Dante-Jahrbuch* 60 (1985), S. 97–115.
- Francesco da Buti, *Commento di Francesco da Buti sopra la Divina Comedia di Dante Alighieri*, hg. v. Crescentino Giannini, Pisa, Fratelli Nistri, 1858, 3 Bde., photomechan. Nachdruck, hg. v. Francesco Mazzoni, Pisa, Nistri Lischi, 1989, Bd. I.
- Alain C. Charity, *Events and Their Afterlife: The Dialectics of Christian Typology in the Bible and Dante*, Cambridge, Cambridge University Press, 1966.
- Johan Chydenius, *The Typological Problem in Dante. A Study in the History of Medieval Ideas*, Helsingfors, Academic Bookstore, 1958.
- Benedetto Croce, *La poesia di Dante*, Bari, Laterza, ¹⁰1961 (1921).
- Marthe Dozon, *Mythe et symbole dans la Divine Comédie*, Florenz, Olschki, 1991.
- Giovanni Fallani, »Il canto VIII del Purgatorio«, in: *Nuove Letture Dantesche, Casa di Dante in Roma* 4 (1970), S. 19–33.
- William Franke, *Dante's Interpretive Journey*, Chicago/London, The University of Chicago Press, 1996.

- John Freccero, »Medusa: The Letter and the Spirit«, in: ders., *Dante. The Poetics of Conversion*, London/Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1986, S. 119–135.
- Étienne Gilson, *Dante et la philosophie*, Paris, Vrin, ²1953.
- Klaus W. Hempfer, *Poststrukturelle Texttheorie und narrative Praxis*, München, Fink, 1976.
- Robert Hollander, *Allegory in Dante's Commedia*, Princeton, Princeton University Press, 1969.
- Andreas Kablitz, »Poetik der Erlösung. Dantes *Commedia* als Verwandlung und Neubegründung mittelalterlicher Allegorese«, in: Glenn W. Most (Hg.), *Commentaries – Kommentare*, Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht, 1999, S. 353–379.
- Ders., »Videre-Invidere. Die Phänomenologie der Wahrnehmung und die Ontologie des Purgatoriums«, in: *Deutsches Dante-Jahrbuch* 74 (1999), S. 137–188.
- Otfried Lieberknecht, *Allegorese und Philologie. Überlegungen zum Problem des mehrfachen Schriftsinns in Dantes Commedia*, Stuttgart, Steiner, 1999.
- Henri de Lubac, *Exégèse médiévale. Les quatre sens de l'écriture*, 2 Bde., Paris, Aubier, 1959–1964.
- Giuseppe Mazzotta, *Dante, Poet of the Desert. History and Allegory in the Divine Comedy*, Princeton, Princeton University Press, 1979.
- Alastair J. Minnis, »The Transformation of Critical Tradition: Dante, Petrarch, and Boccaccio«, in: ders./A. Brian Scott (Hg.), *Medieval Literary Theory and Criticism, c. 1000–c. 1375*, Oxford, Clarendon Press, ²1998 (¹1988), S. 373–438.
- Ders. und A. Brian Scott (Hg.), *Medieval Literary Theory and Criticism, c. 1100–c. 1375; The Commentary Tradition*, Oxford, Clarendon Press, ²1998 (¹1988).
- Friedrich Ohly, *Schriften zur mittelalterlichen Bedeutungsforschung*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1977.
- Patricia Oster, *Der Schleier im Text. Funktionsgeschichte eines Bildes für die neuzeitliche Erfahrung des Imaginären*, München, Fink, 2002.
- Giovanni Pascoli, *Opere*, 2 Bde., hg. v. Maurizio Perugi, Milano/Napoli, Ricciardi, 1980–1981.
- Mario Pazzaglia, »Vita Nuova«, in: Umberto Bosco (Hg.), *Enciclopedia dantesca*, 5 Bde., Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1970–1978, Bd. V (1976), S. 1086–1095.
- Jean Pépin, »Allegoria«, in: Umberto Bosco (Hg.), *Enciclopedia dantesca*, 5 Bde., Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1970–1978, Bd. I (1970), S. 151–165.

- Ders., *Dante et la Tradition de l'Allégorie*, Paris, Vrin, 1970.
- Maria Simonelli, *Materiali per un'edizione critica del Convivio di Dante*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1970.
- Charles S. Singleton, »Dante's Allegory«, in: *Speculum* 25 (1950), S. 78–85.
- Ders., *Dante Studies I: Commedia: Elements of Structure*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1954.
- Ders., »The Irreducible Dove«, in: *Comparative Literature* 9 (1957), S. 129–135.
- Ders., *Dante Studies II: Journey to Beatrice*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1958.
- Philippe Sollers, »Dante et la traversée de l'écriture«, in: ders., *L'Écriture et l'expérience des limites*, Paris, Seuil, 1968, S. 14–47.
- Paolo di Somma, *Purgatorio*, in: Pompeo Giannantonio (Hg.), *Lectura Dantis Neapolitana*, Napoli, Loffredo, 1989, S. 179–190.
- Pasquale Tuscano, *Dal Vero al Certo*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1993.
- Giambattista Vico, *La Scienza Nuova Prima*, hg. v. Fausto Nicolini, Bari, Laterza, 1931.
- Francesco Zambon, »Allegoria e linguaggio dell'ineffabilità nell'autoesegesi dantesca dell'*Epistola a Cangrande*«, in: Gianfelice Peron (Hg.), *L'Autocommento*, Padova, Esedra, 1994, S. 21–30.

Approcci poetologici alla *Commedia* con le tecniche di lettura postmoderne

Riassunto

La ‘bifrontalità’ della *Commedia* quale geniale combinazione di un testo teologico-filosofico con uno poetico si fonda sull’indecifrabile unione dell’Autore con il personaggio protagonista del viandante che attraversa l’Aldilà. Questo doppio è carico di elementi biografici, così che anche il testo riporta tratti autobiografici che lo fanno assomigliare ad un’autofinzializzazione. Con l’ammorbidimento del sistema del quadruplice senso della scrittura in applicazione alla *Commedia* la costruzione dantesca di un ordine etico-morale del mondo diventa accessibile e oltremodo interessante anche per i non cattolici e i non cristiani. Il rapporto più libero col testo della *Commedia* ha ricevuto la sua spinta decisiva in epoca postmoderna. Sulla base del libero rapporto col testo biblico, diminuisce anche il rispetto per l’opera d’arte chiusa rappresentata dalla *Commedia*. Pertanto, il critico letterario cede alla seduzione di rivolgere al testo della *Commedia* anche domande insolite e fino ad allora ritenute inappropriate, di infrangere certi tabù e, con un cambio di prospettiva, di dare nuove valutazioni e scoprire ambivalenze. Ricorrere ad un approccio postmoderno alla *Commedia* vuol dire aprire quest’opera d’arte a nuovi contesti, per esempio alla biografia dell’autore, alle circostanze dell’epoca (storia) e ad aspetti tipici degli studi culturali come la visualizzazione e la trasposizione in un altro *medium* (tra l’altro, l’arte figurativa). Nel presente contributo la possibilità di letture contestuali viene articolata secondo le categorie del modello della comunicazione letteraria, presentando alcuni esempi relativi al piano dell’estetica testuale e dell’estetica della ricezione.

Zusammenfassung

Die Janusköpfigkeit der *Commedia* als der genialen Kombination eines theologisch-philosophischen und eines poetischen Textes beruht auf der unentschlüsselbaren Verquickung des Autors mit der handelnden Figur des Jenseitswanderers. Diesem Doppelgänger sind biographische Elemente zu eigen, so dass der Text autobiographische Züge trägt, die einer Autofiktionalisierung gleichkommen. Mit der Aufweichung des Systems des vierfachen Schriftsinns durch seine Anwendung in der *Commedia* wird Dantes Konstruktion einer ethisch-moralischen Weltordnung auch für Nichtkatholiken und Nichtchristen zugänglich und überaus interessant. Ein freierer Umgang mit dem Text der *Commedia* hat in der Epoche der Postmoderne entscheidende Anstöße erhalten. Einhergehend mit einem freien Umgang mit

der Heiligen Schrift schwindet auch der Respekt für das geschlossene Kunstwerk, welches die *Commedia* darstellt. Damit können die Literaturwissenschaftler der Versuchung nachgeben, an den Text der *Commedia* auch ungewöhnliche, bislang als unangemessen geltende Fragen zu richten, bestimmte Tabus zu brechen und mittels eines Perspektivenwechsels neue Bewertungen vorzunehmen und Ambivalenzen zu entdecken. Sich dem Text der *Commedia* mit postmodernen Herangehensweisen zu nähern, bedeutet, dass man dieses Kunstwerk auf neue Kontexte hin öffnet, z.B. auf die Biographie des Autors, auf die zeitgeschichtlichen Umstände (Geschichte) und auf typische Aspekte der Kulturwissenschaften, wie z.B. Visualisierung und mediale Transposition (u.a. bildende Künste). Im vorliegenden Beitrag wird die Möglichkeit kontextualisierender Lektüren gemäß den Kategorien des literarischen Kommunikationsmodells dargelegt, und es werden Beispiele aus dem Bereich der Text- und der Rezeptionsästhetik angeführt.

1. Argomenti per la classificazione della *Commedia* come opera poetica

I nostri approcci alla *Commedia* di Dante si muovono nell'orizzonte del poetologico. Di conseguenza, il nostro sguardo è rivolto alle qualità poetiche dell'opera. Il paragrafo 27 dell'*Epistola XIII a Cangrande* rinvia alla presenza di una tale dimensione:

(27) Forma sive modus tractandi est poeticus, fictivus et descriptivus, digressivus, transumptivus, et cum hoc diffinitivus, divisivus, probativus, improbativus et explorum positivus.

Forma o modo dell'esposizione è il modo della poesia, delle finzioni e descrizioni, delle digressioni e dei traslati, e inoltre il modo delle definizioni, divisioni, dimostrazioni, confutazioni e delle presentazioni di esempi.

Die Form oder Art des Traktierens besteht in Poesie, Fiktion, Beschreibung, Abschweifung, Metaphorik, aber zugleich auch in Definition, Einteilung, Beweis, Widerlegung, Anführung von Beispielen.¹

¹ Dante Alighieri, *Epistola a Cangrande*, ed. critica a cura e con commento di Enzo Cecchini, Firenze, Giunti, 1995, pp. 10–11. Traduz. tedesca cit. da Ernst Robert Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Tübingen/Basel, Francke, ¹¹1993 (¹1948), p. 229. Cfr. anche Dante Alighieri, *Philosophische Werke*, a cura di Ruedi Imbach, vol. I: *Das Schreiben an Cangrande della Scala: lateinisch/deutsch*, übersetzt, eingeleitet und kommentiert von Thomas Ricklin, Hamburg, Meiner, 1993, pp. 10–13. La traduzione di Curtius è in questo caso più appropriata.

In questa sede, non possiamo affrontare la questione dell'autorialità di Dante rispetto all'*Epistola a Cangrande*.² Mentre August Buck, Giorgio Padoan e Ulrich Prill considerano la questione definitivamente risolta,³ ultimamente Alberto Casadei ha messo di nuovo in dubbio l'autenticità dell'*Epistola*.⁴ Ciononostante, noi rinviando all'*Epistola* perché questo testo – per quanto riguarda il poetologico – sembra corrispondere all'intenzione di Dante.⁵ Nel collegamento (« et cum hoc ») delle categorie – evidente nell'elencazione (*Ep.* XIII, 27) – provenienti dagli ambiti della poesia e delle scienze teologico-filosofiche si è vista un'innovazione della *Commedia*. Un simile testo non si era mai dato prima. L'unione della poesia, basata sull'immaginazione creativa, con la rappresentazione dei contenuti di fede viene inscenata ricorrendo al personaggio del pellegrino quale doppio (*double*) dello stesso autore, come una realtà vissuta, una visionaria verità creduta, stilizzata anche come sogno. Dietro la maschera del viandante che attraversa l'Aldilà, l'autore descrive lo straordinario fenomeno dell'incontro, in sfere metafisiche, di un uomo terreno con le anime dei defunti. Questa prestazione della fantasia realizzata nella *Commedia* va evidentemente ben al di là di ciò che il testo biblico come tale riesce a presentare come apparato poetico. Tenendo presente Alberto Magno e Tommaso d'Aquino, Curtius rinvia alla critica che i pensatori scolastici medievali muovevano al valore della poetica rispetto alla scienza teologico-filosofica.⁶ La Scolastica fa la distinzione fra due diversi piani di

² La controversia circa l'autenticità dell'*Epistola* inizia in pieno Romanticismo (Filippo Scolari, *Note ad alcuni luoghi dei primi cinque canti della Divina Commedia*, Venezia, Picotti, 1819) ed è a tutt'oggi irrisolta. Un'approfondita analisi di tale questione si trova nello studio di Otfried Lieberknecht, *Allegorese und Philologie. Überlegungen zum Problem des mehrfachen Schriftsinns in Dantes « Commedia »*, Stuttgart, Steiner, 1999, qui p. 4, n. 5, il quale, però, nel suo variegato esame, evita di schierarsi per una delle tesi in campo.

³ Cfr. August Buck, *Die italienische Literatur im Zeitalter Dantes und am Übergang vom Mittelalter zur Renaissance*. Vol. I: *Dantes Commedia und die Dante-Rezeption des 14. und 15. Jahrhunderts*, Heidelberg, Winter, 1987, p. 169. Giorgio Padoan, « Il Vicariato Cesareo dello Scaligero. Per la datazione dell'«Epistola a Cangrande» », in: *Lettere Italiane* 50,2 (1998), pp. 161–175, ora in: Idem, *Ultimi studi di filologia dantesca e boccacciana*, a cura di Aldo Maria Costantini, Ravenna, Longo, 2002, pp. 29–39; Idem, *Il lungo cammino del « poema sacro »*. *Studi danteschi*, Firenze, Olschki, 1993. Per la questione dell'autorialità dell'*Epistola* cfr. anche Ulrich Prill, *Dante*, Stuttgart/Weimar, Metzler, 1999, pp. 189–190. Prill non ha ancora accolto la tesi di dottorato di Otfried Lieberknecht, pubblicata nello stesso anno (cfr. *supra*, n. 2).

⁴ Cfr. Alberto Casadei, *Dante oltre la Commedia*, Bologna, Il Mulino, 2013, pp. 25–43.

⁵ Cfr. anche la motivazione di Umberto Eco, « L'Epistola XIII, l'allegorismo medievale, il simbolismo moderno » (1984), in: Idem, *Sugli specchi e altri saggi*, Milano, Bompiani, 1985, pp. 215–241, qui pp. 215–216. Eco si schiera a favore dell'autenticità dell'*Epistola*. Su questa problematica appare illuminante l'analisi condotta da Otfried Lieberknecht, *Allegorese und Philologie*, pp. 5 sq., sulle osservazioni fatte da Dante nel *Convivio* (II, i, 2–15).

⁶ Cfr. Ernst Robert Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, pp. 230–231.

poesia: le storie, le parabole e le metafore presenti nella Bibbia, che annunciano quale sacra scrittura la Verità, e la poesia basata sulla finzione umana – « auf menschlicher Fiktion beruhend »⁷ – che se dal punto di vista della forma – ossia per quanto riguarda la retorica – mostra elementi in comune con la prima, per quanto, invece, attiene alla pretesa di verità si attesta molto al di sotto della poesia biblica. Già Curtius vede nella sorta di estetizzazione realizzata da Dante un'autonomizzazione addirittura dalla stessa dottrina di Tommaso d'Aquino,⁸ il cui insegnamento, peraltro, costituisce notoriamente una base dell'opera dantesca.

Già nel suo saggio « L'Epistola XIII, l'allegorismo medievale, il simbolismo moderno », del 1984, Umberto Eco illustra il suo punto di vista postmoderno rispetto al rapporto di Dante con Tommaso con particolare riferimento alla questione del « senso allegorico » nella poesia mondana. Fra l'altro, Eco sostiene – in maniera, potremmo dire, rivoluzionaria – che Dante, con la sua misteriosa inconseguenza ed equivocità rispetto all'insegnamento dell'Aquinate, ha preso come poeta una strada che anticipa di ben duecento anni la « rottura epistemologica » che si compirà solo col Rinascimento.⁹ Secondo Eco, Dante oltrepassa la linea di confine fra allegoria e simbolo.¹⁰

La « bifrontalità » della *Commedia* quale geniale combinazione di un testo teologico-filosofico con uno poetico si fonda sull'indecifrabile unione dell'autore con il personaggio protagonista del viandante che attraversa l'Aldilà. Con questo personaggio, che si muove al di sopra del piano della realtà, Dante si crea un doppio che impersona la sua trama onirica interiore. Questo personaggio è carico di elementi biografici dell'autore, così che anche il testo riporta tratti autobiografici che lo fanno assomigliare ad una autofinanzializzazione. Di quest'ambito fanno parte – per citare solo alcuni esempi – la predilezione del poeta Dante per l'antichità (in special modo per Virgilio quale suo autore preferito), il personaggio di Beatrice quale amore di gioventù, l'evocazione dell'avo Cacciaguida con le sue idee di morale sociale nonché l'incontro con il maestro Brunetto Latini e il reiterato riferimento alla città natale di Firenze e al trauma dell'esilio.¹¹

⁷ *Ibid.*, p. 230.

⁸ *Ibid.*, pp. 230–231. – Una dettagliata e sottile discussione della posizione di Dante rispetto a Tommaso d'Aquino si trova in Otfried Lieberknecht, *Allegorese und Philologie*, p. 15, n. 22.

⁹ Cfr. Umberto Eco, « L'Epistola XIII, l'allegorismo medievale, il simbolismo moderno », paragrafo « La rottura », p. 235.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ Su ciò cfr. Karlheinz Stierle, *Dante Alighieri: Dichter im Exil, Dichter der Welt*, München, Beck, 2014, nonché la tesi per il conseguimento della libera docenza recentemente presenta-

2. L'ammorbidimento del sistema del quadruplice senso della scrittura in applicazione alla *Commedia*

Com'è noto, nel VII secolo Beda il Venerabile, sulla scorta del pensiero di Origene, sviluppò per l'esegesi biblica l'insegnamento dei quattro sensi della Scrittura, un modello che – stando soprattutto a Tommaso d'Aquino – non poteva essere applicato a testi profani o extrabiblici.¹² I commentatori danteschi hanno tuttavia provato ad applicare il molteplice senso della scrittura del testo biblico al testo della *Commedia*. In ciò essi si rifacevano all'*Epistola XIII a Cangrande* (*Ep.* XIII, 20–25, 33 s.), che nei paragrafi 24 e 25 applica all'opera di Dante due modi di lettura: il *sensus litteralis* ed il *sensus allegoricus*:

(24) Est ergo subiectum totius operis, litteraliter tantum accepti, status animarum post mortem simpliciter sumptus; nam de illo et circa illum totius operis versatur processus.

Dunque soggetto dell'intera opera presa soltanto alla lettera è la condizione delle anime dopo la morte considerata in generale; infatti il corso di tutta l'opera si svolge su di essa e intorno ad essa.¹³

(25) Si vero accipiatur opus allegorice, subiectum est homo prout merendo et demerendo per arbitrii libertatem iustitie premiandi et puniendi obnoxius est.

Ma se l'opera è intesa allegoricamente, ne è soggetto l'uomo in quanto acquistando meriti e demeriti per effetto del libero arbitrio è esposto alla giustizia del premio e del castigo.¹⁴

Mentre il paragrafo 24 descrive l'oggetto alla lettera, il che corrisponde al *sensus litteralis*, il paragrafo 25 si riferisce piuttosto al *sensus moralis*, ossia al senso didascalico della *Commedia*, per il quale qui l'autore dell'*Epistola* usa il termine « allegorico ». L'autore spiega che con questo termine egli non

ta ma non ancora pubblicata da Judith Kasper, *Der traumatisierte Raum. Insistenz, Inschrift, Montage bei Freud, Levi, Kertész, Sebald und Dante*, Universität Potsdam 2014.

¹² Cfr. Umberto Eco, *Semiotics and the Philosophy of Language*, Bloomington, Indiana University Press, 1986 (1984), pp. 147sq., part. p. 149. Seguiamo la versione inglese del libro che è di pugno dell'autore ed esce quasi contemporaneamente alla versione italiana (*Semiotica e filosofia del linguaggio*, Torino, Einaudi, 1984), ma è più elaborata. Cfr. anche Ulrich Prill, *Dante*, p. 191.

¹³ Dante Alighieri, *Epistola a Cangrande*, pp. 10–11.

¹⁴ *Ibid.*

si limita ad indicare solo il senso nascosto, ma che concepisce il concetto di « allegorico » in modo più ampio di quanto previsto dalla regola generale:

(22) Et quomodo isti sensus mystici variis appellantur nominibus, generaliter omnes dici possunt allegorici, cum sint a litterali sive historiali diversi. Nam allegoria dicitur ab 'alleon' grece, quod in latinum dicitur 'alienum' sive 'diversum'.

E come questi sensi mistici vengono designati con diversi termini, possono tutti essere detti in generale allegorici, dato che divergono dal senso letterale o storico. Infatti si dice allegoria dal greco 'alleon', che in latino suona 'alienum' o 'diversum'.¹⁵

Rinviando al significato greco e latino di « allegoria » nel senso di 'altro', 'diverso', l'autore dell'*Epistola* usa il termine « allegorico » per indicare tutti i significati che non corrispondono alla lettera del testo. Da questo punto di vista egli si stacca dal rigido sistema del quadruplice senso della scrittura, non differenziando sempre e in maniera assoluta i vari piani di significato. In tal modo, l'autore dell'*Epistola* si avvicina alla teoria dell'interpretazione allegorica della Scrittura formulata dai primissimi Padri della Chiesa, quindi ancor prima di Origene. La teoria illustrata in proposito nell'*Epistola* corrisponde effettivamente alla prassi dantesca nella *Commedia*. Forse in ciò è da vedere anche una sorta di compromesso di Dante con Tommaso d'Aquino, il quale, come abbiamo già ricordato, non voleva vedere il quadruplice senso della scrittura applicato a testi extrabiblici. Rifacendosi al discorso di Dante nell'*Epistola a Cangrande*, Ulrich Prill nota:

Lo stesso Dante rinuncia [...] all'applicazione sistematica della dottrina del quadruplice senso della scrittura alla sua *Commedia*. Anzi, in relazione al proprio testo il significato del concetto di « allegoricus » resta piuttosto equivoco. Dante, quindi, non fornisce alcuna interpretazione univoca del testo ma ne riserva la spiegazione dettagliata – certo consapevolmente – ai suoi lettori, limitandosi semplicemente a ricordare che la *Divina Commedia* possiede diversi piani di senso, ma non stabilendo come questi piani di senso debbano essere descritti dal punto di vista del contenuto. Proprio questa possibilità di una rilettura creativa garantisce a chiunque si accosti alla *Commedia* un accesso affatto individuale all'opera.¹⁶

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ « Dante selbst verzichtet [...] auf die systematische Anwendung der Lehre vom vierfachen Schriftsinn auf die *Commedia*. Im Gegenteil bleibt die Bedeutung des Begriffs 'allegoricus' in bezug auf den eigenen Text eher undeutlich. Dante gibt also keine eindeutige Interpretation des Texts vor, sondern verlagert die detaillierte Deutung – wohl bewußt – auf die Seite der Leserschaft. Er weist lediglich dezidiert darauf hin, daß die *Göttliche Komödie* mehrere Sinnebenen hat, legt jedoch nicht fest[,] wie diese Sinnebenen inhaltlich zu beschreiten [sic] sind. Gerade diese Möglichkeit einer kreativen Relektüre eröffnet jedem, der sich mit der

Con questa valutazione Prill fornisce un decisivo argomento per la legittimazione di una lettura postmoderna della *Commedia*. Con l'ammorbidimento del sistema del quadruplice senso della scrittura in applicazione alla *Commedia* la costruzione dantesca di un ordine etico-morale del mondo diventa accessibile e oltremodo interessante anche per i non cattolici e i non cristiani. Allo stesso modo, anche il *sensus anagogicus* conosce una transcodificazione verso idee della fine dei tempi non più implicanti una redenzione dell'uomo in un Aldilà. L'apertura del sistema somiglia, a dire il vero, all'apertura del vaso di Pandora. A questo punto sono da citare l'interpretazione filoislamica della *Commedia* ad opera di Catherina Wenzel¹⁷ così come la lettura psicanalitica che ne fa Judith Kasper sulla base della teoria freudiana del trauma.

3. La rottura del quadruplice senso della scrittura biblica in epoca postmoderna

Il rapporto più libero col testo della *Commedia* ha ricevuto la sua spinta decisiva in epoca postmoderna. Gli scrittori postmoderni sviluppano un accesso fondamentalmente nuovo ai testi della Sacra Scrittura. Essi, infatti, rompono consapevolmente il sistema del quadruplice senso della scrittura della Bibbia. Con gesto blasfemo, il Libro dei libri viene spogliato della sua sacralità. A partire dagli inizi del Novecento le correnti moderne – particolarmente il Surrealismo – avevano già creato, attraverso molti passaggi, i presupposti del decadimento della religiosità cristiana successivamente esaltato dal postmodernismo.

Nella sua opera *Semiotics and the Philosophy of Language* (1984) Umberto Eco descrive le basi di un nuovo accesso ai testi biblici. Stando alla teoria di Eco, non esiste un senso unico e univoco nei testi biblici che, quindi, sono aperti e infinitamente interpretabili. Eco cita la Sacra Scrittura come esempio per dare una prova dell'interpretazione *semiosica* nel *modo simbolico*.¹⁸ Nella sua discussione critica dell'esegesi biblica protocristiana e medievale Eco rappresenta le due direzioni opposte sorte in ambito teologico:¹⁹ mentre una

Commedia beschäftigt, einen individuellen Zugang. » (Ulrich Prill, *Dante*, p. 193; corsivo nel testo.)

¹⁷ Catherina Wenzel, *Verdammt und Vollkommen. Muhammad in Dantes Divina Commedia. Ein Beitrag zur Religionsgeschichte Europas*, Berlin, Lit Verlag, 2014.

¹⁸ Umberto Eco, *Semiotics and the Philosophy of Language*, pp. 147sq.

¹⁹ Non è questa la sede per trattare questo problema nel suo sviluppo storico e dare spazio agli sforzi, pur esistenti, di conciliare queste due concezioni fra loro affatto discrepanti.

si sforzava di tener conto, nell'ambito di una « free interpretation », della « (symbolic and uncoded) nature » della Sacra Scrittura,²⁰ l'altra cercava di controllare il senso della scrittura sottoponendosi al vincolo di un « codice allegorico »:

What the first exegetes understood was that [...] the Scriptures were in the position of saying everything, and everything was too much, for any exegesis looks for a translatable Truth. The Church is the divine institution supposed to explain the truth, to make it understandable, even to the illiterate. The symbolic nature of the Books had thus to be tamed and reduced [...]. The *symbolic* mode had to be transformed into the *allegorical* one. The Scriptures potentially had every possible meaning, but in fact their reading was susceptible to being governed by a code, and the senses of the text had to be reduced to a manageable format. That is why the first Fathers proposed the theory of the allegorical senses. In the beginning the senses were three: literal, moral or psychic, mystic or pneumatic. [...] Later, the senses became four (literal, allegorical, moral, and anagogical).²¹

In origine, quindi, il puro testo biblico è polivalente. Per dirla con Eco: « The Books had infinite readings ».²² Un passo, da lui citato, tratto dagli scritti dello scolastico Gilberto di Stanford viene da Eco riassunto e interpretato nel modo seguente:

[...] that, even though the senses of the Scriptures are infinite, none of them annuls the others, each increasingly enriching this immense storage of meanings, where everybody can find what he is able to find according to his interpretive capabilities.²³

Gli scrittori postmoderni, specialmente gli autori di romanzi mitici postmoderni e di testi narrativi fantastici come Italo Calvino, Michel Tournier,²⁴ lo stesso Umberto Eco nonché Livia De Stefani²⁵ – per citarne solo alcuni

²⁰ Citazioni tratte da: Umberto Eco, *Semiotics and the Philosophy of Language*, p. 150. Eco (p. 149) rimanda a diversi Padri della Chiesa protocristiani e medievali che testimoniano « the feeling of the inexhaustible profundity of the Scriptures ».

²¹ Umberto Eco, *Semiotics and the Philosophy of Language*, p. 149.

²² *Ibid.*, p. 150.

²³ *Ibid.*

²⁴ Sul romanzo mitico postmoderno in generale e su Michel Tournier in particolare cfr. Cornelia Klettke, *Der postmoderne Mythenroman Michel Tourniers am Beispiel des « Roi des Aulnes »*, Bonn, Romanistischer Verlag, 2012, sezione « Die Bibel als Prätext », pp. 74–77.

²⁵ Cfr. l'ultimo romanzo di quest'autrice, *La stella Assenzio* – iniziato negli anni Settanta e uscito solo nel 1985, un anno dopo *Semiotics and the Philosophy of Language* di Eco – che si può considerare un esempio di romanzo mitico postmoderno. Nel suo romanzo anche Livia De Stefani tratta liberamente le storie bibliche. Per maggiori dettagli cfr. Antonella Ippolito, *La stella Assenzio von Livia De Stefani – Ökokritik als Endzeitmythos*, Berlin, Frank & Timme, 2015.

– hanno sviluppato, a partire dagli anni Sessanta del Novecento, delle strategie testuali per trattare liberamente i materiali narrativi biblici, dando vita a nuove interpretazioni dei testi sacri. Così, per esempio Tournier realizza nei suoi testi una remitizzazione delle storie della Bibbia, così che la Sacra Scrittura diventa per lui un pretesto per la sua propria letteratura. Egli non si occupa dell'esegesi biblica canonica ma interpreta la Bibbia in modo affatto originale, prendendo in considerazione tutti i piani narrativi e ricorrendo inoltre anche agli Apocrifi e ad esegeti di diversa provenienza (per esempio gnostici, ebrei) nonché a dottrine eretiche (come per esempio il nestorianesimo).

4. Possibilità di un approccio postmoderno all'opera chiusa della *Commedia* per aprirla a nuovi contesti di scienze culturali

Negli ultimi decenni l'apertura tipica del Postmodernismo ha portato anche a numerose nuove interpretazioni e approcci nel senso di un'esegesi meno vincolata della *Commedia* realizzata con l'ausilio di strategie postmoderne testuali e di lettura. Sulla base del libero rapporto col testo biblico, diminuisce anche il rispetto per l'opera d'arte chiusa rappresentata dalla *Commedia*. Pertanto, il critico letterario cede alla seduzione di rivolgere al testo della *Commedia* anche domande insolite e fino ad allora ritenute inappropriate, di infrangere certi tabù e, con un cambio di prospettiva, di dare nuove valutazioni e scoprire ambivalenze.

La *Commedia* è notoriamente anzitutto un'opera d'arte chiusa di estrema densità e, per quanto riguarda il contenuto, di grande compattezza e complessità filosofico-teologica, in cui forma e senso si compenetrano perfettamente. Questo poema è caratterizzato da un'estetizzazione della lingua con una retorica compiuta. In un tale sistema armonico, in sé concordante e compiuto, dove potranno essere i vuoti, ossia quelle lacune (*blancs*) in cui si possano inserire – o meglio, insinuare – degli innesti interpretativi (*greffes*)? In quali luoghi del denso tessuto testuale brillano i nodi (*carrefours*) in cui gli interpreti possano trovare delle possibilità di deviazione e biforcazione? Voglio dire che, per riuscire a trovare lacune e punti d'incrocio, si dovrà cercare perlopiù laddove emergono reminiscenze, allusioni ed echi della biografia dell'autore – come fa Karlheinz Stierle nella sua interpretazione²⁶ – ovvero li

²⁶ Cfr. Karlheinz Stierle, *Dante Alighieri: Dichter im Exil, Dichter der Welt*.

dove, a mo' di palinsesto, affiorano in superficie riferimenti alla realtà coeva del poeta.

Ricorrere ad un approccio postmoderno alla *Commedia* vuol dire aprire quest'opera d'arte a nuovi contesti, per esempio alla biografia dell'autore, alle circostanze dell'epoca (storia) e ad aspetti tipici degli studi culturali come la visualizzazione e la trasposizione in un altro *medium* (tra gli altri, l'arte figurativa). Nel presente contributo la possibilità di letture contestuali viene articolata secondo le categorie del modello della comunicazione letteraria, presentando di seguito alcuni esempi relativi al piano dell'estetica testuale e dell'estetica della ricezione.

5. Un esempio di poetizzazione della dimensione storica e di critica del tempo

Sotto l'aspetto della comunicazione estetico-testuale, affrontando per esempio il tema del « vaglio di beni terreni e celesti – etica economica ed 'economia dell'anima' nella *Commedia* di Dante », ²⁷ abbiamo osservato da vicino il trattamento riservato nella *Commedia* al denaro e all'oro, evidenziandone la dimensione storica, nonché la critica di Dante nei confronti della propria epoca. Grazie a quest'analisi abbiamo preso atto dell'ambivalenza, insita nella valutazione dei beni e nel rapporto con l'oro, che attraversa tutte e tre le cantiche del poema. Nel campo di tensione tra il Bene e il Male, tra le virtù e i vizi degli uomini, i concetti di denaro, moneta e oro, quali dispositivi fra *avaritia* e *caritas*, svolgono un ruolo ambiguo. Attraverso l'osservazione di comportamenti ambivalenti messi in atto dal « Vian-Dante » individuiamo in questo tema dei punti di partenza per una liberazione dal rigido schema di una *Weltanschauung* dualistica.

Questa scoperta non vale solo per il contesto del denaro ma anche per la rappresentazione di determinati personaggi dell'Inferno – come, per esempio, Ulisse, Brunetto Latini e non ultimo Reginaldo Scrovegni ²⁸ – per i quali

²⁷ Cornelia Klettke, « Die Abwägung irdischer und himmlischer Güter – ökonomische Ethik und Seelenökonomie in Dantes *Commedia* », in: *Deutsches Dante-Jahrbuch* 87/88 (2012/2013), pp. 163–202; edizione italiana: « Il vaglio di beni terreni e celesti – etica economica ed 'economia dell'anima' nella *Commedia* di Dante », in: Alvaro Barbieri/Elisa Gregori (a cura di), *Letteratura e denaro. Ideologie metafore rappresentazioni*. Atti del XLI Convegno Interuniversitario (Bressanone/Brixen, 11–14 luglio 2013), Padova, Esedra, 2014, pp. 155–189.

²⁸ Cfr. Cornelia Klettke, « Die Abwägung irdischer und himmlischer Güter – ökonomische Ethik und Seelenökonomie in Dantes *Commedia* », pp. 184–190; Eadem, « Il vaglio di beni

il Viandante manifesta, in modo più o meno chiaro, la sua empatia. Le borse di denaro che, ornate con lo stemma del rispettivo proprietario, stigmatizzano gli usurai, rinviano allo spirito dei tempi dell'epoca di Dante animato dall'etica pauperistica francescana. Uno sconfinamento nel campo dell'arte figurativa ci fa riconoscere – alla stregua del testo della *Commedia* – una proliferazione di borse di denaro nel ciclo di affreschi giotteschi della Cappella degli Scrovegni di Padova. È documentato che un tale motivo, che rinvia ad un mito quotidiano dell'epoca, fa parte anche del repertorio figurativo degli scultori medievali. Ulteriori segnali sono altresì riscontrabili per esempio nella trattazione giottesca delle allegorie dell'*Invidia* e della *Karitas* che, a causa di una stupefacente somiglianza, si prestano a corroborare l'ipotesi di una conoscenza, da parte di Dante, delle pitture realizzate da Giotto nella Cappella degli Scrovegni.

L'*entrelacement* di temi nelle diverse arti stimola l'interpretazione del testo e dell'immagine e, attraverso gli incroci, trasmette al fruitore un'idea più complessa di quell'epoca così lontana che viene, così, 'attualizzata'.

6. Un esempio di metaforicità: il sapere alchemico e gemmologico medievale

Delle nuove prospettive sul testo della *Commedia* si aprono principalmente anche attraverso una lettura condotta sotto determinati aspetti propri delle scienze culturali, nella quale appare in primo piano l'interpretazione della metaforicità. Uno studio per esempio delle gemme, dei loro colori e del simbolismo medievale delle stesse porta a scoprire livelli ben celati di senso.²⁹ Il metaforismo delle gemme quali strumenti estetici della visualizzazione del testo risveglia la fantasia e aumenta la capacità immaginativa del lettore. Il

terreni e celesti – etica economica ed 'economia dell'anima' nella *Commedia* di Dante », pp. 172–177.

²⁹ Cfr. Cornelia Klettke, « Paradiesmystik im Grenzbereich des Nicht-Darstellbaren. Par. XXX: Dantes Wortgemälde und Botticellis Zeichnung – Analyse eines Medienwechsels », in: Michèle Mattusch/Sylvia Setzkorn (a cura di), *Imagination – Evokation – Bild: Reflexionsästhetische Dimensionen der Bild-Text-Beziehung in der italienischen Literatur*, in: *Letteratura & Arte*, Pisa/Roma, Fabrizio Serra, 2010, pp. 55–83; edizione italiana: « Mistica del Paradiso al limite del non rappresentabile. Par. XXX: word-painting dantesco e disegno botticelliano – Analisi di un intercambio mediale », in: *Quaderns d'Italia* 17 (2012), pp. 113–147. <http://www.raco.cat/index.php/QuadernsItalia/article/view/262712/350118>. La gemmologia costituisce un ambito screditato da Tommaso d'Aquino. Cfr. Umberto Eco, « L'Epistola XIII, l'allegorismo medievale, il simbolismo moderno », paragrafo « La rottura », p. 236.

metaforismo delle gemme e della luce è riscontrabile soprattutto in relazione a Beatrice a partire dai suoi occhi di smeraldo (*Purg.* XXXI, 116) risplendenti nel suo spettacolare ingresso sul carro trionfale fino alla scena del suo commiato dal poeta (*Par.* XXX, XXXI). Il ricordo che ha Dante dell'amore giovanile è impallidito al cospetto della luce soprannaturale del sapere divino emanata dal volto femminile. Lo svelamento degli occhi costituisce un'esperienza cruciale sulla via del poeta verso la percezione e l'esperienza del divino nella trascendenza:

Così cantando³⁰ cominciare; e poi
al petto del grifon seco menarmi,
ove Beatrice stava volta a noi.
Disser: « Fa che le viste non risparmi;
posto t'avem dinanzi a li smeraldi
ond' Amor già ti trasse le sue armi ».³¹
Mille disiri più che fiamma caldi
strinsermi li occhi a li occhi rilucenti,
che pur sopra 'l grifone stavan saldi.
Come in lo specchio il sol, non altrimenti
la doppia fiera dentro vi raggiava,
or con altri, or con altri reggimenti.
(*Purg.* XXXI, 112–123)³²

In altra sede³³ ho già mostrato che in questi versi il poeta Dante, ancor prima del suo ingresso in Paradiso, inscena la sua prima esperienza trascendente del Celeste, ed ho altresì evidenziato il significato che in tale contesto ricoprono le diverse tracce di senso simboliche dello smeraldo. L'esperienza descritta da Dante è basata su un vedere affatto interiorizzato. Per poter rappresentare ciò, il poeta ricorre a una serie di immagini e simboli nonché al sapere alchemico-gemmologico medievale.

La metafora della gemma contribuisce a conferire un accento estetico alla messinscena della trascendenza. Nella sua estetizzazione e poetizzazione del Celeste il Poeta prende evidentemente a modello i mosaicisti e gli scultori. Anche in questo caso viene gettato un ponte fra la poesia e l'arte figurativa.

³⁰ Si tratta delle quattro figure femminili che accompagnano il carro trionfale sulla sinistra e che generalmente vengono interpretate come allegorie delle quattro virtù cardinali.

³¹ Il verso contiene una reminiscenza stilnovistica.

³² I passi della *Divina Commedia* vengono citati secondo la ristampa riveduta dell'edizione a cura di Giorgio Petrocchi: *Commedia*, 4 voll., Firenze, Le Lettere, 1994.

³³ Cfr. *supra*, n. 29.

7. Il testo come dispositivo di energia

Dal punto di vista autoriflessivo la metafora della gemma trasforma il testo in un dispositivo energetico.³⁴ Il potere curativo degli occhi di smeraldo di Beatrice si rivela un motivo ricorrente dopo ogni accecamento che il viaggiatore Dante sperimenta nelle epifanie che egli incontra. A questa capacità (*virtus*) si collega anche la qualità che consiste nel trasmettere energia soprannaturale al suo protetto. La brillantezza degli occhi – lo splendore degli smeraldi – dà impulsi che sopraffanno e rafforzano il pellegrino in Cielo. Ricorrendo al simbolismo dello smeraldo, l'autore rappresenta la sua forza di resistere allo sforzo sovrumano conferitagli dalla trasmissione di energia operata dagli occhi di Beatrice. Nelle più diverse variazioni il testo ricorre a questo fenomeno unico dei poteri di irradiare e brillare di Beatrice, la cui portata ottica vanta dimensioni inimmaginabili. L'autore inscena un'idea parareligiosa che si avvicina al fantastico.

Considerati dal punto di vista della gemmologia medievale, i versi succitati (*Purg.* XXXI, 112–123) rivelano un evidente nesso tra lo smeraldo, lo specchio e il grifone. Tale rapporto è in relazione con l'osservazione di Alberto Magno (*De mineralibus*, II, XVII) secondo la quale i grifoni fungevano da custodi e difensori degli smeraldi, che essi conservavano nei propri nidi e con grande ferocia difendevano dai predatori.³⁵ Da parte nostra, nell'intreccio di linee simboliche osserviamo il potere associativo dei versi 112–123. Esso cela in sé una grande potenza che s'irradia sino a illuminare anticipatamente i canti del *Paradiso*.

L'ascesa di Dante nelle sfere celesti e il suo percorso attraverso il Paradiso sono profondamente caratterizzati da ammirazione e stupore. La bellezza soprannaturale della guida accende l'entusiasmo del poeta, i suoi occhi scintillanti trasmettono impulsi di energia all'anelante pellegrino. Il mistero della visione che egli sperimenta successivamente gli viene rivelato attraverso un contatto visivo, attraverso un linguaggio degli occhi che, a mo' di *leitmotiv*, influenza e determina gli stadi della sua ascesa immaginaria, ovverossia del suo contemplare. La comunicazione degli sguardi diviene così l'essenza

³⁴ Usiamo qui il concetto di dispositivo secondo Cornelia Klettke, *Simulakrum Schrift. Untersuchungen zu einer Ästhetik der Simulation bei Valéry, Pessoa, Borges, Klossowski, Tabucchi, Del Giudice, De Carlo*, München, Fink, 2001, spec. p. 297. Traduz. franc.: *Poétique du simulacre*, Paris, Classiques Garnier, 2015.

³⁵ Cfr. Valeria Bertolucci Pizzorusso, « Gli smeraldi di Beatrice » (1969), in: Eadem, *Morfologie del testo medievale*, Bologna, Il Mulino, 1989, pp. 199–207, qui p. 207. Questo mito risale a Beda il Venerabile. Cfr. Uta Korzeniewski, *Karfunkelstein und Rosenquarz. Mythos und Symbolik edler Steine*, Ostfildern, Jan Thorbecke, 2005, p. 128, voce: « Smaragd ».

dell'interazione tra Dante e Beatrice. La rappresentazione dell'esperienza luminosa nel (retro)riflesso si rivela essere un ulteriore, privilegiato processo testuale e poetico con cui Dante mette in scena la sua esperienza della trascendenza nell'aldilà del *Paradiso*.

8. La ricezione della *Commedia* nell'arte figurativa: l'esempio di Botticelli

La dantistica postmoderna si è, tra l'altro, soffermata molto su indagini che hanno per oggetto la trasposizione intermediale. Le opere di artisti figurativi ispirati in ogni epoca dalla *Commedia* hanno contribuito a mantenere viva l'opera di Dante. A tal proposito mi permetto di rinviare alla mia analisi del cambio mediale fra Dante e Botticelli condotta sull'esempio di *Par. XXX*.³⁶ In questo studio si esamina, in particolare, la problematica della trasposizione, da parte del disegnatore Botticelli, della poetica 'visualizzazione' dantesca del Cielo cristiano. In un dettagliato confronto tra un brano del testo (*Par. XXX*, 55–96) e un foglio di Botticelli proveniente dal ciclo dei suoi disegni della *Commedia*, si elaborano criteri in grado di fornire maggiori informazioni in merito alle domande se, come e in quale misura il pittore fiorentino fa sue, esaurisce e interpreta le affermazioni ermetiche fatte da Dante. In particolare, basandoci su un minuzioso paragone del canto XXX del *Paradiso* con il relativo disegno botticelliano possiamo formulare i primi approcci per un sistema di corrispondenze sviluppato da Botticelli per la sua trasposizione figurativa del testo poetico. Si evidenzia, così, che, grazie alla sottile ricezione della poesia dantesca e nonostante alcune differenze, il disegno botticelliano per il canto XXX del *Paradiso* offre una trasposizione ben riuscita di una dimensione mistica della visione interiorizzata della trascendenza.

Le esperienze-limite del poeta, che negli ultimi canti del *Paradiso* lo portano sempre più a lamentare la mancanza di parole adeguate, non hanno certo mancato di influenzare anche Botticelli. A quanto pare, l'artista si è arreso già con il foglio per il canto XXX del *Paradiso*, ultimo disegno eseguito per il ciclo. A ciò ci inducono a credere la scelta del soggetto, la limitazione alle 'ombre' (« prefazi ») e così lo 'spettacolo' *dinanzi* alla 'cortina' (« dipinte »). Il *word-painting* della Rosa dei Beati, che appare nello stesso canto nella sua paradossale metaforicità surrealistica, non è immaginabile, come ha dimo-

³⁶ Cfr. *supra*, n. 29.

strato Andreas Kablitz,³⁷ dal momento che mette fuori gioco le leggi naturali (« ché dove Dio senza mezzo governa, / la legge natural nulla rileva », *Par. XXX*, 122–123), ponendo l'artista rinascimentale dinanzi a problemi irrisolvibili. Da questo punto di vista si può ritenere giustificatamente, o almeno comprensibilmente, che Botticelli si sia fermato su questo limite rinunciando in definitiva all'esecuzione dei fogli per i canti dal XXXI al XXXIII.³⁸

9. La ricezione della *Commedia* nella letteratura moderna e postmoderna

Il reciproco illuminarsi non vale solo per il testo della *Commedia* e le sue trasposizioni figurative o illustrazioni della stessa (queste ultime relative alla miniatura medievale) ma vale anche per il rapporto fra il testo di Dante e le sue riscritture novecentesche, specialmente in epoca moderna³⁹ e postmoderna. Dopo gli orrori della Seconda guerra mondiale è da evidenziare soprattutto l'influenza del romanzo *Se questo è un uomo* (1947; 1958) di Primo Levi, la cui riscrittura dell'*Inferno* dantesco è diventata un modello per tutta la letteratura della Shoah.⁴⁰ Per il Postmodernismo, si può rinviare al romanzo *Atlante occidentale* (1985) di Daniele Del Giudice, che su un palinsesto fornito dalla *Commedia* dantesca costruisce il sapere umano postmoderno sulla natura dell'Universo. Anche in questo caso un confronto si presta a illuminare *entrambi* i testi, ossia, da una parte, a ricavare dalla *Commedia* nuovi

³⁷ Cfr. Andreas Kablitz, « Poesie der Wissenschaft: Dantes Kosmologie », in: Herbert Jaumann/Jürgen Klein/Bettina Rommel/Gregor Vogt-Spira (a cura di), *Domänen der Literaturwissenschaft*, Tübingen, Stauffenburg, 2001, pp. 233–252, qui pp. 242sq.

³⁸ Cfr. Hein-Th. Schulze Altappenberg, « Der Bilderzyklus von Sandro Botticelli. Inferno. Purgatorio. Paradiso », in: Idem (a cura di), *Sandro Botticelli. Der Bilderzyklus zu Dantes Göttlicher Komödie. Mit einer repräsentativen Auswahl von Zeichnungen Botticellis und illuminierten Commedia-Handschriften der Renaissance*, Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz/London, Royal Academy of Arts, 2000, pp. 37–290, qui p. 288.

³⁹ Cfr. Peter Kuon, « 'Io mio maestro e 'l mio autore' – Die produktive Rezeption der Divina Commedia in der Erzählliteratur der Moderne », Frankfurt am Main, Klostermann, 1993.

⁴⁰ Su questo romanzo cfr. Risa B. Sodi, *A Dante of Our Time. Primo Levi and Auschwitz*, New York ecc., Lang, 1990; Peter Kuon, « 'Io mio maestro e 'l mio autore' – Die produktive Rezeption der Divina Commedia in der Erzählliteratur der Moderne », Lorenzo Mondo, « Primo Levi e Dante », in: Giovanna Ioli (a cura di), *Primo Levi: Memoria e invenzione*, San Salvatore Monferrato, Edizioni della Biennale Piemonte e letteratura, 1995, pp. 224–229; Martin von Koppenfels, « Dante in- und auswendig. Primo Levis Gedächtnisfuge », in: *Poetica* 32 (2000), pp. 203–225; Judith Kasper, *Der traumatisierte Raum. Insistenz, Inschrift, Montage bei Freud, Levi, Kertész, Sebald und Dante*.

aspetti⁴¹ e, dall'altra, ad attribuire una base di riferimento al testo dell'autore postmoderno. Una riscrittura parodistica della *Commedia* dantesca è quella intrapresa da Niccolò Ammaniti nel suo racconto *pulp fiction* dal titolo *L'ultimo capodanno dell'umanità* (1996), in cui l'ordine dantesco del mondo viene pervertito in puro caos.

Tra gli scrittori francesi del Novecento si possono riscontrare molteplici approcci di riscrittura dantesca, più o meno definiti e complessi. A titolo di esempio rinviando ai testi di Valéry (*Monsieur Teste*),⁴² Proust (*À la recherche du temps perdu*)⁴³ nonché al romanzo di Michel Tournier *Les météores* (1975), che si pone nella tradizione dell'*Odissea* omerica, dell'*Eneide* virgiliana e, appunto, della *Commedia* dantesca.⁴⁴

Bibliografia

- Dante Alighieri, *Commedia*, a cura di Giorgio Petrocchi, 4 voll., Firenze, Le Lettere, 1994.
- Idem, *Epistola a Cangrande*, ed. critica a cura e con commento di Enzo Cecchini, Firenze, Giunti, 1995.
- Idem, *Philosophische Werke*, a cura di Ruedi Imbach, vol. I: *Das Schreiben an Cangrande della Scala: lateinisch/deutsch, übersetzt, eingeleitet und kommentiert* von Thomas Ricklin, Hamburg, Meiner, 1993.
- Valeria Bertolucci Pizzorusso, « Gli smeraldi di Beatrice » (1969), in: Eadem, *Morfologie del testo medievale*, Bologna, Il Mulino, 1989, pp. 199–207.
- August Buck, *Die italienische Literatur im Zeitalter Dantes und am Übergang vom Mittelalter zur Renaissance*. Vol. I: *Dantes Commedia und die Dante-Rezeption des 14. und 15. Jahrhunderts*, Heidelberg, Winter, 1987.

⁴¹ Cfr. Cornelia Klettke, « Das Universum als gefühlte Wahrheit jenseits des Wissens. Zu Dantes XXXIII. Gesang des *Paradiso* », in: Eadem (a cura di), *Relektüren der Commedia*, *Deutsches Dante-Jahrbuch* 90 (2015) (in corso di stampa).

⁴² Valéry pone la sua « Comédie de l'Esprit » nella tradizione della *Divina Commedia* di Dante, del *Discours de la Méthode* di Cartesio nonché della *Comédie humaine* di Balzac. Cfr. Paul Valéry, « Descartes », in: Idem, *Œuvres*, a cura di Jean Hytier, Paris, Gallimard, vol. I, 1957, pp. 792–810, qui pp. 797–798, 799. Cfr. anche Walter Pabst, « Paul Valéry: *Monsieur Teste* », in: Idem, *Der moderne französische Roman*, Berlin, Erich Schmidt, 1968, pp. 52–76, qui p. 56.

⁴³ Su ciò cfr. spec. Karlheinz Stierle, *Zeit und Werk: Prousts À la recherche du temps perdu und Dantes Commedia*, München, Hanser, 2008.

⁴⁴ Per la traduzione italiana ringrazio Dr. Roberto Ubbidente (Humboldt-Universität zu Berlin).

- Alberto Casadei, *Dante oltre la Commedia*, Bologna, Il Mulino, 2013.
- Ernst Robert Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Tübingen/Basel, Francke, ¹¹1993 (¹1948).
- Umberto Eco, *Semiotics and the Philosophy of Language*, Bloomington, Indiana University Press, 1986 (¹1984). (La versione italiana, *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Torino, Einaudi, ¹1984, non contiene i passi da noi citati.)
- Idem, « L'Epistola XIII, l'allegorismo medievale, il simbolismo moderno » (1984), in: Idem, *Sugli specchi e altri saggi*, Milano, Bompiani, 1985, pp. 215–241.
- Antonella Ippolito, *La stella Assenzio von Livia De Stefani – Ökokritik als Endzeitmythos*, Berlin, Frank & Timme, 2015.
- Andreas Kablitz, « Poesie der Wissenschaft: Dantes Kosmologie », in: Herbert Jaumann/Jürgen Klein/Bettina Rommel/Gregor Vogt-Spira (a cura di), *Domänen der Literaturwissenschaft*, Tübingen, Stauffenburg, 2001, pp. 233–252.
- Judith Kasper, *Der traumatisierte Raum. Insistenz, Inschrift, Montage bei Freud, Levi, Kertész, Sebald und Dante*, Universität Potsdam 2014.
- Cornelia Klettke, *Simulakrum Schrift. Untersuchungen zu einer Ästhetik der Simulation bei Valéry, Pessoa, Borges, Klossowski, Tabucchi, Del Giudice, De Carlo*, München, Fink, 2001. (Traduz. franc.: *Poétique du simulacre*, Paris, Classiques Garnier, 2015.)
- Eadem, « Paradiesmystik im Grenzbereich des Nicht-Darstellbaren. Par. XXX: Dantes Wortgemälde und Botticellis Zeichnung – Analyse eines Medienwechsels », in: Michèle Mattusch/Sylvia Setzkorn (a cura di), *Imagination – Evokation – Bild: Reflexionsästhetische Dimensionen der Bild-Text-Beziehung in der italienischen Literatur*, in: *Letteratura & Arte*, Pisa/Roma, Fabrizio Serra, 2010, pp. 55–83; edizione italiana: « Mistica del Paradiso al limite del non rappresentabile. Par. XXX: word-painting dantesco e disegno botticelliano – Analisi di un intercambio mediale », in: *Quaderns d'Italia* 17 (2012), pp. 113–147. <http://www.raco.cat/index.php/QuadernsItalia/article/view/262712/350118>.
- Eadem, *Der postmoderne Mythenroman Michel Tourniers am Beispiel des « Roi des Aulnes »*, Bonn, Romanistischer Verlag, ²2012 (¹1991).
- Eadem, « Die Abwägung irdischer und himmlischer Güter – ökonomische Ethik und Seelenökonomie in Dantes *Commedia* », in: *Deutsches Dante-Jahrbuch* 87/88 (2012/2013), pp. 163–202; edizione italiana: « Il vaglio di beni terreni e celesti – etica economica ed 'economia dell'anima' nella *Commedia* di Dante », in: Alvaro Barbieri/Elisa Gregori (a cura di), *Letteratura e denaro. Ideologie metafore rappresentazioni*. Atti del XLI Conveg-

- no Interuniversitario (Bressanone/Brixen, 11–14 luglio 2013), Padova, Eshedra, 2014, pp. 155–189.
- Eadem, « Das Universum als gefühlte Wahrheit jenseits des Wissens. Zu Dantes XXXIII. Gesang des *Paradiso* », in: Eadem (a cura di), *Relektüren der Commedia, Deutsches Dante-Jahrbuch* 90 (2015) (in corso di stampa).
- Martin von Koppenfels, « Dante in- und auswendig. Primo Levis Gedächtnisfuge », in: *Poetica* 32 (2000), pp. 203–225.
- Uta Korzeniewski, *Karfunkelstein und Rosenquarz. Mythos und Symbolik edler Steine*, Ostfildern, Jan Thorbecke, 2005.
- Peter Kuon, *‘Io mio maestro e ‘l mio autore’ – Die produktive Rezeption der Divina Commedia in der Erzählliteratur der Moderne*, Frankfurt am Main, Klostermann, 1993.
- Otfried Lieberknecht, *Allegorese und Philologie. Überlegungen zum Problem des mehrfachen Schriftsinns in Dantes « Commedia »*, Stuttgart, Steiner, 1999.
- Lorenzo Mondo, « Primo Levi e Dante », in: Giovanna Ioli (a cura di), *Primo Levi: Memoria e invenzione*, San Salvatore Monferrato, Edizioni della Biennale Piemonte e letteratura, 1995, pp. 224–229.
- Walter Pabst, « Paul Valéry: *Monsieur Tête* », in: Idem, *Der moderne französische Roman*, Berlin, Erich Schmidt, 1968, pp. 52–76.
- Giorgio Padoan, *Il lungo cammino del « poema sacro »*. *Studi danteschi*, Firenze, Olschki, 1993.
- Idem, « Il Vicariato Cesareo dello Scaligero. Per la datazione dell’‘Epistola a Cangrande’ », in: *Lettere Italiane* 50,2 (1998), pp. 161–175, ora in: Idem, *Ultimi studi di filologia dantesca e boccacciana*, a cura di Aldo Maria Costantini, Ravenna, Longo, 2002, pp. 29–39.
- Ulrich Prill, *Dante*, Stuttgart/Weimar, Metzler, 1999.
- Hein-Th. Schulze Altcapenberg, « Der Bilderzyklus von Sandro Botticelli. Inferno. Purgatorio. Paradiso », in: Idem (a cura di), *Sandro Botticelli. Der Bilderzyklus zu Dantes Göttlicher Komödie. Mit einer repräsentativen Auswahl von Zeichnungen Botticellis und illuminierten Commedia-Handschriften der Renaissance*, Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz/London, Royal Academy of Arts, 2000, pp. 37–290.
- Filippo Scolari, *Note ad alcuni luoghi dei primi cinque canti della Divina Commedia*, Venezia, Picotti, 1819.
- Risa B. Sodi, *A Dante of Our Time. Primo Levi and Auschwitz*, New York ecc., Lang, 1990.
- Karlheinz Stierle, *Zeit und Werk: Prousts À la recherche du temps perdu und Dantes Commedia*, München, Hanser, 2008.
- Idem, *Dante Alighieri: Dichter im Exil, Dichter der Welt*, München, Beck, 2014.

- Paul Valéry, « Descartes », in: Idem, *Œuvres*, a cura di Jean Hytier, Paris, Gallimard, vol. I, 1957, pp. 792–810.
- Catherina Wenzel, *Verdammt und Völlkommen. Muhammad in Dantes Divina Commedia. Ein Beitrag zur Religionsgeschichte Europas*, Berlin, Lit Verlag, 2014.

Gli autori di questo volume

ZYGMUNT GUIDO BARAŃSKI (1951) è Emeritus Serena Professor of Italian all'Università di Cambridge (Gran Bretagna) e Notre Dame Chair of Dante & Italian Studies all'Università di Notre Dame (USA). Barański ha pubblicato estensivamente sulla letteratura medievale italiana (in particolare Dante, Petrarca, Boccaccio e la prima ricezione di Dante) e sulla letteratura e cultura italiana moderna (Meneghello, Montale, Pasolini e Vassalli). Tra i molti scritti su Dante, si segnalano: « *Luce nuova, sole nuovo* ». *Saggi sul rinnovamento culturale in Dante*, Torino, Scriptorium, 1996; *Dante e i segni. Saggi per una storia intellettuale di Dante*, Napoli, Liguori, 2000; e assieme a Lino Pertile, *Dante in Context*, Cambridge, Cambridge University Press, 2015.

L. RINO CAPUTO (1947) è professore ordinario di Letteratura Italiana nel Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università di Roma « Tor Vergata ». Ha pubblicato, tra gli altri pluriennali contributi di ricerca, saggi e volumi su Dante, Petrarca, Manzoni e il primo romanticismo italiano, Pirandello e sulla critica letteraria italiana e nordamericana contemporanea. Membro dell'Arcadia e della Dante Society of America, ha svolto lezioni e seminari, oltre che in vari atenei italiani, nelle principali Università straniere. È Condirettore della rivista internazionale *Dante* e Direttore della rivista internazionale *Pirandelliana*. Alcune principali pubblicazioni dantesche: *Per far segno. La critica dantesca americana da Singleton a oggi*, Roma, Il Calamo, 1993; *Il pane orzato. Saggi di lettura intorno all'opera di Dante Alighieri*, Roma, Euroma, 2003; « Dante in Nordamerica verso e dentro il Terzo Millennio », in: AA.VV., *Dante oggi. 3. Nel mondo*, Roma, Viella, 2011.

SERGIO CRISTALDI (1956) è professore ordinario di Letteratura Italiana. Laureatosi a Catania, si è specializzato in filologia medievale e critica dantesca presso il Department of Romance Languages and Literatures della Harvard University. Afferisce attualmente al Dipartimento di Scienze Umanistiche dell'Università di Catania. Si è occupato della Letteratura Italiana del Duecento, dell'Ottocento, del Novecento, approfondendo in particolare la dimensione narrativa dell'opera dantesca, i rapporti fra Dante e il profetismo medievale, la poesia sepolcrale di Leopardi, la narrativa di Antonio Fogazzaro, il filone utopistico del romanzo novecentesco. Scritti su Dante (scelta): *Dante di fronte al gioachimismo*, Caltanissetta/Roma, Sciascia Editore, 2000;

La profezia imperfetta. Il Veltro e l'escatologia medievale, Caltanissetta e Roma, Sciascia Editore, 2008; *Verso l'Empireo*, Acireale, Bonanno, 2013.

JOHANNA GROPPER (1985) è ricercatrice presso l'Università di Frankfurt am Main (Germania), dove insegna letteratura italiana e francese. Attualmente sta preparando una tesi di dottorato sulla ricezione creativa della *Commedia* dantesca nel *Decameron* di Giovanni Boccaccio. Scritti su Dante: « 'Finzione formata sopra quello che era possibile ad essere avvenuto.' Zum Status von Boccaccios Dante-Bezügen im *Decameron* », in: *Zeitsprünge. Forschungen zur Frühen Neuzeit* 17 (2013); « Vom Kommentar zur kreativen Rezeption: Boccaccios *Commedia*-Bezüge am Beispiel von *Inferno* V », in: *Deutsches Dante-Jahrbuch* 89 (2014).

CORNELIA KLETTKE è professore ordinario di letterature romanze presso l'Università di Potsdam (Germania). Accanto a una poetica del simulacro e all'analisi del romanzo mitico postmoderno ha pubblicato altri libri e saggi sulla letteratura del XX e XXI secolo (Borges, Calvino, Del Giudice, Kol-tès, Malerba, Pessoa, Pirandello, Tabucchi, Tournier, Valéry, C. Wajsbrot, Zanzotto...), sul Rinascimento (Ariosto), sull'Illuminismo (Voltaire, Diderot), sull'Ottocento (Baudelaire, Hugo, Leopardi, Nodier, Madame de Staël, Zola). Scritti su Dante (scelta): « Paradiesmystik im Grenzbereich des Nicht-Darstellbaren. Par. XXX: Dantes Wortgemälde und Botticellis Zeichnung – Analyse eines Medienwechsels », in: M. Mattusch/S. Setzkorn (a cura di), *Imagination – Evokation – Bild*, in: *Letteratura & Arte*, Pisa/Roma, Fabrizio Serra, 2010; « Die Abwägung irdischer und himmlischer Güter – ökonomische Ethik und Seelenökonomie in Dantes *Commedia* », in: *Deutsches Dante-Jahrbuch* 87/88 (2012/13); « Das Universum als gefühlte Wahrheit jenseits des Wissens. Zum XXXIII. Gesang des *Paradiso* », in: C. Klettke (a cura di), *Deutsches Dante-Jahrbuch* 90 (2015).

THOMAS KLINKERT (1964) è professore ordinario di letterature romanze presso l'Università di Freiburg i. Br. (Germania). Ha pubblicato libri e saggi sulla narrativa del Novecento (Proust, Pirandello, Claude Simon...), sulla semantica dell'amore all'epoca romantica (Rousseau, Hölderlin, Madame de Staël, Foscolo, Leopardi), sul rapporto tra letteratura e sapere (Goethe, Balzac, Flaubert, Zola...) e sulla teoria della letteratura. Scritti su Dante (scelta): « Zum Status von Intertextualität im Mittelalter: Tristan, Lancelot, Francesca da Rimini », in: *Deutsches Dante-Jahrbuch* 81 (2006); « Schmerzgedächtnis in Dantes *Commedia* », in: B. Bannasch/G. Butzer (a cura di), *Übung*

und Affekt, Berlin/New York, De Gruyter, 2007; « Zum Verhältnis von Poesie, Politik und Metaphysik bei Dante », in: O. Hidalgo/K. Nonnenmacher (a cura di), *Die sprachliche Formierung der politischen Moderne*, Wiesbaden, Springer VS, 2015.

ELENA LANDONI (1955) insegna Letteratura italiana all'Università Cattolica di Milano. Ha pubblicato volumi e saggi sulla letteratura italiana dei primi secoli (i Siciliani, Iacopone da Todi, Guittone, Cecco Angiolieri) e dell'Ottocento (Leopardi, Manzoni, Fogazzaro); sulla critica letteraria (i Provenzali, Calmeta, Paolo Beni, Fogazzaro) e sulla storiografia della letteratura italiana. Tra i numerosi scritti su Dante si ricordano: « S. Benedetto e il modello di lettura della *Commedia*: Par. XXII », in: *L'Alighieri* 28 (2006); « Beatrice e il Verbum. La poesia della lode e la via Beatitudinis », in: *Italianistica* 42 (2013); « *Or per empierci bene ogni disio* ». *Lingua e letteratura, fede e ragione, amore e libertà in Dante*, Mantova, Universitas Studiorum, 2014.

ALICE MALZACHER è assistente di ricerca presso l'Istituto di lingue e letterature romanze (Romanisches Seminar) della Albert-Ludwigs-Universität Freiburg. Ha pubblicato uno studio intertestuale sui rapporti tra il *Canzoniere* di Petrarca e la *Vita Nuova* di Dante: « *Il nodo che ... me ritenne* ». *Riflessi intertestuali della Vita Nuova di Dante nei Rerum vulgarium fragmenta di Petrarca*, Firenze, Cesati, 2013.

PATRICIA OSTER è professore ordinario di letterature romanze presso l'Università della Sarre (Germania). Ha pubblicato libri e saggi sul teatro di Marivaux e sull'immagine del velo nella letteratura (Dante, Petrarca, Tasso, Rousseau, Goethe, Nerval, Proust, Claude Simon), sulla narrativa del Novecento (Proust, Sartre, Sarraute, Calvino), sulla poesia del Novecento (Valéry, Montale, Apollinaire, Ponge, Bonnefoy) e sul rapporto tra letteratura e arte (Petrarca e Simone Martini; Dante e Giotto; Valéry, Montale e Duchamp; Apollinaire e il cubismo; Anselm Kiefer e Celan; Breton et Monsù Desiderio). Scritti su Dante (scelta): *Der Schleier im Text. Funktionsgeschichte eines Bildes für die neuzeitliche Erfahrung des Imaginären*, München, Fink, 2002; « Visibile Parlare. Entre poésie et peinture », in: Y. Bonnefoy (a cura di), *La Conscience de soi de la poésie*, Paris, Seuil, 2008.

KARLHEINZ STIERLE (1936), professore emerito di filologia romanza presso l'Università di Konstanz (Germania). Membro dell'Accademia di Heidelberg e membro straniero dell'Accademia nazionale dei Lincei. Ha pubblica-

to libri e saggi sulla teoria della letteratura, sul mito di Parigi e in particolare su Dante e Petrarca. Scritti su Dante: *Das große Meer des Sinns. Hermeneutische Erkundungen in Dantes « Commedia »*, München, Fink, 2007 (traduzione italiana da Christian Rivoletti, Roma, Aracne, 2014), *Zeit und Werk. Prousts « À la recherche du temps perdu » und Dantes « Commedia »*, München, Hanser, 2008, e *Dante Alighieri. Dichter im Exil, Dichter der Welt*, München, Beck, 2014.

HERMANN H. WETZEL (1943) è professore emerito di letterature romanze presso l'Università di Regensburg (Germania). Il suo interesse di critico si concentra sulla novellistica (Boccaccio, Rinascimento francese, Pirandello, Calvino), la poesia e la sua traduzione (Verlaine, Rimbaud, Pascoli, Ungaretti, Montale, Zanzotto, Magrelli), l'imagologia (Sicilia) e la costruzione dell'identità. Pubblicazioni (scelta): *Die romanische Novelle bis Cervantes*, Stuttgart, Metzler, 1977; « Wie über das Paradies reden? », in: *Deutsches Dante-Jahrbuch* 83 (2008); *Lyrikanalyse für Romanisten*, Berlin, Schmidt, 2015.

Informationen zum Buch

I contributi di questo volume hanno per oggetto il complesso rapporto tra l'opera di Dante e le modalità della sua interpretazione quali si manifestano nei primi commenti, nella ricezione italiana e internazionale, e particolarmente nella critica letteraria moderna. Le indagini svolte nel libro si concentrano sia sull'opera dantesca e le questioni poetiche, metapoetiche ed epistemologiche ad essa connesse, sia alla storia della sua ricezione nella letteratura e nella critica. Metodi di lettura moderni si affiancano in un fecondo confronto a metodi tradizionali e contemporanei a Dante. Gli autori del libro sono di provenienza italiana, tedesca e anglosassone.

Die Beiträge dieses Bandes untersuchen das komplexe Verhältnis zwischen Dantes Werk und den Formen seiner Auslegung, welche in den frühen Kommentaren, in der italienischen und internationalen Rezeption und insbesondere in der modernen Literaturwissenschaft erkennbar werden. Der Fokus wird dabei entweder auf Dantes Werk und die mit ihm verbundenen (meta-)poetischen und epistemologischen Fragen gerichtet oder auf die Geschichte seiner Rezeption in Literatur und Literaturwissenschaft. Moderne Methoden der Textinterpretation werden ebenso angewendet wie traditionelle und solche, die aus der Dantezeit stammen. Daraus ergibt sich ein fruchtbares methodologisches Spannungsfeld. Die Verfasser der Beiträge kommen aus Italien, Deutschland und dem angelsächsischen Raum.

Informationen zu den Herausgebern

Thomas Klinkert è professore ordinario di letterature romanze presso la Albert-Ludwigs-Universität di Freiburg i.Br. Ha pubblicato libri e saggi sulla letteratura francese e italiana e sulla teoria della letteratura; è specialista dei rapporti tra letteratura e sapere e dell'opera di Dante.

Alice Malzacher è ricercatrice presso la Albert-Ludwigs-Universität di Freiburg i.Br.; ha pubblicato un libro sui rapporti intertestuali tra Dante e Petrarca.

Thomas Klinkert ist Professor für Romanistische Literaturwissenschaft an der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg i.Br. Er hat Bücher und Aufsätze zur französischen und italienischen Literatur sowie zur Literaturtheorie veröffentlicht; zu den Schwerpunkten seiner Forschung gehören das Verhältnis zwischen Literatur und Wissen und Dante Alighieri.

Alice Malzacher ist wissenschaftliche Mitarbeiterin für Romanistische Literaturwissenschaft an der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg i.Br. Sie hat kürzlich ein Buch zu den intertextuellen Bezügen zwischen Dante und Petrarca veröffentlicht.