

THEORY AND CRITICISM OF LITERATURE & ARTS

VOL. 9 NR. 2

2025



THEORY AND CRITICISM OF LITERATURE AND ARTS

Vol. 9, No. 2

2025

Copyright © 2025 Bibliothèque de l'OproM
60 rue Francois 1er, 75008 Paris 8^e

digital version-ISSN : 2297-1874
printed version-ISSN : 2504-2238
www.tcla-journal.eu | info@tcla-journal.eu
ISBN 978-1-326-54204-7



Cover: rielaborazione grafica del dipinto di Roberto Bompiani, *Dante e Virgilio portati in volo da Gerione*, 1893, Accademia di San Luca.

THEORY AND CRITICISM OF LITERATURE AND ARTS
RIVISTA FONDATA E DIRETTA DA C. & L. ROSSI

COMITATO SCIENTIFICO 2025

Maria Grazia Bonanno, Università di Roma «Tor Vergata»

Romeo Bufalo, Università della Calabria

Lucia Lazzerini, Università degli Studi di Firenze

Leena Löfstedt, Universities of Jyväskylä and Helsinki, Finland

Raffaele Pinto, Università di Barcellona

EDITORIALE

Il presente fascicolo accoglie una significativa selezione di contributi scaturiti da alcuni fra i più rilevanti momenti di studio dello scorso anno accademico e dell'attuale. Ne risultano percorsi di ricerca distinti, ma strettamente connessi tanto per tematiche quanto per impostazione metodologica. Nella sezione *Dantesca* confluisce sia la seconda parte degli Atti del convegno internazionale *La donna / Le donne in Dante*, organizzato da Raffaele Pinto e Carla Rossi nell'ottobre del 2024 presso l'Università di Barcellona, per iniziativa dell'Istituto di Studi Filologici e Danteschi (ISFiDa) in collaborazione con l'ateneo ospitante, sia una selezione degli Atti della giornata di studi *Virgilio nella Commedia*, a cura di Mirco Cittadini e Gianni Vacchelli, organizzata il 28 marzo 2025 dall'ISFiDa in collaborazione con il *Research Centre for European Philological Tradition*.

Un secondo nucleo tematico è costituito dai contributi presentati nel corso del seminario internazionale *Biblioclastia a scopo di lucro e culto feticistico dei "frammenti"*, svoltosi tra febbraio e maggio 2025 grazie alla sinergia tra la parigina Organisation pour la Protection des Manuscrits Médiévaux e l'ISFiDa. I saggi qui raccolti affrontano, con approccio interdisciplinare e attraverso l'analisi di casi emblematici, le pratiche di smembramento di manoscritti e libri antichi, interrogandosi sull'ideologia soggiacente al feticismo collezionistico e sulle relative implicazioni giuridiche.

Chiude il fascicolo l'analisi paleografica, codicologica e filologica del presunto atto di morte del Caravaggio, elaborata da Carla Rossi. Il saggio sviluppa l'intervento presentato al convegno *L'Enigma Caravaggio 1951–2021. Nuovi studi a confronto*, svoltosi a Roma nel 2021. Più volte citata in ambito critico per il rigore dell'impianto e la rilevanza dei materiali inediti discussi, quella conferenza non era finora disponibile in forma scritta: al momento della raccolta degli atti, l'autrice era bersaglio di una violenta campagna diffamatoria anonima, scatenatasi in seguito alla denuncia da lei presentata al Comando Carabinieri per la Tutela del Patrimonio Culturale, relativa a una rete di traffico illecito di opere d'arte. Le minacce di morte ricevute in quel periodo, unite alla diffusione online del suo indirizzo e di fotografie della sua abitazione, l'hanno costretta ad abbandonare il suo domicilio per motivi di sicurezza.

Il volume testimonia, nelle sue articolazioni tematiche, l'ampiezza e la vitalità di un dibattito critico che fa dell'interazione fra temi, epoche e ambiti disciplinari non un semplice orizzonte di confronto, bensì un principio strutturante d'indagine.

Il comitato scientifico

SOMMARIO

PARTE I

DANTESCA

Beatrice dopo Harold Bloom: riflessioni su un personaggio dantesco

ALBERTO CASADEI

8-20

La dolce sapienza di Virgilio: un modello di pedagogia immaginale

MIRCO CITTADINI

21-44

Da Beatrice a Violet: ascensioni mistiche nel Paradiso XXIII e ne Il Mistero del Poeta di

Fogazzaro

STEFANO EVANGELISTA

45-58

Gli scandali della Commedia: tessere virgiliane nei canti dell'Antipurgatorio

SIMONE MARCHESI

59-72

Virgilio nell'ideazione della Commedia

RAFFAELE PINTO

73-81

«Se questa donna sapesse la mia condizione, [...] molta pietade le ne verrebbe». Beatrice impietosa/pietosa tra Vita Nova e Commedia

ANNARITA PLACELLA

82-93

Dante-Orfeo, Virgilio-Euridice: ancora su musica e sguardo nella Commedia

CARLA ROSSI

94-101

Virgilio e la dimensione del tempo nella Commedia

ROBERTO TALAMO

102-113

Dante. La voce delle donne

PAOLA VECCHI GALLI

114-133

PARTE II

INTERVENTI AL SEMINARIO BIBLIOCLASTIA E CULTO FETICISTICO DEI
“FRAMMENTI”

*Un manoscritto miniato del xv secolo e le sue membra disiecta: il codice Gruuthuse della Legende
saincte Katherine (1470-1480)*

ANTONELLA IPPOLITO

134-166

*Biblioclastia a scopo di lucro: le implicazioni legali dello smembramento dei manoscritti miniati
medievali occidentali (Prima Parte)*

CARLA ROSSI

167-179

Il ‘culto feticista’ delle immagini

RAFFAELE PINTO

180-195

La biblioclastia a scopo di lucro dei libri a stampa illustrati

BIAGIO GAMBA

196-203

PARTE III

EXCERPTA

Analisi paleografica, codicologica e filologica del presunto atto di morte di Caravaggio

CARLA ROSSI

204-225

PARTE I

DANTESCA

Beatrice dopo Harold Bloom: riflessioni su un personaggio dantesco

ALBERTO CASADEI

Così scrive Harold Bloom nel *Canone occidentale*: “Nonostante i suoi complessi rapporti con molte tradizioni – poetiche, filosofiche, teologiche, politiche – a nessuna di esse Dante deve Beatrice” (trad. it. p. 85; per tutta la bibliografia, si veda la *Nota* finale). È un’affermazione inoppugnabile, che serve al critico statunitense per inserire a pieno titolo Dante fra i creatori assoluti del proprio universo poetico, in questo caso immaginando una divinità personale al di fuori della canonizzazione cattolica. Una gnosi, quindi, che deve spingere a leggere la *Divina commedia* in contrasto con l’ortodossia proclamata da Singleton, e in qualche modo avallata da Freccero, mentre fra i lettori più acuti del poema, nonché della *Vita nova*, va annoverato Charles Williams con *The Figure of Beatrice* (1943) e la sua ‘teologia dell’amore romantico’. Non importa quindi la realtà storica di Beatrice, ancor meno le sue implicazioni allegorico-figurali, anche nella versione auerbachiana, mentre è fondamentale il gesto agonistico di Dante, che ‘inventa’ la figura letteraria in grado di condensare una concezione dell’amore e poi dell’intero Aldilà, specie nel territorio paradisiaco, oggetto di speculazioni teologiche ma non rappresentato, nella sua *essenza*, nemmeno nelle *visiones* più complete.

Ora, se l’impatto delle idee di Bloom si limitasse a questa polemica, in linea con la sua concezione nietzschiano-trascendentale della letteratura, ci si potrebbe accontentare di esaminare con più attenzione i vari assunti sopra esposti, per sottolinearne i deboli fondamenti storici, filologici e teologici: basterebbe contrapporre le considerazioni di chi era ben più esperto di dottrine cristiane, per esempio Hans Urs von Balthasar, che non indica motivi di eterodossia nella figura di Beatrice, d’altronde non considerata di per sé problematica nemmeno da commentatori coevi attenti alle questioni di fede, come Guido da Pisa. Tuttavia, Bloom ripropone da un’angolazione forse non esatta un effettivo

problema: che caratteristiche ha, per Dante, il *personaggio* di Beatrice? E va sottolineato che ‘personaggio’ è da intendersi in senso narratologico non per ridurre le opere beatriciane di Dante a schemi rigidi, bensì per individuare la loro specificità letteraria rispetto alla mera ripetizione del già noto, evitando paradigmi precostituiti su basi esterne, come appunto quelle invocate da Singleton ma pure da molti altri interpreti. Che l’immaginario di Dante dipenda *in toto* dalla teologia e dalla filosofia di altri scrittori cristiani, ancorché autorevolissimi, risulta solo una petizione di principio.

Intanto cominciamo a riconsiderare la funzione della ‘beatrice’, che diventa la Beatrice per antonomasia, come si legge sin dall’avvio della *Vita nova* (II 1): e tuttavia si sa che questa affermazione entra in contrasto con le canzoni *E’ m’incresce...* e *Lo doloroso amor...* (“Per quella moro c’ha nome Beatrice”, v. 14), dove si esternavano gli effetti distruttivi e cortesi-cavalcantiani del rapporto con quella che sembrerebbe la stessa donna. Ammesso che sia così (è comunque l’ipotesi più probabile), il cambiamento radicale, quindi la conversione a un’effettiva ‘vita nova’, non può essere illustrato con le sole poesie, che siano della fase dei contrasti amorosi oppure di quella della loda, ma richiede una strutturazione a racconto, con un perno essenziale e determinante per la temporalità interna ed esterna, ossia la morte della donna terrena; e un esito decisivo, ma non narrato e foriero di uno sviluppo ancora impossibile da realizzare, ossia la “mirabile visione” che deve riguardare, in base alle connotazioni tipiche del sintagma (“mirabilis visio”), la condizione ultraterrena della donna ora ‘Beatrice Beata’.

Gli snodi che conducono a questo esito, ormai sondati attentamente in innumerevoli saggi e studi, sono legati alla ricostruzione *a posteriori* e real-fittizia del rapporto con la donna, dall’iniziale impatto erotico-cortese, secondo codici della poesia più moderna per un fiorentino entrato nell’orbita cavalcantiana, con le evidenti consonanze riguardo alle frustrazioni del desiderio (che conducono, ricordiamolo, sino a esperire una condizione mortuaria preinfernale in VN XIV 7-8); al progressivo smarcamento, dapprima con la lode eccelsa di *Donne ch’avete...*, di per sé fondativa addirittura di un ‘dolce stile e nuovo’ nell’orizzonte d’attesa coevo, poi con il superamento di amori alternativi e persino appaganti, ma riprovevoli, per arrivare a una riproposizione di una fedeltà incondizionata a distanza di meno di due anni dalla morte della gentilissima (e siamo, va ribadito, nella primavera del 1292, comunque prima dell’8 giugno). L’ideologico e concreto anti-cavalcantismo della seconda parte del libello dipende, nella struttura narrativa come forse, in questo caso, pure nella vita reale, dalla ‘mirabile visione’, che peraltro resterà per

sempre indefinita nei suoi specifici contenuti, dato che non coincide con il poema, frutto di una concezione totalmente posteriore.

Persino da questa rapida ricognizione emergono alcuni punti da porre in evidenza. Il percorso narrativo vitanovesco rappresenta un approdo di notevolissimo valore e però provvisorio nella parabola di Dante-poeta (nonché in quella dell'uomo, ma in questo contributo ci si concentrerà sulla prima). Il libello presuppone la scelta di un racconto che conduca a un esito 'della volontà' rispetto a tensioni contrastanti: la comparsa della donna gentile e pietosa come figura alternativa alla Beatrice, cui dovrebbe essere garantita una fedeltà *post mortem* perché è già acclarato il suo *status* angelico e miracoloso, non può certo essere equiparata a un procedimento allegorico (addirittura introdotto in una fantomatica revisione), che non sarebbe compatibile con la condizione narrativa prioritaria, quella di rivelare il senso di un'esperienza effettiva e 'reale', benché fittiziamente riadattata. E tuttavia non solo è ben compatibile con quanto manifestato in testi probabilmente coevi (come il sonetto *Per quella via...*) o connessi con l'esito del libello (*Voi che 'ntendendo...* e gli altri dove il contrasto riguardo alla fedeltà amorosa è esibito), ma lo è anche con una fase nuova di effettivo approfondimento filosofico, i cui segnali si colgono nel libello a vario titolo: soprattutto, si direbbe, nell'analisi 'critico-teorica' del proprio procedimento poetico (in specie nel celebre cap. XXV dell'ed. Barbi), ossia della scelta stessa di palesare il senso della propria parabola amorosa attraverso un racconto che giustifica e commenta singoli testi in buona parte già divulgati. Al di là della biografia e dei presupposti religiosi, Beatrice *diventa* un personaggio dato che, dopo essere stata inserita nella sequenza delle donne sprezzanti o irraggiungibili di tradizione cortese, ha rivelato invece la sua funzione di aiutante-protettrice di un io che, seguendo la sua vocazione di poeta, cerca di raggiungere una convinzione definitiva riguardo alla propria fede. Il personaggio è modificato in consonanza con questo processo: solo grazie al racconto la 'verità' è stata colta per gradi, e definitivamente nella 'mirabile visione' che conclude - ma in ordine logico ha avviato - la 'vita nova'.

Da tutto questo si comprende tanto lo schematismo di una posizione come quella di Bloom, quanto l'insufficienza delle considerazioni teologiche proposte da Singleton in poi. D'altra parte, il 'libro della *Vita nova*' non è nemmeno un mero oggetto letterario: è una confessione agostiniana di come un aspirante poeta, nel senso forte che a questo termine si può assegnare stando sempre al cap. XXV, abbia trovato la propria materia, e addirittura aspiri a una superiore, essendo rimasto nascosto il *quid* generativo, il contenuto personale e rivelativo della 'mirabile visione'. Siamo quindi lontanissimi da

una scrittura univocamente elegiaca: semmai, l'elegia è una delle componenti che, come spesso capita nelle opere dantesche, vengono forzate a indicare altro da quanto dovrebbero, secondo i codici acquisiti. In generale, il libello manifesta una straordinaria fusione di componenti eterogenee: l'antologia poetica con commenti (*vidas e razos*), qui addirittura tecnici, all'altro al punto da essere scorporati da Boccaccio; il racconto di una vita santa, interrotta da una morte drammatica e tuttavia da giustificare, appunto in un'ottica cristiana appresa con fatica, che si potrebbe intendere come una sublimazione raggiunta a stento e ancora imperfetta; l'autofinzione di un io-personaggio, che rivela il senso autentico della sua opera poetica attraverso l'esplicitazione di significati che non erano stati colti da nessun lettore nei singoli componimenti fatti circolare, e che perciò vengono chiariti e orientati dalla prosa, persino a costo di forzature e correzioni della lettera. (Fra parentesi, la stratificazione del racconto vitanovesco andrebbe tenuta presente quando si ipotizza che invece, dopo l'abbandono del *Convivio*, Dante abbia potuto pensare che le sole canzoni da commentare, poste in sequenza e chiuse con una sorta di congedo costituito dalla Montanina, fossero in grado di rivelare i tanti presupposti che lì, addirittura, richiedevano per programma un'esplicitazione di secondo grado).

Per tornare al personaggio di Beatrice all'altezza del 1292-93, quando Dante si autoimpone di troncarsi i dubbi sull'impresa di essere fedele a un'unica donna e offre la versione agostiniana della sua parabola giovanile ormai compiuta, non appiattisce però la sua protagonista in senso banalmente religioso, come figura di Cristo o come santa gnostica: lo spingeva alla sua *inventio* un desiderio di stabilità che viene certificato dall'azione della donna-angelo, ossia della donna che l'autore ha deciso di presentare come un vero angelo. Di fatto, nel racconto la beatrice interviene contro le infedeltà indotte dalla prima avversaria *post mortem* (che sia biografica o meno) e, dopo i tentativi di unione mistica accennati in *Oltre la spera che più larga gira*, è implicitamente coinvolta nella 'mirabile visione' che costituisce la prova più forte a favore della *scelta* del poeta di delineare la propria parabola terrena in congiunzione con quella della sua 'donna beatificante': una premessa indispensabile per toccare in séguito gli ambiti ultraterreni con un'opera in volgare ancora tutta *in fieri* (e certo non corrispondente al poema). Se così è, a parte la probabilità, in questo caso non bassa, che davvero Dante sia stato in qualche modo raggiunto da una 'visione' di qualunque natura, non si può non ribadire la scentratura di chi ha pensato e scritto, sin dai tempi dell'epistola di frate Ilaro, che questa

grandiosa impresa a venire potesse essere un poema in latino, quasi che l'enorme sforzo già prodotto nel volgare della *Vita nova* fosse indegno di più alti scopi.

Ma che si trattasse di un'autoimposizione, dovuta alla volontà di raggiungere con fermezza l'obiettivo di garantirsi la propria donna-protettrice, lo dimostrano sia i fatti sicuri nella produzione poetica successiva al 1292-93 (non si ripetono qui le fortissime motivazioni per escludere che la *Vita nova* sia stata completata all'incirca nel 1296), sia la successiva *retractatio* del *Convivio*. Quanto ai primi, già la canzone paradigmatica della nuova fase, poi collocata in apertura del grande trattato, partiva appunto dal seguito di una vicenda che, biografica o meno, nella ricostruzione letteraria diventa quella del poeta che vuole essere non solo lodatore-visionario, ma filosofo, seguace del pensiero aristotelico-scolastico e però al contempo in grado, con i suoi versi, di affrontare in modo originale grandi questioni irrisolte, a cominciare da quelle relative a virtù e condizioni etiche, come la nobiltà effettiva, la liberalità ecc. Che queste canzoni, ossia le tre poi commentate nel *Convivio* e altre a esse affini, risalgano al periodo anteriore all'esilio, e per lo più al 1294-1296, è opinione ormai diffusa e, salvo alcuni dettagli difficilmente precisabili, solida.

Nel contempo, pure il ciclo delle petrose, con i vari testi connessi (tramite le ulteriori figure di donne o nominate fittiziamente o innominate, pargolette ecc.), è comunque pensato in un periodo attorno al 1296-1297, che si può configurare, nella parabola poetica dantesca, come quello di maggior allontanamento dalla figura di Beatrice così come era stata narrata nel libello. Si può trattare di un'esplorazione di territori inesplorati, grazie all'accresciuta competenza filosofica (peraltro provvisoria a causa della mancanza a Firenze di un contesto di alto livello universitario, come stanno mostrando i tanti studi sulla formazione culturale di Dante sullo scorcio del XIII secolo), e inoltre grazie alla trovata di una modulazione stilistica che potremmo definire, nella prospettiva qui adottata, iper-disforico: il codice petroso-arnaldiano, poi così decisivo per il poema, consente di nominare come oggetti-emblemi lacerti di realtà che non rientravano in alcun modo nel perimetro stilnovista, e tuttavia nemmeno in quello proprio cavalcantiano, troppo ristretto a tipi di ossessione amorosa che non coinvolgevano, in fondo, la *volontà* di amare distruttivamente. Al di là delle deformazioni dovute ai codici retorici, quanto emerge nell'*amour fou* petroso è soprattutto la possibilità dell'io poetico di rispondere alla violenza della donna con una violenza di rimando. Quanto viene qui posto in luce, ben oltre Cavalcanti (certo non per sua suggestione, e nemmeno in virtù di un transito

attraverso il ridanciano e debordante *Fiore*, degno semmai di un estroso mercante fiorentino trapiantato in Francia), è che la condizione di contrasto risulta ineliminabile in ogni ambito della fenomenologia amorosa, quella ancora fondamentale per il Dante-poeta, pur lettore di filosofia. Non è bastato un intervento della gentilissima, non sono stati sufficienti i propositi di raccontare di lei con un'opera poetica inarrivabile: il momentaneo acquietamento è stato di nuovo travolto dalla passione per l'esame razionale delle questioni morali e umane, e da quella per un nuovo (a livello poetico) personaggio, una donna ossessionante che non si limita a sconvolgere i buoni comportamenti, ma induce alla lotta e alla vendetta nel solo ambito amoroso, senza la benché minima prospettiva metafisica.

Tutto questo è avvenuto prima del fatidico 1300, quando è più che probabile che Dante-uomo si sia trovato in una condizione umana ulteriormente lacerata: sono gli aspetti che nessuna biografia potrà mai determinare, e che invece sarebbero essenziali per comprendere *anche* l'evoluzione poetica. In mancanza di dati effettivi, dobbiamo rivolgerci agli indizi, coniugando però quel paradigma d'indagine con un'adeguata dose di filologia storico-critica. Gli indizi riguardano intanto la condizione sempre più forte di contrapposizione fra Bianchi (di cui ormai Dante, al di là dei pochi documenti pervenuti, era di certo membro attivo e non secondario) e Neri, palesemente più vicini a Bonifacio VIII, papa contestatissimo però capace di indire il primo Giubileo nel febbraio appunto del 1300, ancorché retroattivamente fatto partire dal Natale del 1299. Che il Dante-uomo si sia recato a Roma per lucrare l'indulgenza, magari nel periodo della Pasqua dell'anno in cui entrava nel suo "mezzo del cammino", è più che probabile; e che la storia del poema cominci dal 25 marzo del 1300 (inutile tornare sulle fragili congetture riguardo ad altri giorni o addirittura anni) è un segno forte del valore comunque decisivo di quel periodo per il Dante-uomo.

I numerosi indizi disponibili, che sono stati debitamente analizzati in altre sedi, convergono a farci pensare che poco dopo quella data, e una volta introiettata l'urgenza di un pentimento radicale richiesto dal clima giubilare, la cui importanza per un cristiano dell'epoca non può e non deve in alcun modo essere sminuita, Dante abbia iniziato a scrivere il suo poema. Le congetture (perché tali sono) che lo vogliono ideato e scritto dopo l'esilio si scontrano con molti segnali in contrario interni o esterni al testo, tuttavia non è qui possibile tornare ancora sulla questione. Si assume quindi l'ipotesi (che potrà essere rifiutata, ma sulla base di argomenti specifici che devono essere esposti e discussi)

che Dante scriva i primi quattro canti dell'*Inferno*, stilisticamente e narrativamente assai diversi dai successivi (e i tratti stilistici sono indizi ben più forti di altri, se motivabili su basi storiche), a Firenze tra il 1300 e il 1301, e forse addirittura in poco tempo al rientro da un suo pellegrinaggio a Roma: nulla vieta che appunto si sia trattato di un tentativo poi abbandonato, sia per la sua complessità, sia per le estenuanti incombenze di tipo politico dopo il maggio del 1300 per un guelfo bianco.

In questo contesto e con queste caratteristiche, si comprende che la Beatrice beata, che solo i lettori della *Vita nova* potevano riconoscere nella funzione di personaggio con una sua storia, viene fatta scendere dalla corte paradisiaca per riscattare un Dante-personaggio che si è dovuto dichiarare peccatore (con la diffusissima e generica formula del *miserere*), traviato per vari tipi di colpe, a cominciare da quelle allegorizzate nelle tre fiere. Tali colpe non riguardano un generico *Everyman* o *Whicheverman* bensì colui che, solo, avrà il privilegio di essere il nuovo Enea e il nuovo Paolo, nonostante le professioni di modestia in contrario. È invece pura critica ideologica il voler vedere in questi primi canti un convinto apporto alla causa dell'Impero (di cui si dice, proprio rivolgendosi a Virgilio per precisare il suo dettato, che collabora al trionfo del papato sebbene questo non potesse certo ricavato dall'*Eneide*), così come scorgere o meno presenze di temi che saranno pure post-esilici, per esempio quello della Giustizia: quasi che un guelfo bianco non fosse capace di cogliere già nel 1300 gli stravolgimenti che le leggi subivano a causa delle prevaricazioni degli avversari neri e persino del vicario di Dio in terra. Se interpretiamo senza forzature i tanti passi problematici che si incontrano nei primi quattro canti, notiamo che il progetto complessivo del racconto nel poema è ancora incerto, le contraddizioni rispetto a quanto si leggerà non mancano, e in ogni caso il Dante-personaggio si presenta come peccatore da salvare, poi semmai come sesto poeta dopo i cinque massimi dell'antichità (secondo quanto già ricavabile da VN XXV), il primo degno di questo nome scrivendo in volgare: ma niente fa comprendere che si tratti di un esiliato, colpito da una condanna ingiusta dovuta a colpe altrui, come subito si capirà dalla profezia di Ciaccio nel canto VI (senz'altro scritto dopo l'esilio).

Nel contesto del canto II, il personaggio di Beatrice appare di nuovo in quanto protettrice che deve intervenire, come già aveva fatto nei confronti della donna gentile-pietosa, per salvaguardare il suo "amico", certo capace di fedeltà nei confronti di Lucia e delle divinità cristiane, ma anche di traviamenti qui non specificati e però molto evidenti. Il contesto allegorico di questo inizio impone di attribuire una valenza ulteriore alla ritrovata

Beatrice, che innanzitutto agisce in prima persona e illustra a Virgilio la sua condizione di beata, peraltro scesa nel Limbo per incaricare un grande poeta antico, che aveva visitato l'Aldilà nella forma pagana, di fare da guida pure all'Inferno cristiano 'autentico', nonché a un Purgatorio che sembra pensato come una distesa di fuoco (cfr. *Inf.* I 118-120). Virgilio è scelto per questo motivo, non certo per il suo aver cantato l'Impero (il che semmai poteva costituire un deterrente, come dimostrano le puntualizzazioni di *Inf.* II 13 ss.), ma è evidente, sin dalla sua presentazione come "chi per lungo silenzio parea fioco" (*Inf.* I 63), che si tratta di un personaggio *anche* allegorico: è la razionalità etica a risultare 'inudibile' (cfr. *Inf.* XIV 3) a causa di un "longum silentium", sintagma assai attestato per intendere una diuturna attesa in un dialogo o in una corrispondenza.

A sua volta, la Beatrice davvero beata interviene in quanto esponente di una triade di Donne salvifiche, corrispondenti a vari stadi della grazia concessa da Dio a chi ama e, nel suo caso, alla capacità di comprensione teologica che dovrà seguire quella morale e razionale incarnata appunto da Virgilio. Peraltro, la Beatrice che compare nel II canto dell'*Inferno* è in linea con quella che si era delineata nel finale della *Vita nova*, e dimostra ancor più la sua funzione di salvatrice, non tanto quella di guida, che al momento non le è nemmeno assegnata, dato che Virgilio fa solo sapere che, dopo di lui, per l'illustrazione del Paradiso dovrà comparire un'impresata "anima più degna" (cfr. *Inf.* I 122). Nel secondo canto, l'avvio dell'*Inferno* si pone in continuità con il finale della *Vita nova*, e comincia a dare compimento alla promessa conclusiva con un'opera nuova e ardita nella concezione, in quanto versione cristianizzata dell'*Eneide*. Ma il progetto, troppo complesso per essere proseguito nei difficili anni tra il 1300 e il 1301, e andato già incontro a un effettivo scacco narrativo con il canto IV, in gran parte occupato da una mera rassegna di personaggi illustri appena nominati (ben lontana, checché se ne strologhi, dalla nobiltà dei cataloghi di tipo epico), fu poi travolto dalla condizione miserevole post-1301, quando Dante si ritrovò sbandito e nella necessità di trovare un ulteriore equilibrio: quasi nulla era più riconducibile a una narrazione allegorica piuttosto rigida come quella messa in atto nei primi quattro canti del poema, che però, dobbiamo ricordarlo, secondo numerose testimonianze nient'affatto inattendibili furono divulgati intorno al 1305-1306.

Nel frattempo Dante aveva di nuovo riconfigurato il suo 'io autoriale', questa volta dando il massimo peso sia al suo essere un uomo giusto vessato dall'ingiustizia, sottolineando la necessità di parlare di sé per dar ragione del suo esilio (che molti potevano ritenere

dovuto a effettive colpe), sia al suo nuovo ruolo di poeta-filosofo che si interroga sui fondamenti etici del vivere umano, e in parallelo sulla propria attività come autore di canzoni degne di un commento di tipo universitario. La scrittura del *Convivio*, come ha mostrato benissimo Gianfranco Fioravanti, presuppone un approfondimento sistematico di grandi opere aristotelico-scolastiche fruite nei luoghi dove l'esule poteva (ri)trovarle: al di là di quanto aveva appreso a Firenze entro il 1301, è il soggiorno presso centri come Verona e poi, con ogni evidenza, Bologna, a consentire l'acquisizione di una competenza davvero ragguardevole in ambito filosofico, nonché di progettare un dittico, con il *De vulgari*, che solo presso il pubblico dotto bolognese poteva trovare un'adeguata accoglienza. Mai come in questa fase è vero che l'io del Dante reale e l'io che interpreta e commenta dovrebbero coincidere: e tuttavia l'operazione è una volta di più eminentemente letteraria.

Inutile qui entrare in troppi dettagli cronologici, che devono comunque essere tenuti in considerazione, quando sono evidenti, per evitare la tentazione di ricostruire un processo 'ideale' del percorso culturale e letterario dantesco, operazione troppo spesso tentata pure per altre opere: per esempio, si pensi all'inaccettabile ipotesi di una scrittura integrale della *Monarchia* alla fine della vita di Dante, contro cui basterebbero le riflessioni di Michele Barbi sul suo carattere teorico-applicativo, che si giustifica solo nel periodo enriciano e a favore di una restaurazione completa della dignità imperiale messa in discussione dal papato, specie con l'*Unam sanctam...*, implicito obiettivo polemico dell'intero trattato. Di fatto, nel *Convivio*, il ruolo del personaggio di Beatrice è fortemente limitato, se si sta ai dati testuali effettivi. Si proclama, è vero, la continuità della nuova e matura opera rispetto alla giovanile *Vita nova*, e in astratto la gentilissima resta un punto di riferimento; ma in concreto il suo ruolo è solo quello di creare una continuità con quel passato, per giustificare poi quanto era già noto della fase successiva, ossia quanto era stato detto nelle canzoni divulgate riguardo alla sempre più forte tendenza a cessare la fedeltà completa nei confronti della defunta. La promozione della donna gentile-pietosa ad allegoria della filosofia risponde al nuovo progetto, nel quale gli aspetti mistici non vengono coinvolti, e si giustifica perché l'apparizione di quella figura coincise con una prima fase di riflessione e di letture, *in primis* quella della *Consolatio* boeziana. Non ci sono motivi per inficiare questa auto-ricostruzione, pur consapevoli degli aspetti fittizi che essa contiene: in ogni caso, il *Convivio* non è un completamento dell'opera precedente, tanto è vero che, dopo pochi capitoli, il personaggio della gentilissima viene appositamente accantonato: "sarà bello terminare lo parlare di quella

viva Beatrice beata, della quale più parlare in questo libro non intendo per proponimento” (*Conv.* II viii 7). Il nuovo progetto è quello di un poeta-filosofo, in grado di commentare con dottrina e competenza (attiva e non solo passiva) le proprie canzoni, allo scopo di formare con esse una sorta di grande *summa* riguardo alle virtù terrene. L'allegorismo è funzionale a questo obiettivo, perché riduce, almeno nel caso delle prime due canzoni commentate, la necessità di rispettare *in toto* la lettera, spesso assai problematica. Tuttavia l'insieme del testo non è allegorico, come lo era l'avvio dell'*Inferno*, ed è invece all'altezza di un geniale seguace di Alberto Magno, Tommaso e altri scolastici cristiani, il quale non rinuncia a giustificare in maniera personale e a volte idiosincratica le grandi verità trattate.

Una componente agostiniana rimane presente nel *Convivio*, e le *Confessioni* non vengono citate solo per corroborare la scelta di parlare di sé stesso in una condizione critica (cfr. *Conv.* I ii 14), ma anche perché garantiscono di poter intervenire con proprie considerazioni (a volte persino 'esternazioni') nella compagine delle dimostrazioni. Ancora una volta, Dante evita di inserirsi in un solco già tracciato (su ciò è chiara la prima *Egloga* a Giovanni del Virgilio, specie vv. 58 ss.) e struttura il *Convivio* in forma di un commento 'raccontato', che andrebbe a costituire una grande *summa* e non una mera sequenza di *questiones*. Il livello filosofico dell'autocommento varia a sua volta e, come è stato notato da tempo, la componente prettamente tecnica comincia a dominare nel IV trattato; per di più, a prescindere dalla sua cronologia effettiva (da limitare al 1307), proprio nel suo finale si colgono le tracce di una reinterpretazione dei propri testi ricorrendo all'*Eneide* e in specie alla sua rappresentazione del mondo ultraterreno.

Stando alle notizie esterne in nostro possesso, in quel periodo l'inizio dell'*Inferno* cominciava a essere noto: intorno al 1305-1306, le allusioni riscontrabili in *Voi che piangete nello stato amaro* di Dino Frescobaldi, specie se la si intende come canzone allegorico-consolatoria inviata a Cino da Pistoia in esilio, non possono essere trascurate. Mentre abbandonava il progetto del *Convivio*, Dante avrebbe deciso la ripresa del poema, probabilmente intorno al 1307 dopo gli ultimi e davvero insuperabili scacchi dei guelfi bianchi e dei ghibellini in esilio, e comunque con la necessità di ripartire da temi fondamentali sino alla *Montanina*, come quello dell'amore totalizzante che impedisce il libero arbitrio: la condizione, com'è evidente, di Francesca. Beatrice invece non interviene, e adesso è necessario ritardare il più possibile il suo arrivo: solo in *Purg.* VI 46-48 verrà esplicitato che la gentilissima ricomparirà in cima alla montagna del Purgatorio.

Per Dante-personaggio il percorso purgatoriale serve a liberarsi delle scorie dei peccati compiuti e insieme di quanto era rimasto incerto sul piano della riflessione esposta appunto nelle canzoni, come quelle commentate nei trattati del *Convivio*. Invero, il tentativo di allegorizzazione filosofica ‘non beatriciana’ delle canzoni non poteva essere sottovalutato, sebbene niente risultasse noto ai suoi lettori, che semmai lo consideravano soltanto l’autore della *Vita nova*, come era stato preventivato nel II canto dell’*Inferno*.

Invece è proprio la nuova caratterizzazione del ‘personaggio’ di Beatrice a turbare l’orizzonte d’attesa. Chi credeva che la purificazione fosse stata completata e che l’arrivo all’Eden fosse il segno di una condizione perfetta, come potevano averla vissuta solo i primi esseri umani, Adamo ed Eva, viene del tutto disilluso. Beatrice è ora esecutrice di una verifica della purezza profonda, e non solo superficiale, del Dante-personaggio, che non aveva sin qui dovuto confessare nulla dei tradimenti, reali o intellettuali che siano (davvero, la cosa è in fondo secondaria, dato che della loro somma si tratta), e che ora invece è costretto a farlo, con una contrizione dolorosissima, proprio perché la si trova imposta dalla donna-salvatrice cui si doveva essere perennemente fedeli. La venerazione della gentilissima è ancora, in *Purg.* XXX e XXXI, la componente più in rilievo nella parabola esistenziale del *viator*; le infedeltà sono state però più radicali di quanto sinora non fosse stato enunciato: e non era certo Virgilio a poterle far dichiarare, visto che la razionalità non aveva impedito i vari tipi di traviamiento.

Adesso Dante può concludere la parabola di Beatrice in quanto protettrice personale: dopo il giudizio punitivo, dovuto non a una generica ‘figura di Cristo’ o ‘santa Beatrice’ bensì alla donna che aveva fatto conoscere l’amore in quanto “antica fiamma”, si prepara un ruolo interamente ‘altro’ di questo personaggio. Proprio perché, nella parabola dantesca, sia pure ridotta al dittico pubblico (*Vita nova*-prime due cantiche del poema), Beatrice era pensata come l’angelo che era venuto in terra a mostrare il miracolo del divino, quindi era degna di fede e di fedeltà, il ritrovarla ora come giudice assoluto, al punto da far comprendere che ogni aspetto della giovinezza (l’effettiva ‘vita nova’) dell’adesso maturo Dante era stato condotto malamente, è il segno di un cambiamento che, nel corso del *Purgatorio*, non era preventivabile per il lettore.

Subito dopo, nel *Paradiso*, il compito del Dante personaggio e poeta diventa quello di superare quanto ormai acquisito e però, allo scopo di garantire una verità che surroghi quella ipotetica e terrena dei filosofi, ha bisogno di un sostegno indiscutibile perché

dotato del discernimento delle cose ultime. Beatrice non è più solo da ammirare fedelmente in una ‘mirabile visione’: dopo essere stata protettrice e punitrice, diventa il personaggio che riassume e sublima il desiderio di certezze sempre forte nelle narrazioni di Dante, tanto nella prima auto-configurazione della *Vita nova* quanto nella *retractatio* parziale ma fondamentale del *Convivio*. Mentre si appresta a modificare del tutto il suo ruolo, da peccatore a un passo dalla dannazione a *scriba Dei*, il suo personaggio-interlocutore, la gentilissima nota come Beatrice, si modifica a sua volta, rappresentando in ultima istanza non una mera guida bensì colei che, in sé, garantisce l’esistenza di una condizione finale di beatitudine.

BIBLIOGRAFIA

Si cita la *Commedia secondo l’antica vulgata*, a cura di Giorgio Petrocchi, Milano, Mondadori, 1966-1967; nuova ed. Firenze, Le Lettere, 1994, ma si sono tenute a riscontro le edizioni critiche a cura di Giorgio Inglese, 3 voll., Firenze, Le Lettere, 2021, nonché, per il solo *Inferno*, a cura di Elisabetta Tonello-Paolo Trovato, commento a cura di Luisa Ferretti Cuomo, voll. 2, Padova, libreriauniversitaria.it, 2022.

Per tutte le altre opere dantesche, si è fatto riferimento all’edizione diretta da Marco Santagata, voll. 2, Milano, Mondadori, 2011-2014 (ma, per la *Vita nova*, si segue la canonica paragrafatura di Michele Barbi). In particolare sono stati impiegati anche i seguenti commenti:

Dante, *Lyric Poetry*, a cura di Kenelm Foster e Patrick Boyde, voll. 2, Oxford, Clarendon P., 1967;

Vita nuova, a cura di Domenico De Robertis, Milano-Napoli, Ricciardi, 1980; si cita dall’ed. delle *Opere minori*, tomo I.1, ivi, 1984;

Rime giovanili e della Vita nuova, a cura di Teodolinda Barolini e Manuele Gragnolati, Milano, Rizzoli, 2009;

Vita nuova – Rime, a cura di Donato Pirovano (*Vita nuova*) e Marco Grimaldi (*Rime*), tomi 2, Roma, Salerno Ed., 2015-2019.

In questo contributo ho fatto implicitamente riferimento ad alcuni miei precedenti, in cui ho trattato a più riprese del titolo *Vita nova*, del sintagma “mirabile visione”, della cronologia interna ed esterna del libello, del rapporto con il *Convivio*, nonché di altri problemi qui accennati: si possono leggere nei volumi *Dante oltre la “Commedia”* (Bologna, il Mulino, 2013), *Dante: altri accertamenti e punti critici* (Milano, F. Angeli, 2019), *Dante oltre l’allegoria* (Ravenna, Longo, 2021), *Un poema che diventa sacro. La progettualità e la poetica di Dante* (Firenze, F. Cesati, 2024), ai quali rinvio anche per un’ampia bibliografia. Un problema specifico, trattato qui cursoriamente, riguarda la datazione della *Monarchia*: si è fatto riferimento nel testo a Michele Barbi, *Problemi fondamentali per un nuovo commento alla “Divina commedia”*, Firenze, Sansoni, 1955, pp. 84 ss. (che integrano quanto si legge nei miei contributi citati, in particolare contro tesi, estremiste quanto ottuse, che sono state ultimamente sostenute).

Limitandomi qui a indicare quella tenuta a riferimento nelle pagine precedenti, si segnalano innanzitutto Harold Bloom, *Canone occidentale* (1994), trad. it. Milano, Bompiani, 2008, specie pp. 85 ss.; Hans Urs von Balthasar, *Dante e la “Divina commedia”* (1962), ed. it. Milano, Jaca Book, 2021, specie pp. 31 ss.;

Charles Williams, *The Figure of Beatrice. A Study in Dante* (1943), Woodbridge, Boydell&Brewer, 1994. Nonostante I tanti aspetti non più accettabili, restano fondamentali Charles S. Singleton, *Saggio sulla "Vita nuova"* (1949), trad. it. Bologna, il Mulino, 1968, e *La poesia della "Divina commedia"*, ed. it. Bologna, il Mulino, 1978, nonché Étienne Gilson, *Dante e Beatrice. Saggi danteschi* (1965), ed. it. Milano, Medusa, 2004. Tuttora ricco di spunti Domenico De Robertis, *Il libro della "Vita nuova"*, II ed., Firenze, Sansoni, 1970.

Fra gli studi più recenti, si è tenuto conto in particolare di Guglielmo Gorni, *Il nome di Beatrice*, in *Lettera nome numero*, Bologna, il Mulino, 1990, pp. 19-44; Ignazio Baldelli, *Realtà personale e corporale di Beatrice*, in Maria Picchio Simonelli (a cura di), *Beatrice nell'opera di Dante e nella memoria europea 1290-1990, Atti del convegno internazionale 10-14 dicembre 1990*, Firenze-Napoli, Cadmo-Istituto Universitario Orientale, 1994, pp. 146-155; Roberto Loporatti "Io spero di dicer di lei quello che mai non fue detto d'alcuna" (V.N., XLII, 2): la "Vita nuova" come 'retractatio' della poesia giovanile di Dante in funzione della "Commedia", in Vincent Moleta (a cura di), *La gloriosa donna de la mente. A commentary on the "Vita nuova"*, Firenze, Olschki-Dept. of Italian, The Un. of Western Australia, Perth, 1994, pp. 249-291; Davide Colombo, *La critica dantesca di Harold Bloom*, in Francesco Spera (a cura di), *Novella fronda. Studi danteschi*, Napoli, M. D'Auria, 2008, pp. 263-281; Giuliano Tanturli (a cura di), *Le Quindici Canzoni lette da diversi*, voll. 2, Lecce, PensaMultimedia, 2009-2012; Valeria Bertolucci Pizzorusso, *Studi trobadorici*, Pisa, Pacini, 2010, specie pp. 153-180 (sugli usi e gli abusi del concetto di 'Canzoniere'); Marco Santagata, *L'io e il mondo. Un'interpretazione di Dante*, Bologna, il Mulino, 2011; Simone Marchesi, *Dante and Augustine*, Toronto, Un. of Toronto P., 2011; Zygmunt G. Barański, *Dante 'poeta' e 'lector': poesia e riflessione tecnica (con divagazioni sulla "Vita nova")*, in "Critica del testo", XIV (2011), 1, pp. 81-110; Mirko Tavoni, *Qualche idea su Dante*, Bologna, il Mulino, 2015, specie pp. 77 ss.; Enrico Fenzi, *Le canzoni di Dante: interpretazioni e letture*, Firenze, Le Lettere, 2017; Franziska Meier (a cura di), *Dante's "Convivio", or, How to restart a career in exile*, Bern..., P. Lang, 2018; Stefano Carrai, *Il primo libro di Dante. Un'idea della "Vita nova"*, Pisa, Edd. della Normale, 2020 (con opinioni diverse da quelle qui sostenute, che riprendono anche Id., *Dante elegiaco*, Firenze, Olschki, 2014); Sergio Cristaldi (a cura di), *Per rima, per prosa. Dante: "Vita nuova" e "Rime"*, Milano, F. Angeli, 2021, specie pp. 35-59; Roberto Rea, *Dante: guida alla "Vita nuova"*, Roma, Carocci, 2021 (anche per altra bibliografia); Igor Candido, *I due sensi della "Vita nova" o delle ipostasi di amore*, in Paolo Borsa e Anna Maria Cabrini (a cura di), *Dante e il prosimetro*, Milano, Un. Statale (Quaderni di Gargnano), 2022, pp. 35-62; Federico Sanguineti, *Beatrice come musa letteraria*, in "Per leggere", XXII, 2022, 42, pp. 59-70; Zygmunt G. Barański e Heather Webb (a cura di), *Dante's "Vita nova". A collaborative reading*, Notre Dame, Un. of Notre Dame P., 2023; Gennaro Sasso, *Dante. Realtà e allegoria*, Napoli, Bibliopolis, 2023, specie pp. 11-45 (con qualche valida puntualizzazione ma anche molte approssimazioni); Anna G. Chisena, *Le 'prime' stelle di Dante: astronomia e astrologia fra "Vita nova" e "Convivio"*, Ravenna, Longo, 2024, specie pp. 37-185; Teodolinda Barolini, *Il vento di Aristotele. Saggi danteschi*, ed. it. Milano, La Nave di Teseo, 2024, specie pp. 223 ss.; Raffaele Pinto, *Pensiero e modernità in Dante*, Ravenna, Longo, 2024, specie pp. 57 ss.; Albert R. Ascoli, *Il lettore di Dante: l'"intendimento" della "Vita nova"*, in Luca Barbieri et al. (a cura di), *L'auteur dans ses livres*, Wiesbaden, Reichert Verlag, 2024, pp. 183-206; Marco Grimaldi, *Dante lirico. Saggi sulle Rime*, Firenze, Vallecchi, 2025, specie pp. 113-144.

La dolce sapienza di Virgilio: un modello di pedagogia immaginale

MIRCO CITTADINI

a mio padre, Bruno,
a Antonio Cittadini,
i primi.

A Giovanni Bovo,
Riccardo Spezie,
Roberto Leopardi,
maestri.

0. Pre-limina

Giusto “sulla soglia”, prima di iniziare, il titolo, che vuole essere un omaggio a due maestri, uno *nella distanza*, l’altro *nella presenza*: Giuseppe Lo Manto e Marco Ariani.

Non ho mai avuto il piacere di conoscere “Pippo” Lo Manto. Ci fu un piccolo ma intenso “carteggio”, prima che la malattia gli rendesse difficile ogni tipo di scambio. E poi ci fu il dono di un suo testo, con dedica, *La dolce pedagogia di Virgilio*.¹

Con Marco Ariani sono legato da profondissima stima e affetto. Certe passeggiate primaverili lungo l’Adige, o di corsa verso la stazione, alcuni pranzi, valgono per me più di qualsiasi bibliografia, per la capacità acuta di esegesi e per la grande visione di insieme, in uno studioso che a me diceva con modestia di essere “solo” esperto del *Paradiso*. Al testo citato di Lo Manto e alla *Dolce sapienza di Stazio*² di Ariani devo l’idea del titolo e un’idea di dolcezza/*dulcedo* che animerà parte di questo mio intervento. Sullo sfondo, come terzo maestro, Paolo Mottana, e a lui rimanderò in più di un’occasione, nel delineare i contorni della pedagogia immaginale.³

¹ G. Lo Manto, *La dolce pedagogia di Virgilio*, in G. Lo Manto e M. Sacco Messineo (a cura di), 27 *Settimana di Studi Danteschi. Incontri annuali a Palermo. Antologia di interventi*, Loescher Editore, Torino, 2021⁷, pp. 129-143.

² M. Ariani, *La dolce sapienza di Stazio*, in B. Quadrio (a cura di), *Esperimenti danteschi. Purgatorio 2009*, Marietti, Milano-Genova, 2010, pp. 197-224.

³ Oltre ai testi che citerò, consiglio di P. Mottana, *Eros, Dioniso e altri bambini. Scorribande pedagogiche*, Franco Angeli, Milano, 2010 e *Id.*, *La visione smeraldina. Introduzione alla pedagogia immaginale*, Mimesis, Milano- Udine, 2010.

1. *A scuola d'amore*

Non credo sia un caso che nel primo canto dell'Inferno la parola "amore" compaia la prima volta riferita a Dio⁴ e la seconda come dedica accorata a Virgilio maestro (miei i corsivi):

O de li altri poeti onore e lume,
vagliami 'l lungo studio e 'l grande amore
che m'ha fatto cercar lo tuo volume.
(*Inferno* I, 82-84)⁵

La coppia amore/studio è sinonimica già ai tempi del *Convivio* (*Conv.* III, xii, 2), di derivazione appunto virgiliana (*Aen.* XI, 739).

Virgilio, a mio avviso, è la prima grande invenzione dantesca.

Il suo rilievo all'interno del poema è incomparabile. Se non è la guida più importante (tale primato per questioni affettivo-salvifiche spetta a Beatrice), è sicuramente la guida con la dinamica interna e complessità maggiori.

Ed è sicuramente la guida che fatica di più, in un saliscendi serrato di ben 64 canti, a dorso di mostri, tra fuoco, ghiaccio, catabasi e inerpicate.

Un'ingente fabbrica di erudizione (...) si è prodigata a investigare il ruolo crucialissimo che Virgilio occupa nella cultura (...) e in ispecie, nell'orizzonte etico-sapientiale, nella poetica, nell'uso stilistico e nel simbolismo storico-escatologico del poeta Dante.⁶

La complessità del personaggio è tale da aver attirato l'attenzione di autorevoli studiosi con esiti spesso dissonanti tra loro.⁷

⁴ *Inferno* I, 37-39 (miei i corsivi): «Temp' era dal principio del mattino, / e 'l sol montava 'n sù con quelle stelle/ ch'eran con lui quando *l'amor divino*».

⁵ Il testo critico della *Commedia* è quello stabilito da G. Petrocchi, *Le Lettere*, Firenze, 1991-1997 (4 voll.).

⁶ V. Sermoni, *L'ombra di Dante*, Garzanti, Milano, 2017, p. 58.

⁷ A questo proposito, solo per presentare due possibili *polarità* dentro le quali orientare la visione di Virgilio, rimando a R. Hollander, *Il Virgilio dantesco: tragedia nella «Commedia»*, Olschki, Firenze, 1983 e G. Vacchelli, *L'«attualità» dell'esperienza di Dante. Un'iniziazione alla Commedia*, Mimesis, Milano-Udine, 2019².

Saverio Bellomo, introducendo il suo commento alla prima cantica, sostiene che Virgilio personaggio sia da intendere principalmente come «una metonimia». ⁸ Ma anche questo potrebbe essere fuorviante.

Metonimia di cosa?

Egli è il maestro esteriore e interiore. È la Ragione illuminata (non postmoderna), ma molto altro. Per Dante è il poeta dei poeti, la poesia, la classicità pagana nel suo apice, l'iniziato, il saggio e il «dolce padre». La relazione con Virgilio è tra le più straordinarie, profonde e umane della *Commedia*.⁹

Virgilio è enigma. *Labirinto*.

Un Virgilio che secondo me offre il perfetto *identikit* del mentore capace di collegare noi e Dante al mondo *immaginale*,¹⁰ alla stregua dei tanti «pionieri dell'ombra, sentinelle della dimora smeraldina in cui stanno in perenne connessione la profondità del visibile e l'incorrotta materia del trascendente».¹¹

Comunemente abbinato alla “Ragione”, il poeta latino si muove come guida infernal/purgatoriale, che talvolta si pone «incerta e fallibile»¹² ed è in questa apparente fallibilità che secondo me si giocano gran parte delle questioni.

Quello che proverò a mostrare è come questa imperfezione rientri nelle caratteristiche – direi *necessarie* - del mentore immaginale.

⁸ S. Bellomo – S. Carrai, *Inferno*, Einaudi, Torino, 2013, p. L.

⁹ G. Vacchelli, *L'«attualità» dell'esperienza di Dante*, op. cit., p. 29.

¹⁰ Sul concetto di immaginale: H. Corbin, (1958) *L'immaginazione creatrice. Le radici del sufismo*, tr. it., Laterza, Bari, 2005; *Id.*, (1964) *'Mundus imaginabilis': l'immaginario e l'immaginale*, trad.it. in “*Servitium*”, n.29, 1978; M. Ariani e P. Pampaloni, *Anima Mundi. Per James Hillman*. Con una nota di Roberto Calasso, Adelphi, Milano, 2012²; M. Mocan, *La trasparenza e il riflesso. Sull'alta fantasia in Dante nel pensiero medievale*, Mondadori, Milano, 2007; *Ead.*, *L'arca della mente. Riccardo di San Vittore nella Commedia di Dante*, Olschki Editore, Firenze, 2012; *Ead.*, *Immagine, figura, astrazione*, Salerno Editrice, Roma, 2022. Mi permetto anche di rimandare al mio *Dante e il mondo infero. Hillman lettore (in)consapevole della Commedia*, all'interno del primo quaderno del SISD, in *Theory and Criticism of Literature and Arts*, Vol. 8, n.2, 2024, pp. 84-111 (il contributo è consultabile online al link: <https://www.isfida.eu/vol8nr2>).

¹¹ M. Barioglio e P. Mottana (a cura di), *Mentori immaginali*, Moretti & Vitali, Bergamo, 2005, p. 10.

¹² G. Ledda, *Sulla presenza di Virgilio nel Paradiso*, in S. Carrai (a cura di), *Dante e la tradizione classica*, Longo Editore, Ravenna, 2021, p.118.

Ma parlavamo appunto di amore. Un amore *lungo e grande*. Lungo anche in senso di “da lunga data”, probabilmente già dal tempo delle petrose, o addirittura – secondo la tesi per me persuasiva di Stefano Carrai – fin da *Vita nova*.¹³ Ma l’amore prosegue anche “oltre”, extra *Comedia*, nelle *Egloge*, a conferma di un influsso delle *Bucoliche*, anche all’interno del poema sacro.¹⁴

A guardar bene, tutto il sistema pedagogico che inizia da Virgilio e trova il suo culmine in Beatrice, rappresenta una sorta di erotica della conoscenza.

L’amore è conoscenza e la conoscenza è amore. Medesima è la fiamma che li alimenta.

La lussuria in Dante è anche un peccato letterario. Libresco. *Sommessi* Paolo e Francesca alla cattiva influenza del libro «galeotto» (*Inf. V*, 137).¹⁵

I lussuriosi che volteggiano nella bufera infernale sono personaggi romanzeschi, da saghe letterarie. Nella cornice purgatoriale a purificarsi dall’amore folle abbiamo nientemeno che il poeta Guido Guinizzelli. La brama di sapere di Ulisse non è poi così distante dalla *flamma libidinis* che martira Daniel Arnault (molti i punti di contatto: entrambi appaiono

¹³ Se Dante faccia riferimento al debito virgiliano nelle opere precedenti la *Comedia* alle canzoni morali, secondo la tesi di Bellomo, che si può leggere anche nel suo commento, op. cit., *ad locum*, p. 13; o alle petrose, secondo la tesi già in P. Allegretti, *Il maestro de «lo bello stilo che m’ha fatto onore»* in G. Lo Manto e M. Sacco Messineo (a cura di), *27 Settimana di Studi Danteschi, Incontri annuali a Palermo. Antologia di interventi*, Loescher Editore, Torino, 2021⁷; o se sia riferimento alla *Vita nova* è possibile leggerlo (anche come ricostruzione di tutto il percorso e delle tesi precedenti) in S. Carrai, *La Vita nova, Virgilio e lo stile che fa onore. Ipotesi su un enigma dantesco*, in S. Cristaldi (a cura di), *Per rima, per prosa. Dante: Vita nuova e Rime*, Franco Angeli, Milano, 2021, pp. 27-33. Sulla stessa linea anche M. Picone in *Id. Scritti danteschi*, (a cura di A. Lanza), Longo Editore, Ravenna, 2017, p.650. Sulla presenza di Virgilio nel libello torna anche Ambrogio Camozzi Pistoja in *La materia di Dante*, Longo Editore, Ravenna, 2025, p. 145 in nota.

¹⁴ Sull’influsso delle *Bucoliche* nella *Comedia* rimando a S. Albonico, *Progetto e struttura. Una premessa*, in S. Albonico e G. Stanga (a cura di), *Progetto e struttura della Commedia dantesca. Atti del Convegno di Losanna, 17 novembre 2021*, Editrice Antenore, Roma-Padova, 2024, p.12. Sulla presenza del genere bucolico nel poema torna anche A. Camozzi Pistoja, *La materia di Dante*, op. cit., pp. 121-149.

¹⁵ Anche se, a esser onesti, questo attribuire colpe ad altri fa parte della strategia deresponsabilizzante di Francesca (e dei dannati in genere). Non è il libro ad essere peccaminoso, quasi fosse una sorta di filtro magico e irresistibile da Tristano e Isotta (su questo rimando all’interessante G. Inglese, *Scritti su Dante*, Carocci, Roma, 2021, pp. 113-127). Questo è quello che piace pensare a Francesca. È la sua *immoderata cogitatio*, tipica dei *malati d’amore* ad attribuire influenze nefaste laddove è solo il libero arbitrio e la scelta personale a essere responsabili. Su questo rimando a M. Cittadini, *Morir d’amore. Vittime letterarie da Francesca a Madame Bovary*, Alta Formazione Editrice, 2025.

nel canto XXVI, avvolti dalle fiamme. Inoltre il «considerate» dell'antieroe omerico è semanticamente affine al «consiros» del trovatore provenzale).¹⁶

L'oggetto del sapere diventa oggetto del desiderio amoroso. Dante apprende complesse questioni teologiche attraverso un coinvolgimento emotivo senza precedenti. Il trasporto amoroso verso Beatrice è trasporto sensuale verso la Sapienza.

La trasformazione del sapere in corpo erotico viene portata agli estremi in Dante se pensiamo che persino nelle sue opere concettuali, come il *Convivio*, Filosofia diventa donna da amare, antagonista alla gloriosissima. E come Dante ama Virgilio, così ama intensamente tutto il mondo classico.

Il Dante afflitto, angosciato, per la morte di Beatrice, trova consolazione nelle parole dei libri e nello studio della Filosofia, come se fosse l'amore ricambiato di una bella donna. Filosofia/donna gentile diventa una donna piena di dolcezza, «ornata d'onestade, mirabile di sapere, gloriosa di libertade» (*Conv.* II, xv, 3).

Alla fine, Virgilio questo è: un volume (per metonimia!). Un libro personificato. E questo libro viene cercato e amato.

2. *Ombre e luci: il maestro opaco*

Virgilio non è per statuto creatura luminosa. Anzi, viene offerto in soccorso al pellegrino, proprio nel momento in cui roviniamo «in basso loco» (*Inf.* I, 61), proprio là dove «l sol tace» (*Inf.* I, 60).

Dante incontra Virgilio in un punto liminale, guardiano della soglia tra luce e tenebra. E lo incontra prima di tutto nel suo essere «fioco» (*Inf.* I, 63).

Il mentore immaginale *inclinava verso il basso*.¹⁷

È proprio questa familiarità con l'abisso che permette al mentore di sostare nell'infimo, nel fetido, nel mostruoso.

Sono ben consapevole dei meriti della dantistica nel tentativo di inquadrare al meglio il valore di quel «fioco»,¹⁸ ma se vogliamo affidarci anche ad una lettura di tipo archetipico-immaginale: Virgilio come maestro è fioco perché all'inizio del viaggio, quello che serve a

¹⁶ Sui parallelismi tra Ulisse e Daniel Arnaut rimando a M. Mocan, op. cit., pp. 10-15.

¹⁷ P. Mottana, *La Gaia Educazione*, Mimesis, Milano-Udine, 2015, p. 14.

¹⁸ Ogni commento praticamente propone la sua versione. Le varie ipotesi vengono riassunte con efficacia in R. Hollander, *Il Virgilio dantesco*, op. cit., pp. 23-79. Un punto di vista interessante lo offre sicuramente M. Ariani, *La sapienza di Virgilio*, in G. Rati (a cura di), *Lectura Dantis Interamnensis. Inferno*, Bulzoni, Roma, 2010, p. 47.

Dante è una guida opaca, «fratello d'ombra ormai invisibile», una figura «controcorrente e ermetica», in grado di orientare e riequilibrare «nella fedeltà e adesione all'Opera, una materia sottile».¹⁹

Virgilio è opaco perché «vittima di una violenza stregonasca»,²⁰ dominato da una possessione negromantica (forse sciomantica),²¹ per opera dell'empia maga Eritone.

Questo Virgilio *congiurato*, magicamente evocato tramite scongiuri e sortilegi, è roba da esorcista, come evidenzia Giorgio Inglese nel suo commento *ad locum*, menzionando il *De castellano* di Bonvesin, «Io fra'... sa k'el è un demonio in specia d'omo... incontiente sconzura quel servo malastrudho».²²

Un Virgilio dannato, infero, *passivo* (le sue missioni avvengono per volere *attivo* della Dea, attraverso le sue emanazioni, ora strega/Eritone ora Santa/Beatrice).²³ In equilibrio normativo paterno e affettivo materno.²⁴ Novello Tiresia a muoversi scivoloso nei regni dell'immaginale.²⁵

Ma questa incertezza di movimenti, soprattutto nel *Purgatorio*, che tanto turba i dantisti, concentrati sui limiti "oggettivi" della guida, sul suo *status* tragico di perdizione, non crea alcuna preoccupazione né al Dante personaggio, discepolo devoto e innamorato, né tanto meno al Dante autore, che omaggia il proprio maestro del titolo di «alto dottore» (*Purg.*

¹⁹ P. Mottana, *L'opera dello sguardo. Braci di pedagogia immaginale*, Moretti&Vitali, Bergamo, 2002, p.10.

²⁰ M. Ariani, *La sapienza di Virgilio*, op. cit., p. 42.

²¹ S. Gentili, *Deformità morale e rottura dei vincoli sociali: gli indovini*, in E. Malato e A. Mazzucchi (a cura di), *Lectura Dantis Romana, Cento canti per cento anni, Inferno* (2 voll.), Salerno Editrice, Roma, 2013, p. 665.

²² G. Inglese (a cura di), *Inferno*, Carocci, Roma, 2019³, p. 136.

²³ Sull'archetipo della Dea all'interno del poema mi permetto di rinviare a M. Cittadini, *Da Medusa a Maria. Dante e il femminile*, QuiEdit, Bolzano, 2022.

²⁴ Sugli aspetti di *fluidità* all'interno del poema sacro rimando al mio, *Poeti mamme e poeti regine: esempi di femminilizzazione dionisiaca nella Commedia*, all'interno degli Atti del Convegno sull'*Androginia nella Commedia* tenuto a Lugano, ora in *Theory and Criticism of Literature and Arts*, Vol. 8, n.1, 2024, pp. 52-81 (consultabile al *link*: <https://www.isfida.eu/vol-8-nr-1-2024>).

²⁵ Sull'archetipo di Tiresia che agisce tanto in Virgilio quanto in Beatrice, rimando al mio *Tiresia e le maschere ambigue di Virgilio e Beatrice* consultabile online al *link*: <https://nellabirintodellacommedia.wordpress.com/2017/01/04/tiresia-e-le-maschere-ambigue-di-virgilio-e-beatrice/>.

XVIII, 2), «padre», (addirittura «lo più che padre», *Purg.* XXIII, 4), e «dolce pedagogo» (*Purg.* XII, 3).²⁶

I filologi, i critici, sembrano quasi rimpiangere una guida invincibile, onnipotente, infallibile (ma quella è Beatrice),²⁷ ma su questo aspetto torneremo.

Virgilio è *ombra*, letteralmente: «qual che tu sii, od ombra od omo certo» (*Inf.* I, 66) è il primo appellativo che Dante rivolge a Virgilio nel poema.

È maestro proprio nel suo essere ombra, cantore di *ombre*,²⁸ virga magica e mercuriale,²⁹ guaritore ferito, colui che privilegia la *cognitio vespertina*.

Gianni Vacchelli osserva molto acutamente che «*umbras*» è la parola finale dell'*Eneide*, a contrastare le «stelle», parola una e trina conclusiva di ogni cantica/canzon.³⁰

Ma questo *explicit* – che pure Dante non condivide e in parte critica ponendosi giudice/*auctor* – non va inteso come riduzione della grandezza del poeta mantovano, ma come specifica componente, direi quasi *tecnicismo*, di una propensione mistica di Virgilio stesso.

Virgilio è maestro di ombre *letterarie*,³¹ ma è anche *umbriifero*, riflesso di una luce (caligine, *abyssus luminis*) più ampia.

Virgilio quindi si pone come *umbra lucis*, impronta, *lux tenebrosa*.³²

Se pure il Paradiso lo dobbiamo considerare *ombra* del «beato regno» (*Par.* I, 23), «pannello mentale-immaginale»,³³ ombra di ombre; se persino l'*Inferno* diventa immagine sfigurata, intorbidita, *perversa* del Paradiso,³⁴ chiaro quindi che l'ombra-

²⁶ Uno studio dettagliato sugli appellativi danteschi l'ho trovato, per gentile concessione della studiosa, nella tesi magistrale in Letteratura e Filologia dantesca di R. Song, *Gli appellativi di Virgilio nella Commedia*, per l'Università di Bologna (relatore prof. G. Ledda); ma anche l'opera di Giuseppe Lo Manto, *La dolce pedagogia di Virgilio*, op. cit., su questo tema è molto significativa.

²⁷ *Paradiso* VII, 19: «Secondo mio infallibile avviso».

²⁸ P. Allegretti, *Il maestro de «lo bello stilo che m'ha fatto onore»*, op. cit., pp. 24-26.

²⁹ Rimando alle voci *Mercurio* e *Messo* in E. Minguzzi, *il Dizionarietto dantesco. Le parole ermetiche della Divina Commedia*, Editrice Morcelliana, Brescia, 2021.

³⁰ G. Vacchelli, *L'«attualità» dell'esperienza di Dante*, op. cit., pp. 205-206.

³¹ P. Allegretti, *Il maestro de «lo bello stilo che m'ha fatto onore»*, op. cit.

³² Per tutti questi aspetti rimando a M. Ariani, *Lux Inaccessibilis. Metafore e teologia della luce nel Paradiso di Dante*, Aracne, Roma, 2010, in particolare i capitoli VI, VII e VIII.

³³ Ivi, p. 159.

³⁴ Ivi, p. 189.

Virgilio *per turpitudinem* (anche facendo riferimento alla retorica dionisiana) sia «umbrifero prefazio» (*Par.* XXX, 78) ridotto in scala del mondo superiore.

In questo ci viene in aiuto la pedagogia immaginale (che della mistica neoplatonica e dionisiana è comunque riflesso, come lo può essere la psicologia archetipale junghian-hillmaniana) la quale non procede per dualismi, fratture, ma per integrazioni e alchemica *concordia oppositorum*.³⁵

Virgilio permette di immergersi negli abissi, perché degli abissi è esperto; permette la persistenza nell'ambiguo, perché egli stesso è ambiguo. Immette Dante nella materia oscura integrandola, senza pretendere di eliminarla. La discesa agli inferi che prima di tutto opera Virgilio stregone³⁶ e *guru*³⁷ *dei bassifondi*, ha lo scopo di innescare il percorso trasmutativo. Virgilio scava scendendo nella *terra/nigredo* per poi ascendere nel *cielo/albedo*.³⁸

Degno di nota poi, che nella *comedia* il principio maschile (Virgilio) trascini (prima) in basso, mentre in alto elevi il principio femminile (Beatrice). Esattamente l'opposto di quanto ci aspetteremmo in una tradizione patriarcale, dove gli Dèi virili, uranici presiedono l'alto, relegando l'elemento ctonio (anche in chiave morale) alle divinità femminili.

³⁵ M. Cittadini, *Dante e il mondo infero*, op. cit.

³⁶ Di altro parere è M. Ariani in *La sapienza di Virgilio*, op. cit., il quale al contrario vede in Dante una consapevole opera di disinnescamento della componente magica in Virgilio, già a partire dalle opere di J. W. Spargo, *Virgil the Necromancer*, o quella più accessibile di D. Comparetti, *Virgilio nel Medio Evo*, (opere citate nella bibliografia dello studio di Ariani): «Dante ha dunque operato una scelta dura e decisa nello sfrondare radicalmente l'immagine del suo duca da ogni imbarazzante incrostazione magica» (p. 41). Credo che la posizione di Dante sia più ambigua, volutamente doppia. Alcuni episodi come il “rito della corda”, pur con sobrietà, mostrano un Virgilio a proprio agio nella pratica della magia e delle evocazioni.

³⁷ Il *guru* nelle *upaniṣad* è il “grave”, “l'autorevole”, colui che permette l'elevazione spirituale del discepolo attraverso tecniche specifiche, ma anche correzioni ed esperienze. Per questo rimando a G. G. Filippi, *Discesa agli inferi. La morte iniziatica nella tradizione hindū*, NovaLogos, Roma, 2014, p. 33. È interessante notare come l'Autore, grande esperto delle dottrine orientali, distingua iniziazione e misticismo, soprattutto perché l'esperienza mistica nega la presenza di un maestro; cosa che invece per Dante sarà necessaria, facendo di fatto coincidere iniziazione e misticismo.

³⁸ P. Mottana, *Antipedagogie del piacere: Sade e Fourier. E altri erotismi*, Franco Angeli, Milano, 2008, p. 58.

Là dove il sole tace, in questo cortocircuito caro al linguaggio mistico,³⁹ «il mentore è finalmente l'Altro che arriva».⁴⁰

In Virgilio è presente una sorta di grazia oscura, forse anche sinistra. Il maestro prevale nella sua «funzione iniziatica del viator cristiano, *sole nero negli inferi*, lumen in caligine, che guida il pellegrino fuori dalla tenebra»,⁴¹ alle tenebre consanguineo.

D'altronde lo stesso sole, artificiale, che brilla nell'emisfero di tenebre, è proprio quello del Limbo, sede di Virgilio e degli altri spiriti nobili e mercuriali.⁴²

Non era lunga ancor la nostra via
di qua dal sonno, quand' io vidi un foco
ch' emisferio di tenebre vincia.
(*Inferno* IV, 67-69)

E acutamente osserva Simone Marchesi: «Sono le tenebre che avvincono la sfera di luce o è la luce che vince le tenebre?».⁴³

I maestri non sono limpidi. Non sono luminosi. Questa è l'ambiguità di Virgilio: da una parte oppresso dal buio, dall'altra portatore di luce (miei i corsivi):

Facesti come quei che va di notte,
che *porta il lume dietro* e sé non giova,
ma *dopo sé* fa le persone dotte.
(*Purgatorio* XXII, 67-69)

Virgilio è lampadoforo, *dux et fax*.⁴⁴ Sole («O sol che sani ogni vista turbata», *Inf.* XI, 91).⁴⁵ Dante appena riconoscerà Virgilio non esiterà a definirlo «lume» (*Inf.* I, 82), proprio a partire dal suo ruolo magistrale, in quanto lume di *tutti* gli altri poeti.⁴⁶

³⁹ M. Ariani, *Lux Inaccessibilis. Metafore e teologia della luce nel Paradiso di Dante*, Aracne, Roma, 2010.

⁴⁰ P. Mottana, *Antipedagogie del piacere*, op. cit., pag. 54.

⁴¹ M. Ariani, *La sapienza di Virgilio*, op. cit., p. 64.

⁴² Le corrispondenze planetarie nella *Comedia*, dove troviamo un legame simbolico immaginale tra gli spiriti magni del Nobile Castello e gli spiriti attivi nel cielo di Mercurio si possono trovare a pag. 23 del già citato *Dizionario dantesco*, di Edi Minguzzi.

⁴³ S. Marchesi e R. Abbiati, *A proposito di Dante. Cento passi nella Commedia con disegni*, Keller Editore, Rovereto, 2020, commento *ad locum*.

⁴⁴ L'espressione è di Petrarca, attribuita possibilmente a Boccaccio, «*primus studiorum dux et prima fax fuit*», ovvero Dante guida e «fiaccola» di Boccaccio. Giustamente Lucia Battaglia Ricci aggancia questa espressione a Virgilio «duce» e facella, in *Id., Il culto per Dante, l'amicizia con Petrarca*, in E. Sandal (a

Le due dimensioni coesistono: Virgilio è simultaneamente, nel medesimo canto, il XVIII del *Purgatorio*, «ombra gentil» (v.82) e «lume» (v.11).

E ancora, in *Purgatorio* VI, Virgilio viene appellato come «o luce mia» (v. 69).

Luminoso anche per la sua opera nutrice e materna (miei i corsivi):⁴⁷

Al mio ardor fuor seme le *faville*,
che mi scaldar, de la divina *fiamma*
onde sono allumati più di mille;

de l'Eneida dico, la qual mamma
fummi, e fummi *nutrice*, poetando:
sanz'essa non fermai peso di dramma.
(*Purgatorio* XXI, 94-99)

3. *Il maestro incerto*

Sostiamo un momento sul turbamento che serpeggia ogni qual volta il dantista si trovi a dover trattare con le “scivolate” di Virgilio.

Sembra quasi che la tesi di partenza sia questa: per essere un bravo maestro si debba essere per forza maestri infallibili, sicuri, (in una visione troppo dualistica di Dante e forse della pedagogia in generale).

Virgilio non può essere un maestro tirato a lucido, *disinfettato*. Non può essere ridotto alla stereotipia del Vecchio Saggio (che è ben altra cosa del Vecchio Saggio archetipico di derivazione junghian-hillmaniana).⁴⁸

A me sembra che questa visione non tenga conto di un aspetto molto semplice: nonostante i dubbi, le incertezze, le soste forzate, i tiri burloni dei diavoli, nonostante tutti

cura di), *Dante e Boccaccio. Lectura Dantis Scaligera 2004-2005. In memoria di Vittore Branca*, Antenore, Padova, 2006, p. 38.

⁴⁵ Ringrazio Roberto Talamo, relatore al convegno del 28 marzo, *Tu se' lo mio maestro e 'l mio autore*, per il suggerimento.

⁴⁶ Per questo rimando anche al commento *ad locum* di Bellomo-Carrai, op. cit., p. 13.

⁴⁷ Per approfondimenti in merito alla natura ignea e materna dei poeti rimando al mio *Poeti mamme e poeti regine*, op. cit.

⁴⁸ J. Hillman, (1964 e 1967), *Puer aeternus*, tr. it. Adelphi, Milano, 2011¹². Su questo rimando anche al mio citato, *Dante e il mondo infero*.

quei momenti nei quali studiosi come Hollander vedono umiliazioni, sfottò, “tragedia”,⁴⁹ nonostante tutto questo, Virgilio conduce Dante là dove lo doveva portare. Ed era chiaro fin dal primo canto.

Quella tra Virgilio e Dante, prima ancora che essere un rapporto culturale,⁵⁰ è una vera e propria relazione di aiuto. Virgilio è una sorta di terapeuta o di *counsellor*, esperto di tecniche comunicative (la «parola ornata» a Inferno II, 67 sulla quale tornerò), il quale si offre per aiutare il proprio discepolo/paziente. La guida non è forse esperta nel percorso, ma lo è nella sua dimensione relazionale. Il compito del maestro/guaritore è quello di promuovere il protagonismo del proprio *alunno/alumnus* (in senso etimologico del termine, ovvero di “*nutrito*”). Questo potrebbe essere una delle possibili chiavi dentro le quali inquadrare il «te sopra te corono e mitrio» (*Purg.* XXVII, 142), nel toccante congedo di Virgilio. Il discepolo *integra* il maestro; il maestro gioisce nel farsi superare.⁵¹

Potremmo dire che in qualche modo sia Virgilio che il terapeuta si muovono conoscendo il processo ma ignorando l’esito del viaggio.

Virgilio è una guida che non sa dove andare, ma che conosce il senso della direzione.⁵²

Virgilio offre sì la propria sapienza, il proprio magistero, la propria premura, ma paradossalmente, offre anche la propria ombra. La *discesa agli inferi*, di cui Virgilio è guida in quanto l’ha a sua volta esperita, diventa la premessa per la trasformazione spirituale. Dante si fa carico della propria ombra a partire dall’ombra di Virgilio.

E spesso la porta che conduce alla cognizione è effettivamente collocata nei bassifondi, sottoterra, lì si cela la *prima materia* che può innescare il percorso trasformativo.⁵³

Ed è questo scambio terapeutico a risanare la coppia archetipica guaritore/malato verso l’unità.⁵⁴ Un’unità doppia. Virgilio salva Dante. Ma Dante a sua volta salva Virgilio (e lo porta nell’Eden).⁵⁵

⁴⁹ R. Hollander, *Il Virgilio dantesco*, op. cit., pp. 117 – 154.

⁵⁰ M. Picone, *Scritti danteschi*, a cura di A. Lanza, Longo Editore, Ravenna, 2017, p. 150.

⁵¹ G. Vacchelli, *L’ «attualità» dell’esperienza di Dante*, op. cit., p. 202: «I grandi padri spesso schiacciano i figli. Virgilio, da padre vero, è felice che il figlio divenga più bravo di lui. In un *midrash* ebraico Dio gioisce perché l’uomo, inventando il pane, è diventato più bravo e creativo di lui».

⁵² La concezione è “registica” e l’ho tratta da P. Brook, (1987) *Il punto in movimento* 1946-1987, tr. it., Ubulibri, Milano, 2005⁶, p. 15.

⁵³ P. Mottana, *La visione smeraldina*, op. cit., p. 86.

⁵⁴ L. Zoja, *Coltivare l’anima*, Moretti&Vidali, Bergamo, 2010³, p. 23.

Virgilio guida Dante offrendo costantemente sé stesso come modello. E non necessariamente perfetto. Anzi, *una guida imperfetta perfetta per un viaggiatore imperfetto*.

Non solo, e questo trova sostegno nella bellissima lettura di Giuseppe Lo Manto: le esitazioni di Virgilio, specie nel secondo regno, permettono la crescita del discepolo. Così scrive Lo Manto (miei i corsivi): «Dante e Virgilio imparano l'uno dall'altro, crescono entrambi, in un rapporto osmotico e armonioso».⁵⁶

E proprio nel suo dileguarsi, nel trauma dell'abbandono (che Dante vive quasi come un novello Orfeo, privato della sua Euridice),⁵⁷ che risiede l'ultimo insegnamento, l'ultimo dono, in modo tale che l'allievo figlio possa riconoscersi maestro e padre/madre di sé.

Virgilio è il maestro kenotico che accetta di scomparire.⁵⁸

D'altronde lo dice Virgilio stesso (miei i corsivi):

E Virgilio rispuose: Voi credete
forse che siamo *esperti* d'esto loco;
ma noi siam *peregrin* come voi siete.
(*Purgatorio* II, 61-63)

Forse non è l'*esperienza ulissiaca* che importa a Virgilio, ma la dinamica del pellegrino. E Virgilio è un modello di Anti Ulisse, sia nel condurre il proprio *discepolo/figlio* alla salvezza, avendo ben chiara la direzione e tutto quanto l'itinerario di massima (come presentato alla fine del primo canto dell'*Inferno*), sia nella sua componente relazionale e nel suo accogliere il femminile (santo o perturbante) dentro di sé. Al contrario Ulisse vuole fare *esperienza* di un mondo «*senza gente*» (*Inf.* XXVI, 117), senza aver chiara la meta, viaggiando all'avventura, in un naufragio *senza idillio*, rinunciando al femminile

⁵⁵ G. Vacchelli, *L' «attualità» dell'esperienza di Dante*, op. cit., p. 25: «Il mistero della non salvezza di Virgilio è probabilmente anche quello della sua salvezza. Se Virgilio è l'incompiuto, il preannunciato, il Battista, Dante è Gesù, non Erodiade/Erode. In qualunque caso non c'è decollazione del maestro in Dante, ma integrazione».

⁵⁶ G. Lo Manto, *La dolce pedagogia di Virgilio*, op. cit., p. 142.

⁵⁷ Sui parallelismi tra il pianto di Dante per Virgilio e quello di Orfeo per Euridice rimando al commento di Robert Hollander *ad loc.* *Purgatorio* XXX, 49-51. Ancora sul Dante-Orfeo, Virgilio-Euridice si veda il contributo di Carla Rossi, in questo numero.

⁵⁸ Ringrazio per questa intuizione l'amico Vacchelli.

(Circe/Penelope).⁵⁹ Da notare poi che il contrasto maggiore tra i due è che Virgilio accoglie la *dolcezza* in sé, al punto da rendere «dolce» uno tra gli attributi più frequenti, mentre Ulisse rinuncia anche alla «dolcezza» del figlio (*Inf.* XXVI, 94). Virgilio è dolce padre che si rivolge a Dante in quanto dolce figlio:

Tanto è la cosa più prossima quanto, di tutte le cose del suo genere, altrui è più unita: onde di tutti li uomini lo figlio è più prossimo al padre; di tutte l'arti la medicina è più prossima al medico e la musica al musico, però che a loro sono più unite che l'altre; di tutte le terre è più prossima quella dove l'uomo tiene se medesimo, però che è ad esso più unita. (*Conv.* I xii 4).⁶⁰

4. *Il maestro agrodolce*

Lo sostiene Dante in una curiosa menzione retrospettiva: la prima volta che vede Virgilio, nel punto liminale tra la selva oscura e il colle, a colpirlo fu la dolcezza del maestro (miei i corsivi):

ché, come noi venimmo al guasto ponte,
lo duca a me si volse con *quel piglio*
dolce ch'io vidi prima a piè del monte.
(*Inferno* XXIV, 19-21)

Dante vede il proprio maestro tornare ridente, a seguito del doppio smacco causato dai diavoli prima e dagli ipocriti poi; ma questa volta Virgilio viene ricordato in una posizione luminosa, «a piè del monte», mentre nel canto primo era collocato dove il sole «taceva». ⁶¹

⁵⁹ Su questo aspetto invito alla lettura del mio *Ulisse: una controeducazione relazionale*, consultabile online al link https://www.academia.edu/102013035/Ulisse_una_controeducazione_relazionale; sul rapporto ulissiano tra esperto/peregrino rimando a Lino Pertile nella sua *Lettura e interpretazione del canto I del Purgatorio* in Z. G. Baranski e M. A. Terzoli, *Voci sul Purgatorio di Dante. Una nuova lettura della seconda cantica*, Carocci, Roma, 2024, vol. I, pp. 70-72; su Ulisse anti-Virgilio, in viaggio senza conoscere la direzione, torna anche S. Albonico, *Progetto e struttura*, op. cit., p. 15; sul concetto di naufragio senza idillio rimando a G. Lonardi, *L'Achille dei «Canti»*. Leopardi, «L'infinito», *il poema del ritorno a casa*, Le Lettere, Firenze, 2018, p. 68.

⁶⁰ *Convivio*, (a cura di G. Fioravanti con canzoni a cura di C. Giunta), Mondadori, Milano, 2019.

⁶¹ G. Lo Manto, *La dolce pedagogia di Virgilio*, op. cit., p. 129.

E questa dolcezza è tutta una dolcezza sinestesica, mistica, che richiede sensi spirituali, apertura verso energie sottili.⁶²

Vediamo tutte le volte nelle quali Virgilio è appellato come «dolce padre»:

- «lo dolce padre, e io rimagno in forse» (*Inferno* VIII, 10)
- «O dolce padre, volgiti, e rimira» (*Purgatorio* IV, 44)
- «O dolce padre mio, se tu m'ascolte» (*Purgatorio* XV, 124)
- «Dolce mio padre, dì, quale offensione» (*Purgatorio* XVII, 82)
- «Però ti prego, dolce padre caro» (*Purgatorio* XVIII, 13)
- «O dolce padre, che è quel ch'i'» (*Purgatorio* XXIII, 13)
- «lo dolce padre mio, ma disse: Scocca» (*Purgatorio* XXV, 17)
- «Che è quel, dolce padre, a che non posso» (*Purgatorio* XXV, 25)
- «Lo dolce padre mio, per confortarmi» (*Purgatorio* XXVII, 52)
- «di sé, Virgilio dolcissimo patre» (*Purgatorio* XXX, 50)

E se guardiamo bene, notiamo come i riferimenti, salvo un caso, siano tutti concentrati nel Purgatorio, ovvero nel regno in cui a fronte di una incertezza di Virgilio sul piano direttivo/razionale, emerge e si amplia la dimensione relazionale/affettiva.

Ruoci Song, nella sua tesi magistrale, nota come questa dolcezza sia attribuito proprio di Virgilio che spicca molto di più rispetto a quella di Beatrice, la quale si impone su altre frequenze. Capace di amare a livello ardente, quasi ustionante.⁶³

Virgilio si impone come “dolce pedagogo” e la sua dolcezza, presenta tratti di seduzione. La meta che pone a Dante puer/fanciullo è il “dolce pome”, il dolce pomo, quasi un novello serpente dell'Eden, questa volta però autorizzato da un lasciapassare altissimo, nientemeno che Maria *regina*.⁶⁴

E non importa che questa dolcezza sia *in ombra*, nascosta dalla condizione *aspra* di Virgilio (perduto, esiliato, sospeso):

⁶² M. Ariani, *Dante, la dulcedo e la dottrina dei “sensi spirituali”*, in G. Cerboni Baiardi (a cura di) *Miscellanea di studi in onore di Claudio Varese*, Manziana, Vecchiarelli, 2001, pp. 113-139.

⁶³ *Paradiso* V, 1-3: «S'io ti fiammeggio nel caldo d'amore / di là dal modo che 'n terra si vede, / sì che del viso tuo vinco il valore» (miei i corsivi).

⁶⁴ Sul valore centrale di Maria, all'interno del poema rinvio a G. Vacchelli, *Dante e l'iniziazione femminile. Beatrice, Maria e altre 'Dee'*, Bergamo, Lemma Press, 2020 pp. 42-48; M. Cittadini, *Da Medusa a Maria*, op. cit., pp. 41-48.

Il lettore medievale cerca nella poesia profana un *dulcis sensus* che, una volta trovato, gli fa assaporare la sapienza nascosta sotto la lettera e gli risolve le assurdit  pi  inaccettabili.⁶⁵

Dante attinge dall'*auctoritas* di Tommaso per capire che «nullus cognoscit qui non gustat» e quindi riconoscere in s  un accesso *gustativo* alla conoscenza.⁶⁶

Anche Tommaso accoglie il *gustus divinae dulcedinis* come una vera e propria *cognitio speculativa* che, nelle forme della mistica dioniasia, porta ad una vera e propria *compassio* spirituale tra la *voluntas affettiva* dell'uomo e la *divina bonitas*.⁶⁷

L'essere dolce di Virgilio, nel senso di *dulcedo* mistica, lo rende saporoso/savoroso e quindi portatore di sapienza: «la poesia epico-tragica   dolce in quanto poesia sapienziale».⁶⁸

E ancora, Bernardo – quello *vero* – (miei i corsivi):

Et forte *sapientia a sapore denominatur*, quod virtuti accedens, quoddam veluti *condimentum*, *sapidam* reddat, quae per se insulsa quodam modo et *aspera* sentiebatur. Nec duxerim reprehendendum, si quis *sapientia saporem boni* definiat.⁶⁹

Virgilio   sapiente/saporoso nel suo rendere *sapida* la virt  di Dante (anche in termini iniziatici), e forse nel suo temperare col dolce l'*asprezza* della selva oscura (in un passaggio ben chiaro, come prima tappa del cammino trasformativo, dall'aspro infernale al *dolce* purgatoriale, inaugurato dal «dolce color d'oriental zaffiro», *Purg.* I, 13).

Al tempo stesso Dante   dolce, cos  come Stazio – secondo la necessaria contestualizzazione di Ariani – in quanto capace di penetrare i «*mysteria* virgiliani, per decifrare i quali occorre (...) la sapienza cristiana».⁷⁰ Di nuovo riflesso, ombra, di quella «*sapientia cordis* dei mistici (...) grumo di dolcezza inesprimibile».⁷¹

⁶⁵ M. Ariani, *La dolce sapienza di Stazio*, op. cit., p. 206.

⁶⁶ *Ibidem*; ma tutto il libro di Ariani, *Lux inaccessibilis*   fondamentale per questo specifico inquadramento, per comprendere appieno la poetica dantesca, il suo pensiero mistico – gi  a partire dal primo regno.

⁶⁷ Ivi, p. 202.

⁶⁸ Ivi, p. 206.

⁶⁹ La citazione si trova in L. Pertile, *Dante controcorrente*, Longo Editore, Ravenna, 2023, p. 293.

⁷⁰ M. Ariani, *La dolce sapienza di Stazio*, op. cit., p. 203.

⁷¹ *Ibidem*.

Virgilio è un attivatore alchemico. Un agente chimico «sulfureo e mercuriale insieme, che può innescare una vera trasformazione, dunque una relazione educativa (...) iniziatica».⁷² Ora è *liquido* («Or se' tu quel Virgilio e quella fonte/che spandi di parlar sì largo fiume?», *Inf.* I, 79-80), ora *combustibile* («Al mio ardor fuor seme le faville,/ che mi scaldar, de la divina fiamma», *Purg.* XXI, 94-95).

Virgilio presenta numerose ombre e ferite, questo lo abbiamo visto, ma questo è in virtù della sua rotondità numinosa: accende perché è *acceso*,⁷³ «innamora perché è innamorato, trasporta perché è trasportato»;⁷⁴ ma soprattutto Virgilio colpisce per la sua *malinconia*, «sospinto al margine dalla sua eccezionalità».⁷⁵

Un maestro *agrodolce*, per certi aspetti.

Il mentore è un solitario, continua Mottana. Pure Virgilio lo è, in quanto *esiliato* («Poi cominciò: “Nel beato concilio / ti ponga in pace la verace corte / che me rilega ne l'eterno essilio», *Purg.* XXI, 16-18). La sua infelicità, il suo essere *perduto* («Io son Virgilio; e per null' altro rio / lo ciel perdei che per non aver fé. / Così rispuose allora il duca mio», *Purg.* VII, 7-9).

Virgilio è scelto, *offerto* («Mentre ch'i' rovinava in basso loco, / dinanzi a li occhi mi si fu offerto / chi per lungo silenzio pareo fioco», *Inf.* I, 61-63), e accetta, accetta soprattutto di portare i segni di deragliamento, di scomunica e di isolamento che esso comporta, ma che presumibilmente ne certifica anche il potenziale salvifico e terapeutico.

Il Virgilio tragico, umiliato, bersaglio di molti critici, risuona nell'*umiliazione* del mentore, nel suo essere *humus/humilis* (componente questa cristica, anche se in polarità negativa), dove il suo atterramento diventa garanzia della sua vocazione e della sua efficacia.

E ancora, leggendo le pagine di Mottana sul mentore (miei i corsivi): «*non ha compagni*, ma solo adepti transitori, il cui destino è poi di *abbandonarlo per ritrovarsi*»⁷⁶. Ancora più emblematico in questo senso (miei i corsivi) il «*mi ritrovai per una selva oscura*», *Inf.* I, 3).

Virgilio, in questa sua dolcezza amara, si presenta anche come figura educativa e al tempo stesso *seduttiva*.

⁷² P. Mottana, *Eros, Dioniso e altri bambini*, op. cit., p. 33.

⁷³ *Purgatorio* XXII,10-12 (miei i corsivi): «quando Virgilio incominciò: “*Amore, / acceso di virtù*, sempre altro *accese, / pur che la fiamma* sua paresse fore».

⁷⁴ P. Mottana, *Antipedagogie del piacere*, op. cit., p. 60.

⁷⁵ *Ibidem*.

⁷⁶ *Ibidem*.

5. *Il maestro seduttore*

Proprio come “i cattivi maestri” di Mottana, «traviatori e seduttori dagli occhi ebbri di curiosità e di stupore»,⁷⁷ Virgilio seduce prima di tutto *retoricamente*, in virtù della sua «parola ornata» (*Inf.* II, 67).

In un altro mio contributo ho tentato di vedere un *link* tra questa parola ornata e quella di Giasone, Don Giovanni *ante litteram*, seduttore di *Inferno* XVIII.⁷⁸

Ivi con segni e con parole ornate
Isifile ingannò, la giovinetta
che prima avea tutte l'altre ingannate.
(*Inf.* XVIII, 91-93)

E in questo non dobbiamo vedere nulla di sbagliato o di minaccioso (anche perché nell'ottica della pedagogia immaginale il rischio fa abbondantemente parte del gioco).

Come scrive Riccardo Massa:

Educare come sedurre, condurre in disparte, portare altrove, porre di fronte al nuovo, all'inaudito, all'imprevisto, all'insolito, al raro, al diverso, al mostruoso, adombrare e illuminare, nascondere e svelare.⁷⁹

L'*educere* diventa *seducere*.

D'altra parte, quale può essere la differenza tra la “parola ornata” di Virgilio, a fin di bene, per volere divino e le “parole ornate” di Giasone, usate per ingannare, sedurre e tradire? Sicuramente è il «parlare onesto» (*Inf.* II, 113) che tempera ed equilibra il tutto.

Virgilio non è fragile. Virgilio non è pericoloso. Virgilio non è Brunetto.

La pedagogia ammaliante di Virgilio (e di Beatrice) diventa la costruzione di un mondo gioioso. Il bravo maestro è colui che sa accendere il desiderio nel proprio discepolo.

Al tempo stesso, però, questo binomio della parola *ornata/onesta* pone – a mio avviso – delle interessanti intersezioni.

Leggiamo il *De vulgari eloquentia* (miei i corsivi):⁸⁰

⁷⁷ P. Mottana, *La Gaia Educazione*, op. cit., pag. 31.

⁷⁸ M. Cittadini, *Da Medusa a Maria*, op. cit., p. 75, poi ripreso nel mio *Poeti mamme e poeti regine*, op. cit., pp. 69-72.

⁷⁹ R. Massa, *Educazione e seduzione*, in J. Orsenigo (a cura di), *Lavorare di cuore*, op. cit., p. 54.

Sed disserendum est que maxima sint. Et primo in eo quod est utile: in quo, si callide consideremus intentum omnium querentium utilitatem, nil aliud quam salutem inveniemus. Secundo in *eo quod est delectabile*: in quo dicimus illud esse maxime delectabile quod per pretiosissimum obiectum appetitus delectat: hoc autem *venus est*. Tertio in *eo quod est honestum: in quo nemo dubitat esse virtutem*. Quare hec tria, *salus videlicet, venus et virtus*, apparent esse illa magna que sint maxime pertractanda, hoc est ea que maxime sunt ad ista, ut armorum probitas, amoris accensio et directio voluntatis. (D.v.e. II, ii, 7)

Dante distingue tre filoni principali del poetare: ciò che è utile, la *salus*; ciò che è legato al piacere/amore, *venus*; e ciò che è – *indubitabilmente* («nemo dubitat») legato alla virtù, l'*honestum*.

La parola onesta è virtuosa. Rappresentante di spicco di questo genere è Dante stesso con il suo *Doglia mi reca ne lo core ardire*, canzone antilupesca, anticapitalistica.⁸¹ In questa autocitazione/autopromozione Dante, di fatto, si considera *cantor rectitudinis*.

Punto di riferimento per le poesie del *venus*, ovvero l'amore carnale, è invece il trovatore Arnault Daniel («Arnaldum Danielem amorem», D.v.e. II, ii, 7), cantore di rime tortuose, petrose (penso alla sestina), *ombrose*.⁸² Ma è anche poeta mamma,⁸³ «miglior fabbro del parlar materno», *arroventato*, raffinato, nella fiamma libidico-purificante.

La triangolazione è interessante: il Dante della *Comedia*, lo sappiamo, integra appieno tutti questi aspetti, e molti altri, così da essere poeta/veltro di «sapienza, amore e virtute» (*Inf.* I, 104).

Vediamo quindi che Virgilio *compartecipa* ad almeno *due su tre* di queste direttrici:

- come maestro della parola *ornata* Virgilio si pone sull'*asse seduttivo* del *venus* – amore erotico – Daniel Arnault/Giasone (polarità negativa) – dimensione *materna* – OMBRA;
- come maestro del parlare *onesto* lo vediamo sull'*asse pedagogico* dell'*honestum* – virtù – Dante/*cantor rectitudinis* (in chiave anche antilupesca) – dimensione *paterna* – LUCE (lampadoforo).

⁸⁰ E. Fenzi (a cura di), *De vulgari eloquentia*, in *Opere di Dante*, Vol. III, Salerno Editrice, Roma, 2012.

⁸¹ G. Vacchelli, *Dante e la selva oscura*, Lemma Press, Bergamo, 2018; *Id.*, *Dante anticapitalista*, Mimesis, Milano-Udine, 2025.

⁸² P. Allegretti, *Il maestro de «lo bello stilo che m'ha fatto onore»*, op. cit.

⁸³ M. Cittadini, *Poeti mamme e poeti regine*, op. cit.

Quindi Virgilio cantore di amore e di virtù. Non ci sono molti dubbi che *anche* l'aspetto sapienziale appartenga a lui, lo abbiamo già visto. Virgilio è *sapiente* in quanto dotato di *sapore*. Lo è nel suo essere *savio* (solo per stare sui primi due esempi significativi: «savio duca», *Inf.* IV, 189; «savio gentil che tutto seppe», *Inf.* VII, 3).

Ma la sapienza è bontà:

E sì come dice lo Filosofo nel sesto dell'Etica, impossibile è essere savio chi non è buono, e però non è da dire savio uomo chi con sottratti e con inganni procede. (*Conv.* IV xxvii 5)

E anche in questa bontà, di chi è portatore di parola verace e non fraudolenta, Virgilio si pone nella sua sapienza come unica alternativa alla sapienza *folle* di Ulisse.⁸⁴

Sarà forse inconsapevole, ma anche a livello acustico, Virgilio/*Vergilius*, come assonanza, con quella /ve-/ quasi subliminale, si pone come sorta di *VE-Itro*, forse incompleto, imperfetto, potenziale, pronto però a addestrare e trasformare Dante, poeta-veltro in divenire (e a questo servirà il cammino della *Comedia*).⁸⁵

Di nuovo *umbrifero prefazio*.

Consideriamo poi che un altro pagano, *figura Christi*, scandalosamente destinato al Paradiso è Catone, governatore delle sette cornici purgatoriali, è connotato nell'essere «veglio onesto» (*Purg.* II, 119), proprio nell'atto di spezzare l'incantesimo ipnotico e sirenico dell'amico Casella,⁸⁶ veltro/vettore capace di riorientare le anime verso la corretta postura penitenziale. Catone indirizza al monte, così come nel canto primo dell'*Inferno* è Virgilio, anch'egli *solo*, come «veglio solo» (*Purg.* I, 31) è Catone, a indirizzare correttamente Dante, «vòlto» (*Inf.* I, 36) indietro, dalla fiera una/trina e metamorfica.⁸⁷

⁸⁴ M. Ariani, *La folle sapienza di Ulisse*, in G. Rati (a cura di), *Lectura Dantis Interamnensis. Inferno*, Bulzoni, Roma, 2006, pp. 87-105.

⁸⁵ Sul /ve-/ sillaba "apocalittica", segnale della presenza dello Spirito, inquadrata nel pensiero di Gioacchino da Fiore, rimando al bel contributo di Luca Bragaja, *Dante apocalittico? Le figure del Tempo nella Commedia*, in S. Beggiora (a cura di), Pralaya. *La fine dei tempi nelle tradizioni d'Oriente e d'Occidente*, Novalogos Edizioni, Venezia, 2014, pp.426-429.

⁸⁶ Vastissima la bibliografia, rimando ad una dei più recenti contributi – anche perché viene proposta una esegesi molto pertinente – L. Pertile nella sua *Lettura e interpretazione del canto II del Purgatorio*, in Z. G. Baranski e M. A. Terzoli, *Voci sul Purgatorio di Dante*, op. cit. pp. 81-95.

⁸⁷ G. Gorni, *Dante. Storia di un visionario*, Edizioni Laterza, Roma-Bari, 2009, pp. 253-256; sempre sugli aspetti proteiformi del poema rimando a A. Camozzi Pistoja, *La materia di Dante*, op. cit., pp. 151-167.

E chissà se anche in questo caso agisca magari inconsapevolmente una catena Virgilio/Ve-ltro/Ve-glio.

Il gesto educativo in Virgilio è gesto seduttivo. Virgilio educa e seduce, perché porta Dante via con sé (fuori da sé stesso). Lo allontana dalla selva. Lo inizia ad un nuovo mistero. Prende Dante e lo fa nascere. In questo è un attivatore formidabile.

La sua paideia⁸⁸ è un processo che trasmuta alchemicamente le inclinazioni individuali in universali.

Virgilio rapisce Dante in un sublimato rito cretese e lo trasforma in uomo, capace finalmente di porre il proprio piacere come guida (miei i corsivi):

Tratto t'ho qui con ingegno e con arte;
lo tuo piacere omai prendi per duce;
fuor se' de l'erte vie, fuor se' de l'arte.
(*Purgatorio* XXVII, 130-132)

Dove il piacere si può benissimo intendere come equilibrio compiuto tra *venus* e *honestum*, equilibrio tra potenza animale e potenza razionale (miei i corsivi): «secundum quod *animale, delectabile*, in quo cum brutis; secundum quod *rationale, honestum* querit, in quo solus est, vel angelice sociatur nature» (*Dve* II, ii, 6).

Così commenta Benvenuto da Imola, (commento reperibile *ad locum* sul sito del Dartmouth project): «idest, voluntatem, quae est in potentia intellectus; nam appetitus sensitivus est rectificatus cum ratione in te».

Dove il *venus* è *rettificato* dall'*honestum* (appetito sensitivo animale e intelletto).

Notare poi come in questa ricerca dell'onesto, Dante veda una comunanza tra natura umana e natura angelica e chissà che, sempre in chiave *mistico-dissomigliante*,⁸⁹ Virgilio non sia una sorta di *messo dal basso, anghelos*. Come scrive Mottana gli *angeli* sono figure

⁸⁸ Scrive Zoja nel suo *Coltivare l'anima*, op. cit., p. 90: «Proprio come pensiamo oggi l'individuazione, la paideia non era studio giovanile: era formazione dell'uomo in ogni età. Non si limitava alla trasmissione di un conoscere già classificato: si indirizzava al contrario a cogliere e valorizzare le doti il cui seme la natura (*physis*) ha depositato nell'uomo, ma che senza adeguata coltivazione (= cultura) non germoglieranno mai».

⁸⁹ Sul concetto di *symbola dissimilia*, rimando all'autorità di Marco Ariani in *Id, Lux inaccessibilis*, op. cit., e alla bella *lectura* di *Purgatorio* XXIX a cura di S. Cristaldi, *Simboli in processione*, in E. Malato e A. Mazzucchi (a cura di), *Lectura Dantis Romana, Cento canti per cento anni*, II, *Purgatorio*, Salerno Editrice, Roma, 2014, pp.876-879.

intermedie tra il visibile e l'invisibile, sono *icone*, le quali permettono lo sguardo trasformatore come «ricerca e incontro fecondante con le immagini radicate in un tessuto simbolico».⁹⁰

Questo può avvenire solo perché Virgilio lo ha introdotto ai misteri, lo ha *iniziato*

Quanto cammino insieme, quanti canti (tutto l'*Inferno* fin quasi alla fine del *Purgatorio*) percorsi insieme, quante tappe affrontate: dalla disperazione di *If I*, fino alla “incoronazione” finale: Dante divenuto imperatore e sacerdote di se stesso, Dante ritornato *unicus* (e non più solo *pauper*).

Eppure mai Dante sarebbe giunto a tanto, se Virgilio non l'avesse iniziato al primo e fondamentale passaggio.⁹¹

In quest'ottica, in questa dinamica, Virgilio si pone sì come maestro e al tempo stesso *doppio, avatar*, iniziatore e mistagogo, proprio perché a sua volta egli stesso è stato iniziato. E qui mi pongo in linea con la visione profonda e interdisciplinare di Gianni Vacchelli (avere molti maestri fa di me un uomo fortunato!). Dante sente Virgilio come *sacro*: «un vero maestro ha fatto esperienza di ciò che insegna»!⁹²

Virgilio è ombra di una dolcezza a lui inconsapevole e inaccessibile, da Dante intuita. D'altronde il Parnaso è ombra dell'Eden, secondo le parole stesse di Matelda:

Quelli ch'anticamente poetaro
l'età de l'oro e suo stato felice,
forse in Parnaso esto loco sognaro.
(*Purgatorio*, XXVIII, 139-141)

Virgilio è ombra di stile che diventa ombra di pensiero, orizzonte, azione, veltro (e del veltro ne è *umbrifero prefazio* e pedagogo).

⁹⁰ P. Mottana, *La visione smeraldina*, op. cit., p. 15.

⁹¹ G. Vacchelli, *L' «attualità» dell'esperienza di Dante*, op. cit., p. 196.

⁹² *Ibidem*, p. 197.

E con Mottana aggiungo (mio il corsivo): «mèntori e guide, maestri e discepoli si tessono in una danza vicendevole dove non c'è fissazione ma *flusso*».⁹³

Degno di nota (e forse da indagare) che un «volume» apra il primo canto e chiuda l'ultimo del *Paradiso* (miei i corsivi): «legato con *amore* in un *volume*» (*Par.* XXXIII, 86) ulteriore sigillo alla ciclicità del poema. Qua il volume dell'Universo, là il volume virgiliano. O chissà, il volume virgiliano, materno e nutriente, poema pagano e veltrico, in grado di rendere cristiani («Per te poeta fui, per te cristiano», *Purg.* XXII, 73), per amore filiale di un Dante devoto, asceso alle vertigini celesti.⁹⁴

BIBLIOGRAFIA

OPERE DI DANTE

Il testo critico della *Commedia* è quello stabilito da G. Petrocchi, Le Lettere, Firenze, 1991-1997 (4 voll.).
Convivio, (a cura di G. Fioravanti con canzoni a cura di C. Giunta), Mondadori, Milano, 2019.
De vulgari eloquentia (a cura di E. Fenzi), in *Opere di Dante*, Vol. III, Salerno Editrice, Roma, 2012.

STUDI E SAGGI CRITICI

S. Albonico, *Progetto e struttura. Una premessa*, in S. Albonico e G. Stanga (a cura di), *Progetto e struttura della Commedia dantesca. Atti del Convegno di Losanna, 17 novembre 2021*, Editrice Antenore, Roma-Padova, 2024.

P. Allegretti, *Il maestro de «lo bello stilo che m'ha fatto onore»* in G. Lo Manto e M. Sacco Messineo (a cura di), *27 Settimana di Studi Danteschi. Incontri annuali a Palermo. Antologia di interventi*, Loescher Editore, Torino, 2021⁷.

M. Ariani, *Dante, la dulcedo e la dottrina dei «sensi spirituali»*, in G. Cerboni Baiardi (a cura di) *Miscellanea di studi in onore di Claudio Varese*, Manziana, Vecchiarelli, 2001.

M. Ariani, *La folle sapienza di Ulisse*, in G. Rati (a cura di), *Lectura Dantis Interamnensis. Inferno*, Bulzoni, Roma, 2006.

M. Ariani, *Lux Inaccessibilis. Metafore e teologia della luce nel Paradiso di Dante*, Aracne, Roma, 2010.

M. Ariani, *La sapienza di Virgilio*, in G. Rati (a cura di), *Lectura Dantis Interamnensis. Inferno*, Bulzoni, Roma, 2010.

M. Ariani, *La dolce sapienza di Stazio*, in B. Quadrio (a cura di), *Esperimenti danteschi. Purgatorio 2009*, Marietti, Milano-Genova, 2010.

M. Ariani e P. Pampaloni, *Anima Mundi. Per James Hillman. Con una nota di Roberto Calasso*, Adelphi, Milano, 2012².

⁹³ P. Mottana, *La Gaia Educazione*, op. cit., p. 107.

⁹⁴ Ringrazio l'amico Francesco dalla Riva per il folgorante suggerimento.

- M. Barioglio e P. Mottana (a cura di), *Mentori immaginali*, Moretti & Vitali, Bergamo, 2005.
- L. Battaglia Ricci, *Il culto per Dante, l'amicizia con Petrarca*, in E. Sandal (a cura di), *Dante e Boccaccio. Lectura Dantis Scaligera 2004-2005. In memoria di Vittore Branca*, Antenore, Padova, 2006.
- S. Bellomo – S. Carrai, *Inferno*, Einaudi, Torino, 2013.
- P. Brook, (1987) *Il punto in movimento 1946-1987*, tr. it., Ubulibri, Milano, 2005⁶.
- A. Camozzi Pistoja, *La materia di Dante*, Longo Editore, Ravenna, 2025.
- S. Carrai, *La Vita nova, Virgilio e lo stile che fa onore. Ipotesi su un enigma dantesco*, in S. Cristaldi (a cura di), *Per rima, per prosa. Dante: Vita nuova e Rime*, Franco Angeli, Milano, 2021.
- M. Cittadini, *Da Medusa a Maria. Dante e il femminile*, QuiEdit, Bolzano, 2022.
- M. Cittadini, *Poeti mamme e poeti regine: esempi di femminilizzazione dionisiaca nella Commedia*, in *Theory and Criticism of Literature and Arts*, Vol. 8, n.1, 2024.
- M. Cittadini, *Dante e il mondo infero. Hillman lettore (in)consapevole della Commedia*, in *Theory and Criticism of Literature and Arts*, Vol. 8, n.2, 2024.
- M. Cittadini, *Morir d'amore. Vittime letterarie da Francesca a Madame Bovary*, Alta Formazione Editrice, 2025.
- H. Corbin, (1958) *L'immaginazione creatrice. Le radici del sufismo*, tr. it., Laterza, Bari, 2005.
- H. Corbin, (1964) 'Mundus imaginialis': *l'immaginario e l'immaginale*, trad.it. in "Servitium", n.29, 1978.
- S. Cristaldi, *Simboli in processione*, in E. Malato e A. Mazzucchi (a cura di), *Lectura Dantis Romana, Cento canti per cento anni, II, Purgatorio*, Salerno Editrice, Roma, 2014.
- G. G. Filippi, *Discesa agli inferi. La morte iniziatica nella tradizione hindū*, NovaLogos, Roma, 2014.
- S. Gentili, *Deformità morale e rottura dei vincoli sociali: gli indovini*, in E. Malato e A. Mazzucchi (a cura di), *Lectura Dantis Romana, Cento canti per cento anni, Inferno (2 voll.)*, Salerno Editrice, Roma, 2013.
- G. Gorni, *Dante. Storia di un visionario*, Edizioni Laterza, Roma-Bari, 2009.
- J. Hillman, (1964 e 1967), *Puer aeternus*, tr. it. Adelphi, Milano, 201112.
- R. Hollander, *Il Virgilio dantesco: tragedia nella «Commedia»*, Olschki, Firenze, 1983.
- G. Inglese, *Scritti su Dante*, Carocci, Roma, 2021.
- G. Ledda, *Sulla presenza di Virgilio nel Paradiso*, in S. Carrai (a cura di), *Dante e la tradizione classica*, Longo Editore, Ravenna, 2021.
- G. Lo Manto, *La dolce pedagogia di Virgilio*, in G. Lo Manto e M. Sacco Messineo (a cura di), *27 Settimana di Studi Danteschi. Incontri annuali a Palermo. Antologia di interventi*, Loescher Editore, Torino, 20217.
- S. Marchesi e R. Abbiati, *A proposito di Dante. Cento passi nella Commedia con disegni*, Keller Editore, Rovereto, 2020.
- E. Minguzzi, *il Dizionario dantesco. Le parole ermetiche della Divina Commedia*, Editrice Morcelliana, Brescia, 2021.
- M. Mocan, *La trasparenza e il riflesso. Sull'alta fantasia in Dante nel pensiero medievale*, Mondadori, Milano, 2007.
- M. Mocan, *L'arca della mente. Riccardo di San Vittore nella Commedia di Dante*, Olschki Editore, Firenze, 2012;
- M. Mocan, *Immagine, figura, astrazione*, Salerno Editrice, Roma, 2022.

- P. Mottana, *L'opera dello sguardo. Braci di pedagogia immaginale*, Moretti&Vitali, Bergamo, 2002.
- P. Mottana, *Antipedagogie del piacere: Sade e Fourier. E altri erotismi*, Franco Angeli, Milano, 2008.
- P. Mottana, *Eros, Dioniso e altri bambini. Scorribande pedagogiche*, Franco Angeli, Milano, 2010.
- P. Mottana, *La visione smeraldina. Introduzione alla pedagogia immaginale*, Mimesis, Milano- Udine, 2010.
- P. Mottana, *La Gaia Educazione*, Mimesis, Milano-Udine, 2015.
- L. Pertile, *Dante controcorrente*, Longo Editore, Ravenna, 2023.
- L. Pertile, *Lettura e interpretazione del canto I del Purgatorio* in Z. G. Baranski e M. A. Terzoli, *Voci sul Purgatorio di Dante. Una nuova lettura della seconda cantica*, Carocci, Roma, 2024, vol. I.
- M. Picone, *Scritti danteschi*, (a cura di A. Lanza), Longo Editore, Ravenna, 2017.
- V. Sermonti, *L'ombra di Dante*, Garzanti, Milano, 2017
- G. Vacchelli, *Dante e la selva oscura*, Lemma Press, Bergamo, 2018.
- G. Vacchelli, *L' «attualità» dell'esperienza di Dante. Un'iniziazione alla Commedia*, Mimesis, Milano-Udine, 20192.
- G. Vacchelli, *Dante e l'iniziazione femminile. Beatrice, Maria e altre 'Dee'*, Bergamo, Lemma Press, 2020.
- G. Vacchelli, *Dante anticapitalista*, Mimesis, Milano-Udine, 2025.
- L. Zoja, *Coltivare l'anima*, Moretti&Vidali, Bergamo, 20103.

Da Beatrice a Violet: ascensioni mistiche nel Paradiso XXIII e ne *Il Mistero del Poeta* di Fogazzaro

STEFANO EVANGELISTA

Nella lettura del canto XXIII del *Paradiso* dantesco approntata da Antonio Fogazzaro e intitolata *Il canto del trionfo di Cristo* (prima discussa il 1° aprile 1906 al Collegio Nazareno di Roma e poi pubblicata il 16 maggio 1906 nella *Nuova Antologia*), lo scrittore vicentino sottolinea la duplice disposizione di Dante nei confronti di Cristo e Beatrice: teologica nei confronti del primo, mistica nei confronti di colei che viene definita “dolce guida” al suo viaggio di ascensione paradisiaca (come mistico è il legame religioso con la figura, anche lei trionfante, della Vergine Maria). Beatrice è colei che, attraverso la forza di un amore spiritualizzato, riesce a guidare Dante verso le vette dell’Empireo e nel XXIII canto del *Paradiso* svolge una funzione estremamente importante, in quanto accompagna e dirige lo sguardo di Dante verso la visione dei trionfi di Cristo e Maria. Lasciati dietro di loro i cieli planetari, Beatrice e Dante si trovano ora nel Cielo delle stelle fisse (o firmamento), l’ultimo luogo raggiungibile dall’occhio umano e cerniera tra la sfera umana e quella divina. Al di là di esso vi sono il Primo mobile o cristallino e l’Empireo, la vera sede dei beati. La cosmologia medievale, come ci ricorda Giuseppe Mazzotta nel suo saggio *La metafisica della Creazione* sulla scorta dell’*Image du Monde* di Gossuin de Metz rielaborante le “speculazioni del Venerabile Beda (*De rerum natura*) e Onorio d’Autun (l’enciclopedia *De imagine mundi*), rappresenta, sulla scia del modello neo-platonico, il cosmo con due piani, il Cristallino e l’Empireo”.¹ Dante imprime una svolta a queste raffigurazioni tradizionali facendo proprio il paradosso di uno “spazio infinito che contiene ed è contenuto dall’universo finito”.² Il significato del paradosso si chiarisce con la “definizione, di origine mistica, secondo la quale Dio è la sfera infinita con il centro ubicato dappertutto ma la cui circonferenza non si trova da nessuna parte”.³ La nozione

¹ G. Mazzotta, *La Metafisica della Creazione (Paradiso XXVII-XXIX)* in AA. VV., *L’idea e l’immagine dell’universo nell’opera di Dante. Atti del Convegno Internazionale di Studi, Ravenna, 12 novembre 2005*, introduzione di A. M. Chiavacci Leonardi, Ravenna, Centro Dantesco dei Frati Minori Conventuali, 2008, p. 69

² *Ibidem*.

³ *Ibidem*.

di sfera implica “la costante curvatura dello spazio”.⁴ Dante, sottolinea Mazzotta, abbandona la percezione dello spazio tipica della geometria euclidea per riprendere l’idea aristotelica dello spazio sferico e i termini utilizzati nel suo poema di “giro” e “volume” descrivono, rispettivamente, “la forma circolare dello spazio e il movimento della sfera”.⁵ Ma tornando al cielo ottavo delle stelle fisse, è qui che prende avvio il canto XXIII con quella similitudine ornitologica in cui “l’augello, intra l’amate fronde” che “con ardente affetto il sole aspetta”⁶ non è nient’altro che Beatrice, figura caricata, in questi versi, di valenze materne (il piccolo uccello che tra i rami attende con amore materno l’alba per poter sfamare i propri figli) e mistiche (l’immagine raffigura, simbolicamente, il cuore dell’uomo, che nel buio della notte guarda con trepida speranza verso la luce divina). Il valore dirimente di questa scena si spiega con gli ultimi versi del canto precedente, ove Dante si volge a guardare, su invito di Beatrice, quella parte dell’universo che il pellegrino ha lasciato ai suoi piedi: “Col viso ritornai per tutte quante/le sette spere, e vidi questo globo/tal, ch’io sorrisi del suo vil sembiante”.⁷ Commenta Antonio Fogazzaro, nella sua lettura, come il Poeta in questo passaggio si fermi a contemplare gli spazi da lui attraversati, i sette cieli “e giù nell’abisso il nostro picciolo globo, misura di raffronto delle immensità che lo circondano”.⁸ Nell’esplorazione di quell’universo, Dante sperimenta la potenza visiva infusagli dall’azione dell’*ultima salute*. Nel descrivere questo universo, egli si era rifatto al modello peripatetico, con le sue sfere omocentriche ove i pianeti sono contenuti (nell’ordine i cieli della Luna, di Mercurio, di Venere, del Sole, di Marte, di Giove, di Saturno e, infine, delle stelle fisse). L’universo aristotelico è “compatto e chiuso”: come puntualizza lo Stagirita, nel *De caelo*, al di là dell’ultima sfera ruotante non esiste nulla di materiale. Con l’ultimo cielo lo spazio e il tempo terminano: «Simul autem manifestum est quod neque locus, neque vacuum, neque tempus est extra caelum». ⁹ Dopo che l’astronomo Ipparco di Bitinia scoprì la processione degli equinozi, Claudio Tolomeo aveva aggiunto, alle otto sfere aristoteliche una nona invisibile e diafana, denominata Primo Mobile (in precedenza, nel modello aristotelico il *primum mobile*

⁴ *Ivi*, p. 70.

⁵ *Ivi*, p. 72.

⁶ D. Alighieri, *Canto XXIII* in Idem, *Divina Commedia. Paradiso*, commento di A. M. Chiavacci Leonardi, Milano, Mondadori, 2016, pp. 631 e 632.

⁷ D. Alighieri, *Canto XXII* in Idem, *Divina Commedia. Paradiso*, cit., p. 621 (vv. 133-135).

⁸ A. Fogazzaro, *Il canto del trionfo di Cristo* in Idem, *Scritti di teoria e di critica letteraria*, a cura di E. Landoni, Milano, Edizioni di Teoria e Storia Letteraria, 1983, p. 196.

⁹ Aristotele, *De coelo*, I, c. 9, 279a 11-12.

coincideva con il cielo delle stelle fisse), la quale aveva nella teoria astronomica del tempo, la funzione di sollecitare, con il proprio movimento, il moto dell'intero universo. L'intero canto XXIII del *Paradiso* è una sorta di anticipazione della visione ultima, quella che si avrà nell'Empireo, cielo di natura spirituale, al di fuori del tempo e dello spazio. L'idea dell'Empireo si consolida nel corso del Medio Evo, grazie al lavoro di interpreti del *De Nuptiis* di Marziano Capella (come, ad esempio, quello del monaco Remigio di Auxerre), e grazie a questo lavoro ermeneutico si potenzia l'immagine di un Empireo sede di angeli e beati, mentre dal commento di Beda alla *Genesi* si apprende che "il cielo superiore è impregnato di luce e resta inibito alle umane viste".¹⁰ Rileva Sergio Cristaldi che nel XII secolo si ha la diffusione della nozione di Empireo tra i teologi, e se fra questi permane un residuo platonico sarà da rinvenire nell' "accezione del fuoco supremo come purissima luce"¹¹ (il termine, d'altronde, deriva dal greco ἐμπύριος che significa "infiammato, ardente"). Lo sguardo contemplativo di Beatrice con cui si apre il canto si configura, dunque, come anello di congiunzione tra gli spiriti contemplanti del Cielo di Saturno descritto nei canti precedenti e la visione del trionfo della Chiesa, come sostiene Chiavacci Leonardi, nella sua visibilità storica "il *bel giardino* che appare nel cielo Stellato, sotto il sole di Cristo, tra la rosa e i gigli che raffigurano Maria e gli apostoli".¹² L'attesa del sole da parte dell'augello è, in effetti, metafora dell'indugio di Beatrice protesa con lo sguardo verso l'imminente apparire di Cristo: "Ecco le schiere/del trionfo di Cristo e tutto 'l frutto/ricolto del girar di queste spere!".¹³ Se Cristo è qui presentato come un generale vittorioso preceduto dalle sue milizie, al modo dei *triumphi* romani (cortei in cui si saliva al tempio di Giove Capitolino con il bottino di guerra) e in linea con l'idea di una Chiesa Trionfante che si insinua nelle varie descrizioni delle visioni del canto, i beati sono "tutto 'l frutto ricolto del girar di queste spere!" ossia il frutto raccolto dal girare dei cieli, che con la loro influenza seminano le buone disposizioni negli animi (e si tenga conto che è proprio il cielo delle stelle fisse a distribuire ai cieli inferiori le positive influenze delle virtù). Più avanti, essi saranno descritti come *lucerne* illuminate dal *sole* (ossia Cristo) proprio in virtù delle ardenti fiamme che caratterizzano i beati. Fogazzaro riconosce essere il centro radiante di questa visione Cristo "infinitamente più radiante delle anime

¹⁰ S. Cristaldi, *Verso l'Empireo. Stazioni lungo la verticale dantesca*, Acireale, Bonanno, 2013, p. 257.

¹¹ *Ivi*, p. 258.

¹² A. M. Chiavacci Leonardi, *Introduzione al Canto XXIII*, in D. Alighieri, *Divina Commedia. Paradiso*, cit., p. 626.

¹³ D. Alighieri, *Canto XXIII* in *Idem, Divina Commedia. Paradiso*, cit., p. 633 (vv. 19-21).

beate”.¹⁴ Ma si chiede lo stesso Fogazzaro se Dante abbia “qualche mistico senso della presenza di Cristo dentro quell’abbagliante splendore”.¹⁵ La risposta che egli si dà è negativa, in quanto per Fogazzaro Dante è mistico in amore ma è teologo più che mistico in fatto di religione. E a dimostrazione di ciò egli riporta l’esempio dell’inflessibile condanna, nell’*Inferno* dantesco, di Farinata degli Uberti e Cavalcante Cavalcanti per via delle loro idee eretiche o l’*odium theologicum* con cui tratta i suoi avversari e nemici come Filippo Argenti. Il sommo poeta, che nella cantica del Purgatorio aveva descritto Cristo nel Paradiso Terrestre sotto le sembianze di un grifone, alludendo così alla sua duplice natura, umana e divina, lo tratteggia anche in tal passo con la massima reverenza, irradiandolo “della luce più splendida”¹⁶ ma proprio a causa forse di quella reverenza non osa, come Tommaso da Kempis, farlo parlare. Dante non avverte subito la sua presenza, benché Beatrice gli abbia annunciato il trionfo di Cristo. C’è, infatti, bisogno che ella aggiunga: “Quivi è la sapienza e la possanza/ch’aprì le strade tra ’l cielo e la terra, onde fu già sì lunga disianza”¹⁷ in un gioco intertestuale in cui vengono ripresi due termini utilizzati da san Paolo per indicare Cristo “*Dei virtutem et Dei sapientiam*” (Lettera ai Corinzi, I, 24). Dunque Cristo è colui che, con il suo sacrificio, ha, dopo la rottura avvenuta a causa del Peccato originale, riaperto le strade tra cielo e terra, riconciliando Dio con l’umanità. I versi successivi del canto descrivono con la similitudine della folgore la visione appena avuta da Dante, che appena balenata ai suoi occhi viene subito dimenticata. L’immagine descritta dal sommo poeta ai versi 43-45 è quella che in teologia viene definito *excessus mentis*, fenomeno tipico dei mistici che vanno in estasi: “la mente mia così, tra quelle dape/fatta più grande, di sé stessa uscìo,/e che si fesse rimembrar non sape”.¹⁸ Certo non si capisce, a questo punto, per quale motivo Fogazzaro ritenga essere il rapporto di Dante con Cristo di natura teologica anziché mistica, eppure egli interpreta questo passaggio del canto ventitreesimo come la descrizione di un’estasi intellettuale. Leggo dal suo commento:

egli dirà [quell’egli si riferisce a Dante] che la sua mente, dilatandosi ad accogliere visioni così grandi, sforma, quasi, il proprio vaso e ne erompe e perde forma ella stessa. Ha veduto i raggi ardenti di Cristo

¹⁴ A. Fogazzaro, *Il canto del trionfo di Cristo* in Idem, *Scritti di teoria e di critica letteraria*, cit., p. 198.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ *Ivi*, p. 199.

¹⁷ D. Alighieri, *Canto XXIII* in Idem, *Divina Commedia. Paradiso*, cit., p. 635 (vv. 37-39).

¹⁸ *Ivi*, p. 636 (vv. 43-45).

illuminare il corteo innumerevole, ma non un raggio solo entra nel cuore a lui, non un raggio solo gli si trasforma dentro il cuore in voce, nella tenera voce di Gesù.¹⁹

Dante, secondo Fogazzaro, vede Gesù più come “la seconda Persona incarnata della Santissima Trinità[...] che il Cristo vivente in comunione di amore colla Chiesa militante”.²⁰ Egli è, invece, unito misticamente a Beatrice la quale viene definita “dolce guida e cara!”²¹. In effetti, emerge da questa esclamazione tutta la gratitudine del poeta per colei che lo guida allo spettacolo superno, spettacolo da cui non vorrebbe essere rapito interamente per non dimenticare Beatrice: “Perché la faccia mia sì t’innamora,/che tu non ti rivolgi al bel giardino/che sotto i raggi di Cristo s’infiora?”²² ove il *bel giardino* indica l’assemblea dei beati illuminati come fiori sotto il sole. Nei versi precedenti era stata la stessa Beatrice ad invitare Dante a rimirare il suo sorriso, sorriso che nel canto XXI del Paradiso sarebbe stato insostenibile al suo sguardo come il fulgore di Giove lo fu per la figlia di Cadmo, Semele, il cui corpo mortale fu ridotto in cenere (così come narrano Ovidio e Stazio rispettivamente nelle *Metamorfosi* e nella *Tebaide*): “«S’io ridessi»,/mi cominciò, «tu ti faresti quale/fu Semelè quando di cener fessi»,²³ mentre ora, la vista di Dante si è rafforzata grazie alla visione sublime del trionfo di Cristo ed è pronta a contemplare il sorriso di Beatrice: “Apri li occhi e riguarda qual son io;/tu hai vedute cose, che possente/se’ fatto a sostenere lo riso mio”.²⁴ Il poeta, riprendendo i sensi da una visione di cui si sono già perse le tracce nella memoria, si sofferma a lungo sul sorriso divino di Beatrice ma non per descriverlo, ma per ammettere la impossibilità di farlo. Viene così evocato il motivo dell’ineffabilità, attraverso il ricorso a una retorica di stampo classico:

Se mo sonasser tutte quelle lingue
che Polimnïa con le suore fero
del latte lor dolcissimo più pingue,
per aiutarmi, al millesmo del vero
non si verria, cantando il santo riso

¹⁹ A. Fogazzaro, *Il canto del trionfo di Cristo* in Idem, *Scritti di teoria e di critica letteraria*, cit., pp. 199-200.

²⁰ *Ivi*, p. 200.

²¹ D. Alighieri, *Canto XXIII* in Idem, *Divina Commedia. Paradiso*, cit., p. 635 (v. 34).

²² *Ivi*, p. 639 (vv. 70-72).

²³ D. Alighieri, *Canto XXI* in Idem, *Divina Commedia. Paradiso*, cit., p. 579 (vv. 4-6).

²⁴ D. Alighieri, *Canto XXIII* in Idem, *Divina Commedia. Paradiso*, cit., p. 636 (vv. 46-48).

e quanto il santo aspetto facea mero²⁵

Quel sorriso divino e la luminosità del sembiante di Beatrice che da esso derivano non potrebbero essere oggetto di canto nemmeno se venissero in soccorso tutte le lingue dei maggiori poeti del mondo (lingue che Polimnìa, musa della lirica, e le sue sorelle avevano nutrito con l'ispirazione). Di conseguenza non si arriverebbe alla millesima parte del vero mettendo in versi il "santo riso" e il "santo aspetto" di lei. Il topos dell'ineffabilità è una costante di tutta la cantica del Paradiso. Già alla fine del canto precedente, Dante ormai prossimo alle visioni ultime e supreme del poema, come quella del trionfo di Cristo, invoca le stelle della costellazione dei Gemelli per chiedere la virtù necessaria ad affrontare il *passo forte*, cioè l'impresa di descrivere le ultime mirabili visioni del Paradiso. Come evidenza Giuseppe Ledda "gli scacchi e gli abbagliamenti che il pellegrino deve subire hanno anche una funzione di rafforzamento della sua facoltà visiva attraverso prove sempre più impegnative".²⁶ In realtà lo sguardo di Beatrice, infuocato perché ardente d'amore, appare a Dante indicibile già prima della scena del trionfo: "Pariemi che 'l suo viso ardesse tutto,/e li occhi avea di letizia sì pieni,/che passarmen convien senza costrutto".²⁷ Ciò a cui si assiste in queste due scene, quella dello sguardo infuocato e quella del "santo riso" di Beatrice, mette in luce "lo scacco linguistico del poeta rispetto al contenuto della visione"²⁸ che nel secondo caso Dante personaggio può ammirare in virtù del suo potenziamento visivo a seguito dello spettacolo del Cristo trionfante. Ma prima del potenziamento benefico lo splendore del Cristo provocherà uno scacco della vista e, come già ricordato, un *excessus mentis* rappresentato, nota ancora Ledda, secondo i canoni della descrizione dell'esperienza mistica offerta da Riccardo di San Vittore nel suo

²⁵ *Ivi*, p. 637 (vv. 55-60).

²⁶ G. Ledda, *La guerra della lingua. Ineffabilità, retorica e narrativa nella «Commedia» di Dante*, Ravenna, Longo Editore, 2002, p. 283.

²⁷ D. Alighieri, *Canto XXIII* in *Idem, Divina Commedia. Paradiso*, cit., p. 633 (vv. 22-24).

²⁸ G. Ledda, *La guerra della lingua. Ineffabilità, retorica e narrativa nella «Commedia» di Dante*, Ravenna, Longo Editore, 2002, p. 286. In *Teologia e retorica dell'ineffabilità nella Commedia di Dante* lo stesso Ledda mette in evidenza come sia proprio per la santità di ciò che si sta poetando, il volto e il sorriso di Beatrice in cui si riflettono la bellezza divina, che il poema viene definito per la prima volta in questo canto "lo sacro poema" (v. 62), nome che sarà ripreso successivamente nel canto venticinquesimo del *Paradiso* "l poema sacro" (Cfr. G. Ledda, *Teologia e retorica dell'ineffabilità nella Commedia di Dante* in AA. VV., *Le teologie di Dante, Atti del Convegno internazionale di Studi, 9 novembre 2013*, a cura di G. Ledda, Ravenna, Centro Dantesco dei Frati Minori Conventuali, 2015, p. 282).

Benjamin Maior. Appare forse come una forzatura critica da parte del vicentino quella di negare qualsiasi qualità mistica nell'approccio di Dante al *triumphum Christi*: "Davanti a Cristo Dante è sempre un teologo e non altro che un teologo"²⁹ afferma nel suo commento al canto. Dove, invece, Fogazzaro aveva molto probabilmente colto nel segno era nella sottolineatura di una maggiore predisposizione mistica nei confronti dell'amore e quindi di Beatrice. Egli sostiene, infatti, che Dante

è l'amante mistico che con uno sforzo d'intelletto e di fantasia, per un fine di riforma interiore, per il religioso fine di salvarsi dagli assalti delle passioni e per la gioia divina di glorificare davanti al mondo una creatura amata, ha rattivato in sé il primo non mai spento amore [...] Lo ha rattivato e sublimato, trasformando il fantasma della sua diletta morta in un essere di tanto sovrumana sapienza teologica.³⁰

e ancora, più avanti Fogazzaro aggiunge:

[egli] era un mistico in amore, comunicava misticamente collo spirito della donna diletta, in esso smarriva quasi la coscienza della propria persona, come la smarrisce l'asceta rapito in Dio. Questi nel suo rapimento sale a visioni e a sensazioni divine; così sale Dante i cieli rapito da Beatrice per virtù di onde mistiche, di raggi oscuri fluenti a lei dagli occhi del Poeta quando egli la vede volgere i propri all'alto.³¹

Beatrice, nel passaggio dalla Vita Nova alla Divina Commedia, diviene da oggetto di un desiderio sentimentale un oggetto di desiderio spirituale capace di elevare l'animo del poeta, attraverso un processo di ascensione mistica, fino alle alte spere del Paradiso. Eppure anche nel suo sembiante paradisiaco, ci rammenta lo scrittore vicentino, ella mantiene la sua femminilità di donna e femminilmente desidera per sé lo sguardo del suo Poeta "desidera bearlo della propria cresciuta bellezza",³² come quando lo invita a rimirare il suo sorriso nel passo succitato. Dopo la visione del trionfo di Cristo, questi risale in alto e Beatrice invita Dante ad osservare Maria e i santi, servendosi di figure come luci e fiori per dare forma sensibile a creature spirituali: "Quivi è la rosa in che 'l verbo divino/carne si fece; quivi son li gigli/al cui odor si prese il buon cammino".³³ Se l'apparizione di Cristo abbaglia Dante, quella di Maria lo inebria della sua dolcezza. La *rosa mystica*, ossia Maria, spesso evocata con questa metafora nei testi cristiani, come quelli di Bernardo e le litanie lauretane, è oggetto delle preghiere quotidiane da parte del

²⁹ A. Fogazzaro, *Il canto del trionfo di Cristo* in Idem, *Scritti di teoria e di critica letteraria*, cit., p. 199.

³⁰ *Ivi*, p. 201.

³¹ *Ivi*, pp. 202-203.

³² *Ivi*, p. 204.

³³ D. Alighieri, *Canto XXIII* in Idem, *Divina Commedia. Paradiso*, cit., pp. 639-640 (vv. 73-75).

poeta: “Il nome del bel fior ch’io sempre invoco/e mane e sera, tutto mi ristringhe/l’animo ad avvisar lo maggior foco”.³⁴ È un inno di lode quello che Dante innalza in questi versi nei confronti di colei che sarà invocata come dispensatrice di misericordia nell’ultimo canto del Paradiso. Maria rappresenta, in effetti, nella tradizione cristiana, il tramite tra l’umano e il divino, proprio in virtù dell’incarnazione di cui si fa strumento a seguito dell’annuncio dell’angelo Gabriele: “Io sono amore angelico, che giro/l’alta letizia che spira del ventre/che fu albergo del nostro disiro”³⁵ versi in cui vengono riecheggiate le parole della preghiera mariana dell’Ave Maria: “et benedictus fructus ventris tui”.³⁶ Nota il Fogazzaro, nel suo commento, come la teologia mariana di Dante è la stessa di Sant’Ireneo il quale “pone il fondamento di ogni maggiore glorificazione della Vergine nelle semplici parole: *de qua natus est Jesus*”,³⁷ e di San Tommaso con la sua dottrina sull’assunzione corporea di Maria in cielo. Dante, inoltre, fonda il suo culto mariano sui grandi mistici come Tommaso da Kempis, tant’è che egli dirige a lei il suo affetto più tenero. Egli guarda alla Vergine come alla “castità ideale”, come a una “fonte purificante” per l’anima. D’altronde il Paradiso, ci ricorda Fogazzaro, è in Dante anche *luogo*, ma soprattutto *stato*: è la gioia interna e spirituale di un’unione intima con Dio, gioia di cui è solo pallida imago la gioia dell’artista quando crea, nella sua meditazione, “una forma sublime di bellezza”,³⁸ quella bellezza cui Fogazzaro ha dedicato pagine memorabili nel suo discorso raccolto in *Ascensioni umane* (Milano, Baldini & Castoldi, 1899) e intitolato *Per la bellezza di un’idea*, in cui lo scrittore vicentino confessa come il libro dello scienziato Joseph Le Conte su *L’Evoluzione e le sue relazioni col pensiero religioso* gli abbiano rivelato “una bellezza sensibile del Bene superiore ai sensi, del Bene puramente morale”.³⁹ Nell’ambito della poetica fogazzariana, le ascensioni umane e spirituali sono un topos ricorrente: basti pensare agli scenari montani delle prime opere poetiche, come

³⁴ D. Alighieri, *Canto XXIII* in Idem, *Divina Commedia. Paradiso*, cit., p. 641 (vv. 88-90).

³⁵ *Ivi*, p. 643 (vv. 103-105).

³⁶ Sulla preghiera nel *Paradiso* di Dante si veda il capitolo *Anime danzanti in Paradiso* del saggio di Alessandro Vettori *L’Ascesa a Dio. Tipologie della preghiera nella Commedia di Dante*, in cui Vettori mette in evidenza come in questa cantica la preghiera assurga alla funzione di “glorificazione generale dell’amore, della bellezza e della bontà di Dio” (Cfr. A. Vettori, *L’Ascesa a Dio. Tipologie della preghiera nella Commedia di Dante*, traduzione di P. Scartoni, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2021, p. 153).

³⁷ A. Fogazzaro, *Il canto del trionfo di Cristo* in Idem, *Scritti di teoria e di critica letteraria*, cit., p. 205.

³⁸ *Ivi*, p. 209.

³⁹ A. Fogazzaro, *Per la bellezza di un’idea* in Idem, *Ascensioni umane. Teoria dell’evoluzione e filosofia cristiana*, a cura di P. Rossi, Milano, Longanesi, 1977, pp. 111-112.

Miranda (1874) e *Valsolda* (Milano, Brigola, 1876), quest'ultima una raccolta di liriche dedicate agli scenari naturali lungo la linea di confine tra l'Italia e la Svizzera. Sono questi, luoghi d'elezione per una buona parte della produzione letteraria fogazzariana, in cui si riflette anche l'esperienza autobiografica delle vacanze presso la villa che la famiglia del ramo materno possedeva a Oria, sul lago di Lugano. Già Ernesto Travi ha individuato i due fattori ambientali principali dell'opera fogazzariana nei monti e nel lago, ribadendo l'importanza della regione valsoldese nell'ambito della geografia letteraria dell'autore vicentino: non a caso quello che è considerato da molti critici il capolavoro di Fogazzaro, ossia il romanzo *Piccolo Mondo Antico* (Milano, Galli, 1895), ha proprio la villa di Oria come *setting* principale. A ciò si aggiunga una passione giovanile per le descrizioni paesistiche da *baedeker*, a cui l'autore attinge a piene mani per opere descrittive, come *Il Diario di viaggio in Svizzera*, o in opere letterarie, come *Il mistero del poeta*⁴⁰ (Milano, Galli, 1888), romanzo che trae ispirazione dagli appunti annotati dal Fogazzaro nel *Taccuino bavarese* (titolo in tedesco *Werkbüchlein*, 1885), appartenenti al Fondo Roi della Biblioteca Bertoliana di Vicenza e pubblicati dall'Accademia Olimpica nel 2011 in un'edizione a cura di Luciano Morbiato. Nonostante la scrittura tachigrafica del *Taccuino*, questi appunti frammentari, presi durante un viaggio in Germania nella primavera del 1885, costituiscono un serbatoio importante di "immagini e visioni",⁴¹ nota giustamente il Morbiato, per l'elaborazione degli scenari paesistici descritti poi nel romanzo del 1888. Il *Werkbüchlein*, titolo desumibile dalla copertina color madreperla del taccuino, contiene solo nella prima parte annotazioni circa alcune località della Baviera (Monaco, Norimberga, Eichstätt) mentre le pagine rimanenti si riferiscono ad altre regioni della Germania, come la Renania (Colonia), l'Alsazia (Strasburgo), all'epoca sotto l'influenza tedesca, e la zona di Heidelberg. Il loro carattere estemporaneo deriva proprio dall'essere annotate rapidamente durante gli spostamenti del viaggio, spesso in treno, rendendo talvolta la scrittura di ardua decifrazione. Ma il giornale del viaggio in Germania, è, come sostiene Morbiato, il romanzo *Il Mistero del poeta* in cui i contenuti del taccuino sono stati travasati rielaborandoli. Composto, grosso modo tra il 1885 e l'inizio del 1888 (il manoscritto a CFo.B.2 (Fondo Roi) porta in calce la datazione 7 settembre 1887 (un secondo finale è datato febbraio 1888), mentre il manoscritto *b* con

⁴⁰ Per ulteriori approfondimenti sulle tematiche de *Il mistero del poeta* mi permetto di rimandare alla mia monografia *Antonio Fogazzaro: elaborazione della poetica e ricezione internazionale*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2022.

⁴¹ L. Morbiato, *Introduzione* ad Antonio Fogazzaro, *Taccuino bavarese (Werkbüchlein, 1885)*, a cura di L. Morbiato, Vicenza, Accademia Olimpica, 2011, p. 12.

segnatura CF.3.2 (Fondo Rumor) stesura definitiva del romanzo mostra, come datazione della lettera di presentazione del manoscritto del “Poeta” al direttore della rivista “Nuova Antologia”, l’iscrizione 15 novembre 1887) il testo del romanzo viene presentato come un memoriale di un poeta innominato ad un’amica, la quale consegna il manoscritto al Fogazzaro. Quest’ultimo non è, dunque, nella finzione letteraria, l’autore del *Mistero*, ma semplicemente colui che lo invia al direttore della rivista, accompagnandolo con una lettera di presentazione. La trama, come già esplicitato, riprende alcuni episodi autobiografici vissuti dal Fogazzaro: un Poeta incontra nella località montana di Lanzo d’Intelvi (tra i laghi di Como e di Lugano) una giovane donna di origine inglese di nome Violet Yves risiedente in Germania ove è sostenuta economicamente dagli zii. Nella realtà autobiografica l’autore vicentino incontrò, nella medesima località alpina, una donna americana di nome Ellen Starbuck, la cui famiglia era di Nantucket, un’isola di fronte alla costa del Massachusetts. La voce di Violet è quella che il Poeta ha udito in sogno due volte a distanza di nove anni, innamorandosene senza ancora aver visto in volto la persona in questione. Violet, che prova qualcosa per il Poeta pur senza ammetterlo subito (di lui ha già letto il poemetto sentimentale intitolato *Luisa*), è disillusa sull’amore dopo aver vissuto una passione giovanile che le ha arrecato infine dolore e sofferenza. Così ella parte per un viaggio verso l’Italia centro-meridionale per poi rientrare in Germania. Il poeta cerca di inseguirla, passando per Napoli e Roma e raggiungendo, infine, Norimberga ove dapprima si aggrega alla compagnia dei suoi amici partecipando a una festa popolare nei boschi di Eichstätt, successivamente riesce a farle rompere un fidanzamento con il professor Topler, insegnante presso il ginnasio di Eichstätt:

Eichstätt? Il nome non mi era nuovo; mi sembrava di averlo letto il giorno prima sulla fronte di una stazione solitaria fra colli e boschi, e fors’anche udito dai miei amici di Monaco. Uscii nella strada assai soddisfatto di questo primo raggio di luce. Pioveva ancora, nessuna finestra della casa Yves si era aperta. Pensai di ritornare all’albergo e di cercare Eichstätt nel mio Baedeker.⁴²

Dopo un breve periodo trascorso in Italia, il Poeta raggiunge Violet sul Reno, visitando le città di Colonia e Heidelberg, nonché alcune piccole cittadine sulla sponda del fiume in compagnia della giovane donna sofferente per una insufficienza cardiaca. Nonostante le nozze vengano affrettate e gli sposi decidano di lasciare la Germania per trasferirsi in Italia onde evitare a Violet la minaccia costituita da un vecchio pretendente dai modi violenti, nel treno che dovrebbe portare i novelli sposi verso il Sud la comparsa del

⁴² A. Fogazzaro, *Il mistero del Poeta*, a cura di L. Morbiato, prefazione di F. Finotti, Venezia, Marsilio, 2017, p. 175.

maniaco provoca la tragedia: Violet muore per un attacco cardiaco e al Poeta non resta che il ricordo sublime di un amore eccelso. Le allusioni letterarie a Dante, come nota Elena Landoni,⁴³ sono diverse e lapalissiane, soprattutto se si prende a riferimento il libello giovanile della *Vita Nova*: innanzitutto il sogno del Poeta che si ripete due volte a distanza di nove anni (un evidente riferimento al simbolismo numerico dantesco legato alla figura di Beatrice), il sogno premonitore che preannuncia l'incontro con Violet Yves, la persistenza del sentimento amoroso anche dopo la morte dell'amata e soprattutto la sua funzione di innalzamento e purificazione nei confronti dell'animo del Poeta e infine la struttura stessa del romanzo che si presenta nella forma del *prosimetrum*, con la stessa alternanza tra prosa e poesia presente nel libello della *Vita Nova*. Circa la funzione purificatrice svolta da Violet nei confronti del Poeta, il quale nel momento del lor primo incontro era in fuga da un fatuo amore giovanile, si potrebbe addurre come prova questo passaggio del romanzo in cui il protagonista maschile è in viaggio su un battello a vapore verso Magonza:

Io le dicevo [riferendosi a Violet] tutti i miei pensieri, tutti i movimenti buoni e cattivi dell'anima mia con la stessa sete di sincerità, per così dire, che avrei dovuto provare parlando a Dio. Quanto più era penoso e umiliante per me di confessarmi a lei, con tanto maggior ardore lo facevo. Se talvolta ho dubitato di un atto o di un pensiero che fossero o non fossero riprovevoli, mi bastò sempre a chiarirmi di ogni dubbio e mi basta ancora il giudizio recatone dentro a me da quella invisibile Violet che sempre fu ed è nella mia coscienza; giudizio sicuro e severo, ben più severo di quello che ne recava la Violet esterna, visibile.⁴⁴

Violet (anche nella sua forma invisibile, ciò evocata dalla fantasia del poeta) diviene, dunque, una sorta di novella Beatrice a cui il poeta confessa le proprie debolezze come Dante fa con la gentilissima nel Paradiso Terrestre, prima di ascendere al terzo regno. Quella che vive il misterioso poeta con Violet è una connessione intima profonda testimoniata dai seguenti versi, composti sul battello: "Nel mio mortal tu vivi, imago eterna;/ Ami negli amor miei, ne' pensier pensi,/E, più divisa da' terreni sensi,/A la mia coscienza sei più interna".⁴⁵ Proprio come Dante verso la fine del libello giovanile tornava col pensiero alla sua amata Beatrice, anche in questo romanzo fogazzariano il Poeta

⁴³ Cfr. E. Landoni, *Antonio Fogazzaro e i cavalieri dello spirito. Ascesa di un opinion leader tra Otto e Novecento*, Genova, Edizioni San Marco dei Giustiniani, 2004, p. 231.

⁴⁴ A. Fogazzaro, *Il mistero del Poeta*, cit., p. 294.

⁴⁵ *Ibidem*.

custodisce nella sua coscienza il ricordo vivo di Violet nonostante siano passati dieci anni dalla sua morte, come si evince dal capitolo conclusivo:

Debbo pur dire, o infinitamente cara [...], quanto sei viva per me e qual è il frutto della nostra unione da che sei fatta invisibile [...] Sento Violet, di tratto in tratto, in quella parte dell'anima dove nascono i pensieri senza la nostra volontà [...] A lei sottopongo ancora ogni parola, ogni pensiero, ogni azione della mia vita, e non è possibile ch'io resti mai più in un dubbio grave circa i miei doveri verso Dio e verso gli uomini, tanto è pronto e netto il suo consiglio, il quale ha tuttavia un'impronta personale benché alquanto mutata; ha voglio dire, l'impronta delle sue idee, della sua rettitudine [...].⁴⁶

Il sogno della voce di Violet è ciò che ha tratto il poeta fuori “dall'abisso”, ed anche ora nel suo stato invisibile “felice, vicino a Dio”⁴⁷ ella favorisce un'ascensione spirituale dell'animo del Poeta. *Il Mistero* è un romanzo in cui la geografia esteriore, dissimilmente dalla *Commedia*, non si dipana verticalmente, bensì orizzontalmente secondo i procedimenti tipici di una certa letteratura odepórica che si fonda sulla lettura delle guide di viaggio, e, come già ricordato, su una reale esperienza odepórica in Germania da parte di Fogazzaro stesso. Certo il *Taccuino baverese* ha solo una valenza indicativa e non prescrittiva, basti pensare all'eliminazione della deviazione nella regione dell'Alsazia. Se di Monaco, nel romanzo, viene rievocato solo l'*Englischer Garten* e non la visita alle pinacoteche, la tappa nella cittadina di Eichstätt costituisce uno snodo narrativo importante con la confessione reciproca da parte dei protagonisti, nei boschi della natura circostante, del loro sentimento amoroso. Non mancano allusioni ai tipici paesaggi architettonici che rimandano a un medioevo germanico come i “pinnacoli perduti nei vapori”⁴⁸ della nebbia della città di Norimberga o “le torri colossali del Duomo di Colonia”.⁴⁹ Eppure, il costante movimento dei protagonisti tra Italia e Germania non impedisce loro un movimento, altrettanto importante, che consiste nel viaggio interiore della propria anima. C'è da dire che rispetto alla *Vita Nova* e alla *Commedia*, due prodotti letterari tipici della mentalità medievale, *Il Mistero del Poeta*, pur nella palese tendenza a considerare l'opera letteraria di Dante un importante ipotesto, è comunque frutto di una mentalità e di tempi decisamente più moderni. Violet, rispetto a Beatrice, ha dei caratteri che la distinguono come un'eroina *fin de siècle*, non la *femme fatale* di tanta letteratura dannunziana, ma una donna virtuosa con una psicologia tuttavia complessa (anche lei si

⁴⁶ *Ivi*, pp. 332, 333 e 334.

⁴⁷ *Ivi*, p. 335.

⁴⁸ *Ivi*, p. 173.

⁴⁹ *Ivi*, p. 312.

evolve dal pessimismo iniziale tale da renderle caro un autore come Leopardi a una maggiore consapevolezza dei propri sentimenti e della propria volontà di emancipazione dagli zii che la vorrebbero sposa del professor Topler) e un difetto fisico, che nel renderla malata la rende, al contempo, un essere (secondo i dettami della letteratura decadente) privilegiato, in quanto capace di una sensibilità fuori dal comune. D'altro canto, l'assenza del corpo di Violet dopo il suo trapasso non è vissuta in modo indolore dal Poeta, ne sono prova i cimeli appartenuti a lei e dal protagonista conservati a distanza di molti anni. Ma è nell'assenza fisica che questo amore eccelso prova la sua tenacia e persistenza. Violet è così, da un lato, la donna ispirata al Fogazzaro da Miss Ellen Starbuck e dal suo pessimismo di "ascendenza puritana"⁵⁰ e di cui il vicentino trasferirà nella finzione narrativa la dolcezza della voce e l'amarezza del cuore⁵¹ anche se dietro questa donna dello schermo, in realtà, si cela (come messo in evidenza anni fa da Piero Nardi e ribadito di recente da Luciano Morbiato) la figura più prossima di Felicitas Buchner, giovane istituttrice bavarese, per la quale il vicentino provò un sentimento fortemente idealizzato. Ma Violet è anche una novella Beatrice la quale, anche dopo il suo distacco dalla vita terrena, continua ad esercitare il suo benefico influsso sull'amato promuovendone l'ascensione mistica come nella famosa leggenda persiana del Diletto,⁵² sull'unità nell'amore: "Dimenticare se stesso, uscire di se stesso è l'ultimo sforzo dell'ascetismo religioso, ed è pure il maggiore slancio di chi veramente ama"⁵³ così afferma Fogazzaro nel discorso tenuto al Circolo Filologico di Firenze nel marzo 1887 e intitolato *Un'opinione di Alessandro Manzoni* e in cui il vicentino, si dissociava dall'idea dello scrittore lombardo di astenersi dalla materia amorosa in letteratura in quanto l'amore è già più diffuso di quanto necessario alla sopravvivenza della specie umana. In realtà, per Fogazzaro, l'amore, se trattato in modo nobilitante, può essere d'ispirazione per le più elevate idealità e può prefigurare l'unione mistica con il Creatore. Il tutto dipende da come tale amore viene rappresentato. Certo è che per Fogazzaro: "L'ascensione di Dante

⁵⁰ L. Morbiato, *Una figura nello specchio del poeta* in Antonio Fogazzaro – Ellen Starbuck, *Carteggio (1885-1910)*, a cura di L. Morbiato, Vicenza, Accademia Olimpica, 2000, p. 30.

⁵¹ Cfr. Lettera di Antonio Fogazzaro a Ellen Starbuck del 6 novembre 1885 in Antonio Fogazzaro – Ellen Starbuck, *Carteggio (1885-1910)*, cit., p. 147.

⁵² Si tratta di una leggenda presente nel *Mathnawi*, opera di Rumi (1207-1273).

⁵³ A. Fogazzaro, *Un'opinione di Alessandro Manzoni* in Idem, *Scritti di teoria e di critica letteraria*, cit., p. 115.

de claritate in claritatem per virtù ‘degli occhi pieni/Di faville d’amor, così divini’⁵⁴” rappresenta un simbolo, ossia “l’ideale di ogni rappresentazione letteraria d’amore”.⁵⁵

BIBLIOGRAFIA

Fonti

A. Fogazzaro, *Ascensioni umane. Teoria dell’evoluzione e filosofia cristiana*, a cura di P. Rossi, Milano, Longanesi, 1977.

A. Fogazzaro, *Il mistero del Poeta*, a cura di L. Morbiato, prefazione di F. Finotti, Venezia, Marsilio, 2017

A. Fogazzaro, *Scritti di teoria e di critica letteraria*, a cura di E. Landoni, Milano, Edizioni di Teoria e Storia Letteraria, 1983.

Antonio Fogazzaro – Ellen Starbuck, *Carteggio (1885-1910)*, a cura di L. Morbiato, Vicenza, Accademia Olimpica, 2000.

Antonio Fogazzaro, *Taccuino bavarese (Werkbüchlein, 1885)*, a cura di L. Morbiato, Vicenza, Accademia Olimpica, 2011.

Studi

2002

G. Ledda, *La guerra della lingua. Ineffabilità, retorica e narrativa nella «Commedia» di Dante*, Ravenna, Longo Editore, 2002.

2004

E. Landoni, *Antonio Fogazzaro e i cavalieri dello spirito. Ascesa di un opinion leader tra Otto e Novecento*, Genova, Edizioni San Marco dei Giustiniani, 2004.

2008

AA. VV., *L’idea e l’immagine dell’universo nell’opera di Dante. Atti del Convegno Internazionale di Studi, Ravenna, 12 novembre 2005*, introduzione di A. M. Chiavacci Leonardi, Ravenna, Centro Dantesco dei Frati Minori Conventuali, 2008.

2015

AA. VV., *Le teologie di Dante, Atti del Convegno internazionale di Studi, Ravenna, 9 novembre 2013*, a cura di Giuseppe Ledda, Ravenna, Centro Dantesco dei Frati Minori Conventuali, 2015.

2021

A. Vettori, *L’Ascesa a Dio. Tipologie della preghiera nella Commedia di Dante*, traduzione di P. Scartoni, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2021.

2022

S. Evangelista, *Antonio Fogazzaro: elaborazione della poetica e ricezione internazionale*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2022.

⁵⁴ D. Alighieri, *Paradiso IV*, (vv. 139-140).

⁵⁵ A. Fogazzaro, *Un’opinione di Alessandro Manzoni* in Idem, *Scritti di teoria e di critica letteraria*, cit., p. 123.

Gli scandali della *Commedia*: tessere virgiliane nei canti dell'Antipurgatorio

SIMONE MARCHESI

Questo saggio si occupa di due tipi di interferenza tra il testo della *Commedia* e alcuni antecedenti virgiliani che sono, potenzialmente, collegati tra loro. Si tratta, da una parte, di un momento d'intersezione puntuale, l'allusione abbastanza trasparente, ma non credo comunemente discussa, a un passo dal Libro IV dell'*Eneide*, contenuta in *Purgatorio* VI e, dall'altra, di una porzione narrativa precisa—le battute di apertura del *Purgatorio*—in cui una costellazione di elementi, sempre virgiliani, innesca una più diffusa risonanza. Nei canti III-VI, infatti, s'incontra una serie variegata di 'oggetti' poetico-narrativi e 'temi' teologico-metafisici che la *Commedia* presenta e affronta attraverso una coerente filigrana virgiliana. In questa categoria si possono far rientrare il problema dell'efficacia delle preghiere per lo *status animarum post mortem*, che viene alla ribalta in *Purgatorio* VI; l'esplorazione del ruolo della sepoltura, sia quella di Virgilio stesso sia quella di Manfredi in *Purgatorio* III; infine, la tematizzazione più generale del rapporto tra anima e corpo nel destino ultraterreno degli individui che si incontra particolarmente in *Purgatorio* V. Sono tutte questioni che innervano il tessuto narrativo della *Commedia* e che sono associate a stilemi riconoscibili, provenienti da episodi precisi dall'*Eneide*, che Dante sembra isolare sulla base della complessità dei messaggi che contengono e per la trama di riferimenti che li collegano ad altre zone del testo di Virgilio. Nell'evocare questioni vitali per il testo antico, Dante sembra, cioè, attingere al prezioso potenziale ermeneutico contenuto in alcuni dei suoi luoghi e nelle reti di riferimenti che li connettono tra loro.

Le due tipologie d'interferenza mi interessano, a loro volta, per due motivi—anch'essi reciprocamente coordinati. Il primo può essere formulato nei termini di una dichiarazione di principio—spero non una *petitio principii*—che mi sembra valida per Dante, ma non solo: i grandi poeti e le grandi poetesse sono, di regola, lettori e lettrici 'forti' di altra poesia. Per comprenderne alcuni protocolli di comunicazione con il pubblico, dunque, è necessario non solo identificare i testi che componevano le loro biblioteche, ma anche provare a ricostruirne i paradigmi di lettura e, quando possibile, comprenderne le acquisizioni. Il secondo motivo riguarda, invece, una modesta proposta

di periodizzazione, stavolta afferente soltanto alla storia intellettuale di Dante. Mentre il rapporto tra *Eneide* e *Commedia* è sicuramente conclamato e altrettanto certamente ubiquo, alcune precise zone del testo virgiliano sembrano acquisire un livello di particolare pertinenza in altrettanto singolari zone di quello dantesco. In altre parole, è come se in alcuni momenti della *Commedia*, intesi come porzioni narrative, Dante ‘rileggesse’ (o, meglio, è come se Dante ‘invitasse a rileggere’) con un’attenzione mirata e una particolare intenzione semantica alcuni luoghi virgiliani—con l’effetto di arricchire (o, meglio, con l’effetto di ‘sovradeterminare’) il senso del proprio testo.

Per questioni di spazio, mi concentrerò sul primo tipo di intersezione, affidando alle conclusioni alcune proposte di lettura degli altri casi di interferenza. Spero, infatti, che se la rilettura in chiave virgiliana del primo passo risulterà convincente, anche gli altri testi che contribuiscono alla rete di relazioni tra *Commedia* ed *Eneide* possano rivelare nuove sfaccettature di significato.

“O sommo Giove”

È bene iniziare dal passo di *Purgatorio* VI in cui si registra un’interferenza puntuale con un corrispondente virgiliano.⁵⁶ Si tratta dell’apostrofe rivolta a Dio in coda all’invettiva contro i mali della «serva Italia, di dolore ostello» (*Pg.* VI.76). Questi mali sociali sono stati precipitati dal convergere di una molteplicità di fattori storici, che Dante passa in rassegna: per primo, la generale faziosità dei suoi abitanti, che ha prodotto una serie apparentemente infinita di scontri tra famiglie e fazioni cittadine; secondariamente, l’ingerenza della Chiesa in questioni temporali, che ha avuto come nefasta conseguenza l’esautoramento del potere imperiale; e infine il disinteresse per l’Italia dimostrato da Alberto tedesco, il figlio dell’imperatore Rodolfo d’Asburgo. Nel fuoco di fila delle varie apostrofi—all’Italia stessa, alle gerarchie della Chiesa, all’Imperatore—e subito prima di

⁵⁶ Come accennato, non ne trovo traccia, ad esempio, nei commenti correntemente accessibili attraverso il Dartmouth Dante Project: <https://dante.dartmouth.edu/>. Iarba è spesso nominato nei commenti a *Pg.* XXXI.72 (dove il libeccio è chiamato il vento che spira «de la terra di Iarba»), con rimandi al Libro IV e spesso alle versioni (storiche) alternative a quella virgiliana (legendaria), che attribuiscono il suicidio di Didone al rifiuto di accondiscendere alle nozze con lui. Nella bibliografia, naturalmente sterminata, sul tema dei virgilianismi in Dante possono dimostrarsi ancora utili i cataloghi stilati in R. Hollander, *Le opere di Virgilio nella «Commedia» di Dante*, in *Dante e la «bella scola» della poesia: Autorità e sfida poetica*, a c. di A. A. Iannucci, Ravenna, Longo, 1983, pp. 247-343; per le opere pre-comiche, G. Ledda, *Virgilio dalla «Vita nova» al «Convivio»*, in «Quaderni di Gargnano», vol. 5, 2022, pp. 193-216.

quella, sarcastica, rivolta alla città di Firenze—che non è toccata da questa «digressione» in forma d'invettiva—Dante inserisce anche un'apostrofe diretta a Dio.

E se licito m'è, o sommo Giove
che fosti in terra per noi crucifisso,
son li giusti occhi tuoi rivolti altrove?

O è preparazion che ne l'abisso
del tuo consiglio fai per alcun bene
in tutto de l'accorger nostro scisso? (Pg. VI.118-123)⁵⁷

Formulata, naturalmente, con cautela retorica e immediatamente riorientata dalla terzina seguente, che indica (su solida base scritturale) la possibilità che, nell'abisso imperscrutabile della mente divina, esista un benefico piano provvidenziale a fare da alternativa al disorientamento che turba chiunque assista alla palese assenza di giustizia dall'orizzonte della Storia, la prima apostrofe contiene più di un elemento problematico.⁵⁸ Il primo è eminentemente teologico-tematico: il mondo, stando alla momentanea espressione di dubbio in voce d'autore, è apparentemente abbandonato a se stesso e la Storia, fatta solamente di violenza agita o subita, non ha, altrettanto apparentemente, alcun senso. Ho scritto 'apparentemente', basandomi sul correttivo immediato della terzina successiva, ma a norma della formulazione iniziale, avrei potuto anche scrivere 'evidentemente.' Il problema della Teodicea, su cui Dante torna spesso e con grande energia per tutta la sua vita di scrittore, è troppo grande per essere anche solo sfiorato qui. Ma è comunque necessario segnalarlo perché è strettamente connesso al secondo problema di questi versi, che è di natura meta-poetica: la voce di Dante non è, infatti, la prima ad essersi rivolta a Dio per lamentarne l'assenza dal teatro delle vicende storiche—se non dalla ribalta della Storia tout court. Per essere ancora più precisi, la sua voce non è la prima ad aver portato in causa il «sommo Giove». Come in molti casi, l'autore dell'*Eneide* precede qui quello della *Commedia*.

In Virgilio, infatti, troviamo un personaggio storico-legendario, il cui ruolo, per quanto secondario nelle vicende del poema, è comunque sviluppato. Si tratta di Iarba, re dei

⁵⁷ Il testo della *Commedia* è citato dall'edizione di G. Petrocchi, nel formato disponibile online attraverso il sito della Società Dantesca Italiana: <https://danteonline.it/opere/>.

⁵⁸ I passi scritturali comunemente citati nei commenti comprendono Ps. 35:7: «Iudicia tua abyssus multa» e 76:6: «Justitia et iudicium praeparatio sedis tuae». Intratesti paralleli, di nuovo comunemente citati, comprendono Pg. III.34-36 (per il senso) e Pd. XXI.94-97 (per la serie rimica).

Mauritani e pretendente alle nozze (territorialmente riparatrici) con Didone. Nell'intreccio del Libro IV Iarba è protagonista di un episodio narrativamente importante. Infuriato per la preferenza che la regina, esule da Tiro, aveva mostrato per l'altrettanto esule e naufrago Enea, Iarba, figlio del dio Giove e della ninfa Garamantide, che aveva istituito e curava religiosamente il culto di Giove Ammone nei suoi territori, aveva formulato una preghiera che per lessico e movenze retoriche, se non per contenuto, credo ricordi quella di Dante in *Purgatorio* VI. Queste le parole che aveva rivolto al proprio genitore divino:

isque amens animi et rumore accensus amaro
dicitur ante aras media inter numina divum
multa Iovem manibus supplex orasse supinis:
'Iuppiter omnipotens, cui nunc Maurusia pictis
gens epulata toris Lenaeum libat honorem,
aspicis haec?' (*Aen.* IV.203-8)⁵⁹

Si dice che Iarba, sconvolto nel profondo e infuriato per una diceria che lo feriva, avesse pregato con insistenza la divinità, presentandosi supplice con le mani protese di fronte agli altari in mezzo alle statue degli dèi: 'O Giove onnipotente, che il popolo della Mauritania oggi onora con sacrifici di vino mentre banchetta su letti dipinti, vedi tutto questo?'.
.

La preghiera-requisitoria di Iarba—che, è da notare, l'*Eneide* presenta come il frutto di un raptus di follia (*amens*) e una reazione inconsulta a una diceria (*rumore accensus amaro*)—è tanto accorata (*multa*), topograficamente dettagliata (*ante aras media inter numina*) e iconograficamente precisa (*manibus supinis*) quanto problematica. Mentre la passione è espressa in questi versi dall'interrogativa retorica «aspicis haec?», vale a dire 'Non guardi a quanto sta accadendo?', la problematicità deriva dalle conclusioni che dovrebbe trarre da un silenzio della divinità, interpretandolo come divina indifferenza, chi a quella domanda desse una risposta negativa:

an te, genitor, cum fulmina torques,
nequiquam horremus, caecique in nubibus ignes
terrificant animos et inania murmura miscent? (vv. 208-210)

⁵⁹ Il testo dell'*Eneide* è citato dall'edizione Teubner a c. di Gian Biagio Conte. Tutte le traduzioni nel saggio sono mie.

O non è invece possibile, padre, che quando scagli fulmini, noi inorridiamo inutilmente, e quei fuochi nelle nubi che ci terrorizzano gli animi sono ciechi e producono un vuoto rimbombo?

Se niente di quanto sta accadendo a Cartagine sembra riguardare il padre Giove, continua infatti Iarba, non è che per caso, quando temiamo i suoi fulmini, stiamo semplicemente inorridendo di fronte a degli indifferenti fenomeni naturali e, nel nostro sentimento religioso, ci stiamo facendo influenzare dal semplice borbottare dei tuoni—o, leggendo metaforicamente ma neppure troppo, ci facciamo suggestionare da delle dicerie prive di qualsiasi contenuto?⁶⁰ L'alternativa ipotetica ha anche un corollario liturgico. Se così fosse, sostiene Iarba, lo stesso Iarba che ha innalzato cento altari a Giove, dovremmo anche concludere che i sacrifici non sono altro che una risposta superstiziosa alla paura che gli esseri umani provano di fronte all'indifferenza della natura, che ogni culto delle divinità è, quindi, basato su di un'illusione, un'illusione di cui siamo noi stessi colpevoli, noi che non abbiamo saputo discernere il vero (l'indifferenza degli dèi) dall'apparente (i fenomeni naturali). Il ragionamento è presentato in forma compatta negli ultimi due versi, marcati dall'ironia della congiunzione *quippe*:

... nos munera templis
quippe tuis ferimus famamque fovemus inanem. (vv. 217-8)

E noi, qui, che continuiamo a portare offerte ai tuoi templi e coltiviamo un'inutile fama...

La nozione che Giove sia una divinità che, saettandoli dall'alto dei cieli, punisce gli esseri umani della cui empietà egli si sia non solo interessato, ma anche semplicemente accorto (cioè che i suoi fulmini colpiscano specificamente chi si sia allontanato, per così dire, dalla linea di partito) non è una fama soltanto inutile. È, secondo alcuni, una fama particolarmente dannosa, perché, combinata con un'altra nozione di cui ci dovremo occupare fra poco (cioè quella del destino degli esseri umani dopo la morte), sta alla radice della religione. Il timore dell'intervento degli dèi, di cui Iarba parla qui da un punto di vista che è non meno polemicamente che strumentalmente critico, è per la filosofia epicurea uno dei cardini delle religioni positive, una delle paure di cui il saggio dovrebbe liberarsi, basandosi sull'idea che la condizione divina non può che consistere nell'assenza

⁶⁰ Il senso fisico è registrato alla voce *murmur* dell'*Oxford Latin Dictionary* a 1.a: «A low continuous noise ... of things»; quello sociale a 2.b: «A subdued or indistinct utterance, mutter, murmur, whisper ... in a crowd».

di ogni perturbazione dell'animo—e quindi non può contemplare un interesse (o, a fortiori, un intervento diretto) nelle faccende del mondo. Per Epicuro l'atarassia degli dèi è così intimamente consustanziata alla loro esistenza da garantire—sempre, naturalmente, che essi esistano—un'indifferenza totale nei confronti del genere umano, un'indifferenza che gli esseri umani, se si comportassero razionalmente, farebbero bene a ricambiare. Per pensatori e poeti come Epicuro e Lucrezio la logica di queste proposizioni è inoppugnabile.⁶¹

Nel tessuto narrativo del poema virgiliano, naturalmente, la preghiera velatamente minacciosa che Iarba rivolge a Giove viene esaudita, dato che sono le parole di lui a innescare la reazione decisa della divinità, che appunto riporta la propria attenzione alla situazione di stallo su cui si è adagiato l'intreccio epico, grazie alla prolungata sosta di Enea a Cartagine, e decide d'intervenire, inviando Mercurio a sollecitare la partenza dell'eroe dalla città di Didone, con le conseguenze esiziali per la regina e per la futura storia delle guerre puniche che conosciamo bene. Sebbene venga risolta narrativamente, tuttavia, la velata minaccia filosofica formulata in una cornice di preghiera da Iarba porta alla luce nell'episodio specifico la possibilità, contemplata momentaneamente ma articolata con decisione, che in fin dei conti avesse ragione chi sosteneva che l'ordine provvidenziale del mondo non fosse nient'altro che un'illusione e che davvero gli dèi sono indifferenti alle sorti del genere umano. La possibilità, cioè, che su questo punto avessero ragione gli epicurei. Il possibile dibattito sul tema non era per il poema di Virgilio una questione meramente accademica. Una visione epicurea della Storia vanificava, infatti, ogni sforzo teso a presentare come divinamente prestabilito il ruolo che Enea stava assumendo, il ruolo di fondatore per una nuova città e, con questa, per una civiltà destinata ad esercitare un perpetuo e provvidenziale dominio sul mondo.⁶² La

⁶¹ Luoghi deputati per l'esposizione di questi principi (un'articolazione già originariamente non priva di problemi, dato l'incipit del poema lucreziano che coinvolge due divinità: Venere e Marte) sono le considerazioni svolte a *De rerum natura* I.44-49 (ripreso verbatim a II.644-651), seguite dal ritratto del saggio (implicitamente, Epicuro) che si è liberato e ha liberato l'umanità da ogni timore grazie alla conoscenza scientifica della realtà (I.61-79), e quindi dalla requisitoria contro i crimini ispirati dalla religione (il caso paradigmatico di Ifigenia a I.80-101). Il collegamento tra rimozione del timore per la trascendenza e costituzionale atarassia degli dèi è formulato forse con la massima chiarezza a *De rerum natura* VI.68-78. Sull'ortodossia epicurea di questi argomenti, si veda il paragrafo 7 della voce *Lucretius*, a cura di S. Trépanier in *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, che rimanda ad altre e più dirette testimonianze del pensiero di Epicuro (<https://plato.stanford.edu/entries/lucretius/>).

⁶² Anche in questo caso la bibliografia sul tema è considerevole. Possono rivelarsi utili, almeno per un orientamento sul tema, i lavori di A. La Penna, *Virgilio e la fine del mondo antico*, «Introduzione» al

logica imperialista e giustificazionista del poema, in altre parole, non poteva contenere la prospettiva epicurea. Ma questo non significava che non potesse contemplarla. E l'episodio di Iarba ce la fa, appunto, contemplare.

Oltre Lucrezio

Se la proposta del parallelo può convincere dal punto di vista della pertinenza letterale, resta da dimostrare, comunque, che Dante potesse cogliere nel testo di Virgilio le sfumature di senso che conteneva originariamente. In fin dei conti, la tenuta filologica del collegamento che sto proponendo dipende anche dalla produttività ermeneutica che può derivare dalla sua attivazione. Non è possibile, in altre parole, che la mia argomentazione stia in realtà sovra-interpretando Virgilio o, più precisamente, stia sovrastimando la capacità di Dante di interpretare il testo dell'*Eneide*, cogliendone le tensioni ideologiche e le contraddizioni interne? Dopo tutto, se lettori e lettrici di oggi sono in grado di cogliere la filigrana epicurea a cui Virgilio sta alludendo attraverso le parole del personaggio, è probabilmente perché hanno una familiarità con il *De rerum natura* di Lucrezio, un testo con cui l'*Eneide* dialoga sottilmente qui e altrove, che sicuramente Dante non poteva avere. Il dubbio è, naturalmente, legittimo. Dell'epicureismo potenziale di Iarba esiste, tuttavia, una testimonianza esterna, affidata a un testo che è, questo sì, perfettamente plausibile nell'orizzonte filologico di Dante: il commento di Servio all'*Eneide*. La glossa che il Servio danielino appone al v. 210, che va di pari passo con le interpretazioni precedenti, non lascia infatti spazio al dubbio. Riporto il testo per esteso, commentandone e traducendone i sintagmi più pertinenti:

206. *IUPPITER OMNIPOTENS epitheta, quae commemoratione potentiae habent, interdum exprobrationis vim obtinent, ut hoc loco. [...]*

208. *ASPICIS HAEC id est talia. Et hoc sentit : itane talia aspicias, nec vindicas ? FULMINA TORQUES vel intorques, vel gubernas.*

volume Virgilio, *Tutte le Opere*, Firenze, Sansoni, 1966 e G.B. Conte, *Virgilio. Il genere e i suoi confini*, Milano, Garzanti, 1984. La figura di Didone è stata spesso additata, specialmente in ambito anglosassone, come potenziale portavoce intradiegetica delle istanze lucreziane. Si possono vedere i saggi di J. Dyson, *Dido the Epicurean*, in «Classical Antiquity», vol. 15, 1996, pp. 203-22; C.I.M. Hamilton, *Dido, Tityos and Prometheus*, in «Classical Quarterly», vol. 43, 1993, pp. 249-254; R.O.A.M. Lyne, *Vergil's «Aeneid»: Subversion by Intertextuality: Catullus 66.39-40 and Other Examples*, in «Greece and Rome», vol. 41, 1994, pp. 187-204.

209. NEQUIQUAM HORREMUS quia non iudicio hoc facis: *quia non punis malos et supervacua horremus: aut quia existimamus ea non emitti manu tua. an 'nequiquam' pro non, ut sit 'tu fulmina non torques'?* CAECIQUE IGNES non quia non videntur, sed quorum origo non apparet. *An quorum rationem ignorantes timemus*: alii enim de ventis dicunt fieri, alii de nubibus, alii de aëre fulmen. IN NUBIBUS ac si diceret, non ex te fiunt; si enim errant, tuo non reguntur imperio. Iuvenalis (XIII.225) *non quasi fortuitus nec ventorum rabie sed iratus cadat in terras et iudicet ignis.*

210. TERRIFICANT ANIMOS et reliqua. *Latenter secundum Epicureos locutus est.*

Conviene forse iniziare proprio dalla fine del passo, che contiene la definizione più *tranchant* della preghiera di Iarba. Per Servio commentatore di Virgilio il pedigree filosofico che traspare dalle parole di Iarba è chiaro, anche se presentato allusivamente (*latenter*). Quello riportato a testo è un discorso da epicureo. Retrospectivamente, possiamo notare, per Servio è epicureo anche il potenziale caustico dell'epiteto «onnipotente» rivolto a una divinità che faccia coincidere indifferenza e impotenza di fronte all'ingiustizia della Storia—un dio, cioè, che vede ma non vendica i torti commessi e subiti. Appare di stampo epicureo anche la possibilità che davvero non ci sia nessun disegno di punizione nelle manifestazioni della potenza divina: i fulmini sono semplici spauracchi (*supervacua horremus*), il timore che proviamo è alimentato dalla semplice ignoranza delle cause (*ignorantes timemus*), e i fenomeni atmosferici potrebbero benissimo essere naturali (formati *in nubibus*, vale a dire fuori del controllo divino).

La testimonianza del commento serviano—che è affidata a una glossa breve e incidentale—è a sua volta confermata da altre fonti a cui Dante aveva accesso. Non mancano dalla sua biblioteca mentale, infatti, testi che confermavano quanto fosse profondamente e marcatamente epicureo il rapporto tra la saggezza e lo sviluppo di una corretta visione del mondo che fosse, cioè, basata sulla costituzionale atarassia degli dèi e, quindi, sulla loro conclamata indifferenza ai destini umani che si decidono sul piano della Storia. Dopo tutto, e nonostante tutta la sua avversione per le posizioni epicuree, Cicerone aveva dato spazio nel *De finibus* a una discussione dei principi fondamentali di quella filosofia.⁶³ Ci sono tre passi, tutti molto probabilmente familiari a Dante, che mi sembrano particolarmente pertinenti. Sono tutti luoghi che insistono sull'interconnessione tra gli aspetti della visione del mondo epicurea evidenziati anche da Servio:

⁶³ Sulla conoscenza e sull'uso da parte di Dante dell'opera ciceroniana, si può ancora utilmente vedere la voce *Epicurei* a cura di G. Stabile nell'*Enciclopedia Dantesca*, vol. 2, pp. 697-701. Si veda anche il più recente e più ampio studio di G. Corbett, *Dante and Epicurus: A Dualistic Vision of Secular and Spiritual Fulfilment*, Cambridge, UK, Legenda, 2013.

Sic enim ab Epicuro sapiens semper beatus inducitur: finitas habet cupiditates, negligit mortem, de diis immortalibus sine ullo metu vera sentit, non dubitat, si ita melius sit, migrare de vita. (*De fin.* I.62) ⁶⁴

Epicuro infatti presenta il sapiente come sempre felice: ha desideri limitati, non si cura della morte, conosce la verità sugli dèi immortali e non prova alcun timore, non esita, se è questa la cosa migliore, ad abbandonare la vita.

Sic e physicis et fortitudo sumitur contra mortis timorem et constantia contra metum religionis et sedatio animi, omnium rerum occultarum ignoratione sublata ... (I.64)

Così dalla scienza della natura si prendono sia la forza contro la paura della morte, sia la costanza contro il timore della religione, sia la pace dell'animo, una volta che venga eliminata l'ignoranza su tutte le cose nascoste ...

Accedit etiam mors, quae quasi saxum Tantalos semper impendet, tum superstitio, qua qui est imbutus quietus esse numquam potest. (I.60)

A tutto questo si aggiunge la morte, che come il macigno di Tantalos incombe sempre; e poi la superstizione, che non permette di essere in pace a chi ne è colmo.

Come emerge da questi luoghi, la conoscenza dell'autentica natura del divino («de diis immortalibus vera sentire») libera il saggio dal timore, un timore che ha due fondamentali oggetti su cui si appunta: la religione e la morte («mors ... superstitio»). Queste non sono, naturalmente, due realtà equivalenti o comunque complanari. La paura della morte è, per così dire, primaria. La risposta che la filosofia epicurea, come ogni filosofia di stampo materialista, dà al problema della morte passa per due stadi di ragionamento: per prima cosa, la morte non è da temere perché o vi è la morte o vi è il soggetto umano. Non è possibile che la coscienza umana sia contemporaneamente, cioè, viva per avvertire la morte e, appunto, morta. La conseguenza logica di questo assunto è semplice—e ben conosciuta da Dante: l'anima non sopravvive alla morte e alla dissoluzione del corpo. Gli epicurei di *Inferno* X.15, coloro «che l'anima col corpo morta fanno», sono definiti, dopo tutto, proprio sulla base di questo principio.

Il problema del timore irrazionale che la religione viene a incutere è, invece, di natura secondaria: con lo scopo ultimo di offrire, idealmente, un conforto alla certezza della morte, la religione predica l'immortalità dell'anima, ovvero, tecnicamente, la continuità

⁶⁴ Cito il testo dall'edizione Teubner a cura di Claudio Moreschini.

di un'identità personale e con questa di un'auto-coscienza oltremondana. Tuttavia, così facendo, e forse colpevolmente travalicando il mandato consolatorio e assumendo un ruolo coercitivo, la religione non solo non fa che spostare il problema della paura della morte alla paura dei castighi che l'aldilà riserva alle anime di chi si sia macchiato di qualche colpa, ma finisce anche per infestare la vita terrena di terrori irrazionali, legandoli al culto degli dèi. Sono queste le realtà che stanno dietro alle espressioni di Cicerone «metus religionis» e «superstitio».

Non è, insomma, impossibile che i versi virgiliani da cui abbiamo preso le mosse potessero assumere anche per Dante una coloritura epicurea e che dunque possedessero anche una dimensione scandalosa presentando, anche solo per un attimo, una visione del mondo che metteva in crisi i presupposti ontologici della *pietas* di Enea, quella virtù così distintiva per il sistema etico-poetico dell'*Eneide* e anche del ritratto che dell'eroe troiano dà la *Commedia*. Fin dall'inizio non ho nascosto che la risposta di Dante a questo possibile scandalo intertestuale, affidata alla sintassi disgiuntiva della terzina seguente, ristabilisce l'ordine provvidenziale del mondo chiamando in causa l'imperscrutabilità della provvidenza divina. Vorrei adesso attirare l'attenzione, prima di avviarmi alle conclusioni, sul modo distintivo in cui il testo della *Commedia* segnala lo scandalo implicito nei versi virgiliani—affidandolo, cioè, a una scandalosa formulazione: «O sommo Giove / che fosti per noi in terra crucifisso».⁶⁵

Contrapponendo scandalo a scandalo—lo scandalo dell'empietà di una visione pessimistica della Storia, per il mondo antico, e lo scandalo tutto cristiano di un dio che si assoggetta alla morte e la morte per croce—Dante costringe chi legge a fare i conti con una dimensione teologica di lunga durata. Il patto di lettura che viene stabilito in questi versi forza chi legge a porsi fuori dalle abitudini di lettura patristiche, scolastiche e moraleggianti che vedevano negli dèi antichi o, semplicemente e agostinianamente, dei dèmoni («li dèi falsi e bugiardi» di *Inferno* I.72), o le allegorie di forze della natura personificate dai poeti (come i commentatori neoplatonici à la Fulgenzio), o le trite marionette di un teatrino etico che niente ha di metafisico (penso al tipo di moralizzazioni, ad esempio, di Arnolfo di Orleans). Chi legge il testo della *Commedia*, in questo punto, non può avvalersi di alcuna delle tradizionali scappatoie interpretative: il «Giove ... crucifisso» di Dante non è né un dèmone né una forza della natura e neppure il

⁶⁵ Nei commenti antichi il paradosso è di solito affrontato e l'imbarazzo risolto per via etimologica; è dal commento fine-settecentesco di Baldassarre Lombardi che per difendere Dante, per così dire, da se stesso si iniziano ad allegare passi paralleli (ma in realtà seriori) come i petrarcheschi «eterno Giove» (*Rvf* CLXVI.13) e «vivo Giove» (*Rvf* CCXLVI.7).

soggetto ipotetico di un'azione etica. Chi, nel corso del secolare commento, ha cercato di diminuire l'impatto della formula dantesca ha finito forse per naturalizzare in maniera eccessiva un passo che era probabilmente inteso come pietra d'inciampo. A norma dell'altrettanto scandalosa etichetta, quella di «scriptura paganorum» che l'*Epistola a Cangrande* associa ad un altro testo classico, la *Farsalia* di Lucano, per avanzare l'affermazione esattamente opposta rispetto a Iarba, sembra di poter dire che anche per Dante: «Iuppiter est quodcunque vides, quocunque moveris» (*Ep.* XIII.63). Dio è dappertutto; anche nei nomi degli dèi antichi.⁶⁶

Altri epicureismi

Ma torniamo a Virgilio. Una volta inseriti in questo ordine d'idee—cioè in un contesto in cui nozioni e preoccupazioni di stampo epicureo emergono a destabilizzare il punto di vista tendenzialmente egemonico dell'*Eneide* e il poema di Virgilio è evocato più come l'archetipo di un testo che ospita contraddizioni e tensioni che come 'semplice' fonte letteraria—anche altri elementi che appaiono in questi canti, elementi tradizionalmente riconosciuti come virgiliani, appaiono venati dalle stesse problematiche.

Nello stesso Canto VI del *Purgatorio*, ad esempio, lo scambio di battute tra Dante e Virgilio (personaggi) sulla discrepanza tra l'efficacia attribuita alle preghiere nell'ortodossia cristiana dell'aldilà dantesco e l'esplicita negazione «che decreto del cielo orazion pieghi» (*Pg.* VI.30), un apoftegma a cui si conforma l'aldilà virgiliano, presenta di nuovo, riepilogandoli, i due elementi essenziali della questione epicurea. Da un lato, la pretesa imperturbabilità del giudizio divino che la Sibilla aveva, coerentemente all'ortodossia del sistema del mondo dei morti virgiliano, opposto alla richiesta di Palinuro di essere ammesso a pieno titolo nell'Ade, sebbene insepolto, sembra rafforzare paradossalmente la nozione epicurea dell'imperturbabilità connaturata alla condizione divina. Dall'altro lato, il fatto stesso che un'anima possa essere condizionata dallo *status corporis post mortem* stride con la prospettiva di atarassia a cui dovrebbe tendere lo spirito di chi vede nella morte, a norma dell'ortodossia epicurea, un evento che avrebbe dovuto averla, se non estinta in toto, almeno liberata dalla dipendenza da ogni possibile fattore materiale. A norma della testimonianza di Cicerone, l'altra grande paura di cui il saggio

⁶⁶ Potrebbe non rivelarsi ozioso notare come l'autorità pseudo-scritturale associata al testo di Lucano sia basata su di una sentenza di Catone che era stata emessa per giustificare il proprio rifiuto a consultare l'oracolo di Giove Ammone durante l'attraversamento del deserto libico che è narrato nel nono Libro della *Farsalia*. Ci porterebbe, tuttavia, molto oltre i limiti prefissi per questo intervento.

epicureo era chiamato a liberarsi era infatti quella della permanenza dell'identità umana nelle anime. Il sistema di valori veicolato dal testo di Virgilio che Dante recupera appare, insomma, al tempo stesso incline a epicureizzare—quando si tratta di salvaguardare il principio di distinzione e distacco delle divinità dai destini umani (cosa che fa anche il Virgilio dantesco incidentalmente, quando risponde al protagonista a *Pg.* VI.40-42)—e altrettanto refrattario ad accogliere la prospettiva materialista così tipica dell'epicureismo—quando si tratta di delineare le linee guida amministrative dell'aldilà che costruisce secondo principi di coimplicazione tra corpo e spirito.

La questione del rapporto tra anima e corpo, che abbiamo visto essere centrale per il testo di Virgilio che Dante richiama nel Canto VI, è distintamente percepibile anche nei canti che lo precedono, quando Dante mette a fuoco con insistenza l'attaccamento retrospettivo di molti personaggi al proprio corpo mortale.⁶⁷ È un tema, questo, affidato tanto alle scene di morte violenta di Buonconte da Montefeltro, Iacopo del Cassero e Pia de' Tolomei, quanto alla riflessioni sul proprio luogo (o non-luogo) di sepoltura che accomunano il virgilianissimo Manfredi (che non a caso parla come Palinuro: «or le bagna la pioggia e move il vento», che traduce quasi alla lettera il «nunc me fluctus habet versantque in litore venti») e Virgilio stesso, che allude per due volte al proprio epitaffio, quando del corpo che gli era appartenuto dice «Napoli l'ha e da Brandizio è tolto» che corrisponde al «... Calabri rapuere, tenet nunc / Parthenope», e che, per dichiarare le proprie generalità a Sordello, ne pronuncia la prima parola *Mantua* (*me genuit*)... È possibile che sia proprio in questa tensione che Dante trovasse elementi utili per il proprio testo. Il radicalismo materialista che animava la convinzione epicurea che saggezza e indifferenza al proprio destino materiale coincidano si può riassumere efficacemente nella formula dantesca che ci è familiare: gli epicurei erano (e sono) coloro «che l'anima col corpo morta fanno». In qualche modo, tuttavia, i primi penitenti che incontriamo nel secondo regno sono spiriti che, perdonatemi il gioco di parole, *con l'anima il corpo vivo fanno*.

Prese tutte insieme, e includendo forse anche l'indicazione che «luogo certo non c'è posto», data da Sordello in *Purgatorio* VII.40 che traduce il «nulli certa sedes» di Museo nel Sesto dell'*Eneide*, queste tessere virgiliane sembrano essere utilizzate da Dante con una precisa intenzionalità. Alcune delle tensioni interne all'organismo narrativo dei canti

⁶⁷ Si vedano R. Jacoff, «*Our Bodies, Our Selves*»: *The Body in the «Commedia»*, in *Sparks and Seeds: Medieval Literature and its Afterlife*, a c. di D. Stewart e A. Cornish, Turnhout, Brepols Publishers, 2000, pp. 119-138 e M. Gragnolati, *Experiencing the Afterlife: Soul and Body in Dante and Medieval Culture*, Notre Dame, IN, University of Notre Dame Press, 2005.

del suo Antipurgatorio vengono introdotte, infatti, proprio attraverso l'evocazione degli antecedenti virgiliani, còlti in tutta la loro problematicità. L'Antipurgatorio è un luogo in cui la cura del proprio sé materiale è al tempo stesso un fattore presentato come umanamente ineludibile e teologicamente non importuno, data l'incondizionata speranza nella resurrezione della carne che definisce il credo cristiano. La stessa attenzione al corpo, tuttavia, rappresenta uno scoglio del quale i penitenti sono chiamati a liberarsi progressivamente, così che Dio, un Dio finalmente non indifferente ma amorevole fino al sacrificio di sé, possa farsi a loro manifesto.

BIBLIOGRAFIA

Fonti

Commedia = Dante Alighieri, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, a c. di G. Petrocchi, Firenze, Le Lettere, 1994 (1966)

Epistola a Cangrande = Dante Alighieri, *Epistole*, a c. di E. Pistelli, Firenze, Società Dantesca Italiana, 1960.

Eneide = Publius Vergilius Maro, *Aeneis*, a c. di G.B. Conte, Berlin-Boston, de Gruyter, 2019.

De finibus = M. Tullius Cicero, *De finibus bonorum et malorum*, a c. di C. Moreschini, Monaco-Lipsia, K.G. Saur Verlag, 2005.

Strumenti

Enciclopedia Dantesca, 6 voll., Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1970-1978.

Oxford Latin Dictionary, a c. di P.G.W. Glare, Oxford, Clarendon Press, 1982.

The Stanford Encyclopedia of Philosophy, a c. di E.N. Zalta e U. Nodelman, Stanford, CA, The Metaphysics Research Lab, 2012-.

Studi

1966

A. La Penna, *Virgilio e la fine del mondo antico*, «Introduzione» al volume Virgilio, *Tutte le Opere*, Firenze, Sansoni, 1966.

1983

R. Hollander, *Le opere di Virgilio nella «Commedia» di Dante*, in *Dante e la «bella scola» della poesia: Autorità e sfida poetica*, a c. di A. A. Iannucci, Ravenna, Longo, 1983, pp. 247-343.

1984

G.B. Conte, *Virgilio. Il genere e i suoi confini*, Milano, Garzanti, 1984.

1993

C.I.M. Hamilton, *Dido, Tityos and Prometheus*, in «Classical Quarterly», vol. 43, 1993, pp. 249-254.

1994

R.O.A.M. Lyne, *Vergil's «Aeneid»: Subversion by Intertextuality: Catullus 66.39-40 and Other Examples*, in «Greece and Rome», vol. 41, 1994, pp. 187-204.

1996

J. Dyson, *Dido the Epicurean*, in «Classical Antiquity», vol. 15, 1996, pp. 203-22.

2000

R. Jacoff, «*Our Bodies, Our Selves*»: *The Body in the «Commedia»*, in *Sparks and Seeds: Medieval Literature and its Afterlife*, a c. di D. Stewart e A. Cornish, Turnhout, Brepols Publishers, 2000, pp. 119-138

2005

M. Gagnolati, *Experiencing the Afterlife: Soul and Body in Dante and Medieval Culture*, Notre Dame, IN, University of Notre Dame Press, 2005.

2013

G. Corbett, *Dante and Epicurus: A Dualistic Vision of Secular and Spiritual Fulfilment*, Cambridge, UK, Legenda, 2013.

2022

G. Ledda, *Virgilio dalla «Vita nova» al «Convivio»*, in «Quaderni di Gargnano», vol. 5, 2022, pp. 193-216.

Virgilio nell'ideazione della *Commedia*

RAFFAELE PINTO

Segnalo preliminarmente alcune evidenze testuali dei primi due canti dell'*Inferno*: Virgilio presenta se stesso come poeta ("Poeta fui e cantai di quel giusto..."); è poi presentato come poeta sommo dal personaggio-Dante ("O de li altri poeti onore e lume..."); e infine la sua missione è inequivocamente caratterizzata come poetica dal personaggio-Beatrice, che perentoriamente indica nella poesia lo strumento con cui Dante dovrà essere salvato da lui (67-69 / 112-114):

Or movi, e con *la tua parola ornata*
e con ciò c'ha mestieri al suo campare,
l'aiuta sì ch'i' ne sia consolata.

venni qua giù del mio beato scanno,
fidandomi del *tuo parlare onesto*,
ch'onora te e quei ch'udito l'hanno".

Virgilio rappresenta quindi, previamente a ogni ulteriore caratterizzazione romanzesca e indipendentemente da ogni eventuale significato allegorico, la poesia. Dico 'rappresenta' perché la sua definizione di poeta, che nei primi due canti è palese e sistematica, non è affatto una tautologia, per cui si potrebbe pensare che Virgilio, essendo un poeta, non può essere definito e presentato altrimenti. Al contrario, la sua funzione come personaggio nella trama del *Poema* dipende proprio dalla peculiarissima idea di poesia che ha Dante, e di cui il personaggio di Virgilio è veicolo nella sua finzione romanzesca. Virgilio entra come deuteragonista nella trama della *Commedia*, e come prima guida, in quanto rappresentante di questa peculiare idea di poesia, che ovviamente è quella di Dante, non certo quella del Virgilio storico. Interrogarsi sul suo significato nel *Poema* implica quindi, immediatamente, interrogarsi sulla idea di poesia di Dante.

È appunto quest'idea di poesia, dalla quale dipende, come è logico che sia, la ideazione della *Commedia*, ciò che cercherò ora di ricostruire nella sua genesi e nel suo sviluppo.

Possiamo partire dalle osservazioni del secondo trattato del *Convivio*, che ruotano intorno al concetto di "allegoria dei poeti" (II i 4-5):

L'altro si chiama allegorico, e questo è quello che si nasconde sotto 'l manto di queste favole, ed è una veritade 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.¹

Qui viene messo a fuoco, come senso allegorico, il contenuto di verità che si occulta nella 'menzogna' delle metafore poetiche, e che resterebbe occulto, ossia inespresso, senza la prosa di autocommento del trattato, dal momento che le canzoni (I i 14):

sanza lo presente pane aveano d'alcuna oscuritade ombra, sì che a molti loro bellezza più che loro bontade era in grado. Ma questo pane, cioè la presente disposizione, sarà la luce la quale ogni colore di loro sentenza farà parvente.

La prosa di autocommento è necessaria perché la *bontade* (cioè il contenuto di pensiero) dei testi sia *parvente*, ossia illuminata concettualmente e quindi manifesta al lettore, il quale senza la luce della prosa, che illumina il contenuto intellettuale del testo, non andrebbe oltre la sua superficie formale, la sua poetica bellezza, la quale non è sufficiente in se stessa, in quanto superficie letterale del testo, ad evidenziarne le verità di pensiero, le quali, benché non immediatamente espresse, sono però requisito irrinunciabile della autentica poesia.

La verità di pensiero era già stata teorizzata come carattere specifico e requisito irrinunciabile della poesia nel cap. XXV della *Vita nuova*, dove, alle persone 'grosse che rimano stoltamente' (cioè i rimatori cosiddetti siculo-toscani), venivano contrapposti i poeti-filosofi come lui stesso e il suo amico Cavalcanti, e anche lì la prosa di autocommento era necessaria alla poesia perché ne venisse evidenziato il contenuto di pensiero, ossia una "ragione la quale poi sia possibile d'aprire per prosa". Sia nella *Vita nuova* che nel *Convivio* la poesia, per essere tale e non semplice rimeria priva di seri contenuti intellettuali, deve innanzitutto avere un messaggio di verità compreso nelle proprie metafore, e deve poi produrre, almeno potenzialmente, un commento in prosa dello stesso autore, un commento necessario perché tale messaggio si possa manifestare. Alla poesia è quindi strutturalmente collegata la prosa, la quale ha strumenti espressivi più potenti e quindi più adeguati ad esprimere i concetti mentali, concetti che le metafore poetiche devono contenere, ma non sono in grado, da sole, di manifestare².

¹ Cito dall'edizione di Gianfranco Fioravanti (Milano, Mondadori, 2014).

² Si tenga presente che la dialettica strutturale fra il contenuto di pensiero (il concetto) e la manifestazione di tale contenuto (la parola che lo esprime), è il fondamento della teoria del segno linguistico formulata

La superiorità espressiva della prosa sulla poesia viene nitidamente formulata ed assiomatizzata in *Conv.* I x 12:

Ché per questo comento la gran bontade del volgare di sì [si vedrà]; però che si vedrà la sua virtù, sì com'è per esso altissimi e novissimi concetti convenevolmente, sufficientemente e acconciamente, quasi come per esso latino, manifestare; [la quale virtù non si potea bene manifestare] nelle cose rimate, per le accidentali adornezze che quivi sono connesse, cioè la rima e lo tempo e lo numero regolato.

Qui le caratteristiche formali della poesia, cioè la rima, l'accento e il verso sono definite come "accidentali adornezze" della lingua. Per un aristotelico, come è Dante, definire come 'accidentale' un fenomeno significa squalificarlo sul piano dottrinale: la prosa è la parte sostanziale di una lingua, che grazie ad essa mostra le sue risorse espressive; la poesia, invece, in quanto *adornezze*, ossia 'parola ornata', è fenomeno accidentale, e

nel *De Vulgari*. L'idea dantesca di poesia ha quindi fin dal principio una profondità speculativa del tutto ignota a quella implicita nelle retoriche antiche e medievali, che si limitano a descrivere figure metaforiche e modalità di persuasione. Si veda *De Vulgari* I iii 2-3: "Oportuit ergo genus humanum ad comunicandas inter se conceptiones suas aliquod rationale signum et sensuale habere: quia, cum de ratione accipere habeat et in rationem portare, rationale esse oportuit; cumque de una ratione in aliam nichil deferri possit nisi per medium sensuale, sensuale esse oportuit. Quare, si tantum rationale esset, pertransire non posset; si tantum sensuale, nec a ratione accipere nec in rationem deponere potuisset. Hoc equidem signum est ipsum subiectum nobile de quo loquimur: nam sensuale quid est in quantum sonus est; rationale vero in quantum aliquid significare videtur ad placitum [Fu perciò necessario che il genere umano disponesse, per comunicare l'un l'altro i propri pensieri, di un qualche segno razionale e sensibile, poiché, dovendo ricevere dalla ragione e nella ragione depositare, bisognava che tale segno fosse razionale; e dal momento che nulla può essere trasferito da una ragione all'altra se non attraverso un mezzo sensibile, bisognava che tale segno fosse anche sensibile. Infatti, se fosse stato solo razionale, non avrebbe potuto transitare da una ragione all'altra; e se fosse stato solo sensibile, non avrebbe potuto ricevere dalla ragione né nella ragione depositare. Questo segno e non altro è, dunque, il nobile soggetto di cui parliamo: esso è infatti qualcosa di sensibile in quanto suono; ed è razionale in quanto significa a piacere qualcosa] -Cito dalla edizione di Enrico Fenzi, Salerno Editrice, Roma, 2012. Relativamente ai trattati di grammatica e retorica, Gian Carlo Alessio osserva, in rapporto all'allegoria (ma le sue osservazioni valgono per il sistema metaforico della poesia nel suo complesso): "Il piano su cui i grammatici operano trascura intenzionalmente il peso specifico che le figure potevano ricevere quando utilizzate come modo d'espressione: i loro intenti sono di imparzialità definitoria... I retori, pur organizzando con qualche frequenza i loro strumenti in successione gerarchica, appaiono assorbiti da interessi soprattutto descrittivi ... e quindi, per la più parte, disimpegnati dinanzi ai problemi conoscitivi nei confronti dello strumento stesso" (*L'allegoria nei trattati di grammatica e retorica*, in *Dante e le forme dell'allegoresi*, a cura di Michelangelo Picone, Ravenna, Longo, 1987, pp. 21-41 [pp. 22-23]

quindi irrilevante quando si voglia giudicare il valore di una lingua, la sua ‘nobiltà’. Tali adornezze hanno, al massimo, la funzione di conservare una lingua, proteggerla dall’inevitabile e necessario mutamento cui qualunque fenomeno naturale è condannato (I xiii 6):

Ciascuna cosa studia naturalmente alla sua conservazione: onde, se lo volgare per sé studiare potesse, studierebbe a quella; e quella sarebbe acconciare sé a più stabilitade, e più stabilitade non potrebbe avere che in legar sé con numero e con rime.

È, invece, nella prosa filosofica del commento che il volgare italiano dimostra “la sua gran bontade”, ossia la sua capacità di “mostrare altissimi e novissimi concetti, quasi come per esso latino”.

Fin dalla *Vita nuova*, del resto, dove viene per la prima volta formulata la novità di ciò che nel *Purgatorio* verrà definito come ‘dolce stil novo’, la rivendicazione di solidi contenuti di pensiero nel testo poetico è accompagnata dalla considerazione della superiorità intellettuale della prosa, la quale, priva delle restrizioni formali della poesia, può rendere meglio la complessità dei concetti, ed è quindi auspicata come il necessario complemento interpretativo dei versi:

grande vergogna sarebbe a colui che rimasse sotto vesta di figura o di colore retorico, e poscia, domandato, non sapesse denudare [si intende in prosa] le sue parole da cotale vesta, in guisa che avessero verace intendimento.

La prosa di commento ha il compito di manifestare un ‘verace intendimento’ che la poesia deve sì contenere, ma che, per le sue “accidentali adornezze”, non è in grado di manifestare

L’idea del primato della prosa si rafforza nel *Convivio*, opera con la quale Dante vuole accreditare la sua formazione di filosofo, per cui poesia e prosa si contrappongono come la menzogna e la verità, ossia in modo ancora più radicale di quanto veniva affermato nella *Vita nuova*. La autorevolezza di intellettuale e scrittore che Dante vuole dimostrare al nuovo pubblico a cui rivolge, ossia la alta feudalità italiana dalla quale si aspetta accoglienza e protezione, è interamente affidata alla prosa filosofica del commento, e non ai versi delle canzoni, che sono incompatibili o estranee al mestiere di filosofo. La distinzione è chiarissima nel VI cap. del IV Trattato, dove Dante spiega l’etimologia e il doppio significato della parola *autoritade*, che può ‘discendere da due principi’:

l'uno si è d'uno verbo molto lasciato dall'uso in gramatica, che significa tanto quanto "legare parole", cioè "auieo"... E in questo senso si prende solo per li poeti, che con l'arte musaica le loro parole hanno legate e di questa significazione al presente non s'intende

ossia esiste una autorità propria dei poeti, che consiste nella capacità di legare le parole nel verso, aspetto certo utile di una lingua, ma non sostanziale. Quindi non è questa la autorità che Dante intende qui illustrare e rivendicare. Gli interessa invece illustrare, e rivendicare, l'altro principio della parola *autoritade*:

L'altro principio, onde "autore" discende, sì come testimonia Uguccione nel principio de le sue Derivazioni, è uno vocabulo greco che dice "autentin", che tanto vale in latino quanto "degno di fede e d'obediencia". E così "autore", quinci derivato, si prende per ogni persona degna d'essere creduta e obedita. E da questo viene questo vocabulo del quale al presente si tratta, cioè "autoritade"; per che si può vedere che "autoritade" vale tanto quanto "atto degno di fede e d'obediencia". [Onde, quand'io provi che Aristotile è dignissimo di fede e d'obediencia,] manifesto è che le sue parole sono somma e altissima autoritade. Che Aristotile sia dignissimo di fede e d'obediencia così provare si può...

Si consideri ora, alla luce di questi chiarimenti etimologici, un verso come *Inf.* I 85: "Tu se' lo mio maestro e lo mio *autore*". È ovvio che qui viene ribadito il carattere poetico della personalità di Virgilio, e la natura poetica della sua funzione romanzesca, il tipo di *autorità* che egli rappresenta per Dante. Ciò che però va sottolineato, per comprendere le modalità ideative della *Commedia*, è il passaggio dall'uno all'altro significato della parola 'autore', che mostra il passaggio da una identità di scrittore all'altra: nel *Convivio* l'autorità che Dante invoca per legittimare il testo che sta scrivendo è la filosofia, perché egli si presenta ai suoi lettori come 'filosofo'; nella *Commedia*, invece, l'autorità invocata è la poesia, perché egli si presenta ai suoi lettori come 'poeta'. La tradizione culturale che in Virgilio si incarna, pur presente in quanto fascio di suggestioni che il personaggio inevitabilmente evoca, spiega ben poco del significato che ha il poeta latino nella genesi del *Poema*, un significato che emerge invece luminosamente se prestiamo attenzione al pensiero che soggiace alla scrittura dei testi, e alla sua storia, quale è perfettamente ricostruibile nella loro cronologia redazionale³.

La poesia, prima della *Commedia*, viene da Dante innanzitutto subordinata alla prosa dal punto di vista della capacità espressiva, e poi squalificata rispetto alla filosofia sul piano

³ E comunque questa tradizione culturale viene radicalmente risemantizzata, ai limiti della blasfemia, quando a Virgilio viene addirittura attribuita la capacità di convertire al Cristianesimo un poeta pagano come è Stazio.

della dignità intellettuale: la filosofia è l'unico discorso degno di fede e obbedienza, ed essendo Aristotele il massimo rappresentante della filosofia, Dante aspira ad esserne degno, se non discepolo, col suo commento. Fra il secondo trattato del *Convivio*, dove Dante pur si dichiarava ancora poeta nei confronti dei teologi, e il IV Trattato, dove invece si dichiara filosofo nei confronti dei poeti, l'idea di poesia si è ancora ulteriormente ridimensionata a vantaggio della filosofia: quando scrive il IV Trattato, verso la fine del 1306, Dante è il filosofo di professione che svolge funzioni di cancelleria o addirittura di rappresentanza per conto di Moroello Malaspina (6 ottobre 1306), non certo il poeta d'amore che era stato a Firenze. D'altra parte, se a questi mesi risale la tenzone con Cino, che, come si sa, coinvolge anche Moroello, del quale Dante si fa poetico portavoce, l'abbandono della poesia viene nitidamente proclamato, contro l'amico, per le condizioni biografiche nelle quali Dante ora si trova (*Io mi credea* 1-4):

Io mi credea del tutto esser partito
da queste nostre rime, messer Cino,
ché si conviene omai altro cammino
a la mia nave più lungi dal lito:

L'idea dantesca della poesia cambia non prima del cruciale passaggio dal IV Trattato del *Convivio* al II Libro del *De Vulgari*, una svolta teorica fondamentale perché è qui, in questo passaggio da un testo all'altro, che leggiamo le premesse metodologiche della *Commedia* (e che possiamo situare nell'inverno del 1306-07). Il testo si apre con un sorprendente capovolgimento del rapporto gerarchico fra poesia e prosa, per cui, smentendo tutto quello che aveva scritto finora, è la poesia che funge da registro supremo della lingua, quindi modello al quale i prosatori devono adeguarsi (*DVE* II i 1):

Sollicitantes iterum celeritatem ingenii nostri et ad calamum frugis operis redeuntes, ante omnia confitemur latium vulgare illustre tam prosayce quam metricae decere proferri. Sed quia ipsum prosaycantes ab avientibus magis accipiunt et quia quod avietum est prosaycantibus permanere videtur exemplar, et non e converso –que quendam videntur prebere primatum–, primo secundum quod metricum est ipsum carminem, ordine pertractantes illo quem in fine primi libri polluximus.

[Sollecitando di nuovo la prontezza del nostro ingegno, torniamo, penna in mano, alla fruttuosa opera, e dichiariamo innanzitutto che il volgare italiano può essere utilizzato tanto in prosa quanto in versi. Tuttavia, poiché i prosatori lo prendono per lo più dai poeti e poiché ciò che viene messo in versi sembra permanere come modello ai prosatori, e non viceversa, il che sembra implicare un certo primato, lo analizzeremo dapprima in quanto metricamente trattato].

Dante sviluppa poi una dimostrazione, sillogisticamente strutturata, della nobiltà, ossia la perfezione, della canzone e dei suoi elementi strutturali, elevando tali elementi alla categoria di principi inventivi che hanno in loro stessi legittimazione teoretica. La *rima e lo tempo e lo numero regolato* non sono più “accidentali adornezze”, ma, al contrario, strumenti necessari all’esercizio della razionalità umana, sul piano formale. Sul piano del contenuto, la canzone, che è il genere poetico più illustre, viene immediatamente connessa alle tre funzioni psicofisiche dell’uomo, quella vegetativa (*arma*), quella sensitiva (*amor*), quella razionale (*rectitudo*). La canzone in ‘volgare illustre’ svolge questi tre temi, di dignità intellettuale crescente, con le proprie risorse tecniche, indipendentemente da qualunque prosa di autocommento, dal momento che tali risorse espressive, proprie della poesia, sono già in sé portatrici di significato e di pensiero. La definizione di poesia del IV capitolo (*fictio rethorica musicaque poita* – ‘una invenzione formalizzata attraverso la musica e la poesia’) prescinde dall’allegorismo teorizzato nel II Trattato del *Convivio*, e benché la polemica contro i rimatori che scrivono senza possedere né arte né scienza, che sono oche starnazzanti che imitano le aquile, sia durissima, come già nella *Vita nuova*, i contenuti di pensiero della poesia non sono collegati ad alcuna prosa di commento necessaria perché possano manifestarsi: la poesia ha ora in sé stessa le risorse teoretiche che ne fanno il registro espressivo di livello sommo. Ed è a questo punto del ragionamento, alla fine del IV capitolo del II Libro, che Virgilio compare come esempio e testimone della eccellenza della vera poesia:

Et hii sunt quos Poeta Eneidorum sexto Dei dilectos et ab ardente virtute sublimatos ad ethera deorumque filios vocat, quanquam figurate loquatur.

[Son costoro, i poeti provvisti di arte e scienza quelli che il poeta dell’Eneide nel sesto libro definisce diletti da Dio, e sublimati al cielo da ardente virtù e figli di dei, benché parli in modo figurato].

Mentre nel IV Trattato del *Convivio* il genio umano si esprime al suo massimo grado in Aristotele, ora è Virgilio che occupa questa posizione di privilegio, degna di essere assimilata allo spirito divino. L’ideazione della *Commedia* è possibile solo a partire da questa sostanziale revisione della idea di poesia, che si produce nel passaggio dal IV Trattato del *Convivio*, a sua volta scritto dopo il I Libro del *De Vulgari*⁴, al II Libro del

⁴ È una recente acquisizione critico-filologica la evidenza del fatto che il primo Libro del *De Vulgari* (ovviamente successivo alla redazione del primo trattato del *Convivio*) è necessariamente anteriore al IV Trattato del *Convivio*, poiché lo svolgimento, qui, della teoria imperiale di Dante ha come presupposto teorico la ‘scoperta’ che la corte siciliana degli Svevi ha determinato l’inizio della tradizione poetica

trattato latino. Fra l'estate del 1304, quando inizia la stesura del *Convivio*, e l'inverno del 1306-07, quando, secondo tutti gli indizi, inizia la stesura della *Commedia*, l'idea che ha Dante della poesia si è trasformata radicalmente, diventando quella suprema espressione dello spirito umano che Virgilio rappresenta nel *Poema*. Egli è perciò la guida necessaria per il poeta moderno che intraprende un cammino analogo a quello del poeta antico, e con analoghe finalità politico-religiose: illuminare l'umanità che è sprofondata nelle tenebre del male e dell'errore, con una luce che solo la poesia, non la prosa né la filosofia, è in grado di emanare. La *parola ornata* della poesia, che nel I del *Convivio* era *accidentale adornezza*, nel secondo dell'*Inferno* è diventata necessario strumento di salvezza per Dante e per l'umanità.

Relativamente a questa finalità politico-religiosa della poesia, che in Virgilio romanzescamente si incarna, c'è un ulteriore elemento da considerare. Nel presentarsi come poeta, Virgilio precisa che cantò

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

Quindi non semplicemente poeta, ma poeta dell'*Eneide*, e della celebrazione dell'Impero romano che l'*Eneide* rappresenta. È questo, come si sa, un aspetto essenziale della figura di Virgilio in Dante: la sua celebrazione dell'Impero. Ma del protagonista del suo poema Virgilio sottolinea, e con una forte cesura sintattica in fin di verso, *giusto / figliuol*, il sentimento della giustizia, ed è logico che sia così, poiché l'Impero ha per Dante la primordiale funzione di assicurare, con la pace, la giustizia sulla terra, minacciata dalla 'blanda cupiditas', ossia dalla avidità di ricchezza e potere dei sovrani locali e nazionali. Nella giustizia di Enea Dante ha proiettato il proprio ideale di giustizia, che con l'Impero si identifica. Infatti, nel salutare la discesa in Italia di Arrigo VII, nella *Epistola* a lui diretta, nel 1310, Dante evocherà appunto i famosi versi di Virgilio sulla vergine Astrea della IV *Egloga*:

italiana, e quindi ha gettato le basi politiche della esistenza di un volgare italiano 'illustre'. Sui tempi redazionali del *Convivio* e del *De Vulgari*, rinvio al mio *Il biennio 'filosofico' (1304-1306)*, in *Pensiero e modernità in Dante. Filosofia, politica, linguaggio*, Longo, Ravenna, 2024, pp. 91-100.

(VII 5-6) Cumque tu, Cesaris et Augusti successor, Apennini iuga transiliens veneranda signa Tarpeia retulisti, protinus longa substiterunt suspiria lacrimarumque diluvia desierunt; et, ceu Titan preoptatus exoriens, nova spes Latio seculi melioris evulsit. Tunc plerique vota sua prevenientes in iubilo tam Saturnia regna quam Virginem redeuntem cum Marone cantabant.

[E quando tu, successore di Cesare e di Augusto, valicando i gioghi delle Alpi hai riportato indietro le venerande insegne tarpee, subito si arrestarono i lunghi sospiri e cessarono i diluvi di lacrime; e come Titano che sorge assai desiderato, una nuova speranza di un secolo migliore rifulse per il Lazio. Allora molti, anticipando nel giubilo i propri desideri cantavano insieme a Virgilio Marone tanto i regni di Saturno quanto la Vergine che tornava]⁵

la vergine Astrea che, secondo la *Monarchia* (I xi 1⁶), è sinonimo di Giustizia.

Virgilio dunque rappresenta innanzitutto la poesia in quanto registro supremo della lingua, e poi più precisamente la poesia in quanto strumento di celebrazione dell'Impero, e della giustizia che all'Impero è indissolubilmente ed esclusivamente collegata. Se ora torniamo alle caratteristiche della poesia che descrive il II Libro del *De Vulgari*, osserviamo che delle tre materie che sono proprie del 'volgare illustre', la più elevata, quella relativa all'intelletto, viene definita come *rectitudo* (o 'directio voluntatis'). Ma cos'è la *rectitudo*? Come spiega Dante in *Conv.* IV xvii 6⁷ la *rectitudo* è la giustizia, ossia la *drittura* della canzone *Tre donne intorno al cor mi son venute*, che nel II Libro del *De Vulgari* diviene il tema o materia poetica che fa della poesia il registro supremo della lingua, una materia che fu appunto propria della poesia di Virgilio, e che *mutatis mutandis*, è propria anche del poema dantesco: ossia la celebrazione della giustizia e della istituzione politica ad essa necessariamente collegata, la monarchia universale.⁸

⁵ Cito dalla edizione di Marco Baglio, Salerno Editrice, Roma, 2016.

⁶ "Preterea, mundus optime dispositus est cum iustitia in eo potissima est. Unde Virgilius commendare volens illud seculum quod suo tempore surgere videbatur, in suis *Bucolicis* cantabat: 'Iam redit et Virgo, redeunt Saturnia regna'; 'Virgo' nanque vocabatur iustitia, quam etiam 'Astream' vocabant; 'Saturnia regna' dicebant optima tempora, que etiam 'aurea' nuncubant" [Inoltre il mondo è disposto nella maniera migliore quando la giustizia vi si trova al massimo grado. Per questo Virgilio, volendo lodare l'epoca felice che sorgeva ai suoi tempi, nelle *Bucoliche* cantò: "Ritorna la Vergine, ritornano i regni di Saturno"; per "Vergine" si intendeva la giustizia, chiamata anche Astrea, e con "regni di Saturno" i tempi migliori, chiamati anche "età dell'oro"] – cito dalla edizione di Paolo Chiesa e Andrea Tabarroni, Salerno Editrice, Roma, 2013.

⁷ "L'undecima [virtù] si è Giustizia, la quale ordina noi ad amare e operare dirittura in tutte cose".

⁸ Sull'idea di giustizia nella genesi del *Poema*, rinvio al mio *La giustizia (drittura, rectitudo) nella ideazione della Commedia*, in *Pensiero e modernità in Dante. Filosofia, politica, linguaggio*, Ravenna, Longo, 2024, pp. 121-132.

«Se questa donna sapesse la mia condizione, [...] molta pietade le ne verrebbe». Beatrice impietosa/pietosa tra *Vita Nova* e *Commedia*

ANNARITA PLACELLA

Nel paragrafo 7 della *Vita Nova*⁹ è descritta la fenomenologia della «transfigurazione» di Dante alla vista di Beatrice. La «transfigurazione» è definita con questo termine in 7.7 e col termine «trasfiguramento» in 7.10 e si svolge nelle seguenti fasi: essa è preceduta da un tremore (VN 7.4)¹⁰ prima ancora che Dante si accorga della presenza di Beatrice; alla improvvisa vista di lei tutti gli spiriti sono distrutti da Amore per il fatto che ha preso progressivamente sempre più «forza» (7.5).¹¹ Gli unici spiriti che non sono distrutti da

⁹ Per le citazioni dalla *Vita Nova* (da ora in poi VN seguita dal numero del paragrafo e del comma) mi attengo all'edizione D. Alighieri, *Vita Nova*, a cura di G. Gorni, in *Opere*, I, edizione diretta da M. Santagata, Milano, Arnoldo Mondadori, 2011, e alla relativa suddivisione in paragrafi.

¹⁰ Gorni, negando ogni misticismo alla «transfigurazione» di Dante, accosta l'uso in VN 7.7 di questo termine a quello della poesia del Maestro Rinuccino *Amore à nascimento e foglia e fiore*, dove l'espressione «color trasfigurato» ha semplicemente il significato di "trasformato di colore", nel senso che è impallidito (G. Gorni, nota a VN 7.7, p. 876). Così anche in altre opere dantesche l'impallidire, come anche il tremore, richiama la fenomenologia dell'amore propria dell'Amor cortese. Si pensi al v. 8 («quella virtù per cui mi discoloro») della canzone *Degno fa voi trovare* (in D. Alighieri, *Rime*, a cura di C. Giunta, in *Opere*, I, cit., CXIII), al v. 56 («E mostra poi la faccia scolorita») della canzone *Amor, da che convien* (ivi, CXVI), e al v. 131 («e scolorocci il viso») di *Inf. V* (cito il testo del poema da *La Commedia secondo l'antica vulgata*, a cura di G. Petrocchi, Milano, Arnoldo Mondadori, 1966-1967). Così è per il tremore, che si ritrova infatti anche nella fenomenologia di Paolo e Francesca (*Inf. V*, 136), come pure in *Fiore XX*, 13. Tuttavia, seppure nell'episodio della «transfigurazione» siano presenti tali aspetti tipici della fenomenologia dell'Amor cortese, essi qui acquistano però, rispetto alle altre opere appena citate, dei risvolti mistici, sia per la tragicità dell'episodio (il quale, come vedremo più avanti, per l'approssimarsi di Dante alla soglia di una morte non solo spirituale ma anche fisica, anticipa l'analoga situazione dei primi versi di *Inf. I*), sia per le sue implicazioni bibliche e teologiche sulle quali mi soffermo in A. Placella, *Amor [...] fere tra ' miei spiriti paurosi, / e quale ancide e qual pingge di fore*. *Dante e la condizione del corpo privato degli «spiriti»*, in «Le Tre Corone», XI, 2024, pp. 23-44.

¹¹ Sulle varie tappe, culminanti nell'episodio della «transfigurazione», del progressivo prendere forza su Dante, nei primi 7 paragrafi della *Vita Nova*, del personaggio di Amore da intendere come personificazione dell'Amor cortese, mi soffermo nella mia relazione A. Placella, «Io dico d'Amore come se fosse una cosa per sé». *The Personification of Love in the Vita Nova*, che ho tenuto al Convegno internazionale *Cross-Cultural Matches: Nizami and Dante. Online Conference dedicated to the 880th*

Amore sono quelli della vista, ai quali è però comunque negata la visione di Beatrice in quanto sono scacciati dalla loro sede, gli occhi, dal personaggio di Amore che prende prepotentemente il loro posto. In 7.7 segue l'episodio del gabbo, sul quale torneremo più avanti: Beatrice e le altre donne, essendosi accorte della «transfigurazione» di Dante, “si gabbano” di lui.

Il termine «transfigurazione» richiama l'omonimo episodio evangelico che è centrale in Dante, il quale fa riferimento a esso in diversi luoghi: in *Conv.* II I 6, in *Mon.* III IX 11, nell'*Ep.* XIII 28, in *Purg.* XXXII, 73-81 e *Par.* XXV, 31-33. Si consideri, inoltre, sempre per sottolineare l'importanza che ha per Dante la Trasfigurazione di Cristo, che i tre Apostoli coinvolti nell'episodio evangelico sono gli stessi che esaminano Dante personaggio sulle tre virtù teologali nel cielo delle stelle fisse.¹² Con la Trasfigurazione di Cristo, la «transfigurazione» nella *Vita Nova* ha in comune il significato letterale del termine stesso, cioè il cambiamento della figura, dell'aspetto esteriore; tuttavia la causa di questo cambiamento è opposta rispetto a quella dell'episodio evangelico, visto che Dante è

anniversary of Nizami Ganjavi and 700th anniversary of Dante Alighieri. Baku, Milan, Naples, Pisa, Rome, Siena, Vercelli, 7th-9th October 2021, organizzato da Nizami Ganjavi International Center & Azerbaijan Comparative Literature Association & Associazione degli Italianisti-Gruppo Dante & Pen Club Italia, con il patrocinio dell'Associazione di Teoria e Storia Comparata della Letteratura. Gli Atti del Convegno sono di imminente pubblicazione nel volume *Exploring Intersections between Nizami and Dante*, edited by Rahilya Geybullayeva, Nunzio Ruggiero and Maria Teresa Giaveri, Leiden, Brill, 2025.

¹² Su questo episodio mi sono soffermata nella relazione A. Placella, «*Con amore e con disio*». *Credo, Trinità e Creazione in Paradiso X e XXIV* che ho tenuto, all'interno del panel *Natura e Fede: il 'Credo' niceno-costantinopolitano in Dante e nella letteratura italiana medievale* coordinato da Giuseppe Ledda, al XXVI Congresso Nazionale dell'AdI *Contemplare/abitare: la natura nella letteratura italiana* (Napoli, 14-16 settembre 2023), di prossima pubblicazione negli *Atti*. Ho successivamente approfondito questo mio studio nell'ambito del Progetto PRIN 2020 coordinato da Giuseppe Ledda *The Nicene-Constantinopolitan Creed and its Translations: First Exploration and Methodological Test of a Transdisciplinary Research on the Councils' Symbol in History, Culture and Society (4th–20th Century)*. Ho relazionato sugli esiti della mia indagine complessiva con il mio intervento A. Placella, «*Quella viva luce che sì mea/ dal suo lucente*». *Credo, Trinità e Creazione in Paradiso X, XIII e XXIV* al Convegno internazionale di studi *La ricezione del Simbolo niceno-costantinopolitano nella cultura medievale fra l'età carolingia e il tempo di Dante* (12-13 novembre 2024) organizzato da Giuseppe Ledda presso l'Università di Bologna Alma Mater Studiorum, Dipartimento di Filologia Classica e Italianistica, di prossima pubblicazione negli Atti del Convegno presso l'editore EDB/Marietti.

divenuto irriconoscibile a causa del terribile stato in cui il suo modo sbagliato di amare lo ha ridotto.¹³

Ma vediamo come Dante in 7.8 spiega la sua uscita dalla «transfigurazione»: gli spiriti che erano morti risuscitano e gli unici spiriti, quelli della vista, che non erano morti, ma erano solo stati scacciati, ritornano nella loro sede naturale, gli occhi. Dante dà all'amico che aveva assistito alla sua «transfigurazione» la seguente definizione di essa, alludendo a un'esperienza di tipo mistico: «io tenni li piedi in quella parte de la vita di là da la quale non si puote ire più per intendimento di ritornare» (VN 7.8). Si confronti infatti questa definizione con il versetto 14 del Salmo 56: «Quoniam eripuisti animam meam de morte et pedes meos de lapsu». Come è evidente dal confronto con questo versetto, la definizione che Dante dà della propria «transfigurazione» rientra in una dimensione molto vicina alla morte: egli dichiara all'amico di essersi ritrovato sulla soglia della morte; perciò questo stato può essere paragonato a quello dei primi versi dell'*Inferno*.¹⁴ Infatti Dante nel paragrafo 7 si trova sulla soglia di una morte che non è solo spirituale, ma anche fisica. E questo non solo per l'episodio in sé, ma anche perché esso si situa in una

¹³ Anche nel VII canto dell'*Inferno* troviamo una situazione di cambiamento esteriore in senso negativo, in quanto il peccato trasfigura gli avari nel senso che li rende irriconoscibili allo stesso modo in cui nella vita non hanno saputo riconoscere il bene e il male e distinguerli: «la sconoscente vita che i fé sozzi,/ ad ogni conoscenza or li fa bruni» (*Inf.* VII, 53-54). Per la trasformazione esteriore in senso negativo cfr. anche *Inf.* XX, 41-42 (per la metamorfosi di Tiresia), *Inf.* XXX, 41 (dove Dante dice che Mirra commise peccato falsificando «sé in altrui forma») e *Purg.* XXIII, 47 (dove l'espressione «cangiata labbia» indica la trasformazione esteriore dovuta alla pena che rende irriconoscibile il volto di Forese).

¹⁴ Il primo verso, «Nel mezzo del cammin di nostra vita», essendo una citazione del Cantico di Ezechia del libro di Isaia, «Ego dixi: in dimidio dierum meorum vadam ad portas inferi» (*Is.* XXXVIII 10), significa che Dante ci sta dicendo: «A metà della mia vita mi trovavo in una situazione di morte spirituale e mi appressavo inesorabilmente alla morte eterna». Tuttavia, la citazione dantesca, proprio all'inizio del Poema, si riferisce certamente all'intero Cantico di Ezechia, e quindi, «oltre che all'inizio doloroso, al finale lieto» (V. Placella, *Il canto I dell'Inferno*, in *Lectura Dantis 2002-2009. Omaggio a Vincenzo Placella*, a cura di A. Cerbo con la collaborazione di M. Semola, 4 tt, I: *Lectura Dantis 2002 e 2003*, Napoli, Università degli Studi di Napoli L'Orientale, Officine Grafico-Editoriali «il Torcoliere», 2011, pp. 1-36, p. 2). Allo stesso modo nella *Vita Nova* proprio la vicinanza alla morte sperimentata da Dante personaggio negli episodi della «transfigurazione» e del conseguente «gabbo» si risolverà nella conversione del paragrafo 10, conseguente alla presa di coscienza del suo precedente modo sbagliato di amare. Se la citazione da Isaia introduce fin da subito il poema in una dimensione di profetismo, fondamentale nella *Commedia*, allo stesso modo la scelta di intitolare «transfigurazione» questo episodio cruciale della *Vita Nova* con chiaro riferimento alla Trasfigurazione di Cristo lo iscrive in una dimensione mistica: in esso infatti è l'inizio della sua conversione.

fase della *Vita Nova* in cui Dante si trova al culmine della crisi che ha avuto inizio successivamente alla negazione da parte di Beatrice del saluto (nel quale egli stesso dice che fino a quel momento aveva visto la sua salvezza) e al culmine del processo di graduale assoggettamento di Dante da parte del personaggio di Amore.¹⁵ In VN 7.9 scrive: «Se questa donna sapesse la mia condizione, io non credo che così gabbasse la mia persona, anzi credo che molta pietade le ne verrebbe». Beatrice dunque non ha pietà e anche per questo la disperazione di Dante diventa sempre più profonda. Questa considerazione di Dante su Beatrice sarà rovesciata nell'analoga situazione di vicinanza alla morte dell'incipit dell'*Inferno*: in quel caso, invece, sarà proprio Beatrice che mostrerà pietà nei confronti della sua condizione, come lo stesso Dante personaggio sottolinea in *Inf.* II, 133: «Oh pietosa colei che mi soccorse», commentando il racconto di Virgilio di *Inf.* II, 52-126 sulla discesa di Beatrice nel Limbo. Si può allora dire che in *Inf.* II, 133 Beatrice sia sottoposta a una sorta di contrappasso da Dante poeta, il quale, avendo descritto nei primi versi dell'*Inferno* una situazione vicina alla morte simile a quella di VN 7.8, dichiara che è proprio Beatrice a mostrare pietà per lui e a soccorrerlo, laddove nella analoga situazione terrena lo aveva "gabbato". Ritorrò più avanti sulla complessità della pietà di Beatrice in *Inf.* II, dopo essermi prima soffermata sulla mancanza di pietà di Beatrice negli episodi, descritti da VN 7.4 a 7.10, della «transfigurazione» e del «gabbo», ai quali fanno seguito tre sonetti che replicano e approfondiscono la situazione di morte descritta in questi due episodi complementari.

In VN 7.10, introducendo il primo dei tre sonetti, *Con l'altre donne mia vista gabbate*, Dante dichiara di scriverlo rivolgendosi direttamente a Beatrice: «propuosi di dire parole nelle quali parlando a lei significasse la cagione del mio trasfiguramento». E infatti nel sonetto, dopo aver descritto direttamente a Beatrice la fenomenologia della «transfigurazione» per cui Amore prende il sopravvento sugli spiriti uccidendone alcuni e scacciando dalla sede degli occhi gli spiriti della vista «sì che solo rimane a veder voi», descrive gli effetti della «transfigurazione» su se stesso al v. 12: «ond'io mi cangio in figura d'altrui». ¹⁶ Dante, cioè, non sembra più lui perché è invasato da Amore nel senso etimologico del termine: il corpo di Dante è diventato un semplice contenitore, un vaso

¹⁵ Come dimostro in A. Placella, «*Io dico d'Amore come se fosse una cosa per sé*», cit.

¹⁶ Il verbo «cangiare» indicante il cambiamento dell'aspetto provocato dal dolore era presente già in VN 5.19 v. 22, che fa riferimento all'episodio narrato in VN 4.7, dove era utilizzato il verbo «cambiare». All'episodio narrato in 4.7 e 5.19 mancano però le connotazioni tragiche dell'episodio della «transfigurazione» in cui tutti gli spiriti sono uccisi tranne quelli della vista che vengono scacciati dalla loro sede.

di Amore che, entrato in lui, rimane il solo a vedere Beatrice. Il fatto che la sua anima non è più nel corpo porta Dante a cambiare aspetto, a non sembrare più lo stesso.

In VN 7.14, nel commento al sonetto appena citato, Dante ripercorre sinteticamente, rispetto alla puntuale descrizione di VN 7.4/7.8, le fasi della «transfigurazione», dichiarando però di non voler spiegare come sia stato tecnicamente possibile il fenomeno per cui il suo corpo rimase in vita nonostante fosse stato privato di tutti gli spiriti:

tra le parole dove si manifesta la cagione di questo sonetto, si scrivono dubbiose parole, cioè quando dico che Amore uccide tutti li miei spiriti, e li visivi rimangono in vita, salvo che fuori de li strumenti loro. E questo dubbio è impossibile a risolvere a chi non fosse in simile grado fedele d'Amore; e a coloro che vi sono è manifesto ciò che solverebbe le dubitose parole (VN 7.14).

Dal momento che i fedeli d'Amore già sanno come avviene questo fenomeno, allora sarebbe superfluo spiegarlo a loro, mentre sarebbe invece inutile¹⁷ spiegarlo a tutti gli altri, perché non lo capirebbero neanche con il suo commento: «E però non è bene a me di dichiarare cotale dubitazione, acciò che lo mio parlare dichiarando sarebbe indarno overo di soperchio» (VN 7.14).

Dante ha dunque dichiarato che i fedeli d'Amore comprendono il segreto di come possa verificarsi il fenomeno per cui egli, essendo privato dei suoi spiriti, si trasfigura in modo da non apparire più lui, («mi cangio in figura d'altrui» VN 7.12, *Con l'altre donne mia vista gabbate*, v. 12) e di come sia possibile che il suo corpo rimanga in vita pur avendo perso gli spiriti vitali. Perciò sarebbe «di soperchio» dare loro spiegazioni in merito. A mio parere la convinzione di Dante che ai fedeli d'Amore «è manifesto ciò che solverebbe le dubitose parole» (VN 7.14) nasce dal fatto che, come si può leggere dalle loro stesse poesie, anche essi hanno sperimentato questo fenomeno della «transfigurazione».¹⁸ Se gli altri non possono capire (per cui sarebbe anche «indarno»,

¹⁷ La dichiarazione che è inutile spiegare un concetto a quei lettori che non possono capirlo ritornerà con una sfumatura ancora più forte nel secondo canto del *Paradiso*, vv. 1-9, dove è detto che sarebbe addirittura pericoloso, ancor più che inutile, leggere il *Paradiso* per quei lettori che non conoscono la Teologia; essi perciò sono dissuasi dal proseguire nella lettura della terza cantica, perché, interpretando male, potrebbero trarne solo errore.

¹⁸ Per la convinzione di Dante che solo i fedeli d'Amore possono capire il meccanismo della «transfigurazione» per averla anch'essi vissuta, rimando alle pp. 28-32 del mio saggio *Amor [...] fere tra ' miei spiriti paurosi, / e quale ancide e qual pinge di fore*. *Dante e la condizione del corpo privato degli «spiriti»*, cit., nelle quali cito diverse situazioni (oltre a quella di *Tu m'hai sì piena di dolor la mente che*

VN 7.14, provare a spiegarlo) è, molto probabilmente, perché non hanno vissuto un'esperienza amorosa così coinvolgente, secondo il meccanismo dell'«'ntender no la può chi no la prova» (VN 17. 7, *Tanto Gentile*, v. 11) presente anche in *Donna me prega*, v. 53:¹⁹ «imagnar nol pote om che nol prova». Come Dante in VN 7.14, così Cavalcanti in *Donna me prega* dichiara di rivolgersi, nel parlare d'Amore, soltanto a chi può capirlo per aver vissuto in prima persona questo sentimento, dal momento che il poeta sa bene che chi è di animo vile (secondo il topos dello *Stil Novo* a partire dal manifesto *Al cor gentil rempaira sempre Amore*) non può comprendere un tale argomento: «Ed a presente - conoscente - chero,/ perch'io no spero - ch'om di basso core/ a tal ragione porti canoscenza» (*Donna me prega*, 5-7).

Allo stesso modo in cui gli spiriti di Dante muoiono e il suo corpo rimane in vita, così Cavalcanti in *Tu m'hai sì piena di dolor la mente* appare come un automa agli occhi di chi lo incontra:

come colui ch'è fuor di vita
che pare, a chi lo sguarda, ch'omo sia
fatto di rame o di pietra o di legno (*Tu m'hai sì piena di dolor la mente*, 9-11).

Anche in questo sonetto di Cavalcanti, come nell'episodio della «transfigurazione» della *Vita Nova*, il soggetto amante si muove soltanto macchinalmente, artificialmente («sol per maestria»), dal momento che «egli è morto»:

che si conduca sol per maestria
e porti ne lo core una ferita
che sia, com' egli è morto, aperto segno (ivi, 12-14).

Anche la definizione che Dante dà di «transfigurazione» all'amico che aveva assistito a tale fenomeno rientra, come il fenomeno descritto in questo sonetto da Cavalcanti, in una dimensione vicina alla morte fisica; tuttavia in Dante la situazione di vicinanza alla morte

riporto nel presente lavoro) presenti nelle poesie di Cavalcanti e Guinizzelli analoghe a quella della «transfigurazione» dantesca sul corpo privato dell'anima.

¹⁹ Cito le poesie di G. Cavalcanti dall'edizione *Poeti del Dolce Stil Novo*, a cura di G. Contini, Milano, Arnoldo Mondadori, 1991.

è vissuta in modo molto più tragico,²⁰ tanto che, come abbiamo visto, può essere paragonata a quella dei primi versi dell'*Inferno*. Un'altra analogia con la «transfigurazione» dantesca è che Cavalcanti in questo sonetto fa riferimento alla mancanza di pietà della donna con parole («questa fiera donna, che niente/ par che piatate di te voglia udire», ivi, 7-8) che sono molto simili a quelle che Dante usa in VN 7.9 sulla mancanza di pietà di Beatrice nell'episodio del gabbo: «Se questa donna sapesse la mia condizione, io non credo che così gabbasse la mia persona, anzi credo che molta pietade le ne verrebbe».

In entrambi i contesti appena citati di *Tu m'hai sì piena di dolor la mente* di Cavalcanti e dell'episodio del «gabbo» della *Vita Nova*, la «pietà» (che manca alle rispettive donne) è da intendere nel senso dell'Amor cortese: la donna manca di pietà quando non corrisponde all'amore dell'uomo, mostrando indifferenza per le sue sofferenze. Anche nel sonetto *Ciò che m'incontra, nella mente more*, che ritorna sull'episodio del gabbo, pietà è da intendere in questa accezione sia al verso 12 («per la pietà che 'l vostro gabbo ancide», VN 8.6) che nella successiva prosa esplicativa (VN 8.8).

L'accezione di pietà in quanto compassione della donna per le sofferenze dell'uomo corrisponde al senso stretto di pietà indicato in *Conv.* II x 6, che è «dolersi dell'altrui male». Dante però dice che questa accezione di pietà è limitata e dunque errata ed è quella con cui «la volgare gente» la intende. Infatti, il «dolersi dell'altrui male» è solo «una passione» e uno «speziale effetto (che si chiama misericordia)» della pietà vera e propria, la quale, invece, «non è passione, anzi è una nobile disposizione d'animo, apparecchiata di ricevere amore, misericordia ed altre caritative passioni». La definizione di pietà in quanto disposizione virtuosa di cui la misericordia e altre «caritative passioni» sono effetti è un pensiero originale di Dante, dovuto forse all'importanza che per la sua opera ha l'*Eneide* e quindi anche la *pietas*, che costituisce la disposizione d'animo che guida le passioni e le scelte di Enea. Infatti, in *Conv.* II x 5, Dante riporta ad esempio proprio la *pietas* di Enea nel darci la seguente definizione di pietà: «pietade, la quale fa risplendere ogni altra bontade col lume suo. Per che Virgilio, d'Enea parlando, in sua maggiore lode pietoso lo chiama».

²⁰ Z. G. Barański, «Io non mori' e non rimasi vivo» (*Inf.* xxxiv 25): appunti su un adynaton dantesco, in *Alla frontiera del testo. Studi in onore di Maria Antonietta Terzoli*, a cura di M. M. S. Barbero e V. Vitale, Roma, Carocci, 2022, pp. 15-40, 34-36.

Questa accezione in senso lato di pietà è, del resto, quella «in cui occorre il corrispondente termine latino (*pietas*) nella Monarchia e nelle epistole»²¹ e costituisce anche la disposizione d'animo del personaggio di Beatrice nella *Commedia*, come vedremo tra breve. Prima però vorrei concludere l'esame dell'accezione in senso stretto di "pietà" nella *Vita Nova*, in particolare in riferimento al personaggio di Beatrice.

Se l'accezione che Dante dà a "pietà" nell'episodio del "gabbo" rientra nell'accezione tipica dell'Amor cortese e definita come limitativa nel *Convivio*, ciò si spiega considerando che all'altezza di questo episodio ci troviamo ancora nella fase in cui Dante non ha superato la logica dell'Amor cortese secondo la quale chi è amato deve necessariamente contraccambiare, secondo la ben nota formula che Francesca continua a professare all'Inferno: «Amor, ch'a nullo amato amar perdona» (*Inf.* V, 103). A causa di questa logica Dante aspettava il saluto di Beatrice e viveva per esso, per cui, quando gli fu tolto da Beatrice, cadde in una crisi culminata poi nell'episodio della «transfigurazione» e in quello del "gabbo". Dante supererà questa ideologia solo a partire dal capitolo X della *Vita Nova*, in cui passerà a un concetto dell'Amore puro e disinteressato che si esprime nello «stilo [...] della loda» (VN 17.4).

L'accezione "cortese" di pietà è presente in vari altri luoghi del libello giovanile, come quelli in cui Pietà appare personificata, ad esempio al v. 3 di *Piangete amanti* (VN 3.5) e al v. 1 di *Morte villana, di Pietà nemica* (VN 3.8), al v. 2 di *Venite a 'ntender* (VN 21.5). Infatti, come sottolinea Gorni, nell'immaginario cortese «lo stuolo degli innamorati si muove sempre sotto la signoria di Amore, Pietà e altre simili figurazioni». La personificazione della pietà nell'accezione ristretta di compassione per le sofferenze dell'amante è presente anche nel *Roman de la Rose* e nel *Fiore*.²² La pietà acquista un significato più intimistico, pur continuando ad avere l'accezione limitata tipica dell'Amor cortese, al v. 1 di *Donna Pietosa* (VN 14.17), al v. 1 del sonetto *Videro gli occhi miei quanta pietate* (VN 24.5) e nella corrispondente prosa precedente (VN 24.2-3). In questo paragrafo 24, il termine pietà acquista delle sfumature psicologiche molto intense: infatti l'incontro con la "donna gentile" (VN 24.2) si apre con una nota psicologica di grande modernità: Dante innanzitutto ci dice che la prima visione che ha

²¹ A. Lanci, voce «Pietà» dell'*Enciclopedia dantesca*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1970-78, leggibile su [https://www.treccani.it/enciclopedia/pieta_\(Enciclopedia-Dantesca\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/pieta_(Enciclopedia-Dantesca)/).

²² N. Mineo, voce «Pietà» dell'*Enciclopedia dantesca*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1970-78, leggibile su [https://www.treccani.it/enciclopedia/pieta_res-ec2ce1d9-87ef-11dc-8e9d-0016357eee51_\(Enciclopedia-Dantesca\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/pieta_res-ec2ce1d9-87ef-11dc-8e9d-0016357eee51_(Enciclopedia-Dantesca)/).

di questa donna è la seguente: «vidi una gentil donna giovane e bella molto, la quale da una finestra mi riguardava sì pietosamente quanto alla vista, che tutta la pietà pareva in lei accolta» (VN 24.2). E commenta questa prima apparizione della donna gentile facendo notare che coloro che soffrono, quando trovano davanti a sé una persona che mostra «compassione» per loro, «più tosto si muovono a lagrimare, quasi come di se stessi avendo pietade» (VN 24.3), tanto che nel successivo paragrafo aggiunge che più volte, quando non riusciva a sfogare il proprio dolore, «andava per vedere questa pietosa donna, la quale pareva che tirasse le lagrime fuori de li miei occhi» (VN 25.2) con effetto liberatorio e catartico.

Molto più complesso, come dicevo prima, è lo scenario di *Inf.* II, dove Beatrice va pietosamente in soccorso di Dante per salvarlo da una morte non solo spirituale ma anche fisica, per cui Dante personaggio in *Inf.* II, 133 esclama: «Oh pietosa colei che mi soccorse». Già in *Inf.* II, 106 Dante poeta aveva scritto che Santa Lucia, su richiesta della Madonna, aveva esortato Beatrice ad avere pietà di lui: «non odi tu la pietà del suo pianto?». In *Purg.* XXX-XXXI Beatrice, nel Paradiso Terrestre, va in soccorso di Dante per aiutarlo a portare a termine il cammino di conversione incominciato nella selva oscura. Per condurre Dante alla piena coscienza del ravvedimento e alla purificazione definitiva, Beatrice sollecita in lui la Confessione dei peccati secondo le fasi canoniche di questo Sacramento: in *Purg.* XXX il dolore dei peccati commessi e, in *Purg.* XXXI, la confessione degli stessi e la penitenza. Se condurre Dante, attraverso queste fasi, alla purificazione definitiva è un atto di estrema pietà, Beatrice porta avanti il suo compito attraverso dei modi severi apparentemente impietosi, necessari però affinché Dante possa prendere coscienza piena dei propri peccati e purificarsi da essi. Questa apparente mancanza di pietà della Beatrice del Paradiso Terrestre ci riconduce alla Beatrice impietosa della *Vita Nova*, sebbene, come abbiamo visto, la mancanza di pietà di Beatrice nel libello giovanile fosse di tutt'altra natura.

La pietà con la quale Beatrice va in soccorso di Dante in *Inf.* II e *Purg.* XXX-XXXI, oltre a rientrare nell'accezione ampia di *Conv.* II x 6 di pietà quale «nobile disposizione d'animo, apparecchiata di ricevere amore, misericordia ed altre caritative passioni», ha un significato spirituale e teologico molto più profondo rispetto al contesto della *Vita Nova*, in quanto la pietà di Beatrice ha origine dalla Misericordia della Madonna. Infatti la pietà di Beatrice di *Inf.* II, è sollecitata, per il tramite della figura di Santa Lucia, dalla pietà di Maria, nella quale oggi in modo concorde viene identificata dalla critica la «Donna è gentil nel ciel che si compiangi» di *Inf.* II 94 (gli antichi commentatori, invece, interpretavano la donna gentile in senso allegorico: alcuni come Grazia

preveniente, altri come Pietà divina). Si noti che, come la donna gentile di VN 24.2, anche la donna gentile-Maria di *Inf.* II, 94 è caratterizzata da pietà nei confronti di Dante, anche se in un'accezione più complessa.

Le parole di Beatrice «donna è gentil nel ciel che si compiange» sono riferite da Virgilio a Dante per dimostrargli che il suo viaggio è voluto in Cielo e che ha origine dalla pietà di Maria nei suoi confronti; infatti Beatrice ha mandato Virgilio in soccorso di Dante dopo avergli raccontato che Maria ha avuto pietà di lui:

Donna è gentil nel ciel che si compiange
di questo impedimento ov'io ti mando,
sì che duro giudizio là sù frange (*Inf.* II, 94-96).

Beatrice dice a Virgilio che Maria «si compiange» della condizione di pericolo di Dante umanamente senza sbocco. Il verbo “compiangere” è un hapax in tutte le opere di Dante e

indica una partecipazione intensissima; inoltre, si trova in fine di verso, in rima col successivo frange (= ‘spezza’), anzi quest’ultimo fortissimo verbo è come generato dal precedente, ambedue dotati di una “potente” connotazione anche fonica. È talmente grave e coinvolgente la situazione del personaggio Dante, che la reazione di Maria è quella di rompere («frange») il giudizio su di lui già decretato dalla giustizia divina.²³

Se all’inizio del poema la Vergine interviene per salvare Dante dalla dannazione eterna con l’unica via di salvezza possibile, cioè il viaggio nei tre Regni, alla fine del poema e del suo viaggio interviene per consentire a Dante l’ultima Visione, quella beatifica di Dio-Trinità e del Mistero dell’Incarnazione della Seconda Persona: i suoi interventi all’inizio e alla fine del viaggio hanno una funzione altamente pedagogica indispensabile per la salvezza di Dante e conseguentemente del lettore. Alla fine del viaggio la parola «Misericordia» riferita alla Vergine è presente in modo esplicito nella preghiera di san Bernardo nell’ultimo canto del Poema: «in te misericordia, in te pietate,/ in te magnificenza, in te s’aduna/ quantunque in creatura è di bontate» (*Par.* XXXIII, 19-21). Sebbene in questi versi i termini «misericordia» e «pietate» siano accostati in un

²³ V. Placella, "In te misericordia, in te pietate..." (Dante, Paradiso XXXIII, 19). *Maria e la misericordia in Dante*, in *Rappresentazioni della misericordia. Atti del XIII Simposio Internazionale dei Docenti Universitari, Sessione filologico-letteraria, Roma, PUL, 7-11 settembre 2016*, a cura di P. Martino, Roma, Il Calamo, 2018, pp 93-110, p 94.

parallelismo, in *Conv.* II x 6, come abbiamo visto, la misericordia s’inserisce all’interno della pietà: infatti, in questo luogo del *Convivio*, la misericordia ha un significato più circoscritto perché è definita «passione», mentre la «pietade non è passione, anzi è una nobile disposizione d’animo apparecchiata di ricevere amore, misericordia e altre caritative passioni». In *Conv.* I I 9 Dante aveva così definito questa passione: «misericordia è madre di beneficio». Come dicevo prima, il poema si apre e si chiude con la Misericordia di Maria e, se alla fine del poema la parola «misericordia» è presente in modo esplicito nella preghiera di San Bernardo, in *Inf.* II la Misericordia è presente implicitamente nell’ambito semantico di “pietà” con il verbo «compiange» riferito a Maria. Tuttavia all’inizio del poema, nel canto I, è presente anche l’ambito semantico specifico della “misericordia” con il «Miserere di me» rivolto da Dante a Virgilio che gli appare nella selva. Questa citazione del Salmo 50 è indizio di un barlume di respiscenza nel personaggio Dante paralizzato nel suo peccato: la Misericordia che Dante cerca in Virgilio si collegherà poi alla Beatrice pietosa di *Inf.* II, 133, la cui pietà è a sua volta sollecitata, tramite Santa Lucia, da Maria, la quale è l’origine di questa catena di salvezza.

BIBLIOGRAFIA

Fonti

D. Alighieri, *Vita Nova*, a cura di G. Gorni, in *Opere*, I, edizione diretta da M. Santagata, Milano, Arnoldo Mondadori, 2011.

D. Alighieri, *Rime*, a cura di C. Giunta, in *Opere*, I, cit.

D. Alighieri, *La Commedia secondo l’antica vulgata*, a cura di G. Petrocchi, Milano, Arnoldo Mondadori, 1966-1967.

Poeti del Dolce Stil Novo, a cura di G. Contini, Milano, Arnoldo Mondadori, 1991.

Studi

2025

A. Placella, «Io dico d’Amore come se fosse una cosa per sé». *The Personification of Love in the Vita Nova*, di imminente pubblicazione in *Exploring Intersections between Nizami and Dante*, edited by Rahilya Geybullayeva, Nunzio Ruggiero and Maria Teresa Giaveri, Leiden, Brill, 2025.

2025

A. Placella, «Con amore e con disio». *Credo, Trinità e Creazione in Paradiso X e XXIV*, di imminente pubblicazione negli Atti del XXVI Congresso Nazionale dell’AdI *Contemplare/abitare: la natura nella letteratura italiana* (Napoli, 14-16 settembre 2023), 2025.

2025

A. Placella, «*Quella viva luce che sì mea/ dal suo lucente*». *Credo, Trinità e Creazione in Paradiso X, XIII e XXIV*, di imminente pubblicazione negli Atti del Convegno internazionale di studi *La ricezione del Simbolo niceno-costantinopolitano nella cultura medievale fra l'età carolingia e il tempo di Dante* (Bologna, 12-13 novembre 2024), Bologna, EDB/Marietti, 2025.

2024

A. Placella, *Amor [...] fere tra ' miei spiriti paurosi,/ e quale ancide e qual pinge di fore*». *Dante e la condizione del corpo privato degli «spiriti»*, in «Le Tre Corone», XI, 2024, pp. 23-44.

2022

Z. G. Barański, «*Io non mori' e non rimasi vivo*» (*Inf.* xxxiv 25): *appunti su un adynaton dantesco*, in *Alla frontiera del testo. Studi in onore di Maria Antonietta Terzoli*, a cura di M. M. S. Barbero e V. Vitale, Roma, Carocci, 2022, pp. 15-40.

2018

V. Placella, "*In te misericordia, in te pietate...*" (*Dante, Paradiso XXXIII, 19*). *Maria e la misericordia in Dante*, in *Rappresentazioni della misericordia. Atti del XIII Simposio Internazionale dei Docenti Universitari, Sessione filologico-letteraria, Roma, PUL, 7-11 settembre 2016*, a cura di P. Martino, Roma, Il Calamo, 2018, pp 93-110.

2011

V. Placella, *Il canto I dell'Inferno*, in *Lectura Dantis 2002-2009. Omaggio a Vincenzo Placella*, a cura di A. Cerbo con la collaborazione di M. Semola, 4 tt, I: *Lectura Dantis 2002 e 2003*, Napoli, Università degli Studi di Napoli L'Orientale, Officine Grafico-Editoriali "il Torcoliere", 2011, pp. 1-36.

1970-78

Enciclopedia dantesca, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 6 voll., 1970-78.

Dante-Orfeo, Virgilio-Euridice: ancora su musica e sguardo nella *Commedia*

CARLA ROSSI

Negli ultimi anni, le mie indagini dantesche si sono focalizzate sull'architettura melodica del poema e sull'intreccio tra musica, desiderio e potenza dello sguardo. La giornata di studi dedicata a Virgilio nella *Commedia*, organizzata da Mirco Cittadini e Gianni Vacchelli, mi ha offerto l'occasione per tornare a riflettere sulla terzina con cui Dante sancisce il distacco dalla propria guida: un passaggio in cui la rielaborazione del mito che più radicalmente incarna il legame tra poesia, musica e forza dello sguardo consente il definitivo superamento di due figure cardine della tradizione culturale occidentale: Orfeo e Virgilio stesso.

Teresa Holler, nel 2012, scriveva:

Finora è stata dedicata poca o nessuna attenzione alla rievocazione e rielaborazione del mito di Orfeo e Euridice nella *Commedia*. Gli studi si limitano soprattutto alla marginale evocazione del poeta tracio nell'*Inferno* (IV, 140-141), nel quale Orfeo – visto come personaggio storico, in accordo con la tradizione medievale – viene nominato insieme a Tullio, Lino e Seneca.¹

In effetti, al di là dei contributi ben noti di Gorni (1999) e Carrai (2012), la riflessione critica sul mito di Orfeo nella *Commedia* resta sorprendentemente limitata, nonostante le molteplici evocazioni della figura all'interno del poema, sempre in stretta relazione con uno dei suoi nuclei simbolici più importanti: il gesto del volgere lo sguardo indietro.

Fin dall'*Inferno*, Virgilio ammonisce Dante:

Volgiti indietro e tien lo viso chiuso:
che se il Gorgòn si mostra, e tu il vedessi,
nulla sarebbe del tornar mai suso
(*Inferno*, IX, 51-57)

¹ Theresa Holler, *Dante, Orfeo ed Euridice: sonorità poetiche nella Commedia*, in *Dolce potere delle corde: Orfeo, Apollo, Arione e Davide nella grafica tra Quattro e Cinquecento* (Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi, 0072-0070; 98), Leo S. Olschki, 2012, pp. 131-134.

Il gesto di guardarsi indietro, affiancato da quello, speculare e opposto, di tenere gli occhi chiusi, segna un primo, decisivo rovesciamento del mito di Orfeo, che Dante trasfigura nei passaggi più stratificati del poema. A partire da questo momento, il confronto con la tradizione classica si svolge costantemente in chiave di riscrittura cristiana. Se nel *Convivio* (II, I, 3) il modello di riferimento è ancora l'Orfeo ovidiano, nella *Commedia* è invece Virgilio il poeta con cui Dante si misura. Anche nel *Purgatorio* troviamo un monito analogo, questa volta espresso dall'angelo portiere, alla soglia del Regno:

Intrate; ma facciovì accorti
che di fuor torna chi 'n dietro si guata
(*Purgatorio*, IX, 131-132)

Qui, l'eco del mito di Orfeo si intreccia con l'esigenza, tutta cristiana, di una fede assoluta e di un'adesione incondizionata al cammino spirituale. Orfeo, al contrario, rappresenta colui che non riesce a mantenere lo sguardo rivolto alla meta: in lui il dubbio e il desiderio amoroso prevalgono e lo sguardo che si volge indietro si fa segno di una fede incompiuta. È evidente che le traiettorie di Orfeo e Dante divergono radicalmente: il primo, prigioniero dell'impazienza e della disperazione, cede alla tentazione visiva e segna così la condanna irreversibile di Euridice. Il secondo, invece, comprende che il suo percorso di conoscenza e di redenzione richiede un'attesa fiduciosa. L'opposizione tra i due si gioca sulla relazione tra i sensi e il loro ruolo nella percezione del divino e dell'amore: Orfeo si lascia dominare dall'udito, prima, e dalla vista, poi, ma senza comprendere il significato del proprio agire; Dante, al contrario, governa i propri sensi, trasformandoli in strumenti di un'ascesa interiore che culminerà nella visione di Beatrice.

Poco dopo avere ascoltato le parole dell'Angelo, Dante coglie l'intonazione del *Te Deum*, che riconosce dal primo tono gregoriano:

In *Purgatorio*, per mezzo degli *organi* della *musica instrumentalis* le anime tornano al loro stato primigenio: si accordano, come uno strumento musicale vero e proprio, dando la possibilità alla *musica humana* di regnare incontrastata. (...) La seconda cantica instaura un'immediata e incipitaria relazione con la musica, aprendosi con un riferimento esplicito al

mondo sonoro: nell'esordio, subito dopo la proposizione del tema, l'invocazione alle Muse si colora di un significato decisamente musicale.²

La musica non è più arte seduttiva, né potenziale strumento volto a piegare l'ordine divino: si configura invece come mezzo di elevazione dell'anima e di progressiva conformazione al disegno cosmico. A differenza di Orfeo, che tenta di sovvertire le leggi eterne per effetto della propria *ars canendi*, i penitenti del *Purgatorio* cantano in comunione, per accordarsi interiormente all'armonia superiore. Il definitivo superamento dell'orfismo si compie nel *Paradiso*, dove musica e visione si fondono in un'esperienza mistica unitaria e la melodia celeste diventa espressione immediata della beatitudine.

Questa traiettoria musicale può essere letta anche alla luce della distinzione, già presente in Agostino, tra una musica che commuove e una che converte.³ Se la prima tocca gli affetti e si rivolge alla sensibilità, la seconda orienta l'anima verso la quiete e la verità. Dante, pur nel solco di Boezio, sposta l'accento: la *musica instrumentalis* non vale in sé, ma in quanto riflesso della *musica mundana*, che nel *Paradiso* si fa pienamente udibile.

Il mito di Orfeo e Euridice, nella versione virgiliana offerta nel IV delle *Georgiche*, è una delle grandi chiavi di lettura del rapporto tra desiderio e conoscenza. Orfeo incarna il potere del canto, la forza della parola poetica che, per un istante, sfida persino la morte. Tuttavia, il suo limite sta proprio nella fragilità della fiducia: egli non riesce a credere fino in fondo che Euridice lo stia seguendo e la necessità di una conferma visiva lo porta alla rovina. Il suo gesto non è solo un errore, ma una trasgressione simbolica, una violazione di un ordine degli dèi, che impone la fede cieca in una promessa ricevuta. La sua caduta è dunque duplice: umana, perché mostra l'incapacità di controllare i propri impulsi, e poetica, perché svela l'inefficacia del canto di fronte al dubbio.

Dante prende le distanze da questo paradigma.

² Così scrivevo in *Osservazioni sull'impalcatura musicale della Commedia: Il mancato Miserere degli ignavi e il «primo tuono» del Te Deum*, in *Lectio in musica Dantis. Atti del Convegno Internazionale di Studi Dante e la musica del suo tempo Filologia e Musicologia a confronto (Roma - Palestrina 8-9 ottobre 2021)*, a cura di Cecilia Campa, Roma, Ibimus - Palestrina, Fondazione Giovanni Pierluigi da Palestrina, 2023, pp. 257-271.

³ Non penso solo al *De Musica*, ma anche alle riflessioni contenute nel decimo libro delle *Confessioni*.

In entrambi i casi, il “volgersi” è associato a un pericolo esistenziale: perdere il cammino, essere sopraffatti dal male e dalla disperazione, rimanere bloccati in una condizione di stallo spirituale.

Il confronto tra Dante e Orfeo, così come tra Virgilio e Euridice, si configura quindi nella *Commedia* come una complessa riscrittura mitopoietica, in cui la tensione tra desiderio, interdizione, legge e perdita viene sublimata all’interno di un percorso di redenzione spirituale. La rilettura dantesca del mito di Orfeo, sebbene apparentemente ancorata al modello virgiliano, ne opera una profonda destrutturazione, riformulando il rapporto tra musica, sguardo e pulsione in una prospettiva che trascende i limiti della condizione umana per approdare a una dimensione sacrale.

Virgilio, nella quarta delle Georgiche, fa iniziare la vicenda di Orfeo e Euridice *in medias res*, con il verso: *Iamque pedem referens / casus evaserat omnes.*

Questa la traduzione del passo:

Ormai tornando sui suoi passi aveva superato tutti i rischi, e ridata a lui Euridice andava verso l’aria che spira in alto, seguendolo alle spalle (questa la condizione voluta da Proserpina) – quando un’improvvisa follia (*sùbita... dementia*, v. 488) colse l’innamorato imprudente (cosa da perdonarsi, se i Mani sapessero perdonare): [490] si arrestò e ormai presso la luce, dimentico – ahimé – e vinto nell’animo dalla passione, gettò uno sguardo indietro alla sua Euridice [...] per tre volte si udì un fragore sopra gli stagni d’Averno. E lei: «Cosa ha perduto me stessa, infelice, e te, Orfeo, [495] quale pazzia così grande? *quis tantus furor?* Ecco, una seconda volta il destino crudele mi richiama indietro e il sonno chiude i miei occhi smarriti. E ora addio...

Lo sguardo, in questo contesto, agisce come elemento di un *acting out*, un’irruzione dell’inconscio che rompe il contratto simbolico con gli dèi e reintroduce Orfeo nel circuito della perdita, avvenuta già una prima volta, quando Euridice era stata morsa dal serpente.

Dante si colloca in una posizione diametralmente opposta. Il suo desiderio è radicalmente trasformato: ciò che muove il pellegrino non è, per dirla con Propp, il tentativo di recuperare l’oggetto perduto (Beatrice), ma il compimento di un percorso di conoscenza e salvezza, in cui l’oggetto del desiderio assume progressivamente la funzione di tramite verso l’ascesa. Beatrice, infatti, non è riducibile a un’entità concreta, ma agisce come elemento transizionale, mediatore tra l’amore terreno e l’amore divino. Dante governa le proprie pulsioni sensoriali, resistendo alla tentazione dello sguardo retrospettivo (penso a

Purgatorio IX, 1-6), che è sguardo meduseo che pietrifica in una sterile ripetizione di canoni retorici e poetici e il poeta trasforma l'energia desiderante in un movimento ascensionale, in cui lo sguardo diviene lo strumento della contemplazione salvifica.

Uno dei primi commentatori a trovare parallelismi tra Dante-personaggio e Orfeo fu Benvenuto da Imola, che vide in Euridice un significato allegorico. La sposa perduta rappresenterebbe l'*anima rationalis* di Orfeo:

Ma Dante – scrive Benvenuto nel suo commento – non si voltò mai a guardare all'indietro, ossia non tornò ai suoi peccati alla stregua di un cane, mentre Orfeo, che non mantenne la regola prescritta, in tal modo perdette del tutto la sua anima, e così il nuovo errore fu più grave del precedente.

Penso che nel suo commento Benvenuto avesse ben presente Boezio, che nel libro III del *De Consolatione Philosophiae* (metra 12), aveva scritto che Orfeo aveva fallito perché per gli amanti, la legge dell'amore prevale su qualsiasi altra norma, anche quelle imposte dagli Dei degli Inferi: "*Quis legem det amantibus? Maior lex amor est sibi*" (vv. 47-48).

In un'ottica medievale, dunque, Orfeo è vittima della *fol'amors*, esattamente come Francesca e tanti altri lussuriosi, mentre Dante ha superato la *passada folor*, e può vedere *jausen lo joi qu'esper, denan*. Un *joi* rappresentato prima di tutto dalla visione di Beatrice.

Lo sguardo, che nel mito agisce come il luogo della crisi, in Dante è luogo della possibilità. Per Orfeo, lo sguardo rappresenta la pulsione non regolata, il desiderio di un'immediatezza che interrompe il processo simbolico. In Dante, è il punto di arrivo di un percorso di sublimazione: non più gesto impulsivo che spezza il legame con l'alterità, ma premio per la sua fedeltà/fede. La visione di Beatrice non è mera soddisfazione di un desiderio, ma trasfigurazione dell'oggetto amato in una dimensione trascendente.

La figura di Virgilio, esattamente come Euridice, è predestinata quindi a essere un'assenza, da *fioco* che già era, e la sua scomparsa segna un trauma necessario nell'evoluzione interiore del protagonista. La perdita della guida razionale non è un fallimento, ma una soglia: solo attraverso questo distacco Dante può accedere a una forma superiore di conoscenza e di visione. Se Euridice è perduta a causa dell'incapacità di Orfeo di trattenere la *sua follia* amorosa e di mantenere il patto simbolico, Virgilio scompare come parte integrante di una necessità strutturale: la ragione, l'*anima*

rationalis, ha una funzione di accompagnamento e preparazione, ma deve inevitabilmente ritirarsi per lasciare spazio all'irruzione della *grazia*, che supera i limiti della *ratio*.

L'addio a Virgilio, che avviene al canto XXX del *Purgatorio*, segna un momento di castrazione simbolica per Dante:

Ma Virgilio n'avea lasciati scemi
di sé, Virgilio dolcissimo patre,
Virgilio a cui per mia salute die'mi.
(*Purgatorio*, XXX, 49-51)

I versi riecheggiano la tripla invocazione di Orfeo, che secondo Virgilio, ormai smembrato, il capo staccato dal corpo, è in grado ancora di invocare il nome della sposa:

... Eurydicen vox ipsa et frigida lingua
«Ah miseram Eurydicen!» anima fugiente vocabat:
«Eurydicen» toto referebant flumine ripae.
(*Georgiche* IV, 525-527)

Nella *Commedia*, questo momento è profondamente psicoanalitico: Virgilio, che ha rappresentato per Dante una figura paterna e normativa, deve svanire affinché il soggetto possa confrontarsi con la dimensione del desiderio sublimato, rappresentata da Beatrice. In questo Dante può realmente essere un Orfeo, se accettiamo l'etimologia del nome proposta dal linguista Friedrich Bechtel, accolta da Otto Kern, in *Orpheus. Eine religionsgeschichtliche Untersuchung*, che si connetterebbe al tema ὀρφεύς.

Virgilio-personaggio, Virgilio-*ratio*, Virgilio-padre, si sottrae, torna al regno delle ombre come Euridice, ma in modo radicalmente opposto: non come conseguenza del *furor* e della *dementia*, del folle amore, ma come condizione necessaria per l'emergere del nuovo ordine simbolico. La sua scomparsa, il suo lasciare orfano Dante, segna un passaggio dall'identificazione con l'Altro alla piena individuazione del soggetto, che ora può confrontarsi con un'alterità divina.

Così, la tensione tra musica e sguardo, che attraversa il mito di Orfeo, trova nella *Commedia* una rielaborazione profonda e strutturale. Nel racconto classico, il canto

rappresenta per Orfeo il tentativo estremo di colmare la distanza tra Eros e Thanatos, di riconciliare l'impulso amoroso con l'inevitabilità della morte. Ma la potenza della sua arte si infrange contro il limite imposto dallo sguardo: il desiderio prevale, e la visione anticipata si traduce in perdita definitiva. In Dante, al contrario, la musica non è strumento di rivendicazione individuale, ma atto di partecipazione a un ordine superiore. Non cerca di forzare la soglia, ma accompagna l'anima nel suo progressivo accordarsi all'eternità.

Gli inni e i salmi che accompagnano il viaggio di Dante nel *Purgatorio* non sono espressioni di un desiderio egoico, ma forme di armonia cosmica che preparano il pellegrino all'incontro con l'Assoluto.

In conclusione: Dante non si limita a evocare il mito dell'Orfeo virgiliano, ma lo riscrive all'interno di una dinamica teologica (e psicoanalitica) che mira al superamento del trauma della perdita. Mentre Orfeo, da cantore pagano, rimane intrappolato nel circuito pulsionale del desiderio, incapace di sublimare l'amore per Euridice in una dimensione simbolica, Dante trasforma la perdita (il divenire orfano di Virgilio) in una condizione di crescita: il trauma diventa il punto di accesso a un ordine superiore, in cui il desiderio non si annulla, ma si trasfigura nella contemplazione del divino.

La *Commedia*, quindi, de-costruisce il mito e lo rielabora, proponendo una nuova poetica dell'amore e della conoscenza. Dante supera Orfeo non solo come poeta, ma come soggetto capace di governare i propri impulsi, sublimandoli in un cammino che unisce i sensi, la ragione e la fede in un'unica, mirabile visione.

Il parallelo più pertinente, al termine di questa analisi, non è dunque quello tra Virgilio ed Euridice, ma tra Virgilio e Orfeo. Il poeta tracio, figura archetipica della poesia e del canto ispirato, incarna il tentativo di sovvertire l'ordine naturale attraverso l'arte, un'aspirazione che trova un chiaro riflesso nella funzione assegnata a Virgilio nella *Commedia*. Il trattamento del mito nelle Georgiche è paradigmatico: la parola poetica è capace di sedurre, di commuovere, perfino di strappare un'anima agli Inferi, ma non di infrangere il limite ultimo imposto dal destino. L'arte di Orfeo si rivela insufficiente nel momento decisivo, così come la guida di Virgilio si arresta davanti alla soglia del Paradiso.

Nella struttura dantesca, Virgilio è l'emblema della *ratio* umana e della sapienza classica, un *auctor* venerabile e necessario, ma anche, e soprattutto, un'istanza destinata al superamento. Se Orfeo fallisce perché cede all'angoscia del dubbio, Virgilio è

irrimediabilmente escluso dall'ordine della salvezza cristiana: la sua autorevolezza intellettuale non basta a colmare la distanza tra la conoscenza umana e la verità teologica. L'equivalenza tra i due poeti si manifesta proprio nel loro limite: entrambi si arrestano sulla soglia, entrambi sono testimoni di un confine invalicabile (o valicabile solo da Dante).

Così, la sovrapposizione tra Virgilio e Orfeo non è solo un raffinato gioco di specchi letterari, ma una riflessione profonda sulla condizione del poeta e del sapere precristiano. Virgilio, come Orfeo, è figura di transizione: necessario nel percorso di ascesa, ma destinato alla marginalità nel momento in cui la poesia e la conoscenza si confrontano con l'orizzonte ultimo della rivelazione.

BIBLIOGRAFIA

Benvenuto da Imola, *Comentum super Dantis Aldigherij Comoediam, nunc primum integre in lucem editum*, 5 voll., Jacobus Philippus Lacaita (a cura di), Florentiae, typis G. Barbera, 1887.

S. Carrai *Viaggio a Beatrice e il mito di Orfeo*, in: *Dante e l'antico*, 2012, 119-131.

G. Gorni, *La Beatrice di Dante, dal tempo all'eterno*, in *Dante Alighieri, Vita Nova*, a cura di L.C. Rossi, Milano, Mondadori, 1999, pp. V-LX.

O. Kern, *Orpheus. Eine religions-geschichtliche Untersuchung*, Berlin: Weidmann, 1920.

L. Wuidar, «Confessioni e speculazioni musicali: l'immagine sonora nell'opera agostiniana», in *Divus Thomas*, 112/2 (maggio-agosto 2009), pp. 133-163.

Virgilio e la dimensione del tempo nella *Commedia*

ROBERTO TALAMO

La riflessione sul trattamento del tempo e del suo scorrere nella *Commedia*, come la maggior parte delle indagini tematiche svolte sull'opera dantesca, ha prodotto una ricca varietà di studi, che qui mi limito a ricordare brevemente attraverso alcuni nomi e che il lettore potrà ritrovare nella bibliografia conclusiva. Se ne sono occupati, tra gli altri: Franco Masciandaro, Gioachino Chiarini, Giuseppe Ledda, Luigi Blasucci, Nino Borsellino.

Cercherò, se possibile, di muovermi in direzione diversa rispetto a queste ricerche, concentrandomi sulla specifica dimensione del tempo in relazione a Virgilio, indagando i significati dell'esperienza della temporalità che il personaggio del poeta antico consente di leggere, in relazione a specifiche soglie e confini: un orologio *virgiliano*, se così si può dire, per attraversare una parte del tempo della *Commedia*.

Nel primo canto dell'*Inferno*, fin dai primi versi, vediamo che Dante e il suo tempo, per dirla con Amleto, sono *out of joint*. Il poeta crede di poter seguire il Sole:

Temp'era dal principio del mattino,
e 'l sol montava 'n sù con quelle stelle
ch'eran con lui quando l'amor divino
mosse di prima quelle cose belle;
(*Inf.* I, 37-40)

Si accorge però ben presto che non ne è in grado, che il Sole non può ancora scandire il suo tempo e deve seguire chi, come Virgilio, è pallido per il lungo silenzio dell'astro: «chi per lungo silenzio pareva fioco» (63). L'orologio, in questa prima parte del viaggio, non sarà solare, ma...virgiliano: «Allor si mosse, e io li tenni dietro» (136).

Da questo momento in poi, è sempre Virgilio, per tutto l'attraversamento dell'*Inferno* a *dire* il trascorrere del tempo, sempre, come vedremo, in importanti situazioni di soglia, legate a temi specifici e di grande importanza.

La prima di queste occorrenze si trova nel passaggio dal IV al V cerchio:

Or discendiamo omai a maggior pietà;
già ogni stella cade che saliva

quand'io mi mossi, e 'l troppo star si vieta.

(*Inf.* VII, 97-99)

Questa prima indicazione del tempo passato (siamo all'incirca a mezzanotte del giorno successivo a quello dello smarrimento nella selva), interviene in un canto (il VII) che è stato accostato alla musica profana e ai suoi ritmi e numeri: Franco Suitner ha mostrato come l'«ontoso metro» (ingiurioso ritornello, canto) con cui avari e prodighi si dileggiano, pone il canto sotto il registro della satira e della caricatura, con particolare riferimento ai *Carmina Burana*. «Perché tieni» e «Perché burli» (“getti via”) rimandano allo scontro tra tenere e dare: ciò «era già in questi esatti termini nella poesia satirica mediolatina; in particolare lo si trova in un carne che ci arriva nella raccolta dei *Burana*».¹ Suitner fa riferimento a *Est modus in verbis* (CB 20 [21]):

Est modus in verbis, duo sunt contraria verba:

«Do das» et «teneo» contendunt lite superba.

Per «do das» largi conantur semper amari,

Set «teneo tenui» miseri potiuntur avari.²

Due temi ricorrenti in questa raccolta di poesie musicate ritornano nei versi del canto dantesco: l'avarizia (e la prodigalità) e la Fortuna. Subito dopo il riferimento virgiliano alla Fortuna e la sua spiegazione, interviene l'indicazione temporale. I ritmi musicali profani del *vituperium* e la ruota della Fortuna ci conducono all'annotazione d'orologio: la colpa è anche perdere il senso del numero e il senso del ritmo. La musica, inoltre, fa ancora eco nella parte finale del canto, quando degli accidiosi si dice: «quest'inno si gorgoglian nella strozza» (*Inf.* VII, 125).

La seconda indicazione dell'ora la ritroviamo nel VI cerchio, canto XI (durante la sosta che precede il passaggio al VII cerchio) ed è congiunta, questa volta, a riferimenti non più legati alla musica ma alla filosofia. Il cerchio degli eretici è profondamente connesso alla questione del tempo («el par che voi veggiate, se ben odo, / dinanzi quel che 'l tempo seco adduce, / e nel presente tenete altro modo», *Inf.* X, 97-99). Al termine del tempo concesso

¹ F. Suitner, *Avari e prodighi si ingiuriano nel IV cerchio dell'Inferno*, in «Rivista di Letteratura Italiana», vol. 37, n. 3, 2019, p. 152.

² *Carmina Burana*, a cura di E. Bianchini, Milano, BUR, 2010, p. 514. Questa la traduzione: «Un limite c'è nel parlare, cozzano sempre due verbi: / “Do, tu dai” e “mi tengo” si scontrano in lite, superbi. / Col “dare” i prodighi sempre si sforzano d'essere amati, / ma i miseri avari al “mi tengo” rimangono avvinghiati».

in questo cerchio, Virgilio dice, dopo una sosta per far abituare i sensi di Dante «al tristo fiato» (XI, 12), a mo' di soglia verso una nuova profondità:

Ma seguimi oramai, che 'l gir mi piace;
ché i Pesci guizzan su per l'orizzonta,
e 'l Carro tutto sovra 'l Coro giace.
(Inf. XI, 112-114)

Sono circa le tre del mattino: poco prima, Dante, dopo aver saputo della sosta necessaria, chiede: «trova che 'l tempo non passi / perduto» (XI, 14-15). Virgilio utilizza quel tempo per illustrare l'ordinamento morale dell'Inferno: si tratta di una lezione di filosofia aristotelica, nella quale vengono nominati direttamente i libri dell'*Etica* e della *Fisica*. Al termine della lezione sul peccato, Dante ribadisce il ruolo di "Sole" di Virgilio, che rischiarà e segna il cammino di chi dubita, scandendo per Dante il tempo della conoscenza:

O sol che sani ogni vista turbata,
tu mi contenti sì quando tu solvi,
che, non men che saver, dubbiar m'aggrata.
(Inf. XI, 91-93)

Terza e quarta indicazione dell'ora del giorno sono ravvicinate: nella prima delle due, l'ora sarà legata alla poesia, nella seconda a una idea di tempo che inganna e rallenta il cammino (la seconda delle due occorrenze sarà l'unica non ottenuta tramite Virgilio, ma attraverso le parole del diavolo Malacoda).

Al confine tra IV bolgia (maghi e indovini) e V (barattieri), Dante comincia il canto XX con una precisa definizione della sua opera, fin nella struttura:

Di nova pena mi conven far versi
e dar materia al ventesimo canto
de la prima canzon ch'è d'i sommersi.
(Inf. XX, 1-3)

All'inizio del XXI canto usa, per la seconda volta nell'opera, il termine *Comedia*:

Così di ponte in ponte, altro parlando
che la mia Comedia cantar non cura,

venimmo;
(*Inf.* XXI, 1-3)

Il riferimento alla poesia e alla sua opera mi sembrano particolarmente significativi in questo specifico luogo del testo, perché qui si tratta di peccati profondamente intrecciati all'esperienza poetica e biografica del poeta: Dante, nella sua *Comedia*, si comporta come un indovino? Dante è stato un barattiere?

Quando, davanti agli indovini, egli piange, diversamente da altre occasioni, viene redarguito da Virgilio: «Ancor se' tu de li altri sciocchi? / Qui vive la pietà quand'è ben morta» (XX, 27-28). A differenza degli indovini, che hanno la testa girata dal lato delle spalle, Virgilio dice a Dante: «Drizza la testa» (31). Dante non è uno di loro, suggerisce Virgilio, la sua testa potrà e dovrà essere ben dritta.

A questo dialogo, segue una carrellata di indovini legati ad episodi tratti da opere poetiche antiche: Anfiarao (*Tebaide*, Stazio), Tiresia (*Metamorfosi* III, Ovidio), Aronte (*Pharsalia*, Lucano), Manto (riferimento diretto a Virgilio, che dice «là dove nacqu'io», e racconta la storia "bucolica" e municipale di Mantova), Euripilo (*Eneide*, Virgilio): nominare un personaggio della sua stessa opera dà l'occasione a Virgilio di riferirsi, in opposizione alla commedia dantesca, a «l'alta mia tragedia» (113).

Dopo un'ultima carrellata di maghi, indovini e anonime fattucchiere medievali, troviamo l'indicazione temporale, che ci dice che sono le 6 o 6.30 circa del mattino:

Ma vienne omai, ché già tiene 'l confine
d'amendue li emisperi e tocca l'onda
sotto Sobilia Caino e le spine;
e già iernotte fu la luna tonda:
ben ten de' ricordar, ché non ti nocque
alcuna volta per la selva fonda.
(*Inf.* XX, 124-129)

All'inizio del XXI canto, si scende alla V bolgia e troviamo, come già detto, l'espressione «la mia Comedia» (XXI, 2). Opere diverse e tempi diversi: tempo di indovini destinati alla tragedia dell'anima quello della classicità, tempo "comico" di salvezza quello cristiano.

Ma anche il tempo cristiano può essere tempo di inganni: siamo tra i barattieri e i loro aguzzini (i diavoli Malebranche), nel contesto comico per eccellenza dell'opera dantesca. L'inganno di Malacoda è suggellato da una verità sul tempo (come abbiamo detto, è

l'unico caso in cui l'ora è scandita da altri che non sia Virgilio). L'indicazione del diavolo comprende l'anno (1300) e l'ora (circa le 7 del mattino):

Ier, più oltre cinqu'ore che quest'otta,
mille dugento con sessanta sei
anni compié che qui la via fu rotta.
(*Inf.* XXI, 112-114)

Virgilio “vede” la verità dell'indicazione temporale e crede vera anche l'altra sul cammino da intraprendere e, fin troppo sicuro di sé, dice a Dante: «non temere tu, ch'i' ho le cose conte» (62); ma quando si tratta di diavoli (e non di creature del mito) l'antico poeta è sempre in difficoltà.

Giungiamo alla quinta indicazione dell'ora, nel canto XXIX (cerchio VIII, al confine tra la IX e la X bolgia): abbiamo appena lasciato Bertran de Born, signore feudale e poeta, che porta la sua testa «a guisa di lanterna» (XXVIII, 122) e Dante è come inebriato da «la molta gente e le diverse piaghe» (XXIX, 1) e piange, fissando lo sguardo. Interviene Virgilio che riporta alla realtà il poeta, facendogli sapere che manca poco alla fine del tempo concesso per l'attraversamento dell'Inferno, sono circa le 13.00 del terzo giorno di viaggio:

E già la luna è sotto i nostri piedi:
lo tempo è poco omai che n'è concesso,
e altro è da veder che tu non vedi.
(*Inf.* XXIX, 10-12)

Dante prova a giustificare il suo guardare fisso: Virgilio non si sarebbe accorto della sua volontà di riconoscere con certezza quello che gli sembrava un suo parente (si tratta di Geri del Bello, cugino del padre di Dante), protagonista di una faida familiare che si concluderà solo nel 1342. In realtà, Virgilio si è accorto già da tempo di quell'anima che rimproverava Dante e i familiari di non averlo vendicato, ma Dante in quel momento era «tutto impedito» (cioè tutto “preso, catturato”, XXIX, 28) dalla visione e dalle parole di Bertran de Born. Si instaura qui una dinamica tra scorrere del tempo ed “essere catturati e presi” che tornerà nella determinante scena di Casella sulla spiaggia del Purgatorio: che

questo “rapimento” avvenga alla presenza di un poeta provenzale, lega ulteriormente questo episodio a quello.³

L’ultima indicazione dell’ora nell’Inferno coincide con il momento del ribaltamento che porta dalla discesa verso il centro della terra alla risalita verso l’emisfero australe. Dante ha appena passato il «punto» (XXXIV, 93), il centro della terra (anche in questo caso il riferimento temporale giunge nei pressi di una soglia), e Virgilio lo esorta con la stupefacente indicazione che le 7.30 di sera sono diventate le 7.30 del mattino:

«Lèvati sù», disse ’l maestro, «in piede:
la via è lunga e ’l cammino è malvagio,
e già il sole a mezza terza riede».
(*Inf.* XXXIV, 93-96)

Dante chiede: «come, in sì poc’ora, / da sera a mane ha fatto il sol tragitto?» (104-105) e Virgilio chiarisce il dubbio svelando l’inversione: «Qui è da man, quando di là è sera» (118). Quest’ultima indicazione temporale a opera del poeta è nel segno del ribaltamento, un “ribaltamento” che lo riguarderà di lì a poco, mettendo in dubbio il suo ruolo di infallibile “orologio”.

Non appena infatti Dante giunge sulla spiaggia del Purgatorio riacquisisce la possibilità di leggere nel cielo il trascorrere delle ore. Con un evidente entusiasmo cumulativo nel riferire anche piccoli spostamenti delle lancette, Dante ci informa che siamo tra le quattro e le cinque del mattino (*Purg.* I, 19-21), ci mostra l’alba (115-117), il sorgere del sole (II, 1-9) e gli istanti successivi a questo (55-57):

Lo bel pianeto che d’amar conforta
faceva tutto rider l’oriente,
velando i Pesci ch’erano in sua scorta.
(*Purg.* I, 19-21)

³ Di “impetramento” e musica profana ha scritto Carla Rossi almeno in due occasioni: C. Rossi, *Osservazioni sull’impalcatura musicale della Commedia: il mancato miserere degli ignavi e il «primo tuono» del Te Deum*, in *Lectio in musica Dantis*, a cura di C. Campa, Roma, Ibimus - Palestrina, 2023, pp. 257-271; C. Rossi, *Medusa-Donna Petra-Francesca: lussuria, impetramento e musica*, in «Theory and Criticism of Literature & Arts», vol. 9, n. 1, 2025, pp. 126-135.

L'alba vinceva l'ora mattutina
che fuggia innanzi, sì che di lontano
conobbi il tremolar de la marina.
(I, 115-117)

Già era 'l sole a l'orizzonte giunto
lo cui meridian cerchio coverchia
Ierusalèm col suo più alto punto;
e la notte, che opposita a lui cerchia,
uscita di Gange fuor con le Bilance,
che le caggion di man quando soverchia;
sì che le bianche e le vermiglie guance,
là dov'i' era, de la bella Aurora
per troppa etate divenivan rance.
(II, 1-9)

Da tutte parti saettava il giorno
lo sol, ch'avea con le saette conte
di mezzo 'l ciel cacciato Capricorno.
(II, 55-57)

Alla riacquistata capacità di orientamento temporale da parte di Dante, corrisponde qui la fine del compito di Virgilio di scandire il tempo e la direzione. Catone indica il nuovo "orologio" che dovrà guidare i *due* pellegrini:

Poscia non sia di qua vostra reddita;
lo sol vi mosterrà, che surge omai,
prendere il monte a più lieve salita.
(*Purg.* I, 106-108)

Il Sole che Dante non ha potuto seguire da solo nel primo canto dell'*Inferno*, *vi mostrerà*, mostrerà ad entrambi, dice Catone, la via e lo scorrere del tempo: il Sole sostituisce Virgilio e questa sostituzione è resa ben palese dal fatto che mentre l'astro si muove, l'orologio virgiliano si "ferma".

Dal verso 114 del I canto del *Purgatorio*, incomincia una piccola "bucolica": il mattino vince l'ultima ombra, la marina tremola in lontananza, la pianura solitaria comunica al pellegrino il senso di aver ritrovato «la perduta strada» (I, 119), un senso di casalingo conforto. I due pellegrini giungono in un luogo all'ombra, ancora ricco di rugiada,

Virgilio con entrambe le mani la coglie dall'«erbetta» (124) e deterge il volto di Dante. Poi svelle un ramo di giunco e la pianta *umile* (termine chiave della IV bucolica), sorprendentemente rinasce.

Il primo canto del *Purgatorio* risplende del magnifico inno alla libertà («libertà va cercando, ch'è sì cara, / come sa chi per lei vita rifiuta», I, 71-72), ma non dobbiamo dimenticare che un'esaltazione della libertà (con altro significato, in quel caso “arcadico”) è presente anche nella I bucolica (insieme al riferimento a una barba, come per Catone, brizzolata):

TITIRO:

La libertà, che rivolse lo sguardo, benché tardi alla mia inerzia,
dopo che brizzolata cadeva al taglio la barba;
rivolse infine lo sguardo, e venne dopo molto tempo,
da quando sono di Amarillide e mi ha lasciato Galatea.
Perché lo confesso, sinché ero legato a Galatea,
non avevo speranza di libertà.⁴

Il luogo arcadico è ideale per una scena come quella di Casella, che appare in questa luce come una “micro-bucolica”:

E io: «Se nuova legge non ti toglie
memoria o uso a l'amoroso canto
che mi solea quietar tutte mie doglie,
di ciò ti piaccia consolare alquanto
l'anima mia, che, con la sua persona
venendo qui, è affannata tanto!».
Amor che ne la mente mi ragiona
cominciò elli allor sì dolcemente,
che la dolcezza ancor dentro mi suona.
Lo mio maestro e io e quella gente
ch'eran con lui parevan sì contenti,
come a nessun toccasse altro la mente.

⁴ Virgilio, *Le Bucoliche*, a cura di A. Cucchiarelli, trad. di A. Traina, Roma, Carocci, 2022, pp. 89-91. I versi citati sono i vv. 27-32 della I bucolica, così il testo latino: «Libertas, quae sera tamen respexit inertem / candidior postquam tondenti barba cadebat, / respexit tamen et longo post tempore venit, / postquam nos Amaryllis habet, Galatea reliquit. / Namque (fatebor enim) dum me Galatea tenebat, / nec spes libertatis erat». In questa lettura, una delle dimensioni del canto I del *Purgatorio* è quella della parodia seria e cristiana della I bucolica.

Noi eravam tutti fissi e attenti⁵
a le sue note [...]
(*Purg.* II, 106-119)

Il canto di Casella ha creato uno stato di sospensione degli affanni che è strettamente legato a un tempo che Virgilio conosce bene e che ha cantato: il tempo bucolico del canto e della consolazione. Questo tempo deve essere però interrotto dal veglio onesto (il verso 119 è spezzato in due dal suo intervento):

[...] ed ecco il veglio onesto
gridando: «Che è ciò, spiriti lenti?
qual negligenza, quale stare è questo?
Correte al monte a spogliarvi lo scoglio
ch'esser non lascia a voi Dio manifesto».
(*Purg.* II, 109-123)

Il rimprovero «spiriti lenti» è una aperta negazione della dimensione del tempo bucolico, tempo che qui Virgilio incarna, tanto da lasciarsi a sua volta ammaliare dal canto. L'espressione *spiriti lenti* è infatti, a mio modo di vedere, una traduzione e inversione del celebre *lentus in umbra* che segna l'esistenza arcadica di Titiro, con gioco di parole tra *umbra* (in senso letterale) e *ombra* (come spirito).⁶

Come scrive Andrea Cucchiarelli, commentando la prima Ecloga: «con *lentus* è espressa la rilassatezza di chi è e si sente al sicuro: cfr. *Aen.* 12, 237».⁷ *Lentus* è parola per eccellenza del vivere bucolico e della sua dimensione del tempo.

Così comprendiamo con più chiarezza come Catone voglia “colpire” col suo rimprovero soprattutto chi avrebbe dovuto essere guida, ma ha ceduto come gli altri al richiamo del vivere *lentus*. Comprendiamo meglio anche il rimorso (eccessivo agli occhi di Dante pellegrino) di Virgilio nel III canto: «El mi pareva da sé stesso rimorso» (III, 7): nel senso

⁵ Sebastiano Valerio nota come la coppia di aggettivi “fissi e attenti” ritorni solo in altri due casi: per Beatrice (*Purg.* XXXII, 1) e Maria (*Par.* XXXI, 140), cfr. S. Valerio, «*Amoroso canto*» e «*alte lode*»: *musica e rapimenti nella Commedia*, in *Letteratura e musica del Duecento e del Trecento*, a cura di P. Benigni et alii, Gesualdo (AV), Fondazione Carlo Gesualdo, 2017, p. 45.

⁶ Pensiamo al primo apparire di Virgilio: «ombra od omo certo» (*Inf.* I, 66).

⁷ Virgilio, *Le Bucoliche*, cit., p. 140. Il riferimento all'*Eneide* rimanda al seguente passo, in cui Turno, rivolgendosi al suo popolo, dice: «noi, che ora *lenti* sediamo nei campi, saremo costretti, persa la patria, a prestare obbedienza a padroni superbi» («*nos patria amissa dominis parere superbis / cogemur, qui nunc lenti consedimus arvis*»). Cfr. Virgilio, *Eneide*, a cura di A. Fo, Torino, Einaudi, 2012, pp. 548-549.

che era stato rimproverato dalle sue stesse parole (*da sé stesso*)⁸: Virgilio, infallibile orologio, sperimenta l'essere *out of joint*.

Subito dopo questo “letterario” rimorso, giunge il Sole e il corpo di Dante, come meridiana (la misura del tempo in un'altra forma), proietta la sua ombra:

Lo sol, che dietro fiammeggiava roggio,
rotto m'era dinanzi a la figura,
ch'avea in me de' suoi raggi l'appoggio.
(*Purg.* III, 16-18)

Il tempo arcadico e della lentezza bucolica non è adatto alla scalata del Purgatorio, ma il Sole guiderà i tre pellegrini (dopo che anche Stazio si sarà aggiunto) fino a un momento bucolico pienamente cristiano, quello del Paradiso Terrestre, in cui Dante potrà sperimentare un nuovo significato del termine *lento*:

Vedi lo sol che 'n fronte ti riluce;
vedi l'erbette, i fiori e li arbuscelli
che qui la terra sol da sé produce.
(*Purg.* XXVII, 133-135)

Vago già di cercar dentro e dintorno
la divina foresta spessa e viva,
ch'a li occhi temperava il novo giorno,
sanza più aspettar, lasciai la riva,
prendendo la campagna *lento lento*
su per lo suol che d'ogne parte auliva.
(*Purg.* XXVIII, 1- 6, corsivo mio)

Le indicazioni del trascorrere del tempo che Virgilio ha dato a Dante sono state, come abbiamo visto, sempre legate a soglie concrete e simboliche di grande rilevanza: musica, filosofia, poesia sono state coinvolte in questi stati di passaggio, “impetramenti” e “ribaltamenti” hanno caratterizzato il passare delle ore. L'ultima di queste occorrenze ha coinvolto direttamente Virgilio, mettendo profondamente in crisi ruolo e figura di chi inizialmente aveva il compito di scandire il tempo, ed è lecito chiedersi come vada interpretata questa apparente condanna del tempo bucolico rappresentato da Virgilio

⁸ Interpretare così questi versi arricchisce di significato ulteriore la tradizionale parafrasi che intende *spinto al rimorso dalla sua stessa coscienza* (e non da un rimprovero diretto di Catone).

stesso e dalla sua poesia. Questa domanda potrebbe aprire lo spazio per un nuovo studio, quindi mi limito a una rapida considerazione: non si intende avvalorare le teorie critiche che leggono, in situazioni simili a questa, una “condanna” di Virgilio, al contrario credo che qui, come in altre occasioni, sia bene riflettere sulla costruzione della complessità di questo personaggio letterario. Dante non utilizza la teologia per “criticare” o “superare” Virgilio, ma per farne un personaggio poeticamente vivo: non condanna la poesia del suo maestro attraverso la teologia, ma utilizza la teologia per dare vera vita alla propria poesia. Teodolinda Barolini, in un senso forse affine a questo, ha parlato di «rigoroso abbraccio del paradosso».⁹

BIBLIOGRAFIA

- Barolini T., *La “Commedia” senza Dio*, Milano, Feltrinelli, 2013.
- Blasucci L., *La dimensione del tempo nel «Purgatorio»*, in «L’Approdo Letterario», vol. 37, 1967, pp. 40-57.
- Borsellino N., *Una poetica del tempo*, in Id., *Il poeta giudice*, Torino, Aragno, 2011, pp. 139-146.
- Carmina Burana*, a cura di E. Bianchini, Milano, BUR, 2010.
- Chiarini G., *Time and Space in Dante’s Inferno: The Invention of Dante’s Clock*, in «The Edgar Wind Journal», vol. 1, 2021, pp. 55-66.
- Chiarini G., *Time and Space in Dante’s Paradiso*, in «The Edgar Wind Journal», vol. 3, 2022, pp. 47-72.
- Chiarini G., *Time and Space in Dante’s Purgatorio*, in «The Edgar Wind Journal», vol. 2, 2022, pp. 107-132.
- Ledda G., «*Se fede merta nostra maggior musa*»: sulla presenza di Virgilio nel Paradiso, in *Dante e la tradizione classica*, a cura di S. Carrai, Ravenna, Longo, 2021, pp. 117-143.
- Ledda G., *Virgilio dalla Vita Nova al Convivio*, in «Quaderni di Gargnano», vol. 5, 2022, pp. 193-216.
- Ledda G., *Virgilio nel Purgatorio di Dante: poesia, politica e morale*, in «Neohelicon», vol. 49, 2022, pp. 113-134.
- Masciandaro F., *La problematica del tempo nella Commedia*, Ravenna Longo, 1976
- Maślanka-Soro M., *I valori del tempo nell’Inferno di Dante*, in *Lingua e letteratura italiana dentro e fuori la Penisola*, a cura di S. Widłak, Kraków, Wyd. UJ, 2003, pp. 191-198.
- Rossi C., *Suoni, Musica, Armonia: riflessioni sull’intelaiatura melodica della Commedia*, in «Theory and Criticism of Literature and Arts», vol. 1, nr. 1 (2017), pp. 126-183.
- Rossi C., *Medusa-Donna Petra-Francesca: lussuria, impetramento e musica*, in «Theory and Criticism of Literature & Arts», vol. 9, n. 1, 2025, pp. 126-135.
- Rossi C., *Osservazioni sull’impalcatura musicale della Commedia: il mancato miserere degli ignavi e il «primo tuono» del Te Deum*, in *Lectio in musica Dantis*, a cura di C. Campa, Roma, Ibimus - Palestrina, 2023, pp. 257-271.

⁹ T. Barolini, *La “Commedia” senza Dio*, Milano, Feltrinelli, 2013, p. 25.

Suitner F., *Avari e prodighi si ingiuriano nel IV cerchio dell'Inferno*, in «Rivista di Letteratura Italiana», vol. 37, n. 3, 2019, pp. 151-158.

Valerio S., «*Amoroso canto*» e «*alte lode*»: *musica e rapimenti nella Commedia*, in *Letteratura e musica del Duecento e del Trecento*, a cura di P. Benigni et alii, Gesualdo (AV), Fondazione Carlo Gesualdo, 2017, pp. 37-48.

Virgilio, *Eneide*, a cura di A. Fo, Torino, Einaudi, 2012.

Virgilio, *Le Bucoliche*, a cura di A. Cucchiarelli, trad. di A. Traina, Roma, Carocci, 2022.

Dante. La voce delle donne

PAOLA VECCHI GALLI

Premessa

Il dialogo con il mio maestro, Emilio Pasquini, non si è mai interrotto e questi appunti vengono dedicati, con affettuosa gratitudine, alla sua memoria. Alla mia indagine – o principio di indagine – hanno infatti dato avvio alcune impressioni scambiate con lui sui modi con cui Dante, per bocca di altri, parla nella *Commedia*. Lo ispirava in particolare l'accusa formulata da Guido da Montefeltro nel canto XXVII dell'*Inferno*: «le sue parole parver ebbre» (v. 99), che riteneva quasi una trascrizione del giudizio sgomento di Dante uomo – non più del suo personaggio – messo al cospetto, a Roma nel 1301, di Bonifacio VIII, a un passo dalla catastrofe della propria vita. E, allora, si potrebbe dire lo stesso sulla voce delle donne di Dante? Qualcuna di loro fu mai sua portavoce? E dando la parola a personaggi femminili – multiformi, e persino reali, non solo creature fantastiche o letterarie –, il poeta rifletteva anche sulla società del proprio tempo? È certo che il tema non investe solo la poesia, ma si rispecchia in un costume storico – e in una trattatistica dottrinale – che pongono la donna ai margini del silenzio: può comportare velature, segreti, dissimulazioni. Tanto più dovrà colpirci la portata di questa peculiare e variegata invenzione dantesca: la voce delle donne.

Leggiamo in apertura alcune righe di Dante, per renderci subito conto delle sue convinzioni sull'origine divina, ma 'secondaria' rispetto all'uomo, della parola della donna. Dal *De vulgari eloquentia* I IV 3:

Sed quanquam mulier in scriptis prius inveniatur locuta, rationabilius tamen est ut hominem prius locutum fuisse credamus, et inconvenienter putatur tam egregium humani generis actum non prius a viro quam a femina profluxisse. Rationabiliter ergo credimus ipsi Ade prius datum fuisse loqui ab Eo qui statim ipsum plasmaverat.

[Tuttavia, per quanto nelle Scrittura si trovi che la prima a parlare fu la donna, più ragionevolmente però crediamo che sia stato invece l'uomo, ed è anzi insensato pensare che un atto così eccellente del genere umano non sia proceduto dall'uomo prima che dalla donna. A ragione dunque riteniamo che proprio a Adamo per primo fosse dato di parlare da Colui che l'aveva appena plasmato].

Impossibile per Dante ritenere che un «tam egregium humani generis actum non prius a viro quam a femina profluxisse»: è la ragione a garantire che l'atto della parola è, anzitutto, prerogativa – o privilegio – maschile. E in effetti erano molto poche, al tempo di Dante, le donne dotate di voce pubblica e di controllo della propria parola, ovvero di identità; meglio se, come ammoniva Francesco da Barberino, la donna «Né parli punto, se non quando forse / Nicisità la sforza; / Ed allora, soave e vergogniosa» (parte II, vv. 53-55).¹⁰ Non basta. Quella su cui riflettiamo, filtrata dalla scrittura di Dante, è per forza di cose un'oralità riflessa: è sensato allora ricercarvi una qualche testimonianza di lingua parlata, tenuto conto che noi lettori moderni potremmo averla persa di vista, sin troppo convinti delle formalizzazioni della poesia medievale?¹¹

Andrebbero poi considerate alcune rimozioni della *Commedia*, ovvero le parole mai messe in scena da Dante. Se fra i personaggi maschili certi 'vuoti di parola' paiono clamorosi (penso ad esempio a Federico II nell'*Inferno*, o a San Francesco nel *Paradiso*), a qualcosa fanno pensare anche le assenze di non poche figure di donne celebri per potere o per ingegno. Nomino ad esempio – ma ogni lettore potrebbe costruire un proprio elenco – la mistica Ildegarda di Bingen¹² o la 'scandalosa' Eloisa amica di Abelardo: da loro, o da

¹⁰ *Del reggimento e costumi di donna*, secondo la lezione dell'antico testo a penna barberiniano per cura del conte C. Baudi di Vesme, Bologna, presso Gaetano Romagnoli, 1875, p. 52.

¹¹ Più di uno spunto in tal senso mi viene da M. Santagata, assertore della verità e del realismo dell'opera di Dante e di Petrarca, nonché del suo immanente autobiografismo (*L'io e il mondo. Un'interpretazione di Dante*, Bologna, il Mulino, 2011, pp. 43 ss.): Santagata ci ha avvertito che, ben oltre le loro stilizzazioni linguistiche, Dante e Petrarca non possono derogare alla realtà del proprio tempo (Id., *Il poeta innamorato. Su Dante, Petrarca e la poesia amorosa medievale*, ivi, 2017).

¹² Alcuni studi recenti su Ildegarda ne hanno ipotizzato la conoscenza da parte di Dante, rispetto a quanto a suo tempo asseriva la voce dell'*Enciclopedia dantesca* (di Réginald Grégoire), che la escludeva recisamente. Rinvio in proposito alle precisazioni di N. Tonelli, *Dolce sirena e femmina balba: figure femminili nel Purgatorio*, in «Cahiers d'études italiennes», 33, 2021, online: <https://journals.openedition.org/cei/9760?lang=en>. Anche A. Zazzaroni (*L'uomo al centro della 'rota': Dante e Hildegard di Bingen*, in «Studi e problemi di critica testuale», 78, 2009, pp. 49-80), e S. Barsella (*Dante e Ildegarda. Possibili percorsi di ricerca*, in *Dante e la Toscana Occidentale: tra Lucca e Sarzana (1306-1308)*, Atti del Convegno di studi, Lucca-Sarzana 5-6 ottobre 2020, a cura di A. Casadei e P. Pontari, con la collaborazione di M. Cambi, Pisa, Pisa University Press, 2021, pp. 353-361) hanno per parte loro notato analogie fra i percorsi mistici, cosmologici, teologici di entrambi: ma per ora non possiamo essere certi del rifluire nella *Commedia* della voce, o meglio della parola scritta, della santa mistica.

personaggi simili, Dante avrebbe mai potuto ricavare modelli di scrittura e di parola al femminile?¹³

Un ultimo rilievo è di ordine generale: nel mondo di Dante si parla pochissimo, e il poeta stesso «rade volte, se non domandato, parlava, e quelle pesantemente»¹⁴. Uno dei tratti più tipici del suo tempo, ed evidentemente anche del suo carattere, è il silenzio, del singolo e della collettività. Non a caso mi ha sempre colpito che la prima, nobile connotazione dei sapienti del Limbo fosse che «parlavan rado, con voci soavi» (*Inf.* IV 114): dunque agivano con l'autorevole laconismo del saggio. Per converso, e a distanza di un solo canto, Francesca da Rimini darà prova di una loquacità che viola la convenienza accordata al suo sesso e alla sua voce: anche in ciò manifestando un'oltranza che è non piccola componente del suo peccato.

Quali donne, allora? Sappiamo anzitutto che in ogni regno dell'oltretomba, siano di *femmine* o *virii*, le anime dantesche «son di fama note» (*Par.* XVII 138): si instaura quindi una delimitazione di campo che riguarda la notorietà, sempre pretesa, del personaggio-donna come del personaggio-uomo. Una sola concessione alla *radice incognita e ascosa* sembra consentita, ed è affidata alla *vedovella* di *Purg.* X 76-96:

[...] i' dico di Traiano imperadore;
e una vedovella li era al freno,
di lagrime atteggiata e di dolore.

¹³ Suggestivo al massimo – sul piano dell'invenzione drammatica – potrebbe essere il confronto tra Eloisa e Francesca da Rimini, entrambe donne che, inaspettatamente, parlano da sole e in prima persona dell'amore che le ha travolte. È del resto un confronto che non sono la prima a istituire: Dante conosceva forse le lettere di Eloisa, che furono poi tanto care a Petrarca (che le leggeva nel ms. Par. lat. 2493)? Il tema è delicato, dato che la propagazione di quei testi sembra, ma non è certezza, successiva al suo tempo (quanto alla loro autenticità, parziale o integrale, ha scritto con affondi di grande interesse F. Troncarelli, *Abelardo, Eloisa e la paleografia integrale*, in «Litterae Caelestes», II, 2007, pp. 53-69). Ringrazio quindi Natascia Tonelli che ha ripreso il tema anche in occasione di questo convegno, sottolineando i contatti fra le lettere di Eloisa, che ritiene autentiche, e certi episodi danteschi, come quelli di Francesca e di Piccarda: cfr. in particolare il suo *Libri galeotti da Eloisa a Flamenca a Francesca*, in «Spolia. Annual Journal of Medieval Studies», XVI, 2020, pp. 191-210.

¹⁴ Per la breve citazione a testo rinvio a Giovanni Boccaccio, *Trattatello in laude di Dante* (I red.), in *Le vite di Dante dal XIV al XVI secolo. Iconografia dantesca*, a cura di M. Berté e M. Fiorilla, S. Chiodo e I. Valente, Roma, Salerno Editrice, 2017, pp. 28-120: p. 75. Sul laconismo di Dante si è espresso da ultimo K. Ph. Ellerbrock, «Rade volte [...] parlava». *La poetica del non detto nella Commedia di Dante*, in «Arzanà», 22, 1, 2022, pp. 39-59, online:

<https://journals.openedition.org/arzana/2252>

Intorno a lui pareva calcato e pieno
di cavalieri, e l'aguglie ne l'oro
sovr'essi in vista al vento si movieno.
La miserella intra tutti costoro
pareva dir: «Segnor, fammi vendetta
di mio figliuol ch'è morto, ond'io m'accoro»;
ed elli a lei rispondere: «Or aspetta
tanto ch'i' torni»; e quella: «Segnor mio»,
come persona in cui dolor s'affretta,
«se tu non torni?»; ed ei: «Chi fia dov'io,
la ti farà»; ed ella: «L'altrui bene
a te che fia, se 'l tuo metti in oblio?»;
ond'elli: «Or ti conforta; ch'ei convene
ch'i' solva il mio dovere anzi ch'i' mova:
giustizia vuole e pietà mi ritene».
Colui che mai non vide cosa nova
produsse esto visibile parlare,
novello a noi perché qui non si trova.

Fra gli esempi di superbia punita si staglia la voce di una *miserella* afflitta che richiama al *dovere* il più potente degli uomini sulla terra, *Traiano imperadore* al culmine della gloria militare. Delle molte parole dette e riferite mi colpisce l'appellativo 'cortese' *segnor / segnor mio*, con cui la supplicante si rivolge per due volte all'interlocutore; così come il suo pianto doloroso («di lagrime atteggiata e di dolore», v. 78).¹⁵ Ma il *visibile parlare* della scena – il suo realismo 'al femminile' – è tutto affidato alla gestualità impetuosa di questa *mater dolorosa* senza nome: a un'istintività disperata ma eloquente, che a ben guardare viola – l'abbiamo visto – il decoro e la compostezza imposti in pubblico alla donna, ma che è concessa a questa controfigura di 'Maria addolorata' sotto la croce del Figlio. Va però detto – sempre a proposito di mimesi –, che Dante non attinge mai a un'oralità femminile 'dal basso', paragonabile a quella che, negli ultimi cerchi dell'*Inferno*, dà luogo a violenti scambi di parola tra i personaggi maschili: la voce di una donna – per quanto umile – è immune da cadute di questo tipo; né fa eccezione la battuta

¹⁵ Il pianto della *vedovella* non è però un connotato di 'genere', né solo letterario: il primo suono dello smarrito nella selva è infatti «la pieta del suo pianto», *Inf.* II 107, mentre al tempo di Dante risalgono le lacrime più antiche della pittura moderna (cfr. in proposito C. Frugoni, *La voce delle immagini. Pillole iconografiche dal Medioevo*, Torino, Einaudi, 2010). Né si dimentichi che il pianto, soprattutto se delle donne, è ammesso solo in base a comportamenti (e avvenimenti) rigidi e formalizzati: un vero e proprio protocollo delle lacrime quale troviamo espresso, ad esempio, nel *Reggimento* di Francesco da Barberino.

Anzi meravigliose della *puttana Taidé*, che pure mette in scena l'allettamento del meretricio (*Inf.* XVIII 133-135).

b) *Gesti e /o parole*

Se la parola delle donne trova ampio spazio nella *Commedia*, la sua rappresentazione è affidata più spesso al gesto che al suono: la potremmo definire, con Dante, il 'visibile parlare' delle donne, una sorta di 'oralità performativa'.

Gli esempi sono molti e qui ne riporto solo alcuni. Come la maestà di Maria nel II canto dell'*Inferno*; la sollecitudine di Lucia e la rapidità al soccorso di Beatrice («al mondo non fur mai persone ratte.../com'io, dopo cotai *parole fatte*» (*Inf.* II 109-111; ma già al v. 67 ricorreva per la prima volta il vocabolo *parola*); l'*angelica voce* dell'amata e, altrove, la sua severità («Così la madre al figlio par superba, /com'ella parve a me; / perché d'amaro / sente il sapor de la pietade acerba», in *Purg.* XXX 79-81). In altri contesti non sfuggono le parole di apprensione quasi materna – o coniugale – di Pia de' Tolomei rivolte al pellegrino, che dovrà *riposare* della lunga via prima di ripensare a lei; oppure, in tragico contraltare, le grida di disperazione delle «sfacciate donne fiorentine» che «avrian le bocche aperte» per l'imminente punizione di Dio (*Purg.* XXIII 101 e 108); o la ferinità di *Ecuba trista misera e cattiva* che «forsennata latrò sì come cane; / tanto il dolor le fé la mente torta» di *Inf.* XXX 16, 20 e 21. Ma, di contro, sull'immaginario di Dante esercita una particolare suggestione la voce – e l'immagine – della madre, portata a sublimità iconica in *Par.* XV 121-123 (su cui avrò modo di ritornare):

L'una vegghiava a studio de la culla,
e, consolando, usava l'idioma
che prima i padri e le madri trastulla.

Di fatto il vocabolo *idioma* (v. 122) trova nella *Commedia* un solo altro parallelo nella parola di Adamo (*Par.* XXVI 114: «l'idioma ch'usai e che fei»): due casi diversi, ma paralleli e complementari, della lingua primaria dell'uomo, del progenitore Adamo e del padre e della madre di ognuno di noi. Mentre è indimenticabile, tornando a Beatrice, la grandiosità della sua apparizione e del suo *caldo parlar* in *Purg.* XXX 58-75 (ma il rimprovero è preceduto e come addolcito dall'estesa *comparatio domestica* dei vv. 43-45: «volsimi a la sinistra col respitto / col quale il fantolin corre a la mamma / quando ha paura o quand'elli è afflitto»):

Quasi ammiraglio che in poppa e in prora
viene a veder la gente che ministra
per li altri legni, e a ben far l'incora;
in su la sponda del carro sinistra,
quando mi volsi al suon del nome mio,
che di necessità qui si registra,
vidi la donna che pria m'appario
velata sotto l'angelica festa,
drizzar li occhi ver' me di qua dal rio.
Tutto che 'l vel che le scendea di testa,
cerchiato de le fronde di Minerva,
non la lasciasse parer manifesta,
regalmente ne l'atto ancor proterva
continüò come colui che dice
e 'l più caldo parlar dietro riserva:
«Guardaci ben! Ben son, ben son Beatrice.
Come degnasti d'accedere al monte?
non sapei tu che qui è l'uom felice?».

Dove mai Dante avrà attinto un'immagine di regalità muliebre simile a questa? Dove un *visibile parlare* così potente e al contempo inusuale, se applicato a una donna? Dall'arte o dal costume del tempo? Qui basti per il momento segnalarne l'eccezionalità, che va oltre la misura umana e travalica sotto ogni possibile aspetto la figura femminile del suo tempo.¹⁶

Ancora, pur con esiti contrapposti, noteremo il solenne latino di Beatrice-*figura Christi* in *Purg.* XXXIII 10-12 («*Modicum et non videbitis me...*»); e l'ultimo suo bisbiglio – in un'oralità appena sussurrata, analoga alla *ruminatio* sacerdotale –, che accompagna le sue mani giunte in preghiera per la salvezza del pellegrino (*Par.* XXXIII 38-39: «vedi Beatrice con quanti beati / per li miei prieghi ti chiudon le mani»): forse la raffigurazione più

¹⁶ Sarebbe suggestivo credere che questa solenne e 'virile' apparizione di Beatrice possa in qualche modo evocare un incontro di Dante con Arrigo VII di Lussemburgo e Margherita di Brabante sua moglie (scomparsa nel dicembre 1311): ma è un'ipotesi sin troppo remota per venire qui approfondita. Sulla verosimiglianza di un incontro di Dante a Genova, nel 1311, con la corte di Arrigo si è espresso di recente A. Casadei, *Dante. Storia avventurosa della Divina commedia dalla selva oscura alla realtà aumentata*, Milano, Il Saggiatore, 2020, in particolare pp. 105-106.

eccelsa di donne che pregano nel poema.¹⁷ E se la rappresentazione dell'amata spicca in primo luogo per immagini di fulgore, anche sul suo (*dolce*) *riso* si potrebbe aggiungere qualcosa, alla luce di un passo del III libro del *Convivio* e delle regole imposte anche in questo campo dalle grammatiche del comportamento. Il riso femminile non deve essere accompagnato da suoni, né diventare *voce*; ma va modulato senza *romore*:

E però si conviene a l'uomo, a dimostrare la sua anima ne l'allegrezza moderata, moderatamente ridere, con onesta severitate e con poco movimento de la sua faccia; sì che donna [...] paia modesta e non dissoluta. Onde ciò fare ne comanda lo Libro de le quattro virtù cardinali: «Lo tuo riso sia senza cachinno», cioè senza schiamazzare come gallina. *Ahi mirabile riso de la mia donna, di cui io parlo, che mai non si sentia se non de l'occhio!* (*Convivio* III VI 11-12, mio il corsivo).¹⁸

Essè d'alchun solazzo

Ridere le convengnia,

Non gridi: ah! ah!, né consimili voci

Però checciò faria mostrar li denti

Che non è cosa conta;

Massanza alchun remore,

Sembranza faccia d'alchuna allegrezza;

[...]

E qui s'intende di riso sfrenato

E del continovato

Non miga della faccia rallegrare,

E tenperato riso

Rado, e alluogo e attempo suo (Francesco da Barberino, *Del Reggimento e costumi di donna*, Parte I, V, vv. 22-35, p. 32).

Sull'eloquio di Beatrice ci sarebbe ben altro da dire, tanto numerosi sono gli spunti di cui alimentarsi: ma qui non potrò esibirne che qualche cenno sommario. Queste sue parole, pronunciate «con angelica voce, in sua favella» (*Inf.* II 57), sono, per quanto riferite da Virgilio, le prime dette da donna nella *Commedia*. Il suo *dir* esce da bocca «soave e piana» (II 56), «cosa mirabilmente oportuna nelle donne» – come chiosa, minuziosamente e regolatamente, Boccaccio (*Esposizioni* II 55, mio il corsivo) –:

¹⁷ Come ha ben notato in proposito G. Ledda, *Figure femminili di santità nella Commedia di Dante*, in «Cahiers d'études italiennes», 33, 2021, p. 1-20, online: <http://journals.openedition.org/cei/9640>).

¹⁸ Cfr. la voce *riso* di Emilio Pasquini, in *Enciclopedia dantesca* online.

[...] nel qual modo di parlare si comprende la qualità dell'animo di colui che favella dovere essere riposata, non mossa da alcuna passione; e, oltre a ciò, *in questo disegna l'atto donnesco*, il quale in ogni suo movimento dee essere soave e riposato. *Con angelica voce*: aggiugne un'altra cosa, *mirabilmente oportuna nelle donne, d'aver la voce piacevole, né più sonora né meno* che alla gravità donnesca si richiede; e queste così fatte voci fra noi sono chiamate 'angeliche'.

È risaputo che – per il compito che le è stato assegnato, di rappresentare la scienza divina – Beatrice è portavoce di Dante autore, sua 'figura' e simbolo: di conseguenza la sua voce è singolarmente 'ambigua', al contempo dotata di intonazione e di prerogative maschili e femminili.¹⁹ Non mi stancherò di ripetere che si tratta di un'invenzione di perturbante novità, che elude le regole del buon comportamento e, preterintenzionalmente, riscrive il ruolo della donna dei tempi dell'autore: e resto convinta che la matrice forse più operosa di questa immagine straordinaria si possa ravvisare nella ipostasi di Filosofia nel *De consolatione* boeziano²⁰. Se a Beatrice si addicono gravità e sapienza ben oltre i limiti del suo sesso, le si potrà quindi conferire la gestualità del saggio. Alcuni versi della *Commedia* sembrano infatti ritrarre l'azione delle dita della mano destra che si congiungono all'indice della sinistra, per alludere all'esattezza di parola necessaria alla *disputatio* dottrinale: così, nel culmine del magistero paradisiaco, Beatrice si serve della metafora delle *dita* e del *nodo* da sciogliere, esortando Dante a penetrare nella sottigliezza dei suoi argomenti (*Par.* XXVIII 58-63). È un campo semantico piuttosto familiare ai primi lettori del poema, ma forse oggi non altrettanto perspicuo (e infatti solo i commentatori antichi giungono a sfiorarlo: «e parla al modo usato, usando permutazione, ponendo li diti per lo ingegno, e lo nodo per la malagevilezza del dubbio», Buti):

«Se li tuoi diti non sono a tal nodo
sufficienti, non è maraviglia:
tanto, per non tentare, è fatto sodo!».
Così la donna mia; poi disse: «Piglia

¹⁹ Riprendo in proposito, come anticipazione di un discorso ben più ampio che non è possibile qui affrontare, le parole di Emilio Pasquini, nell'*Introduzione* a *Paradiso*, in Dante Alighieri, *Commedia*, Milano, Garzanti, 2021, p. 736: «Gli *excursus* sono per lo più affidati alla voce recitante di Beatrice, vero e proprio sdoppiamento dell'*auctor*, mentre all'*agens* spetta in genere la funzione di formulatore ed elaboratore di dubbi: ora da lui stessi esplicitati, ora invece intuiti dall'interlocutore (in primis da Beatrice), che li legge in Dio».

²⁰ Come ha a suo tempo suggerito anche F. Tateo nella splendida voce *Boezio, Severino* per la *Enciclopedia dantesca* online.

quel ch'io ti dicerò, se vuo' saziarti;
e intorno da esso t'assottiglia».

Parlare quindi – e non sembri una semplificazione – è un po' il destino di Beatrice, il suo 'inveramento' e la sua più alta prerogativa. È una dote prodigiosa se non unica, che lei stessa testimonia certificandone l'origine divina: «*Amor mi mosse, che mi fa parlare*» (*Inf.* II 72). La sua leggenda è amplificata dall'aneddoto riferito dal *Trattatello* di Boccaccio; le sue parole «gravi e modeste» in età «forse d'otto anni» sono un'eccezione all'interno di una società che imponeva al bambino il mutismo:²¹

Era intra la turba de' giovinetti una figliuola del sopradetto Folco, il cui nome era Bice, come che egli sempre dal suo primitivo, cioè Beatrice, la nominasse, la cui età era forse d'otto anni, leggiadretta assai secondo la sua fanciullezza, e ne' suoi atti gentilezza e piacevole molto, con costumi e *con parole assai più gravi e modeste che il suo picciolo tempo non richiedea*; e, oltre a questo, aveva le fattezze del viso delicate molto e ottimamente disposte, e piene, oltre alla bellezza, di tanta onesta vaghezza, che quasi una angioletta era reputata da molti (*Tratt.*, I redaz., 32, p. 43).

Né possiamo ignorare la prima inaspettata azione della *gentilissima* nella *Vita nova*: una donna che parla per strada e rivolge il proprio saluto a uno sconosciuto. Il suo *dolcissimo salutare* (che fu *pace? salute?*) rende beati gli astanti, e fu vera e propria oltranza:

volse li occhi verso quella parte ov'io era molto pauroso e, per la sua ineffabile cortesia, la quale è oggi meritata nel grande secolo, mi salutò molto virtuosamente, tanto che mi parve allora vedere tutti li termini de la beatitudine (*Vita nova*, I 12).

Non basta per convincerci del fatto che la voce di questa donna sia un positivo *miracolo*, inaudito per i tempi e per le forme? Un atto oggi tanto quotidiano è invece la particolare eccezione concessa da Dante a una donna.

²¹ Cfr. ad esempio S. Nagel e S. Vecchio, *Il bambino, la parola, il silenzio nella cultura medievale*, in «Quaderni storici», N.S., 19, n. 57 (3), 1984, pp. 719-763. Sulla «vera e propria novella» che Boccaccio compone sull'innamoramento di Dante per Beatrice ha scritto E. Pasquini, *Luci e ombre nel Boccaccio biografo di Dante*, in *Boccaccio e i suoi lettori. Una lunga ricezione*, a cura di G. M. Anselmi, G. Baffetti, C. Delcorno, S. Nobili, Bologna, il Mulino, 2013, pp. 455-468.

Un elenco.

Quante sono allora le donne della *Commedia* dotate di parola? e come vengono messe in scena da Dante? Eccone un elenco sommario, poco più di una schedatura.

Inf. II 55-126. Beatrice, Maria, Lucia: è la catena di grazie che salva lo *smarrito* nella selva. Le tre donne – le prime della *Commedia* – sono rappresentate nell’atto di misericordiosa sollecitudine proprio di una madre o di un’amante: i loro gesti si accordano quindi, nonostante lo scenario paradisiaco, a una premura che scaturisce dagli affetti domestici. Chi parla, nella *reportatio* di Virgilio, è Beatrice, ultima al soccorso di Dante e autopredicantesi al v. 70 (*I’ son Beatrice*); a ritroso prenderanno la parola, in un dialogo concitato ‘al femminile’, la Madonna e Lucia che l’hanno ‘prevenuta’:

Lucevan gli occhi suoi più che la stella;
e cominciommi a dir soave e piana,
con angelica voce, in sua favella (*Inf.* II 55-57).

Or movi, e con la tua parola ornata
e con ciò c’ha mestieri al suo campare,
l’aiuta sì ch’i’ ne sia consolata.
I’ son Beatrice che ti faccio andare;
vegno del loco ove tornar desio;
amor mi mosse, che mi fa parlare (*Inf.* II 67-72).

Donna è gentil nel ciel [Maria] che si compiangere
di questo impedimento ov’ io ti mando,
sì che duro giudicio là sù frange.
Questi chiese Lucia in suo dimando
e disse: «Or ha bisogno il tuo fedele
di te, e io a te lo raccomando (*Inf.* II 94-99).

[Lucia] Disse: «Beatrice, loda di Dio vera,
ché non soccorri quei che t’amò tanto,
ch’uscì per te de la volgare schiera?
Non odi tu la pieta del suo pianto,
non vedi tu la morte che ’l combatte
su la fiumana ove ’l mar non ha vanto?» (*Inf.* II 103-108).

Le parole di Beatrice coincidono con il primo pianto di supplica dell'*Inferno*: «Lucevan li occhi suoi più che la stella» (II 55); e sono voci 'al femminile', pronunciate, come si è detto, in forma *soave e piana*. Singolarmente, la salvezza di Dante è affidata alla *parola ornata* del suo poeta: il circuito miracoloso è intessuto della semantica del *dire*. Di Lucia, che sembra rimproverare la *loda di Dio vera* perché sorda a percepire i pericoli del suo fedele, ricordiamo qui la seconda perorazione benefica di *Purg.* IX, anch'essa rivolta alla salvezza di Dante. Viene la tentazione di accostare la formula *I' son Lucia* all'analogia «I' son Beatrice, che ti faccio andare» (*Inf.* II 70): formula non neutra bensì solenne auto-presentazione della divinità, tanto nel mondo ebraico quanto in quello greco e romano.²²

Inf. V 88-107; 121-138. Il salto da paradiso a inferno è brusco con Francesca da Rimini, eroina del *mal amore* (*Purg.* X 2). Si apre qui un lungo racconto affidato a una voce femminile, la cui singolarità non manca ancora oggi di stupire. Non tanto per la sapiente retorica di cui è intessuta la rievocazione del *tempo felice*, che accoglie fra l'altro spie di linguaggio aulico («O animal grazioso e benigno» nella *salutatio*; «come vi piace» vale 'come comandate'; *amico* è 'sostenitore e alleato'. Dio è «il Re dell'Universo»), o formule di compiacenza e di *captatio benevolentiae*. La loquace Francesca viola il comandamento del silenzio imposto al proprio sesso e ne è consapevole («dirò come colui che piange e dice», v. 126): e, ancora di più, lo fa da sola, anche se si attribuisse a Paolo, il lacrimante Paolo, la battuta «Caina attende...» del v. 107. La tradizionale coppia di innamorati della letteratura cortese cede il posto alla dolente testimonianza dell'unica voce della donna.

Inf. IX 52-54. La voce delle donne vira in fascinazione simboli(sti)ca con le grida minacciose delle tre *Erine*: «Vegna Medusa sì 'l farem di smalto/[...] mal non vengiammo di Teseo l'assalto». Sono solo due versi, ma vi traspaiono l'abito dell'*improperium*,

²² Mi sento infatti di condividere le azzeccatissime note al verso dell'*Inferno* di Luisa Ferretti Cuomo: «La struttura sintattica si risolve in una auto-predicazione il cui predicato è un nome qualificativo espanso da una relativa, la quale non ha una funzione di semplice espansione che specifichi un'informazione aggiuntiva sull'antecedente. La sua funzione è al contrario quella di una frase performativa che dichiara la sua divina autorità» (Dante Alighieri, *Commedia, Inferno*, Edizione critica e commento a cura di Luisa Ferretti Cuomo, Elisabetta Tonello e Paolo Trovato, Padova, Libreria universitaria, 2022, vol. II, *ad versum*).

l'invettiva ingiuriosa di tanta letteratura medievale, e il fantasma di un'aggressività femminile evidentemente non estranea a Dante.²³

Inf. XVIII 133-135. Fra i seduttori crea un intermezzo comico la rapida battuta della «sozza e scapigliata fante» Taide; non tanto *puttana*, come la definisce Virgilio, quanto «cortigiana degradata», secondo la lettura terenziano-ciceroniana del passo:²⁴ «“Ho io grazie /grandi appo te?” “Anzi maravigliose”». È una sorta di anticipazione della *serena /femmina balba* di *Purg.* XIX, modelli entrambi di linguaggio lusinghevole nella *Commedia*.

Purg. V 130-134. Nel secondo regno, un brusco salto di prospettiva e di linguaggio. Le schive parole di Pia de' Tolomei, che *seguitano* sommessamente quelle di Bonconte da Montefeltro, spalancano un mondo di affetti dissimulati, palesando una sollecitudine quasi materna nei confronti del pellegrino («riposato della lunga via», v. 131): è un nucleo psicologico e verbale che, a mio parere, si presta bene a rappresentare la figura della donna nell'immaginario di Dante. Pia è *tacita*, come si imponeva al suo sesso per lunga tradizione di costume e di educazione (e per antico retaggio della matrona romana); e, quasi immemore del proprio passato, è concentrata sulle ragioni ormai prossime della penitenza.²⁵ In parallelo il suo riserbo – che esito a definire reticenza – fa da contraltare all'oralità dolente della 'loquace' Francesca, ed è semmai prefigurazione della paradisiaca Piccarda.

Purg. IX 55-63. Di nuovo, dopo *Inf.* II, l'apparizione miracolosa di Lucia, grazia illuminante a salvezza del pellegrino:

²³ Richiamo in proposito le belle suggestioni del volume *Dira mulier. La violenza delle donne nelle letterature del Medioevo*, a cura di F. Mosetti Casaretto, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2022, che indagano sulle varie manifestazioni del «femminino selvaggio» nel Medioevo.

²⁴ Per la quale rinvio alle riflessioni di G. Ortu, *Femmine dannate, meretrici e puttane della Commedia dantesca*, in *AlmaDante. Seminario dantesco 2013*, a cura di G. Ledda, F. Zanini, Bologna, Editrice Aspasia, 2015, pp. 119-131: 129.

²⁵ Sul silenzio femminile nel mondo romano ha scritto pagine magistrali M. Bettini, *Per un punto Orfeo perse la cappa. Dieci lezioni di antropologia del mondo antico*, Bologna, il Mulino, 2024, in particolare pp. 97-114.

venne una donna, e disse: «I' son Lucia;
lasciatemi pigliar costui che dorme;
si l'agevolerò per la sua via».
Sordel rimase e l'altre genti forme;
ella ti tolse, e come 'l dì fu chiaro,
sen venne suso; e io per le sue orme.
Qui ti posò, ma pria mi dimostraro
li occhi suoi belli quella intrata aperta;
poi ella e 'l sonno ad una se n'andaro.

Una minima chiosa all'episodio: Lucia, unica santa neotestamentaria che abbia voce nel poema,²⁶ è di nuovo rappresentata nell'atto di illuminare il proprio fedele, e palesa autodichiarandosi il miracolo in atto con la sua venuta: «I' son Lucia».

Purg. X 43-45. Tra gli *exempla* purgatoriali un brevissimo stralcio di oralità femminile – quasi un'ipostasi – è nella ripresa letterale delle parole evangeliche di Maria, umili e sottomesse alla volontà del Signore. Mi colpisce l'immagine della *figura in cera* in cui è impressa la *favella* tradotta *in atto* della Vergine. Il paragone è a dir poco sublime, eppure affida a materia fluida (la *cera*) la voce femminile della creatura inarrivabile, primo *exemplum* di meditazione purgatoriale:

e avea in atto impressa esta favella
'Ecce ancilla Dei', propriamente
come figura in cera si suggella.

Purg. X 76-96. Della vedovella supplicante *al freno* del cavallo di Traiano si è già detto.

Purg. XIII 106-154. Sapia è donna di parte e 'travestimento' di Dante: il suo racconto è un'ammissione di *invidia* municipale, ancora irrisolta nell'anima del Purgatorio e nel poeta. È un caso lampante in cui il personaggio è portavoce della passione politica di Dante, non immune dall'invettiva e dal *vituperium*: anche lei è forse una *dira mulier*?

Purg. XVII 34-39. Lavinia, promessa sposa di Enea, è raffigurata fra le visioni estatiche di iracondia punita: le sue poche parole, per *luttare* il suicidio della madre Amata, restano

²⁶ Lo nota G. Ledda, *Figure femminili di santità nella Commedia di Dante*, in «Cahiers d'études italiennes», 33, 2021, pp. 1-20, a p. 5 e *passim* (online: <http://journals.openedition.org/cei/9640>).

imprese perché sono le sole che Dante fa espressamente pronunciare a una *fanciulla*: «surse in mia visione una fanciulla / piangendo forte, e dicea...».²⁷ È dunque una sorta di deroga al silenzio che le viene concessa per piangere la morte della madre.

Purg. XIX 19-24. La *femmina balba* o *serena* è, con Matelda, con le sette donne-virtù e con Cunizza da Romano, tra le poche donne di cui nel poema sia testimoniato il canto (cfr. *Purg.* XXIX, 1-3; XXXIII, 1-12; *Par.* IX 23; sembra invece da escludere che canti Beatrice in *Par.* V 16-18)²⁸. La figura allegorica, e l'intero episodio, meritano una menzione particolare, anche se poco si può aggiungere a quanto ha detto a suo tempo Natascia Tonelli: ma mi piace sottolineare come i simbolici attributi di questa creatura siano appunto la balbuzie prima (*balba, confusa*) e poi la lingua che 'si scioglie' nell'ossessione del sogno («lo sguardo mio le faceva scorta la lingua»; «ell'avea 'l parlar così disciolto», *cantar, cantava, canto*, «Ancor non era sua bocca richiusa», *confusa* ecc.). Persino un particolare retorico appena accennato (la *reduplicatio* di *io son [...] io son*) è capace di dare sfumatura ammaliante a questa voce. Tutto ci fa dunque pensare che il canto della sirena, donna o animale che sia, appartenga al mondo della malia e del sortilegio.²⁹ Visto in questa luce il canto di Matelda può essere palinodia di questa cantilena magica, in un suggestivo contrappunto che oppone alla 'natura snaturata' della sirena, animale e donna, la natura perfetta e felice dell'uomo nel paradiso terrestre:

²⁷ Va quindi sottolineata la rarità del vocabolo *fanciulla* (su cui cfr. la 'voce' di B. Cordati Martinelli, in *Enciclopedia dantesca*, online), le cui due sole occorrenze al femminile sono in *Purgatorio*, qui e in XVI 86 («a guisa di fanciulla / che piangendo e ridendo pargoleggia»): in quest'ultimo caso un'eccezionale registrazione della voce di una bambina.

²⁸ Come puntualizza la voce *canto* di Lucia Onder in *Enciclopedia dantesca*, online.

²⁹ Come ha illustrato Bettini, *Cantare scongiuri e cantilene*, in Id., *Per un punto Orfeo*, pp. 113-124. E si vedano anche le molte, suggestive, indicazioni sul tema del canto in Dante di G. Nuvoli, *Suono e musica nella Commedia*, in *Lezioni su Dante*, a cura di G. Nuvoli, Bologna, Archetipolibri, 2011, pp. 269- 272 e C. Rossi, *Suoni, Musica, Armonia: riflessioni sull'intelaiatura melodica della Commedia*, in «Theory and Criticism of Literature and Arts», vol. 1, nr. 1 (2017), pp. 126-183; Eadem, *Medusa-Donna Petra-Francesca: lussuria, impetramento e musica*, in «Theory and Criticism of Literature & Arts», vol. 9, n. 1, 2025, pp. 126-135; Eadem, *Osservazioni sull'impalcatura musicale della Commedia: il mancato miserere degli ignavi e il «primo tuono» del Te Deum*, in *Lectio in musica Dantis*, a cura di C. Campa, Roma, Ibimus - Palestrina, 2023, pp. 257-271.

Mi apparve in sogno una femmina balba,
 ne li occhi guercia, e sovra i piè distorta,
 con le man monche, e di colore scialba.
 Io la mirava; e come 'l sol conforta
 le fredde membra che la notte aggrava,
 così lo sguardo mio le facea scorta
 la lingua, e poscia tutta la drizzava
 in poco d'ora, e lo smarrito volto,
 com'amor vuol, così le colorava.
 Poi ch'ell'avea 'l parlar così disciolto,
 cominciava a cantar sì, che con pena
 da lei avrei mio intento rivolto.
 «Io son», cantava, «io son dolce serena,
 che ' marinari in mezzo mar dismago;
 tanto son di piacere a sentir piena!
 Io volsi Ulisse del suo cammin vago
 al canto mio; e qual meco s'ausa,
 rado sen parte; sì tutto l'appago!».
 Ancor non era sua bocca richiusa,
 quand'una donna apparve santa e presta
 lunghesso me per far colei confusa. (*Purg.* XIX 7-27)

Purg. XXVII 100-108. Nel sogno di Dante parla Lia, qui canonicamente ritratta a fianco di Rachele. A dirla tutta, i due emblemi della *felicitas temporalis*, nelle opere e nella contemplazione filosofica, non mi sembrano soltanto precorritori di Matelda – la perfezione dell'uomo «que per terrestrem paradisum figuratur» (*Mon.* III XVI 7) – ma collegati anch'essi alla sfigurata e laida *femmina balba*, la *serena* del XIX canto. Quindi, di nuovo, una sorta di palinodia, o un inveramento, con cui Dante reagisce a quanto ha sognato nel canto XIX:

[...] e cantando dicea:
 «Sappia qualunque il mio nome dimanda
 ch'i' mi son Lia, e vo movendo intorno
 le belle mani a farmi una ghirlanda».

Purg. XXVIII e XXXIII. Matelda e il suo allegorico parlare: dalla bocca di lei, figura enigmatica e tuttavia donna luminosissima, Dante apprende la natura del Paradiso terrestre, e alle sue parole affida una delle invenzioni più belle del poema – la salvezza del mondo antico e dei suoi miti, con lo commovente parallelo fra il *Parnaso* pagano e l'Eden

cristiano –, in un canto tutto innervato dal *costrutto* della *bella donna* (*dicerò, dir, corollario*). Da *Purg.* XXVIII 139-144:

«Quelli ch'anticamente poetaro
l'età de l'oro e suo stato felice,
forse in Parnaso esto loco sognaro.
Qui fu innocente l'umana radice;
qui primavera sempre e ogne frutto;
nettare è questo di che ciascun dice».

Purg. XXX-XXXIII. Sono canti segnati dal rimprovero di Beatrice a Dante e dalla sua esoterica profezia sugli imminenti destini del mondo. Intrecciata alla voce di Matelda, la perorazione di Beatrice – pronunciata in parte in latino (*Purg.* XXXIII 10-12: «Modicum, et non videbitis me; /et iterum, sorelle mie dilette, / modicum, et vos videbitis me») e con raffinato ricorso agli strumenti dell'*ars dicendi* (come la *reduplicatio*, la metafora, l'accesso a un linguaggio scritturale e mistico – la *narrazion buia*, XXX 46 –, oscuro sì, ma in grado di potenziare il linguaggio 'naturale' della donna) – sembra replicare la coppia Lia-Rachele evocata poco fa: in quanto duplice inveramento nella prospettiva della salvezza del pellegrino. Di nuovo, e all'ennesima potenza, il *miracol* di Beatrice che parla, ed è portavoce di Dante: come avverrà nell'intero arco della cantica successiva.

Par. III 97-108. È il racconto di Piccarda Donati, sorella di Corso: un riflesso, se non di un'oralità di 'genere', di una vicenda storica che coinvolge una suora rapita; e un'allusione al potente e colto monachesimo femminile del tempo di Dante.³⁰ Dell'episodio sono falsariga le leggende dei santi, con il medaglione agiografico della fondatrice dell'ordine che non stona in bocca a una monaca clarissa: sono le *laudes Sanctae Clarae* salmodiate dalle suore nella pace della *dolce chiostra* fiorentina.³¹ Ma nello sfondo riusciamo a immaginare il matrimonio terreno imposto alla sventurata, che stride nel contrasto con la metafora delle sacre nozze rievocata con nostalgia dalla *vergine sorella* (vv. 100-102):

³⁰ Su cui mi piace richiamare due opere che mi hanno diversamente ispirata: il classico J. Leclercq, *La figura della donna nel Medioevo*, Presentazione di I. Biffi, Milano, Jaca Book, 1994, e l'imponente e utilissima edizione di *Regole monastiche femminili*, a cura di L. Cremaschi, Torino, Einaudi, 2003.

³¹ Ha notato Ledda, *Figure femminili di santità*, pp. 12 e *passim*, che Chiara è la prima santa esaltata come beata nei gradi più alti della gloria celeste, e l'unica dotata nella *Commedia* di un proprio medaglione agiografico.

«Perfetta vita e alto merto inciela
donna più sù», mi disse, «a la cui norma
nel vostro mondo giù si veste e vela,
perché fino al morir si vegghi e dorma
con quello sposo ch'ogne voto accetta
che caritate a suo piacer conforma.
Del mondo, per seguirla, giovinetta
fuggi' mi, e nel suo abito mi chiusi
e promisi la via de la sua setta.
Uomini poi, a mal più che a ben usi,
fuor mi rapiron dalla dolce chiostra.
Iddio si sa qual poi mia vita fusi». (*Par.* III 97-108)

Par. IX 22-63. È il momento di una diversa sorella: la scandalosa e 'venerea' Cunizza, sorella dei temutissimi Alberico e Ezzelino da Romano. Di lei poco possiamo dire se non che, interrotto il canto paradisiaco (v. 23), è portavoce della concezione politica filoghibellina di Dante: Cunizza somiglia quindi a Sapia, e, nel complesso viluppo ideologico della *Commedia*, è *alter ego* dell'autore. Ha detto bene Marco Santagata: «Cunizza [...] parla molto ma non si imprime nell'immaginario collettivo con altrettanta forza della Pia». ³² Restano invece impressi, e la riconducono al rapimento paradisiaco, il silenzio improvviso che tronca il lungo, inusuale racconto (v. 64: «Qui si tacette») e l'ardore mistico con cui Cunizza fa ritorno alla contemplazione di Dio e al canto della sua lode: potrebbe essere per i lettori il prototipo delle donne 'pentite' o 'convertite', nel segno di Maddalena?

Qui la schedatura si conclude e la parola concessa alle donne viene meno, fatta eccezione per quell'armonia di fondo che è la più fantastica invenzione di Dante in tema di voce femminile: la parola di Beatrice, ininterrotto filo conduttore del poema sino al XIX canto del *Paradiso*.

Qualche riflessione, per concludere

Sarebbe però illusorio volerne ricercare qui tutte le sfumature: e dunque basti quanto si è detto, in attesa di verifiche più sostanziose. Quante e quali sono, allora, le donne a cui è

³² Così M. Santagata, *Le donne di Dante*, Bologna, il Mulino, 2021, p. 171: ma il volume mi ha fornito molteplici indicazioni, e mi è grato citarlo qui anche in memoria dello studioso scomparso.

concessa una voce propria nella *Commedia*? Non sono molte, anche se il mondo femminile è, nella prospettiva dantesca, variamente – e forse integralmente – rappresentato, dalle bassezze infernali all’oltranza paradisiaca. Le donne evocate sono in effetti di più, ma la maggior parte di loro è solo nominata o silente: compaiono sullo sfondo o nella memoria dei non più vivi (madri, mogli, figlie); mute, in preghiera, in canto o in pianto e in sospiri, come impone l’attitudine che viene loro assegnata dalla società e dal costume. In generale le donne che parlano sono maritate (e anche Beatrice lo è): un chiaro riflesso della condizione muliebre del tempo di Dante; mentre la sola *fanciulla* dotata di parola è Lavinia che piange la madre. Fra i personaggi storici sono sei le contemporanee: con Beatrice, Francesca, Pia, Sapia, Piccarda, Cunizza.

Sulla scorta di quanto si è detto un elenco per tipologie comprende quindi:

Figure sante

Donne potenti e sapienti

Mogli, madri e fanciulle

Donne politiche

Prostitute

Figure leggendarie, letterarie o immagini figurali

Sarei tentata di evocare, alla radice di certa oralità muliebre della *Commedia*, la scrittura epistolare, a cui potrebbero ad esempio accordarsi le formule (in particolare di *salutatio* e *laudatio*) con cui Beatrice apre la sua *orazion picciola* a Virgilio nel II canto dell’*Inferno*. Così come andrebbe sottolineato il lessico della ‘comunicazione’ che innerva il suo racconto: *dirotti* (due volte); *dir*; *parole ornate*; *fa parlare*; *disse* (due volte); *cotai parole fatte*; *parlare onesto*; *ebbe ragionato*. È un campo semantico destinato a dare ancora più evidenza a un gesto – il parlare di una donna – che, in tali proporzioni, doveva risultare al tempo di Dante inusitato se non inverosimile. Una sezione esigua di parlanti è poi rappresentata da donne sposate che accennano a matrimoni terribili: le malmaritate sono tre, una per ciascuna cantica, ma rappresentano una categoria al tempo di Dante piuttosto frequentata, se non addirittura topica. Il nome del marito non viene pronunciato da nessuna di loro, e nessuna invoca la giustizia degli uomini per quanto è loro accaduto: alle parole risentite di Francesca fa seguito il riserbo di Pia – ormai concentrata sui termini della propria salvezza – e di Piccarda, che, come la *gran Costanza*, pur nel matrimonio «non fu dal vel del cor già mai disciolta» (*Par.* III 117). Infine, Matelda e Beatrice sono ‘donne sapienti’, come era stata Caterina d’Alessandria: sarà legittimo congetturare allora

che Matelda, la bella donna che incarna la felicità naturale, invero o compimento del mito classico di Proserpina e anti-*femmina balba*, sia controfigura di quella santa?³³ Possiamo ritenere che queste donne parlino in modo verosimile, in sintonia con l'uso e la lingua del proprio tempo? Ne siano in qualche modo uno specchio? O stiamo piuttosto assistendo, come sono tentata di dire, a un processo di rappresentazione? a una *raffigurazione* della parola della donna? L'impressione di fondo è che non sia la donna al di fuori di Dante a parlare, ma un 'eterno femminino' filtrato dalla sua immaginazione e dagli strumenti della sua finzione: e ora potenziato dal contatto con il reale, ora chiamato a oltrepassarlo e immaginarlo. Nel segno dell'ambivalenza, la parola femminile è perciò eloquente e trattenuta, pretestuale (in quanto proiezione del personaggio poeta) e al contempo rappresentabile. E se proprio vogliamo isolarne uno snodo focale, potremo dire che l'*auctor* vi ha, sopra ogni altra cosa, esaltato gli affetti materni, che ha conosciuto pochissimo; quelli coniugali e filiali, presto abbandonati; l'amore in sé, subito perduto e poi sublimato: cogliendo per tali vie il senso profondo e, aggiungerei, emblematico, del ruolo della donna nel suo tempo. Le mogli e le madri più riservate, eredi delle antiche virtù romane del silenzio, sono forse quelle che oggi ci impressionano di più, come nella straordinaria narrazione di *Par. XV* (97-99; 121-126), che distilla l'immagine femminile quale il poeta rievoca e auspica elevandola a ipostasi. *Fiorenza* stessa, *sobria e pudica*, è donna; e la voce di questa donna, inequivocabilmente, è chiamata ad assolvere un compito materno, di consolatrice e conservatrice delle memorie private e pubbliche, nella famiglia e nella città:

Fiorenza dentro da la cerchia antica,
ond'ella toglie ancora e terza e nona,
si stava in pace, sobria e pudica.

[...]

L'una vegghiava a studio de la culla,
e, consolando, usava l'idioma
che prima i padri e le madri trastulla;
l'altra, traendo a la rocca la chioma,
favoleggiava con la sua famiglia
d'i Troiani, di Fiesole e di Roma.

³³ Sui molteplici 'inveramenti' di Matelda si è soffermato a lungo E. Pasquini, *Il canto XXVIII del Purgatorio*, in *Gli ultimi canti del Purgatorio (Lectura Dantis Metelliana / 3)*, a cura di F. Dainotti, Roma, Bulzoni, 2010, pp. 123-133: 126-133.

Da questa sfumatura di affetti, ricordiamolo, non è esente neppure Beatrice: che però la travalica per le sue miracolose prerogative di parola. Da qui l'ambivalenza fra 'detto' e 'non detto', fra la voce dell'autore e quella dei suoi personaggi; non che il divario fra passato e presente. La parola della donna continua in fondo ad appartenere ai segreti della *Commedia*.³⁴

³⁴ Chiudo perciò queste pagine nel segno dell'ambivalenza' e nel nome del mio maestro, che le aveva aperte: E. Pasquini, *La Commedia dantesca fra ambiguità e segreti del testo*, 2007, online: https://progetti.unicatt.it/progetti-milan-Pasquini_Commedia_dantesca_fra_ambiguita_e_segreti_del_testo_2007.pdf.

PARTE II

INTERVENTI AL SEMINARIO BIBLIOCLASTIA E CULTO FETICISTICO DEI “FRAMMENTI”

Un manoscritto miniato del xv secolo e le sue *membra disiecta*:
il codice Gruuthuse della *Legende sainte Katherine* (1470-1480)

ANTONELLA IPPOLITO

Il presente contributo riprende, con minimi aggiornamenti e integrazioni, il testo della conferenza tenuta nell’ambito del seminario “Biblioclastia a scopo di lucro e culto feticistico delle immagini”:
<https://www.youtube.com/watch?v=ONDHFDcm07Q>

Louis (Lodewijk) de Bruges (ca. 1422-1492), signore di Gruuthuse, principe di Steenhuize e conte di Winchester, *stadthouder* delle provincie d’Olanda, Zelanda e Frisia, è noto per essere stato uno dei più celebri bibliofili e collezionisti di manoscritti miniati della sua epoca. La sua biblioteca raccoglieva un gran numero di esemplari riccamente illustrati di opere afferenti ai più diversi generi letterari, oggi dispersi in varie biblioteche. Un gran numero dei codici che ne facevano parte è conservato nella Bibliothèque Nationale di Parigi, tra cui l’esemplare miniato contenente il volgarizzamento in medio francese della biografia di Caterina da Siena redatta da Raimondo da Capua e nota con il titolo di *Legenda maior*. Questo manoscritto di lusso è stato ben presto oggetto di manomissioni volte a prelevarne le miniature: ne rimane soltanto una a dare un’idea di come dovesse presentarsi il manufatto originale. Tuttavia, è stato possibile rintracciare alcuni fogli staccati ricomparsi nel corso del XX secolo in alcuni lotti d’asta e seguirne fino a un certo punto il percorso. Il materiale raccolto nell’archivio dell’OProM³⁵ permette oggi una

³⁵ *Archivum Codicum Manuscriptorum Disiectorum* (ACMD), banca dati scientifica raccolta da Carla Rossi negli ultimi vent’anni e gestita dalla parigina Organisation pour la Protection des Manuscrits Médiévaux (OProM), che raccoglie documentazione codicologica, immagini comparate e ricostruzioni digitali relative a manoscritti medievali smembrati per fini commerciali. L’archivio include schede analitiche, tracciamenti di provenienza e confronti tra fogli dispersi in collezioni pubbliche e private. Consultabile online: <https://www.oprom.eu/acmd>. DOI: 10.5281/zenodo.15252470.

ricostruzione almeno parziale del prezioso manoscritto, che sarà oggetto del presente studio. Prima di affrontare direttamente l'analisi del codice e delle miniature, sarà opportuno delinearne innanzitutto il contesto di produzione a partire dal profilo del committente e dei suoi interessi culturali, per poi passare a uno sguardo più diretto sul testo contenuto e sulla sua diffusione in area fiamminga.

Louis de Bruges

Nato intorno al 1427 da una ricca famiglia che aveva compiuto, nel corso del secolo precedente, una notevole ascesa sociale partendo dalla classe mercantile (il nome *Gruuthuse* rinvia a *gruit*, che indica le spezie, in allusione al commercio di questo tipo di prodotti³⁶), Louis de Bruges fu a livello politico strettamente alleato con la casata dei duchi di Borgogna, prima sostenendo Filippo il Buono nella guerra contro la città di Gent, poi al servizio di Carlo il Temerario, in qualità di comandante delle truppe fiamminghe inviate in Francia contro re Luigi XI e, in ultimo, come consigliere di Maria di Borgogna: come ricompensa per i suoi servigi fu insignito dell'ordine del Toson d'Oro nel 1461. Più avanti, Edoardo IV d'Inghilterra, da lui ospitato nel 1470-1 durante il suo esilio in seguito alla guerra delle Due Rose, gli conferirà il titolo ereditario di conte di Winchester, un onore del tutto eccezionale per uno straniero. Tuttavia, gli ultimi anni della sua vita furono offuscati da conflitti con Massimiliano d'Asburgo, conseguenti alla morte di Maria di Borgogna e all'appoggio da lui fornito alla resistenza antiasburgica delle città fiamminghe, che gli costò l'accusa di fellonia, tre anni di reclusione (1485-1488) e la temporanea confisca dei beni.

Per tutta la vita, Louis de Bruges lavorò a costruirsi un'immagine del tutto aderente a un profilo tradizionale di nobile colto, raffinato e pio. In questo contesto si situano la sua attività di mecenate e l'interesse per i libri che lo condusse a mettere insieme una

³⁶ La famiglia di Louis era inizialmente conosciuta anche con il nome *van der Aa* oppure *van Brugge*. Per ulteriori informazioni cf. F. van Dycke, *Recueil héraldique avec des notices généalogiques et historiques sur un grand nombre de familles nobles et patriciennes de la ville et du franconat de Bruges*, Bruges, C. de Moor, p.188. Sulla figura del signore di Bruges cfr. M. P. J. Martens, *Lodewijk van Gruuthuse: Mecenas en Europees Diplomaat, ca.1427–1492*, Brugge, Gruuthusemuseum, 1992; Id., “Louis de Bruges, seigneur de Gruuthuse, prince de Steenhuyse, comte de Winchester, seigneur d’Avelgem, de Haamstede, d’Oostkamp, de Beveren, de Tielt-ten-Hove et d’Espierres”, in R. de Smedt (ed.), *Les Chevaliers de l’Ordre de la Toison d’or au XVe siècle*, Frankfurt am Main, Lang, 2000, pp. 148-151.

biblioteca tale da rivaleggiare con quella del duca di Borgogna Filippo il Buono. Louis si avvalse a questo scopo della collaborazione di eminenti copisti e tipografi fiamminghi, come Colard Mansion e i collaboratori attivi nel suo atelier, come pure dei miniaturisti più noti dell'epoca. È stato calcolato, a partire dal prezzo medio di un libro, che il valore dell'intera collezione fosse equivalente a quello di un piccolo villaggio:³⁷ essa superava di gran lunga la collezione dei re d'Inghilterra e suscitò pertanto l'ammirazione di re Edoardo IV, il quale ebbe modo di vederla durante il soggiorno a Bruges, rimanendo profondamente impressionato dalla maestria degli artisti locali a cui commissionò egli stesso, al suo rientro in patria, diversi manoscritti.³⁸ Alla morte di Louis, la preziosa *Librije* lasciò le Fiandre e, divenuta proprietà del figlio Jan, fu trasportata ad Abbeville, dove questi risiedeva nella sua funzione di governatore della Piccardia al servizio di Carlo VIII di Francia.³⁹

Non possediamo alcun inventario risalente al periodo fiammingo: i manoscritti si trovano per la prima volta catalogati insieme a quelli di Luigi XI, Carlo VIII e Luigi XII nell'inventario della biblioteca reale di Blois redatto nel 1518 da Guillaume Parvy (Guillaume Petit).⁴⁰ Sappiamo inoltre che ventisei anni dopo furono spostati nel castello di Fontainebleau per ordine di Francesco I. Non è chiaro come la collezione sia passata nelle mani di Luigi XII, se per donazione o acquisto; è stato ipotizzato⁴¹ anche l'esercizio dell'albinaggio (*droit d'aubaine*), che accordava al monarca, in quanto signore feudale, il diritto di impossessarsi dei beni di stranieri morti in Francia in mancanza di eredi

³⁷ J. D. Janssens, "Inleiding," in *"Egidius waer bestu bleven": Lieder en uit het Gruuthuse-Manuscript*, a c. di J. D. Janssens, V. Uyttersprot e L. Dewachter, Leuven, Davidsfonds, 1992, p. 10.

³⁸ M. Vale, "Manuscripts and Books," in P. Fouracre et al. (ed.), *New Cambridge Medieval History*, 9 voll. (Cambridge: Cambridge University Press, 1998–2005), vol. VII: c.1415–c.1500 (1998), p. 282. Cf. anche S. Kendrick, "Lodewijk van Gruuthuse en de Librije van Edward IV," in M. P. J. Martens, *Lodewijk van Gruuthuse: Mecenas en Europees Diplomaat*, cit., pp. 153–59.

³⁹ C. Lemaire/A. P. De Schrijver, "De bibliotheek van Lodewijk van Gruuthuse", in: K. Carlvart/A. Derolez/A. Dewitte/D. Geirnaert/A. P. De Schrijver, *Vlaamse kunst op perkament: handschriften en miniaturen te Brugge van de 12de tot de 16de eeuw*, catalogo della mostra (Brugge, 18 luglio-18 ottobre 1981), Bruges, Schoonbaart, 1981, pp. 207-229; A. Viaene, *De librije van Lodewijk van Gruuthuse*, «West-Vlaanderen», 6 (1957), n. 1, pp. 7-9; P. Schandel/I. Hans Collas (ed.), *Manuscrits enluminés des anciens Pays-Bas méridionaux*. Vol. 1: *Manuscrits de Louis de Bruges*, Turnhout, Brepols, 2010.

⁴⁰ Riproduzione in H. Omont, *Anciens inventaires et catalogues de la Bibliothèque nationale*, I. *La librairie royale à Blois, Fontainebleau et Paris au XVI^e siècle*, Paris, Ernest Leroux, 1908.

⁴¹ P. Tylus, *La "Legenda maior" de Raymond de Capoue en français ancien*, Turnhout, Brepols, 2015 («Textes vernaculaires du Moyen Âge», 15), p. 30 e n. 53.

legittimi nati nello stesso Paese.⁴² Resta il fatto che il re francese, una volta entrato in possesso della biblioteca, ebbe cura di far ricoprire nei manoscritti tutti gli elementi distintivi della casa di Gruuthuse (lo stemma, le armi, l'emblema dell'Ordine del Toson d'Oro, il motto *Plus est en vous* o, nella variante fiamminga, *Meer es in hu*) con le proprie insegne araldiche, arrivando a far sostituire la testa di Louis de Bruges con la propria in una miniatura che lo raffigurava raccolto in preghiera (Paris, BN Lat. 4804).⁴³ Dopo la Rivoluzione, i libri furono raccolti nell'attuale Bibliothèque Nationale, dove si trova oggi la maggior parte dei 146 volumi identificati con sicurezza.

La scelta dei testi all'interno della *Librije* appare orientata a valori aristocratici: oltre a testi in fiammingo – la lingua madre di Louis – è presente anche un gran numero di opere redatte in latino e in francese. Traspare una certa predilezione del signore di Bruges per opere di letteratura profana, di storia, filosofia e devozione, come pure per opere rare e difficili da reperire in territorio borgognone: tra i titoli specifici compaiono ad esempio il *Traictié de la forme et devis d'un tornoy* di René d'Anjou (Paris, BN Fr. 2692-93), il *Temple de Boccace* di George Chastellain (BN Fr. 1226), il *Livre dou Trésor* di Brunetto Latini (BN Fr. 191) e le opere di Christine de Pisan (BN Fr. 1177, BN Fr. 1185); il *De civitate Dei* di Agostino, la prima deca di Tito Livio e le *Metamorfosi* ovidiane (BN Fr. 17, BN Fr. 34, BN Fr. 137); un'edizione miniata, in ben quattro volumi, delle *Cronache di Froissart*, alla cui decorazione lavorò Loyset Liédet (BN Fr. 2643-44-45-46); lo *Speculum historiale* di Vincenzo di Beauvais (BN Fr. 308-311); una copia della *Geografia* di Claudio Tolomeo nella versione latina di Jacopo d'Angelo (BN Lat. 4804) e il cosiddetto Boezio di Gand, traduzione fiamminga del *De consolatione philosophiae* (Paris, BN Néerl. 1). Inoltre, della biblioteca di Louis faceva parte il cosiddetto *Gruuthuse Liedboek*, oggi custodito a L'Ai (Koninklijke Bibliotheek, ms. KW 79 K 10), contenente, oltre ad alcuni poemi e preghiere in rima, 147 canzoni in medio olandese non altrimenti conservate, con relativa notazione musicale.

L'interesse per la letteratura devozionale e agiografica, per la quale le traduzioni in francese sembrano essere state regolarmente preferite ai testi originali (spicca la presenza di una versione francese della *Legenda aurea*, opera di Jean de Vignay, oggi Rennes, Bibliothèque Municipale, ms. 266) si accorda bene con quanto noto della personalità di

⁴² Il dubbio di Tylus (*ibid.*) sul fatto che Louis fosse morto a Bruges non è giustificato, perché si parla qui del figlio che morì effettivamente ad Abbeville.

⁴³ A. Viaene, *De Librije*, cit., p. 7-8. Nello stesso codice sono stati cancellati i blasoni sui quattro stendardi del castello di Avelghem; cf. anche P. Schandel/I. Hans Collas (ed.), *Manuscrits de Louis de Bruges*, cit., p. 216.

Louis, che le fonti descrivono come persona assai pia e caritatevole. Sembrerebbe confermarlo il testamento stilato nel maggio 1474 congiuntamente alla moglie Margherita di Borssele, il cui originale è conservato a Bruges: orientato alle “sette opere di misericordia”, questo documento contiene numerose disposizioni in favore dei poveri della città.⁴⁴

Il contenuto della biblioteca di Bruges mostra delle analogie con quella dei duchi di Borgogna, anche se la somiglianza tra le due raccolte non va sicuramente sopravvalutata fino a considerare la biblioteca di Bruges un “reflet amoindri” di quella di Filippo il Buono e Carlo il Temerario.⁴⁵ È vero, infatti, che essa mostra un profilo proprio, lasciando intravedere l’organizzazione diretta degli acquisti e delle commissioni da parte di un singolo individuo con interessi definiti (“un projet de bibliothèque plus lisible, au noyau plus resserré”⁴⁶). Tuttavia, alcune scelte appaiono influenzate da una certa emulazione nei riguardi dei duchi di Borgogna, a cominciare dal fatto che Louis, come già Filippo il Buono, si fece rappresentare in diverse situazioni dai miniatori che lavoravano per lui: o nell’ambito di scene di presentazione in cui il signore di Bruges riceveva il manoscritto dall’autore o dal copista, oppure in frontespizi in cui egli appare sul bordo dell’immagine come testimone di una scena rappresentata nel testo ed è distinguibile per l’abito nero e il collare del Toson d’Oro.⁴⁷ Anche le preferenze bibliofile di Louis mostrano questa tendenza: la presenza di alcuni dei suoi testi, in esemplari di lusso analogamente decorati, è infatti attestata anche nella biblioteca ducale. È il caso di due testi agiografici importanti per questo studio, quali la *Vie de saint Hubert* attribuita a Hubert le Prévost (la copia eseguita per Louis de Bruges è il manoscritto Paris, BN Fr. 424, un’altra eseguita per Filippo il Buono è conservato all’Aia, Koninklijke Bibliotheek, ms. 76 F 10) e la *Legende sainte Katherine*, traduzione mediofrancese della vita di Caterina da Siena composta da Raimondo da Capua. Questo testo era presente nella collezione dei duchi di Borgogna in due esemplari, di cui uno a tutt’oggi conservato (Paris BN Fr. 9761, illustrato da Loyset

⁴⁴ Per esempio, il testamento dispone che in occasione della festa di Ognissanti i sarti della città rifornissero di vestiti 13 uomini poveri, con indicazioni sui criteri per selezionare i candidati. Cf. J. B. B. van Praet, *Recherches sur Louis de Bruges, seigneur de la Gruthuyse; suivies de la notice des manuscrits qui lui ont appartenu, et dont la plus grande partie se conserve à la Bibliothèque du Roi*, Paris, frères De Bure, 1831, pp. 332-333.

⁴⁵ P. Schandel/I. Hans Collas (ed.), *Manuscrits de Louis de Bruges*, cit., p. 12.

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ *Ibid.*, p. 14.

Liédet su commissione di Carlo il Temerario);⁴⁸ di quella di Louis de Bruges faceva parte invece il ms. BN Fr. 1048, oggetto di questo studio, che mostra notevoli somiglianze con BN Fr. 424, cioè il corrispondente volume contenente la *Vie de saint Hubert*. A questo proposito, riconsiderare brevemente le vicende di trasmissione e la circolazione della *Legende* in ambito franco-borgognone aiuterà inquadrare meglio il contesto di produzione del manoscritto e a chiarire alcune specificità del testo in esso contenuto.

La *Legenda maior* in volgare come strumento per la promozione del culto di Caterina da Siena

La *Legenda maior* di Raimondo da Capua,⁴⁹ confessore personale di Caterina Benincasa, è la più antica fonte narrativa di informazioni biografiche sulla sua figura. Si tratta di un testo dalla trasmissione assai complessa, il cui *Fortleben* copre l'intero territorio europeo. La sua diffusione è strettamente legata al culto della santa senese, la cui fama e importanza si era andata estesamente affermando già durante la sua vita.⁵⁰ Alle circostanze di composizione Raimondo accenna all'interno del racconto, in riferimento alla cerimonia solenne da lui organizzata a Siena per tributare i dovuti onori alla testa di Caterina che era stata già trasportata nella sua città natale da Roma (dove la santa era morta ed era stata sepolta nella chiesa di Santa Maria sopra Minerva), senza che però i frati domenicani la

⁴⁸ Il manoscritto è il n. 1211 nell'inventario della biblioteca ducale di Borgogna databile intorno al 1467, descritto come segue: "Item XIX quarters de parchemin, contenant la Vie de Katherine de Saine", o forse il n.1608, "Item, ung autre livre en parchemin de la Legende saint Katherine de Siene, non lyé ne historié"; cf. J. Barrois, *Bibliothèque Prototypographique*, Paris, Treuttel et Würtz, 1830, p. 179 e 226.

⁴⁹ Raimondo da Capua (1330-1399), entrato tra i domenicani intorno al 1343-1348 e professore di teologia, ricoprì delle cariche importanti all'interno dell'ordine; fu maestro generale dal 1380, legato pontificio e autore della riforma del suo ordine. Nel 1374 aveva fatto la conoscenza di Caterina, accompagnandola in diversi spostamenti e diventando membro attivo della "famiglia caterinita". È noto, oltre che come biografo della santa senese, anche come autore di un ulteriore testo agiografico dedicato ad Agnese da Montepulciano, databile al 1366.

⁵⁰ S. Nocentini, "La *Legenda Maior* di Raimondo da Capua: una eredità condivisa", in A. Bartolomei Romagnoli/L. Cinelli/P. Piatti (ed.), *Virgo Digna Coelo. Caterina e la sua eredità. Raccolta di studi in occasione del 550o anniversario della canonizzazione di Santa Caterina da Siena (1461-2011)*, Città del Vaticano, Libreria editrice vaticana, 2013, pp. 103-118. Edizioni critiche del testo: J. Jungmayr, *Die Legenda maior des Raimund von Capua*, Berlin, Weidler, 2004; Raimondo da Capua, *Legenda maior sive Legenda admirabilis virginis Caterine de Senis*, ed. S. Nocentini, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2013 (Edizione Nazionale dei Testi Mediolatini d'Italia, 31).

mostrassero al pubblico, probabilmente a causa della mancanza di una canonizzazione ufficiale. La cerimonia – narra Raimondo – fu seguita da un pranzo, reso indimenticabile da una miracolosa moltiplicazione di pane.⁵¹ A questo proposito, l'autore afferma che, in quel momento, egli si trovava da qualche tempo a Siena ed aveva già iniziato a scrivere la biografia di Caterina, su richiesta dei suoi seguaci (*ad instantiam filiorum et filiarum suarum*), sull'esempio di un altro testo da lui composto, cioè la vita della beata Agnese da Montepulciano. Siamo nell'ottobre del 1385: cinque anni, quindi, dopo la morte di Caterina e la nomina di Raimondo a superiore generale dell'Ordine domenicano. Possiamo quindi collocare intorno a questa data l'inizio del lavoro alla *Legenda*, che a causa degli impegni istituzionali dell'autore si protrasse per un intero decennio: essa non fu conclusa che nel 1395, cosa che richiese numerose sollecitazioni, personali o per iscritto, da parte dei cateriniani.⁵² L'operazione appariva infatti urgente – come urgente appariva che fosse proprio Raimondo a compierla, in ragione della sua autorità e vicinanza alla figura della santa – per farne approvare il culto dalla Curia papale, superando ogni ostacolo da parte dei detrattori del movimento.

Morto Raimondo pochi anni dopo aver portato a termine il suo compito, la diffusione dell'opera passò nelle mani del domenicano Tommaso di Antonio da Siena, noto anche come Tommaso Caffarini. Da questo momento, grazie allo *scriptorium* da lui organizzato a Venezia⁵³ e alla collaborazione continua di altre personalità come il certosino Stefano Maconi, attivo a Siena, ha inizio, per così dire, l'avventura del testo a partire da questi due centri: ciò permise ai rappresentanti del gruppo cateriniano di diffondere la conoscenza della straordinaria vita e dei miracoli della loro maestra, finalizzata da una parte alla canonizzazione di Caterina (che avverrà nel 1461) attraverso la promozione del culto popolare, dall'altra all'approvazione dell'Ordine domenicano della Penitenza. Fu Stefano Maconi a far realizzare la prima versione in volgare italiano,⁵⁴ circolante nell'ambito certosino, presto seguita da altre traduzioni grazie alle la *Legenda* divenne fruibile

⁵¹ *Legenda maior* II, 11, 10, ed. Nocentini.

⁵² S. Nocentini, “La *Legenda Maior* di Raimondo da Capua: una eredità condivisa”, cit., p. 105.

⁵³ J. Tylus, “Writing versus voice: Tommaso Caffarini and the Production of a Literate Catherine”, in J. F. Hamburger/G. Signori, *Catherine of Siena: The Creation of a Cult*, Turnhout, Brepols, 2013, pp. 291-312.

⁵⁴ S. Nocentini, “La *Legenda Maior* di Raimondo da Capua: una eredità condivisa”, cit. 110-111. Cf. anche N. Pigni, “La circolazione manoscritta del *Dialogo* di Caterina da Siena”, in D. Corbella/J. Dorta/R. Padrón, *Perspectives de recherche en linguistique et philologie romanes*, Strasbourg, Société de linguistique romane, 2023, pp. 1155-1166.

nell'intero territorio europeo. Delle numerose redazioni vernacolari tradite dai manoscritti, le prime sono databili già intorno al 1399, anno della morte di Raimondo: nel XV secolo ne circolano in area iberica due versioni in castigliano e una in valenciano, e possediamo versioni in francese, fiammingo, tedesco, danese e inglese.⁵⁵ L'urgenza di rendere la *Legenda* accessibile, anche dal punto di vista linguistico, a un pubblico che fosse il più vasto possibile, si inserisce appieno nel già menzionato programma di promozione del culto, come pure delle istanze riformate che apprezzavano l'uso del volgare per rivolgersi alle classi meno colte.⁵⁶

Le redazioni della *Legenda maior* in medio francese

I volgarizzamenti della *Legenda maior* possono riprodurre l'originale nella sua interezza oppure in parte, come nel caso di una delle traduzioni in castigliano, che costituisce un capitolo all'interno di un florilegio agiografico; e possono a loro volta essere oggetto di rimaneggiamenti autonomi. Accade per l'adattamento in medio francese: attestato in due versioni indipendenti tra loro ed entrambe anonime, di cui una più breve. I testi, databili rispettivamente al 1430 e al 1458, sono accessibili nell'edizione critica a cura di Piotr

⁵⁵ P. Tylus, *La "Legenda maior" de Raymond de Capoue en français ancien*, cit., p. 13; Id., P. Tylus, *Légendes dominicaines dans la littérature française du Moyen Âge: tradition manuscrite, transformations, diffusion, accueil*, Cracovia, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2007; J. Jungmayr, *Die Legenda maior des Raimund von Capua*, cit., vol. 1, pp. xxix-xxxii; F. Baños Vallejo, "Apéndice: Ensayo de un índice de la hagiografía hispano-medieval", in Id., *La hagiografía como género literario en la edad media. Tipología de doce Vidas individuales castellanas*, Oviedo, 1989, p. 256 e p. 261; W. Williams-Krapp, *Die deutschen und niederländischen Legendare des Mittelalters*, Tübingen, Niemeyer, 1986, p. 426; Ch. D'Evelyn/Fr. A. Foster, "Saints' Legends", in J. B. Severs (ed.), *A Manual of the Writings in Middle English 1050-1500*, New Haven (Connecticut), The Connecticut Academy of Arts and Sciences, 1970, p. 602; Th. Brakmann, "The Transmission of the Upper German Life of Catherine of Siena", in J. Hamburger/G. Signori (ed.), *Catherine of Siena: The Creation of a Cult*, cit., pp. 83-107; Id., *Ein geistlicher Rosengarten: die Vita der heiligen Katharina von Siena zwischen Ordensreform und Laienfrömmigkeit im 15. Jahrhundert. Untersuchungen und Edition*, Frankfurt am Main, 2011; K. Böse, "'Uff daz man daz unsicher von dem sichren bekenen mug': The Evidence of Visions in the Illustrated *Vitae* of Catherine of Siena", in J. Hamburger/G. Signori (ed.), *Catherine of Siena: The Creation of a Cult*, cit., pp. 83-107., pp. 215-238; D. Schulze, "Translating St. Catherine of Siena in Fifteenth-Century England", *ibid.*, pp. 185-212.

⁵⁶ S. Nocentini, "La Legenda Maior di Raimondo da Capua: una eredità condivisa", cit., p. 113.

Tylus, pubblicata nel 2015.⁵⁷ La redazione “lunga” è una vera e propria traduzione della *Legenda maior* trasmessa da due manoscritti del XV secolo (nessuno dei quali è l’originale), il cui autore, che si riferisce al biografo come “Maistre Rammont” e si auto-designa come “povre pecheur indigne”, rivela di avere l’intenzione

a la requeste et prieire d’aucune bonne personne devote et plaisant devant Dieu, et especialment pour le prouffit dez symples gens qui ne scevent mie latin, [...] selonc mon petit sens et entendement, de mectre et tra[n]slater de latin en romant la vie et la legende d’une tres exellente et haulte vierge appellee Katherine la quelle fut natie de la cité de Senes, situee en la région de Tuscanne.⁵⁸

Sembra, quindi, che il volgarizzamento sia in rapporto con dei precisi intenti divulgativi nei riguardi dei “semplici”, su cui non si può che speculare. Secondo Tylus⁵⁹, è possibile che sia il prodotto della propaganda, particolarmente attiva nel nord della Francia, dei domenicani riformati che avevano adottato l’antica Osservanza, e che il traduttore fosse un ecclesiastico, probabilmente italiano, conclusione che si può trarre da italianismi presenti nel testo.⁶⁰

La redazione breve, invece, non costituisce una vera e propria traduzione, bensì un’opera autonoma, realizzata con l’intenzione di produrre una biografia di semplice consultazione corrispondente all’incirca a un terzo dell’originale latino; il carattere di “legende abregee” è sottolineato in una nota presente nel ms. 472 della Bibliothèque Inguimbertaine di Carpentras.⁶¹ Anche in questo caso, una rubrica iniziale, presente in tutti i manoscritti, chiarisce che ci troviamo di fronte ad un autore appartenente all’ambiente domenicano:

Cy commence la legende sainte Katherine de Seyne qui fut de la penitence saint Dominique, qui a esté translatee de latin en françois par le maindre frere⁶² de l’ordre des freres prescheurs, lequel à un chascun

⁵⁷ P. Tylus, *La Legenda Maior de Raymond de Capoue en français ancien*, cit.. Ovviamente si deve intendere “moyen français”, vista la datazione di entrambi i testi.

⁵⁸ *Legende sainte Katherine*, versione lunga: *Ibid.*, p. 78.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 15.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 75-76.

⁶¹ *Ibid.*, p. 10.

⁶² *Le mendre frere* è una tipica espressione di modestia, che si ritrova in altri testi; si pensi al traduttore anglonormanno Jofroi di Waterford, appartenente all’ordine domenicano, che utilizza la stessa espressione nel prologo dell’opera a lui attribuita intitolata *Le Segré de Segrez: A noble bers, prouz et sages, freres Jofroi de Waterford de l’ordene az freres precheors le mendre, salus en Jhesu Crist et santei d’anlme et de cors*. Cfr. K. Busby, *The French Works of Jofroi de Waterford. A Critical Edition*, Turnhout,

lisant ceste legende prie humblement que il vuelle nostre sauveur Jhesuchrist pour le salut de son ame prier.⁶³

Più avanti viene indicata nel 1458 la data di composizione dell'opera. Questa precisazione è presente in un unico testimone, cioè proprio nel codice Gruuthuse, il ms. 1048 della Bibliothèque Nationale di Parigi. Che, però, vada riferita all'atto della redazione del testo e non della copia si può desumere dal contesto e dalla datazione più tarda del manoscritto⁶⁴ (“Item preng Dieu a tesmoing, et que la sentence de l'acteur [ay] changié en françois, laquelle chose ay faite à mon povoir selon le sens de la lectre, l'an mil .iii.^c cinquantehuit”).

Il redattore si serve della *Legenda*, così come era stata composta da Raimondo da Capua, come base di informazioni, ma non intende riprodurla, anche se si riferisce al proprio lavoro come a un'operazione di traduzione (“qui a esté translatee de latin en françois”) e non aggiunge nulla che non sia contenuto nel testo che gli serve da base. Egli non riprende la narrazione in prima persona dell'originale: si differenzia inoltre dal traduttore della versione lunga perché con il pronome “io” indica se stesso, designando invece Raimondo come “l'acteur” (p. e. “dist l'acteur que...” “ung aultre miracle met l'acteur et dist que...” “son confesseur, qui fut premier acteur et composeur de ceste legende” “pour ces parolles l'acteur met une grande exposition”, etc.). Sono presenti, oltre a procedimenti di semplificazione e modifiche lessicali di minore importanza⁶⁵, alcune trasformazioni riguardanti i nomi propri che sembrano rispondere ad esigenze di semplificazione, rendendoli più familiari al pubblico: così, la sorella di Caterina, Bonaventura (*Bonne Aventure* nella versione lunga) diventa *Bonnaire; sainte Eufrosine* (*Euphrosina* nell'originale) diventa *sainte Marine*; *Sinocie*, ragazza convertita da Caterina (*Chinocia* nell'originale) diventa *Guiotte*; e *Semia*, la donna a cui Caterina si rivela dopo la morte, si trasforma in *Barbe*. È soppressa anche la maggior parte dei riferimenti a fonti e testimoni.

Brepols, 2020, 15. Non sono d'accordo sulla conclusione che qui *mendre* indichi un'appartenenza all'ordine francescano, a causa della sintassi e del carattere ricorrente dell'espressione. Si trovano paralleli in testi di altra provenienza linguistica: cf. Riccoldo da Monte di Croce's *Liber Peregrinationis* («Cum ego, frater Ricoldus, minimus in ordine predicatorum [...]»), in rapporto alla traduzione mediofrancese di Jean le Long («Comme je, le mendre de l'ordre des freres prescheurs [...]»).

⁶³ *Legende sainte Katherine*, versione breve, Ms. Paris, BN Fr. 1048, f. 1^r.

⁶⁴ Cf. P. Schandel/I. Hans Collas, *Manuscrits de Louis de Bruges*, cit., pp. 144-145.

⁶⁵ Per una disamina dei procedimenti di semplificazione si veda P. Tylus, *La Legenda Maior de Raymond de Capoue en français ancien*, cit., pp. 64-66.

L'intenzione sembra essere quella di fornire un resoconto coerente e avvincente, con valore universale in quanto rivolto soprattutto a "devotez personnes" della vita miracolosa di Caterina da Siena, con un certo rilievo accordato alle estasi mistiche e alle rivelazioni. In questa ottica, i vari capitoli, organizzati intorno a singoli temi, mettono a fuoco episodi significativi sopprimendo ripetizioni, digressioni, particolari di rilievo minore e situazioni non più attuali, come le predizioni di Caterina riguardanti una futura crociata, o di importanza soprattutto locale, come l'operato di Caterina in occasione della cosiddetta "guerra degli otto santi" tra Firenze e lo Stato pontificio. Si comprende bene la scelta di questo tipo di adattamento in relazione a intenti che, nell'ambiente in cui circolava il testo, erano ormai molto diversi da quelli di Raimondo da Capua, finalizzati alla canonizzazione: la figura di Caterina da Siena era molto nota e sappiamo, per esempio, che nella regione di Metz operava un gruppo elitario di donne che ne promuoveva il culto attraverso la liturgia, e la diffusione di libri, oltre che attraverso delle forme di "sacra rappresentazione" come quella di cui dà notizia la cronaca di Philippe de Vigneulles.⁶⁶

⁶⁶ *La Chronique de Philippe de Vigneulles*, ed. C. Bruneau, vol. 2, pp. 394-395: "Item, en la dicte année [1468], fut fait et jués en Mets le jeu de ma damme sainte Katherine de Senne, vraye religieuse de l'ordre des Jacopins. Et fut ce jeu fait en la court des Grant Proicheurs, parmy les trois feste de la Panthecouste. Et, pour le faire, en furent abatue les estaige qui estoient couvert tout en l'antours encontre la muraille, et qui courvroie les ancienne épitaffe et sépulture. Et le fist faire et juer damme Katherine Baudoches à ses frais et despans. Et gist ycelle damme ou dit Grant Prescheurs, en la chaipelle qu'elle fist faire et fonder, qui est scituée en l'entrée d'icelle église et fondée on non de la dicte sainte Katherine. Et pourtait le parsonnaige de sainte Katherine une jonne fillette, aagée de environ XVIII ans, laquelle estoit fille à Dediet le Woier; et fist merueilleusement bien son devoir, au grés et plaisir d'ung chacun. Toutefois, avoit ladikte fille XXIIIc vers de parsonnaige, mais néantmoins elle les sçavoit tout sus le doyt. Et parloit celle fille cy vivement et piteusement qu'elle provocoit plusieurs gens à pleurer, et estoit agréable à toutte gens. Et, à l'occasion de ce, fut celle fille richement mariée à ung jantilz homme, soldoieurs de Mets, appellés Henry de la Tour, qui d'elle s'enamourait par le grant plaisir qu'il y print". Si veda in proposito J. Enders, "Lusting after Saints", in Ead., *Death by Drama and Other Medieval Urban Legends*, Chicago, University of Chicago Press, 2002, p. 17-28; S. Crowder, "Acting as Catherine. Writing the history of female performers", in Ead., *Performing Women. Gender, Self, and Representation in Late Medieval Metz*. Manchester University Press 2018.

La trasmissione della redazione breve della *Legende sainte Katherine*

Il testo della redazione breve della *Legende sainte Katherine* è trasmesso da sei manoscritti⁶⁷, tutti indipendenti tra loro: il testo pubblicato nell'edizione Tylus è basato sul ms. 455 della Bibliothèque Municipale di Lille, adottato come *codex optimus* in ragione della sua datazione (vergato nel 1462, rappresenta il testimone più antico) e del carattere particolarmente curato del testo, che lascia sospettare un "copiste intelligent" (malgrado, su questo punto, sia forse il caso di chiedersi in che misura questi potesse essere anche un copista erudito, in grado di modificare volontariamente la lezione dei suoi antigrafì).⁶⁸ La derivazione da un unico esemplare può dedursi da un luogo del testo in cui tutti i manoscritti sembrano riprodurre un errore. Si tratta del passo che precede immediatamente quello, appena citato, contenente la data di composizione del racconto. Il redattore francese si riferisce alla mancanza, ai suoi tempi, di testimoni oculari della vita di Caterina (presentati diffusamente nella *Legenda* latina), in una forma che però sembra contraddire il senso della frase (il corsivo è mio):

En ce chappitre l'acteur dist et met les tesmoins par lesquelz il escriisy ce qu'elle fist dedens un an et demy dedens son trespas [...] lesquelz tesmoings estoient de bonne vie et honneste conversacion et dignez de foy, tant hommes comme femmes : mais point je ne les metz par nom, pour tant qu'il ne sont point en lieu ou on les puisse enquerir, car depuis viii. ans j'ay veu gens qui l'ont veu vivant en ce siecle.⁶⁹

L'affermazione secondo cui, negli ultimi otto anni, il redattore avrebbe visto alcuni testimoni della vita di Caterina suona incoerente con la presa d'atto della loro irreperibilità. È quindi plausibile, a mio giudizio, la congettura di Tylus⁷⁰ secondo cui il testo sarebbe da leggere: «car depuis viij. ans je [n']ay veu gens lesquelz l'ont veu vivant sur la terre».

⁶⁷ Carpentras, Bibl. Inguimbertaine, 472, ultimo quarto del XV secolo; Lille, Bibl. Municipale, 455, 1462; Paris, BN Fr. 9761, Bruges, ca. 1469; Paris, BN Fr. 24791 (*olim* Richelieu 164 et Sorbonne 1412); Chantilly, Musée Condé 791, seconda metà del XV secolo; e Paris, BN Fr. 1048, (Bruges, 1470-1480), oggetto di questo lavoro.

⁶⁸ Cf. P. Tylus, *La Legenda Maior de Raymond de Capoue en français ancien*, cit., pp. 44.

⁶⁹ *Legende sainte Katherine*, versione breve, Ms. Paris, BN Fr. 1048, f. 99^r.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 18.

Ciò posto, è arduo definire i rapporti fra i testimoni, in quanto affinità costanti risultano difficilmente individuabili. Non esistono relazioni di derivazione diretta, specialmente perché tre manoscritti (Paris, BN 1048; Paris, BN 9761; Paris, BN 24691) presentano lacune intenzionali in punti diversi del racconto. All'interno di questo gruppo, i rapporti di prossimità sono variabili. Per esempio, le lacune di BN 1048 e BN 9761 presentano delle somiglianze: manca in entrambi, infatti, nella seconda sezione la fine del decimo capitolo e una parte (una metà in BN 1048, un terzo in BN 9761) del dodicesimo; nella terza sezione, una parte del terzo capitolo (quella finale in BN 9761) e tre brevi episodi del quinto. Tuttavia, sarebbe affrettato ricavarne la conclusione che questi due manoscritti formino un sottogruppo, in quanto le loro coincidenze nella lezione restano oscillanti: talvolta, infatti, BN 1048 si affianca a BN 9761, talvolta invece a BN 24691. Analogamente, i codici di Chantilly e di Carpentras condividono lezioni proprie contro il manoscritto di Lille, alcune delle quali a loro volta condivise da BN 9761, ma non mancano i casi di concordanza degli ultimi due contro gli altri. L'ipotesi più probabile mi sembra quella dell'esistenza di copie oggi perdute, testimoni di uno stadio non più rappresentato della tradizione manoscritta, come già sospettato da Tylus: a questo proposito, sottolineerei come un ulteriore indizio in questo senso il fatto che il testo breve della *Legende* non è trasmesso isolato. Nel gruppo di codici conservati esso è talvolta accompagnato da altri testi, che forse gli erano associati nell'esemplare comune da cui la tradizione attualmente conservata è derivata, quali un'orazione per la festività di santa Caterina, che inizia con le parole *O virgo, maxima gloria prestans, cuius sacra festa orbis universus hodierna die celebrat*; un *Miroir de la personne estant en la transe de la mort qui est en voye de dampnacion perpetuelle* e una "Protestacion" (dichiarazione di fede) dall'incipit: *Vray dieu trois en personnes et ung en essence*. Questi testi sono presenti nel il codice di Lille e in quello dei duchi di Borgogna, BN 9761.

Il codice Gruuthuse (Paris, BN 1048): un manufatto di lusso superstite alla biblioclastia

L'esemplare della *Legende sainte Katherine* appartenuto a Louis de Bruges è indicato nell'edizione di Tylus con il siglum P₁ ed è l'unico testimone in cui essa non è accompagnata da altri testi, se si esclude una preghiera di commemorazione in latino a chiusura del volume, con il titolo *Memoire de sainte Katherine de Seine* (incipit *Regnum mundi et omnem ornatun [sic] seculi contempsi*). Inoltre, è anche l'unico a presentare,

all'inizio, un indice dei capitoli (f. 1^r-4^r).⁷¹ Il testo presenta le lacune intenzionali a cui si è accennato sopra: nella seconda sezione manca una metà del sesto capitolo, una parte del settimo e quasi una metà dell'ottavo capitolo, la fine del decimo capitolo e una metà dell'undicesimo e nella terza sezione una parte del terzo capitolo e due brevi episodi nel quinto. Alcune di queste omissioni si ritrovano nel ms. Paris BN 9761, l'esemplare della *Legende* eseguito per la biblioteca dei duchi di Borgogna; ma la loro estensione non coincide esattamente nei due manoscritti, la cui eventuale affinità, come già osservato, è difficile da definire a causa dell'elevato grado di contaminazione che contraddistingue il testo della *Legende*.

Si tratta di un codice molto curato nella fattura, comprendente 126 fogli pergamenei (277-280 x 195-197 mm.), con specchio di scrittura di 147-149 x 104-107 mm e rigatura a inchiostro rosa. Realizzato a Bruges tra il 1470 e il 1480, il manoscritto è composto da un binione, seguito da diciassette fascicoli, per gran parte quaternioni, in molti dei quali sono stati sottratti dei fogli per portar via le miniature che vi apparivano. La rilegatura originale in velluto rosa "incarnato" (di cui rimangono tracce sull'antico foglio di guardia pergameneo incollato) è stata sostituita con una in marocchino rosso recante le armi del re di Francia e il titolo LEG.DE S^{TE} CATHERINE sul dorsetto, risalente al XVII-XVIII secolo. Per questa ragione, sono andati perduti marchi di proprietà sicuramente presenti in origine, quali le armi di Louis di Bruges, che dovevano trovarsi dipinte sotto il margine inferiore della prima miniatura: a uno sguardo più attento, se ne può tuttavia constatare l'impronta sul foglio precedente, oggi corrispondente al 4^v.⁷²

⁷¹ In effetti si tratta di un canto che doveva essere piuttosto diffuso, se si considera che compare anche in diversi antifonali come formula standard adattabile alle feste di diverse sante. Si confrontino i mss. Stuttgart, Hauptstaatsarchiv Stuttgart, J 522_ungeordnet_20, codice del XIV secolo che contiene il testo da *Prudens* fino a *Dei filio*, ma dove la Caterina di cui si parla è Caterina d'Alessandria (*In nat sce Catharine – Nov 25*); Kielce, Biblioteka Kapituły Katedralnej, Ms. 1, anch'esso del XIV secolo; Gent, Universiteitsbibliotheek, Hs BKT.006 (cosiddetto "Tsgrooten Antiphoner") da Tongerlo, 1522.

⁷² Probabilmente un altro segno perduto, che rinviava al possessore, doveva essere il numeretto in cifre romane sul *verso* dell'ultimo foglio, forse relativo a una qualche classificazione, che si trova in tutti i volumi della biblioteca di Louis de Bruges. Secondo Tylus, questo foglio è oggi il foglio di guardia incollato, cosa che rende impossibile vederne il *verso*. Cf. M.-P. Laffitte, "Les manuscrits de Louis de Bruges, chevalier de la Toison d'or", in M. Th. Caron/D. Clauzel (ed.), *Le Banquet du Faisan*, actes du colloque (Lille, Hospice Comtesse et Arras, université d'Artois, 21-24 juin 1995), Arras, Artois Presse Université, 1997, p. 253; P. Tylus, *La Legenda Maior de Raymond de Capoue en français ancien*, cit., p. 28. Descrizione del manoscritto (che testimonia che era già mutilo nella seconda metà del XIX secolo) in *Bibliothèque Impériale. Catalogue des manuscrits français*, I, Paris, Didot, 1868, p. 179. Per le menzioni

Sul verso dell'antico foglio di guardia si legge: *bloys*, seguito dalla nota relativa al contenuto e alla collocazione del volume: *Des histoyres et liures en fra[n]coys. Pul(pi)to 2° a la cheminee*, di mano di uno dei bibliotecari. Questa mano è la stessa che ha aggiunto indicazioni analoghe in moltissimi altri manoscritti di Louis de Bruges passati della collezione di Francesco I, come BN Lat. 4846, BN Fr. 424, BN Fr. 724); sotto alla nota, il titolo *Vie S^e Katherine de Seyne* è stato invece aggiunto da una mano diversa, anch'essa però presente in numerosi altri codici, in cui inserisce per l'appunto i titoli. Nell'inventario della biblioteca di Blois redatto nel 1544, i bibliotecari Mellin de Saint-Gelais e Jean de la Barre registrano la presenza del manoscritto al n. 1510, descrivendolo come segue: "Ung autre livre, en parchemyn, intitule: Vye de sainte Catherine de Sennes; couvert de velours incarnat".⁷³

A ricordare l'antico proprietario rimane anche il taglio longitudinale del libro, dorato e lavorato a doppie losanghe con punti disposti a cerchio al loro interno, tratto comune ai volumi della collezione di Louis de Bruges. Gli elementi decorativi (di cui facevano parte anche tredici miniature su cui torneremo, una delle quali ancora al suo posto, corrispondente all'attuale f. 65^r) confermano che ci troviamo di fronte ad un esemplare di lusso. Si notano innanzitutto le decorazioni floreali: i fogli con miniatura racchiudono il testo in una cornice ornata a foglie d'acanto blu, rosa e oro con linea bianca in parte punteggiata a partire dal gambo, a sua volta delimitata da un bordo rosa; negli altri fogli compare spesso un ornato a piccoli fiori e boccioli stilizzati, (rose, margherite, fiori di

nei cataloghi antichi cf. H. Omont, *Anciens inventaires et catalogues*, cit., I. *La librairie royale à Blois, Fontainebleau et Paris au XVI^e siècle*, p. 40 (n. 249, catalogo di Guillaume Parvy, 1518), p. 235 (n. 1510, catalogo del 1544); I, p. 329 (n. 1311, catalogo di Nicolas Rigault, 1622: "La vie de sainte Catherine de Sienne"); III, p. 55 (n. 1042, catalogo di Pierre et Jacques Dupuy, 1645: "La legende de sainte Caterine"); IV, p. 33 (n. 7336, catalogo di Nicolas Clément, 1682: "La légende de Sainte Catherine de Sienne"); J. B. van Praet, *Recherches sur Louis de Bruges*, cit., pp. 219-220; H. V. Michelant, *Catalogue de la bibliothèque de François Ier à Blois, en 1518, publié d'après le manuscrit de la Bibliothèque impériale de Vienne*, Paris, A. Franck, 1863, p. 36; L. Delisle, *Le cabinet des manuscrits de la Bibliothèque impériale. Étude sur la formation de ce dépôt comprenant les éléments d'une histoire de la calligraphie, de la miniature, de la reliure, et du commerce des livres à Paris avant l'invention de l'imprimerie*, I, Paris, Imprimerie impériale, I, 1868, p. 143 (con dubbi sull'attribuzione alla biblioteca di Louis de Bruges); P. Tylus, *Légendes dominicaines*, cit., pp. 271-276, 286, 324.

⁷³ H. Omont, *Anciens inventaires et catalogues*, cit., I. *La librairie royale à Blois, Fontainebleau et Paris au XVI^e siècle*, p. 40 (n. 249, catalogo di Guillaume Parvy, 1518), p. 235 (n. 1510); Sulla biblioteca cf. anche P. Arnauld, "Inventaire de la librairie du château de Blois en 1518", in «Le Bibliographe moderne. Courrier international des archives et des bibliothèques», 7 (1903), pp. 215-233.

campo) e boccioli stilizzati; motivo conico diviso in tre parti, fiori (rose, margherite, girasoli) e boccioli stilizzati con punti blu e oro. Inoltre, si segnala l'attenzione con cui si stabilisce un sistema paratestuale di segmentazione e classificazione del contenuto testuale: sono presenti iniziali in oro su fondo colorato in rosso o blu, più grandi come vere e proprie lettere capitali all'inizio dei capitoli, più discrete all'interno del testo; *lettres-cadeaux* impreziosite da colore rosso o giallo e talvolta decorate da mascherine (presenti solo sul *verso* dei fogli, probabilmente in ragione della natura devozionale del testo che non rendeva consigliabile un'eccessiva visibilità di *drôleries*); *pieds-de-mouche* decorati in rosso, blu e oro che ricordano lo stile delle lettere capitali; listelli negli stessi colori con funzione di riempitivi della riga. Come osserva Schandel,⁷⁴ le caratteristiche della decorazione marginale sono del tutto simili a quelle di altri manoscritti parigini appartenuti alla collezione Gruuthuse, quali Paris, BN Fr. 455 (*Horloge de Sapience*, versione francese dell'*Horologium sapientiae* di Enrico Suso), il già menzionato BN 424 (Hubert le Prévost, *Vie de saint Hubert*) e il BN Fr. 257 (Curzio Rufo nella traduzione di Vasco da Lucena) per quanto riguarda le letterine miniate; come pure a quella di altri codici di Louis de Bruges conservati altrove e probabilmente eseguiti nello stesso atelier (per esempio il manoscritto Chifflet 91 degli *Statuts de l'Ordre de la Toison d'Or*, oggi alla Bibliothèque Municipale di Besançon).

Dal punto di vista paleografico, la scrittura, disposta a piena pagina e "below top line" è una bastarda borgognona molto posata e regolare, di lettura piuttosto agevole, il cui carattere formale è evidente dal rispetto costante delle regole di Meyer per quanto riguarda l'uso delle forme di *r* e *d*. Coerente con le tendenze dell'area geografica anche l'uso di *s* finale a forma di *b* capitale inclinata, di *s* minuscola che scende sotto il rigo e di *v* alta a inizio parola. Sono presenti le consuete abbreviature e segni tachigrafici per *-n-*, *que/qui*, *pour*, *-eur(s)*. Non è possibile identificare con certezza lo scriba. La scrittura non corrisponde a quella dei copisti di cui è noto il nome, come David Aubert, Colart Mansion, Jan van Kriechenborch, Jean Paradis e Jean Du Quesne, che lavorarono per Louis de Bruges⁷⁵: si distingue, infatti, per l'uso dei due tipi di *d* e per il *ductus* leggermente diverso di *g* e *v*. La mia ipotesi è che il manoscritto sia stato vergato dallo stesso scriba di Paris BN Fr. 17 (Agostino, *La cité de Dieu*, traduzione francese di Raoul de Presles), BN Fr. 2803 (anonima traduzione francese della *Chronique de Hollande* di Johannes de Beke), BN Fr. 34 (prima deca di Tito Livio), BN Fr. 257 (Curzio Rufo, cf.

⁷⁴ P. Schandel/I. Hans Collas, *Manuscrits de Louis de Bruges*, cit., p. 144.

⁷⁵ I cataloghi d'asta, come quello di Sotheby's (cat. 21 giugno 1994, lotto 33, p. 27), fanno riferimento a Colard Mansion o Jean Miélot, ma senza alcuna base concreta.

supra), tutti illustrati dalla mano dello stesso miniatore;⁷⁶ o che, per lo meno, sia un prodotto dello stesso atelier.

Per quanto riguarda la lingua, la *scripta* di BN Fr. 1048 presenta diffusamente le indecisioni proprie al medio-francese: in assenza di tratti dialettali marcati (come se ne trovano ad esempio nel codice di Lille utilizzato per l'edizione Tylus) è possibile riscontrare caratteristiche comuni a diverse regioni del Nord, alcune delle quali rientrano tra le alterazioni ben attestate in testi vergati da copisti fiamminghi. È il caso della confusione di *an/am* ed *en/em* (*mengier, ardamment, instamment*), *ain/ein* (*restraintre, attaindre, plain*), *eil/ail* (*traveillie*), il congiuntivo imperfetto sigmatico del tipo *voulsist*; altri tratti sono invece più generici, come l'occasionale vocale epentetica (*renderay*) o la *z* come marca di plurale (*chosez*).

Le miniature oggi separate dal "codice madre", le cui cornici floreali hanno talvolta lasciato delle tracce sui fogli opposti, si trovavano all'inizio dei capitoli che narrano gli episodi più noti della vita di Caterina da Siena, quelli cioè che più si prestavano a essere illustrati (sezione prima, cap. 1, 2 e 6; sezione seconda, cap. 1, 4, 6, 8, 11; sezione terza, cap. 1, 2 e 4). Chi le sottrasse non esitò a portar via interi *bifolia* all'inizio delle tre sezioni. La discontinuità del testo che ne risultava fu osservata da un lettore, che in alcuni punti (f. 14^v, 87^v, 107^v) aggiunse a margine la parola *lacuna*.

In conseguenza del furto delle illustrazioni, il manoscritto presenta una doppia foliazione. In origine erano stati numerati i fogli 10, 16, 21, 30, 40, 50, 60, 67, 70, 80, 90, 100, 110, 120 e 127, cioè l'ultimo elemento di ogni fascicolo. Una mano recenziere ha corretto la numerazione aggiungendone una nuova sul *recto* di ogni foglio, partendo dalla constatazione della mancanza di due fogli (per esempio il f. 21 è corretto in 19, il 50 in 48 e così via). Ciò è dovuto al fatto che l'intervento di correzione è iniziato dal foglio 10, a partire, cioè, da un fascicolo effettivamente mutilo di due elementi; tuttavia, esso ha sicuramente avuto luogo successivamente alla sottrazione di tutte le miniature, poiché la seconda foliazione è continua e non è più oggetto di ulteriori adattamenti. Il dato calligrafico relativo alla seconda foliazione e alla parola *lacuna* occasionalmente segnata lascia pensare che i fogli mancanti siano stati portati via non più tardi del XVIII secolo, forse già a Blois o al momento del passaggio a Parigi.

⁷⁶ Sulla somiglianza tra la miniatura conservata al f. 65^r e una scena di estrema unzione dipinta nel ms. della *Chronique de Hollande* (BN 2083, 71^v) cf. P. Schandel/I. Hans Collas, *Manuscrits de Louis de Bruges*, cit., pp. 144-145.

L'apparato iconografico della *Legende sainte Katherine* nel codice Gruuthuse

Nel complesso, sono state staccate dal manoscritto dodici miniature, di cui cinque sono oggi localizzabili, mentre sette rimangono disperse. L'originale f. 15 è un foglio venduto negli Stati Uniti dalla casa d'aste Swann nel 2014, al prezzo di 3072 USD. La miniatura sul *recto*, su cui torneremo, illustra il sesto capitolo della seconda sezione e mostra a sinistra Caterina a colloquio con alcuni Santi, tra cui si riconosce Domenico con in mano il giglio ardente menzionato nel testo, a destra invece la rappresenta mentre chiede al padre Jacopo il permesso di vivere secondo la regola domenicana.

L'originale f. 35 fece parte della collezione privata di Roger Martin (1939-2020), che la acquistò nel 2013⁷⁷ a un'asta della Cowan's Auctions di Cincinnati, e, prima ancora, di quella di Jane Sikes Hagemans, nota collezionista di quella città. Insieme ad altri due, questo foglio era inoltre comparso tra le offerte di un catalogo a cura di Philip C. Duschnes di New York nel maggio 1970, con una falsa informazione per quanto riguarda il manoscritto originale, indicato come Fr. 7736 della Bibliothèque Nationale di Parigi: messo all'asta da Bloomsbury insieme al resto della collezione di Roger Martin dopo la morte del proprietario, è stato acquistato, in cooperazione con i musei cittadini, dalla biblioteca pubblica di Bruges, dove oggi è conservato con la segnatura Ms. 767. La miniatura sul *verso* rappresenta il matrimonio mistico di Caterina da Siena con Cristo, che, circondato da santi, le offre l'anello nuziale; il *recto* reca invece la rubrica del capitolo seguente.

Da situare rispettivamente tra gli attuali f. 72 e 73 e gli attuali f. 87 e 88 sono due fogli oggi conservati ad Hanover (New Hampshire, USA) presso la biblioteca del Dartmouth College (Ms. 470940), a seguito di una donazione da parte di Madelyn C. Hickmott avvenuta nel 1980;⁷⁸ in uno di essi, una mano ha ricopiato nel margine superiore la rubrica del capitolo che inizia, contenuta nelle ultime righe del foglio precedente. Delle due miniature, una mostra (in riferimento all'ottavo capitolo della seconda sezione) Caterina in preghiera per impetrare il ritorno in vita della madre Lapa, morta senza confessione; l'altra invece raffigura Raimondo da Capua con in mano la testa della santa, a capo di un gruppo di domenicani, in atto di presentare la reliquia al papa, come narrato nell'undicesimo capitolo.

⁷⁷ Asta del 9 marzo 2013, lotto n. 51.

⁷⁸ Cf. la descrizione del manoscritto:

https://search.library.dartmouth.edu/discovery/fulldisplay?context=L&vid=01DCL_INST:01DCL&search_scope=MyInst_and_CI&tab=All&docid=alma991019079689705706 (ultimo accesso 23.05.2025)

Immediatamente prima dell'attuale f. 97^r va inserito il secondo dei tre fogli venduti da Philip C. Duschnes nel 1970 e poi ricomparso in un'asta di Sotheby's il 21 giugno 1994, al lotto 33. Di questo foglio, di cui attualmente non è possibile sapere dove sia conservato, è disponibile solo una foto in bianco e nero del *verso* nel catalogo dell'asta: la miniatura rappresenta Caterina in preghiera per impetrare la pace tra il Papa e gli abitanti di Firenze⁷⁹. Sul contenuto delle altre miniature non si può che avanzare delle ipotesi. È abbastanza probabile che la prima rappresentasse la nascita di Caterina da Siena, come avviene nell'esemplare appartenuto ai duchi di Borgogna, Paris BN 9761. Qui, al foglio 1^r è rappresentata monna Lapa Benincasa, madre della santa, che, seduta nel suo letto, tiene in mano una bambina, quasi a voler affidarla alla nutrice; quest'ultima, in piedi accanto a lei, la sostiene con la mano sinistra, tenendo sul braccio destro la gemella Giovanna, che morirà presto. In una stanza attigua, Raimondo da Capua, dietro una scrivania, sta iniziando la stesura della sua opera. La miniatura da situare tra il f. 42 e il f. 43 doveva rappresentare uno degli episodi, narrati nel terzo capitolo della seconda sezione, relativi alla munificenza di Caterina nei riguardi dei bisognosi: forse l'apparizione di Cristo che ricompensa la santa con una veste rosso brillante, oppure il notissimo miracolo della botte, da cui Caterina avrebbe fatto spillare per alcuni mesi ottimo vino da offrire ai poveri. Tra i ff. 58 e 59 poteva trovarsi una miniatura raffigurante Gesù in atto di donare a Caterina un cuore nuovo (sesto capitolo della seconda sezione), e tra i ff. 96 e 97 è molto probabile si trovasse la scena della visita al monastero di Montepulciano e alla tomba della beata Agnese, accompagnata da miracoli. Infine, è altrettanto verosimile che l'ultima illustrazione, da situare tra i ff. 107 e 108, raffigurasse la morte di Caterina. Anche questo episodio si trova rappresentato nel codice della biblioteca dei duchi di Borgogna, in una miniatura in cui la santa, ammalata, è distesa sul fianco, immersa nella preghiera e assistita da un domenicano – forse Raimondo stesso – dal papa Urbano VI e da un gruppo di discepoli e discepole (f. 97^r).

Analisi delle miniature conservate

1. Originale f. 15: Caterina fa voto di vita consacrata (sezione I, cap. 6) [Fig. 1].

⁷⁹ Si pone la questione se Duschnes avesse acquistato autonomamente i fogli in Europa o se li avesse ottenuti tramite la vedova di Otto Ege, di cui era stato stretto collaboratore e che era morto molti anni prima. Del terzo foglio da lui offerto in vendita nulla si può dire; è possibile, ma non sicuro, che si trattasse di quello immediatamente precedente la miniatura venduta da Sotheby's, poiché in quel punto del manoscritto ne mancano due.

Lo stretto collegamento tra diversi momenti di eguale importanza narrativa rendono il passo a cui si riferisce la vignetta non facile da illustrare. Oggetto del racconto è infatti la sequenza di quattro situazioni: a) Caterina prega in ginocchio in una stanza aperta, per evitare eccessi di ascetismo che hanno già destato preoccupazione nei familiari; b) Jacopo Benincasa, entrando, trova la figlia inginocchiata in preghiera, mentre sul suo capo scende una colomba bianca come neve, che vola via al suo arrivo; c) Caterina riceve l'apparizione di alcuni santi, tra cui Domenico, che la invitano a scegliere uno di loro per seguirne la regola di vita; d) Caterina confessa ai genitori la sua decisione di per vivere da consacrata e riceve dal padre il permesso. Il miniaturista coglie i dettagli del testo e li organizza in modo da riproporre in forma di immagine una sequenza che faccia risaltare i quattro momenti principali della narrazione. L'attenzione al dato testuale è evidente nella riproduzione della descrizione degli ambienti fornita in apertura del racconto:

En ce tamps, la vierge prioit Dieu à genoulx moult devotement en la chambre d'ung sien cousin germain, la quelle estoit ouverte, car on luy avoit deffendu toutes fermetures, comme dit est, pour la retraire de devocion⁸⁰,

e organizza la sua narrazione proprio intorno al dato spaziale. La scena è infatti rappresentata all'interno di una stanza, aperta a destra e a sinistra. Su fondo blu e oro, in abito blu, Caterina è raffigurata in ginocchio, rivolta verso destra davanti ai santi fondatori dei tre ordini monastici principali. La scena riproduce esattamente il testo:

Car plusieurs foys plusieurs sains de paradis luy apparurent ensamble et estoient ceulx qui avoient fondé les religions. Et entre les autres singulierement elle recongneut saint Dominique par ce qu'il portoit une fleur de lys moult blanche, la quelle, comme le vision de Moysse, ardoit et point ne se consummoit.⁸¹

Sono riconoscibili Francesco dal saio, Domenico che porta un giglio ardente e Benedetto con in mano la Regola rilegata in rosso. A sinistra, invece, nello spazio esterno alla stanza, è rappresentato secondo il procedimento medievale della narrazione simultanea il momento immediatamente successivo, in cui Caterina chiede al padre (nel testo, a entrambi i genitori) il permesso di far voto di verginità perpetua. La colomba bianca che scende sulla testa di Jacopo Benincasa allude all'episodio narrato all'inizio del capitolo, la cui trasposizione diretta non sarebbe possibile nel contesto pittorico.

⁸⁰ *Legende sainte Katherine*, versione breve, Ms. Paris, BN Fr. 9761, f. 12^v; nel Ms. BN Fr. 1048 il foglio corrispondente è stato sottratto.

⁸¹ *Legende sainte Katherine*, versione breve, Ms. Paris, BN Fr. 9761, f. 13^r.

2. originale f. 35 (Bruges, Ms. 767): Matrimonio mistico di santa Caterina (sez. I, cap.13) [Fig. 2]. Sullo sfondo, un paesaggio turrato circondato da un fossato evoca la città di Siena: in primo piano la casa di Caterina che si apre su un giardino, recintato da un muro. L'illustratore situa qui la scena, che nel testo si svolge invece al chiuso, nella camera dove la santa si isola a pregare:

Jhesuscrist, voyant le desir de la sainte vierge, lui dyt : « Ma fille, je te espouseray en la foy ». Par plusieurs fois ceste dame fist a Nostre Seigneur la priere et ceste demande : et tousjours Nostre Seigneur luy donnoit ceste response. Advint que aux caresmeaux, que chascun fait feste à son ventre, la vierge estoit en sa chambre en prieres et la requeste dessusdicte faisoit par grande ardeur et devotion. Nostre Seigneur s'apparust à elle et dist : « Ma douce fille et amye, [...] comme souvent je t'ay promis, je te vueil espouser ». Et adont voyant la vierge Marie, saint Jehan l'Evangeliste, saint Pol, saint Dominique et David le prophete, lequel jouoit d'une harpe bien melodieusement, la vierge Marie prist le doit de la main destre de la vierge et pria son chier filz Jhesus qu'il vouldist la vierge Katherine, qui tant l'aymoit et desiroit, espouser : de quoy Nostre Seigneur Jhesus fut content et lui mist au doy son aneau d'or, ouquel estoient iiii. perles et un un moult beau dyamant.⁸²

Sono rappresentati tutti i personaggi dell'apparizione. riconoscibili dai loro attributi: Davide con l'arpa, Maria in manto blu, Giovanni evangelista in persona di giovane e Paolo. Domina la composizione la figura di Cristo che tiene nella mano sinistra il globo crucigero come attributo regale, mentre con la destra mette al dito di Caterina, inginocchiata davanti a lui, l'anello con le quattro perle e una grossa pietra preziosa al centro.

3. Attuale f. 65: Caterina assiste il padre morente (sez. II, cap. 7) [Fig. 3]. La miniatura è organizzata secondo uno schema spaziale analogo a quello adottato in buona parte degli altri episodi: la scena ha luogo all'interno di una stanza, adorna dello stesso arazzo blu con disegni floreali in oro che compare nelle altre vignette ed aperta sul lato sinistro da una grande finestra che dà su un giardino. Questo procedimento, come avviene nell'illustrazione successiva (cf. *infra*) permette di inserire all'interno della vignetta il momento, centrale nel testo, della preghiera di Caterina, che nel racconto prega che al padre siano risparmiate le pene del Purgatorio e si offre di prenderle su di sé. Rappresentare Caterina in dialogo con Dio come scena parallela a quella in primo piano sottolinea l'insistenza della preghiera, grazie alla quale sarà accordato a Jacopo Benincasa il Paradiso, mentre punto focale dell'illustrazione è il letto a baldacchino in cui giace il

⁸² *Legende sainte Katherine*, versione breve, Ms. Paris, BN Fr. 1048, ff. 34^r-34^v.

morente confortato da Caterina. Le mani giunte e l'espressione serena del volto traducono esattamente il dato testuale, poiché il racconto evidenzia la serenità dell'uomo:

Lors luy fut respondu que le terme de sa vie estoit venu qu'il trespasast de ce siecle, et que ce luy estoit pour le mieulx, la vierge ala visiter son pere et examina son voloir et sa volenté, et trouva qu'il estoit bien content de morir et plus ne desiroit demourer en ce monde.⁸³

Intorno al letto, il diavolo armato di uncini e pronto a portar via l'anima per condurla in Purgatorio – incarnazione del peccato, ma anche della punizione («non obstant que gracieusement s'estoit maintenu en son mariage et avoit fait plusieurs biens, toutesfois son ame estoit souilliee pour l'affection des bien terriens et mondains») – forma con la figura speculare della santa una struttura di cui il moribondo rappresenta il centro, offrendo un'efficace narrazione visuale della contesa in atto per la sua anima. Tuttavia, mentre il diavolo è rivolto verso l'osservatore, gli occhi di Caterina sono rivolti al padre, evidenziando il dialogo narrato in chiusura del passo relativo a questo episodio :

Ceste requeste [*scil.* che a Jacopo fosse risparmiato il Purgatorio] Nostre Seigneur Dieu lui accorda. Adont elle ala visiter son pere et l'asseura de la gloire de paradys, dequoy il fut moult reconforté ; et ne se party point la vierge d'avec luy iusquez à tant qu'il fut trespasé.⁸⁴

4. originale f. 73 (Dartmouth, Ms. 470940_1): Caterina resuscita sua madre Lapa (sez. II, cap. 8) [Fig. 4]. L'episodio è ambientato in un interno assai simile a quello che fa da sfondo alla scena del voto di Caterina, con un'angolazione diversa e un'apertura solo a sinistra; lo spazio continua in profondità su un'altra stanza. Il corpo di Lapa, nudo e avvolto in un sudario, si solleva dalla bara di legno: la santa ha lo sguardo rivolto alla madre ma è inginocchiata verso la finestra, in dialogo con Dio che appare nel cielo ad esaudirne la richiesta. Anche in questo caso è evidente l'intenzione dell'illustratore di riprodurre con attenzione questo particolare del testo, tanto più che dal punto di vista compositivo la linea formata dalle teste di Dio, di Caterina e di Lapa sottolinea l'effetto miracoloso della preghiera. Anche il particolare della bara e del sudario si può riferire a particolari messi in rilievo dal narratore:

⁸³ *Legende sainte Katherine*, versione breve, Ms. Paris, BN Fr. 1048, f. 66^r.

⁸⁴ *Legende sainte Katherine*, versione breve, Ms. Paris, BN Fr. 1048, f. 66^v.

Et ainsi, moult devotement en grande effusion de larmes aux oreilles de Dieu clamoit, tant que ses pryeres furent oyés, et renvoya Dieu l'ame dedens le corps qui longuement en avoit esté hors, tant que on la devoit enterrer.⁸⁵

5. originale f. 88 (Dartmouth, Ms. 470940_2): Raimondo da Capua presenta al Papa la reliquia della testa di Caterina (sez. II, cap. 11) [Fig. 5]. La scena è raffigurata in un interno di chiesa con altare, che si apre a destra su un esterno. A sinistra sta in ginocchio il gruppo dei domenicani, a destra, in piedi, il Papa e due cardinali. La composizione è dominata dal gesto dell'offerta del dono, con la testa che occupa il centro esatto dell'immagine.

6. originale f. 96^r (Sotheby's, 21.06.1994, lotto 33): Caterina ottiene da papa Gregorio XI la pace con Firenze (sez. III, cap. 2) [Fig. 6]. Questa miniatura, non reperita prima del presente studio e di cui, a causa della qualità della fotografia, non è possibile apprezzare i colori e alcuni dettagli, si riferisce all'episodio del viaggio compiuto da Caterina da Siena a Roma per mediare tra il pontefice e i fiorentini. La scena è trasferita in un luogo imprecisato, forse per trasmettere il motivo del viaggio, sullo sfondo di un paesaggio in cui si notano a sinistra una bizzarra formazione rocciosa e a destra una città con le sue torri. Il colloquio tra la santa senese e Gregorio XI è rappresentato, per così dire, come un evento ancora potenziale attraverso la raffigurazione di Caterina inginocchiata in preghiera, a cui appare il Papa, coronato dal triregno e sorretto da angeli. È stato soppresso un elemento che nel testo ha una certa importanza, cioè l'intervento disturbatore di un messo infernale armato di spada, connesso alle difficoltà ("plusieurs maux et persecucions") incontrate da Caterina a Roma ("un satellite fut envoyé du dyable, ayant l'espee nue, et comme effrayé vint pour la tuer, mais oncuez ne lui peut riens faire, et si ne fut gardee de personne si non de la grace de Dieu"). Tuttavia, la scelta di rappresentarla assorta in preghiera, come se la missione diplomatica si svolgesse unicamente in questa dimensione, sembra rendere evidente, sul piano della narrazione visuale, il motivo della protezione divina che rende l'asceta senese inattaccabile ai suoi nemici.

⁸⁵ *Legende sainte Katherine*, versione breve, Ms. Paris, BN Fr. 1048, f. 74r.

L'attribuzione delle miniature al Maestro di Margherita di York

L'attribuzione delle miniature della *Légende sainte Katherine* all'uno o all'altro dei diversi artisti attivi nelle Fiandre della seconda metà del XV secolo e che lavorarono per Louis de Bruges è stata considerata per lungo tempo incerta, anche in considerazione del fatto che la maggior parte dei fogli illustrati è oggi separata dal manoscritto: senza argomenti decisivi, i cataloghi d'asta proponevano il nome di Philippe de Mazerolles, Jean Dreux, Loyset Liédet o Lievin van Lathem, quest'ultimo indicato come autore delle miniature conservate al Dartmouth College.⁸⁶

Lo studio dettagliato di P. Schandel e I. Hans Collart⁸⁷ ha permesso di ricondurre le miniature di BN 1048 a un gruppo di manoscritti la cui decorazione è attribuibile a un'unica mano, identificata nel cosiddetto Maestro di Margherita di York. Il profilo di questo artista fu delineato per la prima volta da Friedrich Winkler⁸⁸ a partire da una raccolta di opere devozionali di Jean Gerson prodotta, per l'appunto, per la moglie di Carlo il Temerario (oggi Bruxelles, Koninklijke Bibliotheek 9305-06). Alla stessa mano sarebbero da ascrivere anche le miniature in alcuni codici della collezione di Louis de Bruges, tra cui i già menzionati esemplari della *Vie de Saint Hubert* (Paris BN 424) e dell'*Horloge de sapience* (Paris BN 455). I tratti caratteristici dello stile di questo miniatore sono, in particolare, il rilievo conferito ad elementi architettonici come portali di legno, muri di mattoni o facciate allineate⁸⁹; la costruzione di interni che lasciano vedere, per esempio attraverso aperture rettangolari a finestra nei muri, una scena che si svolge in uno spazio attiguo; i tetti a travi di legno e la presenza di tappezzerie ornate. Lo studio approfondito delle miniature della *Légende* permette di riconoscerne molti, a partire dallo schema compositivo della stanza aperta a destra e sinistra (si confronti a questo proposito la miniatura all'originale f. 15^r (n. 1) con quella al f. 167 di BN Fr. 456), fino alla presenza assai frequente del motivo del tendaggio blu con ricami dorati; si

⁸⁶ Cfr. la descrizione <https://www.dartmouth.edu/library/rauner/westmss/470940.html>, ultimo accesso 23.05.2025.

⁸⁷ *Manuscripts de Louis de Bruges*, cit., pp. 144-145.

⁸⁸ F. Winckler, *Die flämische Buchmalerei des XV. und XVI. Jahrhunderts. Künstler und Werke von den Brüdern Van Eyck bis zu Simon Bening*, Leipzig, Seemann, 1925, pp. 86, 125. Cf. Th. Kren/S. MacKendrick, "Master of Margaret of York Group (A)", in Id., *Illuminating the Renaissance. The Triumph of Flemish Manuscript Painting in Europe*, Los Angeles, The Paul Getty Museum, 2003, pp. 217-218; P. Schandel-I.Hans Collas, *Manuscripts de Louis de Bruges*, cit., pp. 98-99.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 99.

confronti la miniatura conservata al f. 65^r (n. 3) con quelle nella *Vie de Saint Hubert* (BN Fr. 424, f. 14^r) e in un esemplare della *Cité des Dames* di Christine de Pizan (BN Fr. 34, f. 3^v). In un'ottica analoga, lo schema compositivo della miniatura all'originale f. 35^r, ambientata in un paesaggio urbano, mostra affinità con quello di BN Fr. 1090, f. 1^r (una simile rappresentazione della città anche in BN Fr. 34, f. 253^v); per il motivo del giardino recintato da un muro con accesso alla casa di Caterina cfr. BN Fr. 998, f. 2^r. Le affinità paleografiche che si riscontrano con altri manoscritti ricondotti da Schandel al Maestro di Margherita di York (cf. *supra*) supportano ulteriormente l'ipotesi di attribuzione.

Al di là del suo significato filologico come testimone della diffusione della *Legenda maior* volgarizzata al di fuori del suo territorio d'origine, in particolare all'interno della tradizione testuale degli adattamenti in medio-francese, il codice Gruuthuse della *Legende sainte Katherine* rappresenta anche un esempio significativo di come un manufatto di lusso potesse subire, in questo caso abbastanza presto, danni dovuti a manomissioni volte a prelevare le miniature. La localizzazione delle illustrazioni allo stato attuale reperibili consentirà la ricostruzione, almeno in forma digitale, della maggior parte del manoscritto, per restituire almeno virtualmente un'idea del prodotto originale fruibile a scopi scientifici. Che ancora sette fogli, con le relative illustrazioni, restino dispersi attira l'attenzione non solo sull'opportunità di un monitoraggio del mercato di fogli smembrati a livello istituzionale, ma anche su alcune necessità inventariali immediate, quale quella di distinguere (si veda il caso delle miniature oggi a Dartmouth, catalogate come "frammenti") le pagine staccate dai resti pergamenei effettivamente frammentari, per evitare di legittimare la pratica – ormai divenuta sistematica – di considerare in modo isolato elementi di manoscritti evidentemente affini, tralasciando di documentarne i nessi ricostruibili.

BIBLIOGRAFIA

Fonti

La Chronique de Philippe de Vigneulles, ed. C. Bruneau, 4 voll. Metz, Société d'histoire et d'archéologie de la Lorraine, 1927.

Legenda maior = Raimondo da Capua, *Legenda maior sive Legenda admirabilis virginis Caterine de Senis*, ed. S. Nocentini, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2013 (Edizione Nazionale dei Testi Mediolatini d'Italia, 31).

Legende sainte Katherine = P. Tylus, *La "Legenda maior" de Raymond de Capoue en français ancien*, Turnhout, Brepols, 2015 («Textes vernaculaires du Moyen Âge», 15).

Studi

1830

J. Barrois, *Bibliothèque Protypographique*, Paris, Treuttel et Würtz, 1830.

1831

J. B. B. van Praet, *Recherches sur Louis de Bruges, seigneur de la Gruthuyse; suivies de la notice des manuscrits qui lui ont appartenu, et dont la plus grande partie se conserve à la Bibliothèque du Roi*, Paris, frères De Bure, 1831.

1851

F. van Dycke, *Recueil héraldique avec des notices généalogiques et historiques sur un grand nombre de familles nobles et patriciennes de la ville et du franconat de Bruges*, Bruges, C. de Moor.

1863

H. V. Michelant, *Catalogue de la bibliothèque de François Ier à Blois, en 1518, publié d'après le manuscrit de la Bibliothèque impériale de Vienne*, Paris, A. Franck, 1863.

1868

L. Delisle, *Le cabinet des manuscrits de la Bibliothèque impériale. Étude sur la formation de ce dépôt comprenant les éléments d'une histoire de la calligraphie, de la miniature, de la reliure, et du commerce des livres à Paris avant l'invention de l'imprimerie*, I, Paris, Imprimerie impériale, I, 1868.

1903

P. Arnauld, "Inventaire de la librairie du château de Blois en 1518", «Le Bibliographe moderne. Courrier international des archives et des bibliothèques», 7 (1903), pp. 215-233.

1908

H. Omont, *Anciens inventaires et catalogues de la Bibliothèque nationale*, I, Paris, Ernest Leroux, 1908.

1925

F. Winckler, *Die flämische Buchmalerei des xv. und xvi. Jahrhunderts. Künstler und Werke von den Brüdern Van Eyck bis zu Simon Bening*, Leipzig, Seemann, 1925, pp. 86, 125.

1957

A. Viaene, *De librije van Lodewijk van Gruuthuse*, «West-Vlaanderen», 6 (1957), n. 1, pp. 7-9.

1970

Ch. D'Evelyn/F. A. Foster, "Saints' Legends", in J. B. Severs (ed.), *A Manual of the Writings in Middle English 1050–1500*, New Haven (Connecticut), The Connecticut Academy of Arts and Sciences, 1970.

1981

C. Lemaire/A. P. De Schrijver, "De bibliotheek van Lodewijk van Gruuthuse", in: K. Carlvant/A. Derolez/A. Dewitte/D. Geirnaert/A. P. De Schrijver, *Vlaamse kunst op perkament: handschriften en miniaturen te Brugge van de 12de tot de 16de eeuw*, catalogo della mostra (Brugge, 18 luglio-18 ottobre 1981), Bruges, Schoonbaart, 1981, pp. 207-229.

1986

W. Williams-Krapp, *Die deutschen und niederländischen Legendare des Mittelalters*, Tübingen, Niemeyer, 1986.

1989

F. Baños Vallejo, „Apéndice: Ensayo de un índice de la hagiografía hispano-medieval,, in Id., *La hagiografía como género literario en la edad media. Tipología de doce Vidas individuales castellanas*, Oviedo, 1989, pp. 213–262.

1992

J. D. Janssens, “Inleiding,” in “*Egidius waer bestu bleven*”: *Liederen uit het Gruuthuse-Manuscript*, a c. di J. D. Janssens, V. Uyttersprot e L. Dewachter, Leuven, Davidsfonds, 1992, p. 10.

S. Kendrick, “Lodewijk van Gruuthuse en de Librijie van Edward IV,” in M. P. J. Martens, *Lodewijk van Gruuthuse: Mecenas en Europees Diplomaat, ca.1427–1492*, Bruges, Gruuthusemuseum, 1992), pp. 153–59.

1997

M.-P. Laffitte, “Les manuscrits de Louis de Bruges, chevalier de la Toison d’or”, in M. Th. Caron/D. Clauzel (ed.), *Le Banquet du Faisan*, actes du colloque (Lille, Hospice Comtesse et Arras, université d’Artois, 21-24 juin 1995), Arras, Artois Presse Université, 1997, p. 243-255.

1998

M. Vale, “Manuscripts and Books,” in P. Fouracre et al., *New Cambridge Medieval History*, , 9 voll. (Cambridge: Cambridge University Press, 1998– 2005), vol. VII: c.1415–c.1500 (1998), pp. 278–86.

2002

J. Enders, “Lusting after Saints”, in Ead., *Death by Drama and Other Medieval Urban Legends*, Chicago, University of Chicago Press, 2002.

2003

Cf. Th. Kren/S. MacKendrick, “Master of Margaret of York Group (A)”, in Id., *Illuminating the Renaissance. The Triumph of Flemish Manuscript Painting in Europe*, Los Angeles, The Paul Getty Museum, 2003, pp. 217-218.

2004

J. Jungmayr, *Die Legenda maior des Raimund von Capua*, Berlin, Weidler, 2004.

2007

P. Tylus, *Légendes dominicaines dans la littérature française du MoyenAge: tradition manuscrite, transformations, diffusion, accueil*, Cracovia, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2007

2010

P. Schandel/I. Hans Collas (ed.), *Manuscrits enluminés des anciens Pays-Bas méridionaux*. Vol. 1: *Manuscrits de Louis de Bruges*, Turnhout, Brepols, 2010.

2011

Th. Brakmann, *Ein geistlicher Rosengarten: die Vita der heiligen Katharina von Siena zwischen Qrdensreform und Laienfrömmigkeit im 15. Jahrhundert. Untersuschungen und Edition*, Frankfurt am Main, 2011.

2013

S. Nocentini, “La Legenda Maior di Raimondo da Capua: una eredità condivisa”, in A. Bartolomei Romagnoli/L. Cinelli/P. Piatti (ed.), *Virgo Digna Coelo. Caterina e la sua eredità. Raccolta di studi in occasione del 550o anniversario della canonizzazione di Santa Caterina da Siena (1461-2011)*, Città del Vaticano, Libreria editrice vaticana, 2013, pp. 103-118.

- J. Tylus, “Writing versus voice: Tommaso Caffarini and the Production of a Literate Catherine”, in J. F. Hamburger/G. Signori, *Catherine of Siena: The Creation of a Cult*, Turnhout, Brepols, 2013, pp. 291-312.
- Th. Brakmann, “The Transmission of the Upper German Life of Catherine of Siena”, in J. Hamburger/G. Signori (ed.), *Catherine of Siena: The Creation of a Cult*, cit., pp. 83-107.
- K. Böse, “‘Uff daz man daz unsicher von dem sichren bekenen mug’: The Evidence of Visions in the Illustrated *Vitae* of Catherine of Siena”, in J. Hamburger/G. Signori (ed.), *Catherine of Siena: The Creation of a Cult*, Turnhout, Brepols, 2013, pp. 83-107., pp. 215-238.
- D. Schulze, “Translating St. Catherine of Siena in Fifteenth-Century England”, in J. Hamburger/G. Signori (ed.), *Catherine of Siena: The Creation of a Cult*, Turnhout, Brepols, 2013, pp 185-212.
- 2018
- S. Crowder, “Acting as Catherine. Writing the History of Female Performers”, in Ead., *Performing Women. Gender, Self, and Representation in Late Medieval Metz*. Manchester University Press 2018.
- 2020
- K. Busby, *The French Works of Jofroi de Waterford. A Critical Edition*, Turnhout, Brepols, 2020.
- 2023
- N. Pigni, “La circolazione manoscritta del *Dialogo* di Caterina da Siena”, in D. Corbella/J. Dorta/R. Padrón, *Perspectives de recherche en linguistique et philologie romanes*, Strasbourg, Société de linguistique romane, 2023, pp. 1155-1166.

Apparato iconografico

Fig. 1: OProM, Archivum Codicum Manuscriptorum Disiectorum, Item 3017, Swann Auctions, link alla vendita: <https://catalogue.swannalleries.com/Lots/auction-lot/MANUSCRIPT-LEAF--Miniature-of-St-Catherine-of-Siena--on-vell?saleno=2348&lotNo=112&refNo=683507>



Fig. 2: OProM, Archivum Codicum Manuscriptorum Disiectorum, Ms. 767 Bruges Public Library, verso.
Immagine di pubblico dominio



Fig. 3: attuale f. 65, Paris: Bibliothèque Nationale, Ms. Fr. 1048 (Riproduzione: Bibliothèque Nationale, Gallica)

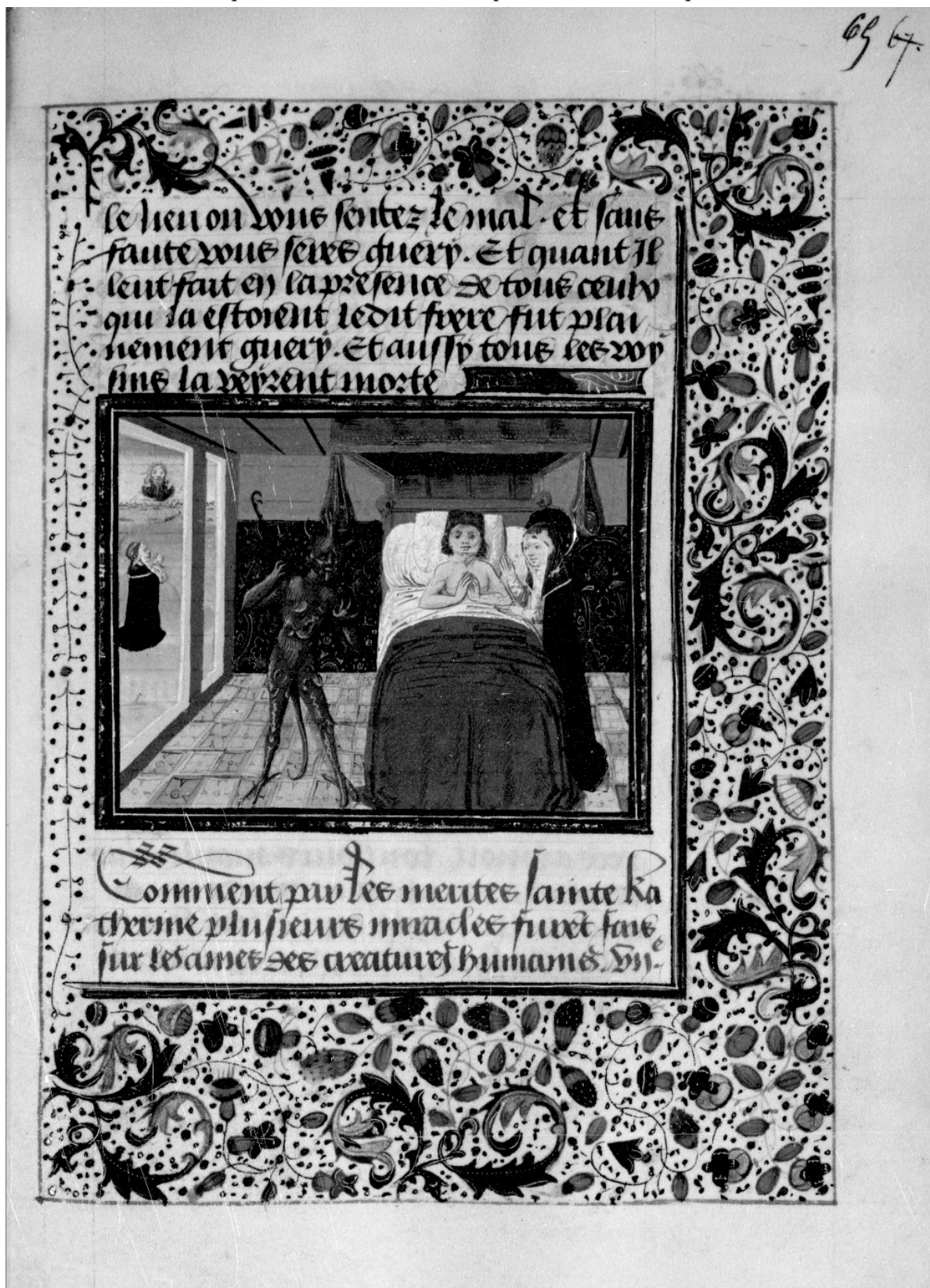


Fig. 4: OProM, Archivum Codicum Manuscriptorum Disiectorum, Dartmouth, Ms. 470940_1

Fig. 5: OProM, Archivum Codicum Manuscriptorum Disiectorum, Dartmouth, Ms. 470940_2

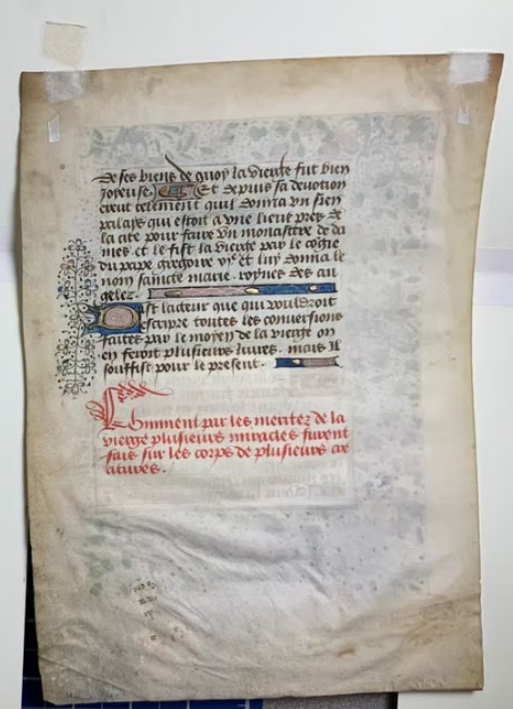
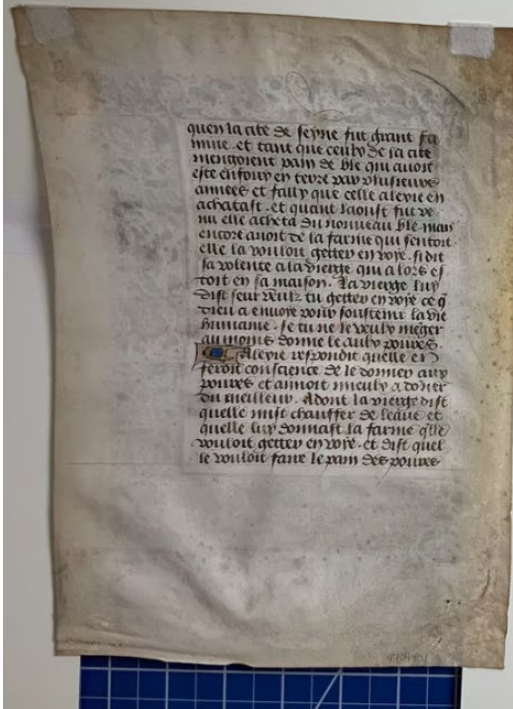


Fig. 6: Sotheby's, 21.06.1994, lotto 33



Biblioclastia a scopo di lucro: le implicazioni legali dello smembramento dei manoscritti miniati medievali occidentali

Prima Parte

CARLA ROSSI

Questo contributo propone la prima parte della versione ridotta e adattata in italiano dell'articolo *Biblioclastism for Profit: The Legal Implications of Dismembering Western Medieval Illuminated Manuscripts*, pubblicato dall'autrice per la rivista dell'Università di Harvard *Harvard Art Law – Harvard ILJ Collaboration*, Issue 4 (2024–2025) - <https://journals.law.harvard.edu>.

La biblioclastia è storicamente associata alla repressione ideologica, alla censura e al tentativo di soppressione dell'identità culturale di quei gruppi o individui che, in diverse epoche storiche, sono stati percepiti come nemici da parte dei poteri politici, religiosi o militari dominanti. Eppure, nell'ultimo secolo, mentre le società occidentali sembrano progressivamente cedere a una forma di autofagia culturale, questa pratica ha assunto una forte connotazione commerciale, finendo per confondere e sovrapporre le sue originarie implicazioni politiche e religiose con le logiche del mercato antiquario.

Intrinsecamente legata al furto, al traffico illecito, alla ricettazione di beni culturali e alla falsificazione, la biblioclastia contemporanea non è più guidata da motivazioni ideologiche, ma da dinamiche di profitto.

Una civiltà che consuma la propria memoria storica (ho parlato altrove di *memoricidio*) finisce col recidere i legami profondi che ne garantiscono la coesione. Il patrimonio culturale, in questo processo, non viene disperso passivamente: viene scientificamente smembrato, consumato consapevolmente, foglio dopo foglio.

Questo processo ha comportato la perdita irreversibile di manoscritti medievali miniati da artisti noti, rendendo impossibile la ricostruzione del loro *corpus* completo — perdita tanto più significativa nel caso delle artiste,¹ la cui attività, già scarsamente documentata, risulta così ancor più difficile da restituire nella sua interezza.

¹ Cfr., in merito al problema, C. Rossi, *Beyond the Margins: Female Illuminators in Medieval and Renaissance Europe*, Rossi, 2025, pp. 63–72)

Parallelamente, si è assistito alla perdita di romanzi in volgare trasmessi in tradizione unitestimoniale, di trattati giuridici e scientifici, di opere astrologiche e botaniche, di cronache, scritti filosofici e teologici, e libri corali: un insieme organico di testimonianze che costituisce l'ossatura intellettuale della cultura europea.

La distruzione di questi manufatti non rappresenta soltanto una perdita patrimoniale: essa intacca le fondamenta stesse del pensiero occidentale, privandolo delle fonti attraverso cui si sono formati i sistemi del sapere moderno.

A differenza dei libri a stampa, prodotti in numerosi esemplari, ogni manoscritto medievale è un *unicum* dotato di valore testuale, figurativo e storico irripetibile.

Già a partire dall'età vittoriana, mercanti come Léon Gruel (1841–1923), Gabriel Wells (1862–1946) e Otto Ege (1888–1951) compresero che lo smembramento dei manoscritti miniati risultava economicamente più vantaggioso della vendita dei codici integri. Le loro modalità operative, tuttavia, divergevano sensibilmente. Gruel era solito operare su manoscritti di oltre trecento carte, dividendoli in almeno tre volumi minori e riorganizzandone arbitrariamente la sequenza testuale (per lui insignificante, anche perché probabilmente non conosceva il latino), per poi rivendere questi “mostri” a collezionisti privati o a istituzioni statunitensi.² Otto Ege, al contrario, adottò una

² A seguito dello smembramento sistematico di codici miniati, molti manoscritti oggi conservati presso biblioteche e musei nordamericani si presentano in forma incompleta, essendo stati venduti a collezionisti statunitensi nel corso dell'Ottocento. Spesso ignari delle modalità con cui tali oggetti erano stati sottratti al loro contesto originario, questi acquirenti versavano somme ingenti per quello che ritenevano essere autentiche reliquie di un'epoca esotica tornata in auge durante il revival gotico: il medioevo. Il fenomeno è particolarmente evidente nel caso dei Libri d'Ore oggi custoditi presso il Walters Art Museum di Baltimora. Un esempio emblematico è rappresentato dal manoscritto W.425, artefatto raro e di straordinaria raffinatezza. Ridotto a soli 58 fogli superstiti, era in origine parte di un ricco Libro d'Ore di piccolo formato, realizzato nelle Fiandre nel XVI secolo e smembrato nel XIX dal libraio parigino Léon Gruel. I 58 fogli furono rilegati senza alcun rispetto per l'ordine originario, con conseguente perdita della coerenza testuale. Tra le carte conservate si distingue un foglio miniato che reca le iniziali H e M, intrecciate in un nodo d'amore su fondo porpora. Una ricostruzione filologica, commissionata alla scrivente da Imago Srl di Rimini — editore specializzato in facsimili di pregio — ha consentito di risolvere questo enigma (Rossi 2025, *The Book of Hours of Hendrik III van Nassau and Mencía de Mendoza*, Imago Srl, URL:

https://books.google.ch/books/about?id=5opJEQAAQBAJ&redir_esc=y.

(Tutti i link citati in questo articolo sono stati consultati il 15 marzo 2025).

strategia differente: invece di creare *ex novo* interi codici, ne smembrava sistematicamente della propria collezione, selezionando singoli fogli da ciascun manoscritto e assemblandoli in piccole raccolte, destinate soprattutto al mercato accademico americano. Anche in quel caso, l'escissione delle carte contenenti miniature, iniziali istoriate o decorate e bordure dorate privava i manoscritti della loro coerenza artistica e storica, trasformandoli in merce e compromettendone in modo irreversibile l'integrità culturale.

La pratica continua ancora oggi, sebbene con minore accuratezza e con maggiore virulenza, da parte di mercanti antiquari che fanno a pezzi i manoscritti medievali e ne rivendono i fogli escissi del tutto decontestualizzati, falsandone sovente la provenienza.

Alcune normative di settore, come l'art. 22 del Codice Etico della International League of Antiquarian Booksellers (ILAB), stabiliscono in modo esplicito che gli associati devono impegnarsi nella conservazione dei materiali storici e astenersi dallo smembramento di libri o manoscritti completi e integri. L'assenza di affiliazione all'ILAB può indicare una mancanza di rigore professionale, ma resta il fatto che piattaforme come eBay operano in totale assenza di controllo. In questi spazi, venditori celati dietro pseudonimi fantasiosi possono offrire in vendita pressoché qualsiasi cosa, senza dover rispondere a criteri di tracciabilità o trasparenza. Sebbene non apertamente politicizzata, questa forma di vandalismo culturale motivata da interessi economici rappresenta una pratica distruttiva e insidiosa tanto quanto la biblioclastia a scopi ideologici. Le sue conseguenze, tuttavia, tendono a ricevere minore attenzione sia nel dibattito giuridico sia nella riflessione accademica, in quanto spesso mascherate, o deliberatamente ignorate, a vantaggio degli interessi del mercato antiquario. Colpisce, in questo senso, l'assenza quasi sistematica

L'indagine ha permesso di stabilire che il cosiddetto Libro d'Ore H&M, da cui il W.425 proviene, fu realizzato tra il 1530 e il 1538 nella bottega di Simon Bening, tra i massimi miniatori del Rinascimento fiammingo. Il codice fu commissionato da Mencía de Mendoza — una delle figure femminili più colte e influenti della nobiltà rinascimentale europea — per il marito, Hendrik III van Nassau. Una nota manoscritta sul verso dell'attuale foglio 20v, che originariamente concludeva il manoscritto, attesta che il volume, all'epoca ancora integro, si trovava a Valencia il 22 giugno 1585. Si tratta di un'iscrizione apposta da Juan Vidal, censore dell'Inquisizione.

Per un'analisi dettagliata di questo ritrovamento, si veda: Carla Rossi, *La filologia al servizio della storia del manoscritto W.425 di Baltimora*, in *Theory and Criticism of Literature & Arts*, 8/2 (2024), pp. 24–35.

Questo è uno dei moltissimi casi che esemplificano le conseguenze durature dello smembramento dei manoscritti: la pressione commerciale compromette l'integrità materiale di questi manufatti e oscura le narrazioni storiche che essi veicolavano.

della discussione sulla biblioclastia commerciale all'interno delle riflessioni pubbliche dedicate alla distruzione del patrimonio librario. Un esempio significativo è offerto dal convegno *Détruire le livre* ("Distuggere il libro"), organizzato presso la Bibliothèque nationale de France il 26 novembre 2024, interamente dedicato al tema della biblioclastia: pur nella ricchezza delle relazioni, l'evento ha continuato a interpretare il fenomeno esclusivamente in chiave ideologica, trascurando del tutto le sue implicazioni economiche.

Mentre la biblioclastia ideologica viene oggi unanimemente condannata, quella esercitata a scopo di lucro continua a prosperare, alimentata da logiche di mercato e addirittura incentivata da una parte dell'accademia. Ciò avviene anche per effetto del coinvolgimento diretto di alcuni studiosi nelle attività di consulenza per le case d'asta, attraverso la redazione di expertise, descrizioni e apparati paratestuali che concorrono a legittimare la circolazione di fogli escissi. Le relative provenienze vengono spesso formulate in modo volutamente vago ed elusivo e diffuse tramite piattaforme autoreferenziali, prive di ogni validazione scientifica, ma capaci di attribuire a questi oggetti un'apparenza di credibilità e autenticità archivistica. Queste piattaforme, gestite da soggetti direttamente coinvolti nel commercio antiquario, mancano di ogni forma di validazione accademica, essendo autogestite e non soggette dunque ad alcune peer-review, e tuttavia sono regolarmente citate come fonti autorevoli nei cataloghi d'asta, alimentando un meccanismo perverso di legittimazione fondato sulla ripetizione dei dati, piuttosto che sull'evidenza documentaria.

Una delle questioni più gravi in questo ambito è l'uso distorto della terminologia: la classificazione sistematica dei fogli escissi come "frammenti" contribuisce a occultarne l'origine e a normalizzare la distruzione dei codici. Questo slittamento linguistico non solo falsifica la storia materiale dei manoscritti, ma favorisce anche la rimozione delle responsabilità connesse a pratiche illecite come il furto, il traffico illegale, la falsificazione e la ricettazione di beni culturali. È necessario tracciare una distinzione netta tra i frammenti codicologici di origine naturale e i fogli deliberatamente escissi a fini commerciali. Negli studi sui manoscritti, il termine *frammento* designa propriamente una porzione di codice separatasi dal resto in seguito a deterioramento naturale, danneggiamento accidentale o riutilizzo storico della pergamena. Pur incompleti, questi frammenti conservano elementi riconoscibili del contesto originario e costituiscono fonti preziose per lo studio della produzione manoscritta, della trasmissione testuale e delle pratiche scritte.

L'uso impreciso di questa terminologia applicata ai fogli strappati volutamente dai manoscritti comporta conseguenze profonde: non solo altera la nostra comprensione del patrimonio materiale del passato, ma permette anche di riconfigurare i fogli recentemente escissi a fini commerciali come oggetti da collezione autonomi, disancorandoli dalle narrazioni culturali di cui erano parte integrante.

La comunità scientifica avrebbe il dovere di affrontare il discorso sui meccanismi che rendono possibile la biblioclastia a scopo di lucro. Anziché ignorare o accettare passivamente lo smembramento dei manoscritti, è necessario assumere una posizione chiara contro le classificazioni fuorvianti e contribuire a smascherare gli interessi economici che alimentano questa pratica. Proteggere il patrimonio manoscritto per le generazioni future richiede un esame critico e un rinnovato impegno verso un'etica della responsabilità e della conservazione.

Il quadro normativo relativo alla tutela dei manoscritti medievali si articola tra convenzioni internazionali e discipline legislative nazionali, che — pur divergendo per ambito di applicazione, gerarchia delle fonti e prassi attuative — offrono strumenti giuridici fondamentali per la protezione di questo patrimonio. Le difformità tra i diversi ordinamenti costituiscono una sfida sul piano della cooperazione giuridica, ma rappresentano al contempo un'opportunità per rafforzare e armonizzare le misure di salvaguardia, in vista di un approccio più organico e coerente alla conservazione del bene librario antico.

In gran parte dell'Europa continentale, i manoscritti medievali — come tutti gli oggetti mobili di interesse storico o artistico che abbiano superato una determinata soglia temporale (cinquanta o cento anni, a seconda della legislazione) — sono qualificati come beni culturali e sottoposti a un regime vincolistico di tutela, anche in caso di proprietà privata. Questi vincoli possono includere limiti alla circolazione, restrizioni alla libera alienazione, obblighi di notifica, prelazione statale e divieti di esportazione, temporanea o definitiva. L'impostazione riflette una concezione del patrimonio culturale non come mero oggetto di godimento individuale, ma come bene di rilevanza pubblica, appartenente alla memoria collettiva e inscindibile dall'identità culturale nazionale.

La differenza di approccio è, fondamentalmente, tra i Paesi retti da ordinamenti di diritto codificato di origine romana (come Italia, Francia o Spagna) e quelli retti da sistemi giuridici di origine giurisprudenziale (come Regno Unito, Stati Uniti, Canada o Australia).

In entrambi i contesti, tuttavia, la pratica dello smembramento sistematico dei manoscritti miniati medievali e rinascimentali — finalizzata alla vendita al dettaglio di singoli fogli — costituisce una forma di vandalismo culturale, spesso in contrasto con le norme internazionali e interne che regolano la conservazione e la circolazione dei beni librari storici. Alcune legislazioni si sono dimostrate più efficaci nel contrasto a questi fenomeni: in particolare, la normativa italiana, che verrà analizzata nel dettaglio nel prossimo numero, ha portato a numerosi casi di recupero e restituzione di beni culturali esportati illecitamente, grazie a un sistema normativo organico, a un'attività investigativa specializzata (condotta dal Nucleo TPC dell'Arma dei Carabinieri) e a un'efficace cooperazione internazionale.

Nei Paesi retti da ordinamenti di diritto civile, lo smembramento di un libro antico o di un manoscritto a fini di lucro costituisce una violazione nei confronti del patrimonio culturale, in quanto compromette in modo irreversibile l'integrità materiale e il significato storico dell'opera. In molti casi, questo atto si accompagna alla presenza di materiale di provenienza illecita, configurando il furto come reato presupposto, a cui si associano frequentemente ulteriori fattispecie penali, quali la falsificazione, la ricettazione e l'esportazione illecita. Queste condotte rientrano nella categoria più ampia dei reati contro il patrimonio culturale e costituiscono l'ossatura operativa delle reti di traffico illecito, che sfruttano il patrimonio bibliografico a fini commerciali.

Dal punto di vista giuridico e preventivo, la circolazione dei beni culturali riveste un ruolo centrale nella tutela dei libri antichi e dei manoscritti, espressamente riconosciuti come parte di questa categoria. Le autorità competenti sono responsabili del monitoraggio dei movimenti transfrontalieri al fine di prevenire l'esportazione illegale e la conseguente perdita definitiva di tali beni. Per contrastare il commercio illecito, è stato istituito un articolato sistema normativo a livello internazionale, regionale e nazionale, volto a regolamentare la circolazione e garantire la protezione del patrimonio culturale.

L'esportazione di libri antichi e manoscritti è disciplinata da un solido quadro giuridico internazionale e regionale. Un pilastro fondamentale di questo sistema è rappresentato dalla Convenzione UNESCO del 1970 (*Convenzione sui mezzi per proibire e prevenire l'importazione, l'esportazione e il trasferimento illeciti di proprietà dei beni culturali*), adottata a Parigi il 14 novembre 1970 e ratificata, ad oggi, da 132 Stati. La Convenzione definisce come "beni culturali" anche i manoscritti rari, gli incunaboli, i libri antichi, i documenti e le pubblicazioni di rilevanza storica, artistica, scientifica o letteraria, sia in forma singola sia come parte di una collezione. Essa stabilisce i principi fondamentali per

la prevenzione del commercio illecito, imponendo agli Stati firmatari l'adozione di misure appropriate, anche di tipo penale o amministrativo, per la protezione del patrimonio culturale.

A complemento di questo quadro normativo, la Convenzione UNIDROIT del 1995 (*Convenzione sui beni culturali rubati o illecitamente esportati*) introduce meccanismi giuridici di restituzione che rafforzano la cooperazione internazionale e garantiscono una maggiore certezza del diritto nelle rivendicazioni transfrontaliere. La Convenzione disciplina in maniera dettagliata le condizioni per il ritorno dei beni illecitamente esportati e chiarisce i rapporti di proprietà, offrendo uno strumento procedurale strutturato per le azioni di recupero.

A livello europeo, la Direttiva 2014/60/UE relativa alla restituzione dei beni culturali illecitamente usciti dal territorio di uno Stato membro ha ulteriormente rafforzato gli strumenti giuridici per la tutela del patrimonio culturale nell'ambito dell'Unione europea. La direttiva promuove la cooperazione amministrativa tra gli Stati membri e semplifica le procedure di restituzione dei beni culturali, inclusi i manoscritti, secondo principi giuridici condivisi.

Attraverso questo complesso normativo multilivello, le regolamentazioni internazionali e regionali svolgono un ruolo fondamentale nella tutela dei libri antichi e dei manoscritti, promuovendo la verifica delle provenienze, l'adozione di pratiche commerciali responsabili e la salvaguardia effettiva del patrimonio culturale.

In sintesi, negli ordinamenti di diritto civile, l'esportazione e la vendita di beni culturali sono soggette a rigide disposizioni normative, che impongono obblighi di diligenza nella transazione, nonché restrizioni puntuali allo smembramento e alla commercializzazione non autorizzata dei manoscritti. L'obiettivo di queste disposizioni è duplice: da un lato preservare l'integrità storica e culturale dei beni; dall'altro contrastarne la dispersione attraverso il mercato illegale. Eppure, nonostante divieti espliciti, numerosi beni culturali rubati — tra cui libri e fogli di manoscritti — continuano ad essere venduti online. La vendita di beni trafugati, in particolare di manoscritti antichi, avviene principalmente su eBay e Catawiki (ma anche attraverso note gallerie antiquarie). Nelle pagine che seguono, documenterò casi eclatanti di furto e/o smembramento di manoscritti.

1. Germania e Svizzera

Una combinazione di normative permissive, un sistema decentrato di regolamentazione del patrimonio culturale e di un mercato antiquario ben consolidato ha reso la Germania

uno dei principali snodi mondiali per lo smembramento di manoscritti medievali. Uno dei fattori determinanti è la frammentazione della tutela giuridica dei beni culturali: poiché le leggi in materia di patrimonio sono stabilite sia a livello federale sia dai singoli Länder, non esiste una politica nazionale uniforme a salvaguardia dell'integrità dei manoscritti storici. Mentre alcuni stati federati impongono controlli rigorosi, altri mantengono regolamentazioni permissive, consentendo che i manoscritti siano liberamente scambiati, venduti ed esportati con una supervisione burocratica minima. Questa struttura decentrata si contrappone nettamente agli approcci cui si accennava poc'anzi, più centralizzati e interventisti, adottati in paesi come Spagna e Italia, dove le istituzioni nazionali monitorano attivamente e regolano la circolazione dei beni culturali.

Il mercato antiquario tedesco, di lunga tradizione, agevola lo smembramento dei manoscritti. Importanti case d'asta — tra cui Kiefer Rare Books (Pforzheim), Hartung und Hartung, Zisska & Lacher (entrambe di Monaco di Baviera), Reiss & Sohn (Königstein im Taunus) — offrono regolarmente agli acquirenti, attraverso i loro cataloghi, fogli recentemente escissi da manoscritti, spesso senza verifiche rigorose sulla loro provenienza, e purtroppo altrettanto spesso smembrando i manoscritti che acquistano ancora integri. A differenza di quanto previsto in giurisdizioni dove le case d'asta sono obbligate a condurre verifiche approfondite, il quadro normativo tedesco consente un'interpretazione flessibile degli standard di provenienza, permettendo così la circolazione anche di fogli miniati di origine incerta o illecita.

Sebbene la legge sulla protezione dei beni culturali (*Kulturgutschutzgesetz*) introdotta nel 2016 abbia previsto misure più severe per prevenire la perdita di artefatti di rilevanza storica, i manoscritti ricadono spesso al di sotto delle soglie economiche che attiverebbero i controlli all'export. Di conseguenza, manoscritti trafugati o acquisiti illegalmente possono entrare nel paese, essere smembrati e successivamente dispersi sul mercato internazionale senza che venga attivato alcun meccanismo di vigilanza.

Gli incentivi economici allo smembramento sono considerevoli, poiché i singoli fogli possono, paradossalmente, raggiungere valori di mercato significativamente più elevati rispetto ai codici integri. Questa realtà economica, combinata con le lacune legislative e l'applicazione disomogenea delle norme, ha reso la Germania un punto focale nello smantellamento e nella dispersione globale dei manoscritti medievali nel contesto del commercio antiquario.

Il quadro normativo svizzero in materia di patrimonio culturale si discosta in modo significativo sia dal modello europeo continentale sia da quello anglosassone. Sebbene la Svizzera sia firmataria delle principali convenzioni internazionali sulla protezione dei beni culturali — tra cui la Convenzione dell'UNIDROIT del 1995 e la Convenzione UNESCO del 1970 — la normativa interna relativa ai manoscritti medievali di proprietà privata resta permissiva. Ciò ha reso il paese un nodo centrale nel commercio antiquario, dove la commercializzazione e lo smembramento dei codici sono pratiche largamente diffuse e persino condotte alla luce del sole.

La legislazione svizzera non classifica sistematicamente i manoscritti medievali come beni tutelati, a meno che non siano stati formalmente designati come tali. Ne consegue che i proprietari privati possono liberamente vendere, scambiare o smembrare manoscritti, salvo che non si applichino specifiche restrizioni di livello cantonale o federale — evenienza peraltro rara.

Il ruolo della Svizzera come centro internazionale per il commercio d'arte e di antichità ha ulteriormente rafforzato la sua centralità nel mercato dei manoscritti, in particolare nella vendita di fogli escissi. Case d'asta come Koller Auctions (Zurigo) o Dr. Jörn Günther Rare Books (Basilea) hanno avuto un ruolo significativo nella dispersione di importanti manoscritti storici miniati. In assenza di requisiti stringenti per la verifica della provenienza, mercanti e case d'asta operano spesso con materiali di origine incerta o dubbia, godendo di una supervisione normativa minima.

Primo esempio: il libro di preghiere Mansfeld, un manoscritto storico tedesco smembrato in Svizzera

La pratica della biblioclastia, in Germania e in Svizzera, risulta particolarmente dannosa non solo per i manoscritti di origine straniera, ma anche per il patrimonio medievale tedesco stesso: neppure codici di straordinario valore storico — veri e propri pezzi da museo — vengono risparmiati, come dimostra il caso del *Libro di Preghiere Mansfeld*, noto anche come *Salterio di Hildesheim*.

Il manoscritto era in origine composto da 183 fogli di 165 × 131 mm, in cancelleresca, con 20–25 righe per foglio. La decorazione araldica includeva uno stemma suddiviso in otto sezioni, ciascuna delle due metà contrassegnata da motivi ricorrenti: un leone rampante rivolto verso destra su fondo rosso puntinato, una croce rossa dentellata su

campo giallo, tre colline marroni su sfondo giallo, e un giglio bianco su campo blu. Un tempo notevole esempio del patrimonio manoscritto tedesco, il codice è stato recentemente smembrato (in Svizzera), e i fogli dispersi tra diverse collezioni in tutto il mondo.

Il manoscritto integro fu per lungo tempo in possesso dei fratelli Linel, Michael (1830–1892) e Albert (1833–1916), come pezzo tra i più lussuosi della *Linel Sammlung* (Collezione Linel) di Francoforte sul Meno. Nel 1892 fu acquistato dalla città di Francoforte per il *Kunstgewerbemuseum*, entrando così a far parte della collezione di manoscritti del museo cittadino, con la segnatura *Linelsammlung, LM 39*. Una descrizione dettagliata si trova in *Die illuminierten Handschriften und Einzelminiaturen des Mittelalters und der Renaissance in Frankfurter Besitz* (Francoforte, 1929), n. 151, pp. 181–183, con la tavola LXV che ne fornisce ulteriore documentazione visiva. Il libro di preghiere riportava due volte la data 1524, inserita entro cornici decorative (ff. 61v e 74, vedi Fig. 1).³

Il foglio 45v mostrava un angelo che regge uno scudo recante lo stemma della famiglia Mansfeld, confermandone il legame con la famiglia omonima. La ricerca condotta dall'autrice del presente contributo ha messo in luce che un ramo specifico di questa famiglia — quello di Hoyer VI von Mansfeld — si mantenne di fede cattolica durante la fase più intensa della Riforma luterana.

Questo è di particolare rilievo poiché nel calendario del manoscritto appariva rubricato il giorno di S. Egidio, dettaglio confermato nel corso del progetto di ricostruzione del codice svolto dall'autrice con la collaborazione di un gruppo di suoi studenti.

Già nella seconda metà del XVI secolo, il manoscritto fu trasferito nei territori dell'attuale Belgio, dove furono aggiunte rubriche in lingua francese (Fig. 2), nonché lo stemma di Adrienne de Louvignies al fol. 1.

Nel corso del XIX secolo, il conte d'Aspremont-Lynden vi appose la propria firma.

Nel 1987 il manoscritto fu messo all'asta da Sotheby's, dove venne aggiudicato per 60.000 sterline, più una commissione del 10%. Circa un decennio dopo, ancora nella sua integrità, riapparve sul mercato antiquario: fu proposto in vendita da Jörn Günther, libraio antiquario con sede a Basilea, in collaborazione con il mercante statunitense Bruce "Scissorhands" Ferrini, noto per le sue pratiche di biblioclastia. Poco tempo dopo, i fogli escissi dal codice iniziarono a circolare singolarmente, secondo un modello ricorrente

³ Consultabile online: <https://sammlungen.ub.uni-frankfurt.de/kataloge/content/pageview/6491889>

nelle dispersioni manoscritte di quel periodo. Alcuni di questi fogli miniati sono ancora in possesso di un ex socio d'affari di Ferrini, a sua volta attivo smembratore di manoscritti occidentali, che opera da Akron, Ohio.

Attualmente, i 183 fogli originari del manoscritto, ribattezzato a torto *Salterio di Hildesheim*, risultano dispersi in varie collezioni internazionali. Alcuni sono conservati presso il Cleveland Museum of Art (Jeanne Miles Blackburn Collection, invv. 2006.15 e 1993.136; cfr. Fliegel 1999, nn. 65–67), altri presso la Northern Illinois University Library, a DeKalb (Illinois, USA).

Nel corso degli anni, singoli fogli del manoscritto sono ricomparsi regolarmente sul mercato antiquario. In particolare, tre fogli — contenenti preghiere dedicate a Osvaldo di Worcester — sono stati venduti da Christie's il 7 dicembre 2004 (lotto 29), mentre un altro foglio illustrato con la miniatura di S. Erasmo è apparso all'asta di Christie's il 14 dicembre 2022 (lotto 32). Più recentemente, un foglio raffigurante re Davide è stato messo in vendita da Freeman's and Hindman, a Chicago (IL), il 27 giugno 2024.

Queste transazioni testimoniano la costante riemersione di fogli appartenenti al manoscritto, la cui presenza intermittente sul mercato antiquario internazionale consente di aggiornare progressivamente lo stato delle ricognizioni e di affinare i tentativi di ricostruzione della sua configurazione codicologica originaria.

(segue nel prossimo numero)



Salvo diversa indicazione, le immagini presenti in questo articolo sono di pubblico dominio.
 Fig. 1. Foglio miniato tratto dal cosiddetto *Salterio di Hildesheim*.

Questo foglio reca evidenti segni della biblioclastia. Lungo il margine sinistro si notano chiaramente le tracce di un taglio netto, che indicano il punto in cui il foglio fu asportato dalla legatura originaria. La bordura decorativa, con i suoi motivi floreali intrecciati, creature fantastiche e la data 1524 ben visibile entro un cartiglio, testimonia un altissimo livello di perizia artistica — oggi irrimediabilmente compromesso.



Fig. 2. Foglio miniato tratto dal *Salterio di Hildesheim*, con rubriche in francese aggiunte nella seconda metà del XVI secolo.

Il ‘culto feticista’ delle immagini

RAFFAELE PINTO

Il presente contributo riprende, con minimi aggiornamenti e integrazioni, il testo della conferenza tenuta nell’ambito del seminario “Biblioclastia a scopo di lucro e culto feticistico delle immagini” <https://www.youtube.com/watch?v=EIXmPrsPQc4>.

Inizio la mia chiacchierata con due parole sul metodo di lavoro di Carla Rossi,¹ il cui approccio allo studio dei fogli intenzionalmente asportati da manoscritti medievali si distingue per rigore e originalità. La sua ricerca si concentra sulla ricostruzione digitale di codici smembrati, con l’obiettivo di restituire unità codicologica e contesto storico a manufatti deliberatamente fatti a pezzi a fini commerciali. Rispetto agli obiettivi della filologia tradizionale, nella quale lei si è formata, c’è una differenza di fondo, che ora cercherò di illustrare. La critica del testo, secondo la metodologia di József Bédier (che si basa sul manoscritto più autorevole) e Karl Lachman (che si basa sulla descrizione stemmatica dei codici), ha come finalità il restauro di un manoscritto originale perduto, al quale si perviene a partire dagli errori certi delle trascrizioni effettuate nel corso del tempo, ossia confrontando le varianti delle diverse copie esistenti, opportunamente collazionate, e trascegliendo, oppure congetturando, le lezioni che più fedelmente riproducano l’originale. Il prodotto finale, ossia il risultato della edizione, ha quindi un valore sempre e necessariamente ipotetico: l’affidabilità del testo restaurato, ossia la sua fedeltà al testo originale redatto dall’autore, dipende dal rigore con cui sono state realizzate le varie fasi dell’analisi.

L’obiettivo di Carla è molto diverso, poiché l’originale che lei intende restaurare non è perduto, ma smembrato, ossia distrutto nella sua configurazione materiale separando parti di esso, le quali acquisiscono una consistenza testuale e artistica autonoma, rispetto all’organismo originario. Questa distruzione non è avvenuta in epoche antiche, ma è fenomeno recentissimo, si tratta infatti di manoscritti perfettamente conservati, ma smembrati a scopo di lucro per il valore in denaro che le immagini contenute in quei codici hanno acquisito. I proprietari, che a volte li rubano da archivi o biblioteche,

¹ Si veda il suo *WayBack Recovery, Manuale metodologico per la ricostruzione digitale di manoscritti smembrati*, Receptio Academic Press, Londra 2022, che sta per essere ripubblicato per Cambridge Scholars Publishing di Newcastle Upon Tyne.

stralciano le lamine miniate e le vendono, o rivendono, a prezzi elevatissimi, rispetto al costo del manoscritto intero. In alcuni paesi, come l'Italia, il proprietario di un manoscritto considerato bene culturale, e tutti quelli antichi lo sono, non ha il diritto di smembrarlo; in altri paesi, come, gli Stati Uniti, invece sì. Quando il manoscritto smembrato è stato rubato, le case d'asta che rivendono le lamine stralciate si comportano come ricettatori, e gli 'esperti', ossia studiosi magari accademicamente prestigiosi che occultano l'origine fraudolenta del manoscritto, sono invece collusi con il proprietario-mercante, il che configura una rete criminale di smembratori, falsari, affaristi che coinvolge istituzioni pubbliche e private che teoricamente dovrebbero tutelare e diffondere la cultura.

Carla Rossi ha elaborato un metodo di ricerca che dalle foto dei singoli fogli messi all'asta o venduti attraverso reti sociali di carattere mercantile, risale all'originale smembrato, e lo ricomponete digitalmente. È un metodo rigorosamente filologico da una parte, e detectivesco dall'altro, che mette in evidenza, e quindi denuncia, la distruzione di oggetti d'arte e lo scopo di lucro degli smembratori. Il che da una parte rende appassionanti le sue ricerche, e ammirevole il suo impegno di filologa, ma dall'altra la espone alle rappresaglie dei clan affaristici che lucrano con gli smembramenti (siamo quindi ben lontani dalle comode nicchie accademiche della filologia tradizionale). Osservo inoltre che le università, invece di prestarle la dovuta tutela e i dovuti riconoscimenti, sono sostanzialmente complici di quelle rappresaglie, rivelando la loro indulgenza nei confronti della prostituzione affaristica e lucrativa della ricerca. Quella di Carla Rossi è una 'filologia d'assalto', che mette in luce gli effetti perversi che la logica del mercato produce quando beni culturali, come sono i manoscritti antichi, cade nelle sue crudeli fauci. Trasformato in merce, il libro non è più contenitore di valori estetici ed etici e soggiace alle legge della domanda e dell'offerta, ossia alla legge del 'feticcio della merce'.

Non posso, per motivi di spazio, qui entrare nel merito dei principi metodologici elaborati e insegnati da Carla, una nuova dottrina filologica che mette a frutto le risorse offerte dalle nuove tecnologie digitali. Posso solo, in questa sede, testimoniarle la mia sconfinata ammirazione.

Provo invece a risalire, con criteri di genealogia storico-culturale, alle fonti dello smembramento, che ha radici economico-estetiche sulle quali brevemente mi soffermerò. In uno dei suoi articoli in italiano sull'argomento Carla parla di "culto feticistico dei

frammenti”,² il che ci fa pensare ad un famoso capitolo del primo libro del *Capitale* di Marx, ossia il ‘feticcio della merce’. Un oggetto, ossia un bene prodotto del lavoro, perde il suo significato di valore d’uso e ne acquista un altro completamente diverso: quello di valore di scambio. In quanto valore d’uso, ogni oggetto è diverso dagli altri, perché ha la finalità di soddisfare un bisogno concreto degli esseri umani (un letto serve per dormire e un tavolo per mangiare); in quanto valore di scambio, ossia in quanto merci, il letto e il tavolo sono equivalenti, in quanto idealmente interscambiabili a partire dal loro valore in denaro. In questa trasformazione Marx vede un fenomeno metafisico, che definisce infatti “sensibilmente sovrasensibile”, un fenomeno nel quale traspare un’esperienza di tipo trascendente o addirittura religioso.

Già il sociologo Max Weber osservò la parentela ideale fra capitalismo e religione (il Protestantesimo), e la recente storiografia del Medioevo ha confermato quella diagnosi mostrando che, all’alba del capitalismo fra Duecento e Trecento, la Chiesa, ossia la società cristiana, veniva caratterizzata come una comunità di mercato, nella quale il benessere comune dipendeva dal commercio e dalla attività dei mercanti, che le istituzioni della città dovevano tutelare e promuovere.³ La consacrazione religiosa del mercato, ossia dei beni materiali trasformati in merce, traspare con evidenza figurativa nell’affresco del Buon Governo, nel Palazzo Comunale di Siena, realizzato a metà del 300 da Ambrogio Lorenzetti. Così lo commenta lo storico Ezio Claudio Pia:

Va rilevato come questa società pacificata sia caratterizzata in primo luogo dalle «mercanzie», che aprono una serie di esempi di convivenza armoniosa, ispirata a criteri di civiltà e produttività, i quali suggeriscono la concretezza della concordia comunitaria a conferma delle peculiari qualità dei mercanti.⁴

Il feticismo della merce ebbe quindi, davvero, alle origini del capitalismo, una consacrazione religiosa che fu il fondamento della sua legittimazione ideologica.

² C. Rossi, *Biblioclastia a scopo di lucro e culto feticistico dei “frammenti” di manoscritti medievali*, in «Studj romanzi». Nuova serie : XVIII, 2022, pp. 161-194.

³ Sul pensiero economico nel Medioevo, si vedano Paolo Evangelisti, *Il pensiero economico nel Medioevo. Ricchezza, povertà, mercato e moneta*, Roma, Carocci, 2016; Sylvain Piron, *Genéalogie de la morale économique*, Bruxelles, Zones sensibles, 2020; Giacomo Todeschini, *Come l’acqua e il sangue. Le origini medievali del pensiero economico*, Roma, Carocci, 2021.

⁴ E. C. Pia, *Credito, restituzione e cittadinanza: uno snodo storiografico tra valutazione e reintegrazione (secoli XII-XV)*, in «Reti Medievali Rivista», 20, 1 (2019), pp. 257-281 -p. 275.

Traformato in merce, anche il libro diventa un feticcio, avulso dalle determinazioni storiche e sociali della sua esistenza (la concreta situazione nella quale esso aveva un significato e una funzione). Nel mercato degli oggetti d'arte, ogni feticcio si equivale: a differenziarli è soltanto il valore economico loro attribuito. L'idea marxiana di feticcio acquista un nuovo significato, più specificamente estetico, attraverso l'idea di opera d'arte di Walter Benjamin.⁵ A partire dalle innovazioni tecnologiche del sec. XX, e soprattutto a partire dall'invenzione del cinema, l'opera ha perso il suo tradizionale valore cultico, ciò che per Benjamin è l'*aura* di un'opera, ossia l'*hic et nunc* della sua esistenza, il luogo e il tempo in cui essa fu prodotta e situata, per acquisire un valore esclusivamente espositivo: l'oggetto d'arte ha senso solo in quanto viene esibito nei confronti di un pubblico. Benjamin parla di opere d'arte figurative o anche di paesaggi naturali, ma è facile estendere il discorso al manoscritto smembrato: di esso non importano più le circostanze storiche della sua esistenza (quella persona che lo usava come libro di preghiere, quella famiglia di quella società ed epoca storica), ma la sua esposizione come oggetto estetico che ha in sé il proprio valore (magari collezionistico, per i maniaci bibliofili).

Un'ulteriore caratteristica del feticismo del libro d'arte la cogliamo nel fatto che lo smembramento seleziona accuratamente i fogli in funzione del valore economico di ciascuno, distinguendo le pagine di solo testo, che hanno un valore minimo, dalle pagine miniate e illustrate, che hanno un valore massimo, soprattutto se la figura occupa l'intero spazio della pagina, che può così apparire del tutto autonoma, ossia avulsa dal libro che la contiene. Il feticcio mercantile è qui precisamente l'immagine, che ha valore lucrativo in quanto immagine. Il discorso si sposta così verso il primato che ha l'immagine nella nostra società mercantile e spettacolare, in cui tutto è immagine e spettacolo. Il parossismo della mercificazione spettacolare è evidente a tutti nelle sue perversioni, di cui la più pericolosa è, credo, la sostituzione dell'immagine alla persona: il soggetto umano non è altro che la sua immagine su uno schermo, una conversione che riguarda non solo personaggi pubblici (artisti e politici), che di questa rinuncia alla autenticità personale hanno fatto una professione, ma anche le persone normali, e in particolare i giovani, nei quali la rinuncia alla autenticità personale in favore della propria immagine su uno schermo ha effetti psichicamente dannosi o devastanti.

⁵ *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa*, Torino, Einaudi, 1966. Al capitalismo inteso come religione Walter Benjamin dedicò un saggio (frammentario): *Kapitalismus als Religion*.

Gli aspetti storico-estetici sui quali ora vorrei soffermarmi sono due: innanzitutto la ‘distruzione’ come ideale estetico, e poi la separazione delle immagini dalle parole come effetto nell’opera di tale ideale distruttivo. Uno sguardo panoramico sull’estetica del XX secolo ha un comodo punto di partenza nella parola d’ordine di tutti i movimenti in tutti i campi dell’arte: ‘distruggere’ (o, con un eufemismo chic, ‘decostruire’) i codici formali del passato. La ‘distruzione’ può essere un compito estetico bello e buono (per esempio nel Futurismo), oppure strumento di ricerca di codici alternativi nel tempo (il Primitivismo) o nello spazio (l’Esotismo). O anche la sperimentazione di nuove forme di metafisica, che fanno della indefinizione del significato (concettuale, verbale o visuale) il proprio fondamento teorico ed espressivo. Ma è imperativo categorico dell’artista del secolo XX il rifiuto di qualunque linguaggio già codificato, un rifiuto che si manifesta come attiva distorsione, o anche profanazione, delle forme e liturgie tradizionali. Questa vocazione distruttiva è, in alcuni teorici, programma di diseducazione del soggetto, che deve abituarsi a vedere, sentire, leggere le cose in un modo diverso, ossia a partire dalla ”rovina dei meccanismi psichici” (diversi da quelli della fantasia e del sogno).⁶ Il programma di ‘diseducazione’ ha una gestazione nel secolo XIX con il romanticismo, ed una definitiva affermazione nel XXI con l’ermeneutica di Internet, che situa il soggetto in una disorientata dimensione di sradicamento: cioè l’assenza di criteri interpretativi socialmente condivisi (al di là dei fugaci conformismi dei gruppi che si formano e sciolgono in tempi brevissimi nelle reti sociali, spesso controllati da più o meno occulti interessi politici e/o economici).

Due esempi recenti dimostrano che la ‘distruzione’ è il reale ed assoluto principio che domina la sensibilità estetica contemporanea. Nell’ottobre del 2018 un’opera del misterioso Barnsky, *Bimba con palloncino* [fig. 1] si autodistrugge immediatamente dopo essere stata venduta all’asta, e il valore dei suoi resti raggiunge un valore doppio a quello dell’originale. In un messaggio sulle reti sociali, l’autore giustificò la sua performance evocando Picasso: “Anche la necessità di distruggere è una necessità creativa”, e rivendicando in questo modo la sua ortodossia avanguardista. Il secondo esempio ci porta a Borja (Zaragoza), nel cui santuario, nel 2013, una devota restaurò un quadro, del 1930, con l’immagine dell’*Ecce homo*, che l’umidità aveva danneggiato [fig. 2]. L’intervento fu

⁶ “Il surrealismo si basa sulla credenza nella realtà superiore di certe forme di associazione che erano state disprezzate: la onnipotenza del sogno, la attività disinteressata del pensiero. Tende a provocare la rovina definitiva di tutti gli altri meccanismi psichici” (André Breton, *Primo manifesto del surrealismo*, 1924).

però così maldestro, che ne risultò una patetica e comica distorsione dell'originale, che poté essere interpretata come un autorevole esempio di posmoderna decostruzione. La notizia si propagò nelle reti sociali generando un interesse di ambito planetario nei confronti della nuova opera e della sua autrice, il che trasformò il santuario, dove è esposta accanto ad una riproduzione dell'originale, in meta di pellegrinaggi estetico-religiosi.

Fenomeni come quelli che ho appena segnalato difficilmente si comprendono se non si adotta una prospettiva psicoanalitica. Non è un caso che l'*Interpretazione dei sogni* fosse pubblicata nel 1900 e che nel *Manifesto* citato di Breton, Freud sia il principale riferimento teorico. Fra gli artisti, però, era già vivo l'interesse per la psichiatria: si veda la *Lezione di clinica nella Salpetrière* [fig. 3] di André Brouille, del 1887, attualmente nella Università Paris-Descartes (Paris-V). Qui colui che fu maestro di Freud negli anni 1885-1886, il famoso Charcot, descrive il suo metodo ad un pubblico di alunni, fra i quali si trovano riconosciuti psichiatri (non, però, Freud perché all'epoca era ancora uno sconosciuto studente viennese). La barella che vediamo in un angolo del quadro ci permette di ricostruire la scena. L'ammalata (a sua volta famosa per le sue *performances* isteriche) è arrivata in aula distesa sulla barella perché soffre di una paralisi; Charcot la ha ipnotizzato ed ha eliminato il blocco delle gambe, così che lei ha potuto alzarsi e camminare; nel momento in cui la risveglia dalla ipnosi, lei crolla, poiché riappare il sintomo (la vediamo infatti sostenuta da un assistente). In questo modo Charcot dimostrava ai presenti che la isteria ha un'origine psichica e non fisiologica. I particolari del quadro, soprattutto la contrapposizione degli uomini, vestiti in nero, e la donna, in bianco, illuminata e con parti del corpo nude, suggeriscono una tensione erotica che conferma *ante litteram* lo sfondo sessuale della vita psichica che Freud avrebbe scoperto pochi anni dopo. Questo quadro ci fornisce, inoltre, una importante chiave di lettura di un altro quadro, molto più famoso, ossia le *Demoiselles d'Avignon* di Picasso, in uno dei cui studî preparatorî appare uno studente che solleva la cortina sul postribolo [fig. 4]. Se questo personaggio (poi soppresso, nella versione finale) alludesse al quadro di Brouille, risulterebbe molto più chiara l'intenzione dell'artista: rivelare al pubblico non già quello che c'è in una casa di prostituzione, ma le fantasie erotiche più o meno perverse degli uomini che osservano il suo quadro, che è quindi per lo spettatore molto più uno specchio che un osservatorio. Gli studî di Picasso sul quadro di Velasquez, *Las meninas*, nel quale il valore speculare della tela è clamoramente in evidenza, avrebbe dunque nella gestazione delle *Demoiselles*, la sua remota origine.

Nella pittura la decostruzione dei linguaggi ereditati si dispiega, all'inizio del secolo XX, secondo due direttrici, complementari in quanto convergono verso la stessa finalità, ma chiaramente differenziate l'una dall'altra: la linea e il colore. La forma visiva alla quale un europeo è stato abituato durante secoli di arte moderna (ossia la figura in quanto fedele sostituto iconico della cosa) può essere smontata o distorto la linea che la delimita come corpo in uno spazio, oppure esaltando, contro la figura, il colore, che, dipendendo dalla luce, è la condizione della visibilità della cosa. 'Cubismo' e 'fauvismo' sono le manifestazioni più elementari ed originarie di questi due cammini della decostruzione pittorica. I due termini furono conati dallo stesso critico e, in entrambi i casi, con intenzione denigratoria: Louis Vauxcelles (rispettivamente nel 1908 e nel 1905). Per ciò che riguarda il termine *fauvisme*, l'elemento che il critico evidenziava era la selvaggia 'ferocia' di opere che, attraverso uno sfrenato cromatismo, rompevano la geometria figurativa.

Tale geometria, ossia i principi estetici rinnegati dalle avanguardie, implica una 'messa in immagine' del mondo che è il fondamento metafisico della modernità: il fatto che una immagine visiva possa manifestare una cosa nella sua 'verità' è impensabile nella antichità e nel medioevo, ed è invece condizione di esistenza di un soggetto legislatore che del mondo si appropria rappresentandolo. D'altra parte, il crollo metafisico della Modernità ha una chiave interpretativa nella rottura del rapporto fra la immagine (verbale e concettuale) e la cosa rappresentata: è la 'decostruzione' del significato cui è dedicata la ricerca di Saussure nella linguistica e di Heidegger nella filosofia. La nozione di 'arbitrarietà' del segno verbale svincola la parola dalla cosa significata e la trasforma in tessera di sistemi semiotici privi di ancoraggi nel reale. Heidegger, da parte sua, mette radicalmente in discussione la pensabilità del mondo, giacché il pensiero di esso non è altro che un programma operativo finalizzato alla sua appropriazione. La "distruzione fenomenologica" smentisce, come inautentica, la capacità di significare del linguaggio e del pensiero, che dipende in modo sostanziale da quella conversione del mondo in immagine che costituisce il programma estetico-morale dell'umanesimo e della modernità.

Si vedano queste considerazioni di Heidegger sull'Umanesimo (concepito come 'rappresentazione' del mondo):⁷

Un senso del tutto diverso dal percepire greco ha il moderno rappresentare, il cui significato è espresso perfettamente nella parola *repraesentatio*. Rappresentare, cioè porre-innanzi, significa in questo caso:

⁷ *L'epoca della immagine del mondo*, in *Sentieri interrotti*, La Nuova Italia, Firenze, 1987, pp. 71-101.

portare innanzi a sé la semplice-presenza come qualcosa di contrapposto, rapportarla a sé, cioè al rappresentante e, in questo rapporto, ridurla al soggetto come al principio di ogni misura. Quando ciò avviene, l'uomo si fa un'idea fissa dell'ente. Ma facendosi questa idea fissa l'uomo fa entrare anche se stesso in scena, cioè entra nella cerchia quotidiana delle rappresentazioni ordinarie e pubbliche. Ma con ciò l'uomo pone se stesso come la scena in cui l'ente non può che rappresentarsi, presentarsi, cioè esser immagine. L'uomo diviene il rappresentante dell'ente risolto in oggetto. La novità di un processo di questo genere non consiste nel fatto che la posizione dell'uomo nel quadro dell'ente abbia subito un semplice spostamento rispetto al Medioevo e al Mondo antico... La novità concerne il mondo nel senso che si è fatto immagine... Nessuna meraviglia quindi se solo là dove il mondo è divenuto immagine si impone l'umanesimo. Ma quanto poco nel periodo di splendore della Grecità era possibile qualcosa come l'immagine del mondo, altrettanto poco poteva far la sua comparsa l'umanesimo (pp. 91-98).

Sebbene sia grande il debito di questa riflessione di Heidegger (1950) nei confronti del classico saggio di Panofsky *La prospettiva come forma simbolica* (1927), è notevolissima la sua lettura "antropologica" (nel senso di una "antropologia estetico-morale", p. 98) della rappresentazione geometrica dello spazio descritta dallo storico dell'arte, e la conseguente riduzione della nozione di modernità ad una questione essenzialmente rappresentativa: "Il tratto fondamentale del Mondo Moderno è la conquista del mondo risolto in immagine" (p. 99).

Linea e colore sono i principi elementari di questa conversione in immagine, o rappresentabilità, del mondo, la cui vigenza come regola estetica ha un arco cronologico preciso: Giotto al suo inizio ed il primo Picasso alla fine. Cubismo e fauvismo si dividono il compito di decostruirli. Grazie ad essi la modernità naufraga, e si apre un tempo 'distruttivo' nella cui tempestosa marea siamo ancora immersi. Il 'divorzio' della parola dall'immagine è una conseguenza di tale decostruzione.

In Matisse è costante la attenzione al linguaggio della poesia. Lo vediamo nell'opera con cui partecipa nel 1905 al 'Salone degli Indipendenti', la quale, benché ancora debitrice della teoria 'divisionista' (o 'puntigliata'), può essere considerata come il primo documento del suo 'fauvismo'; il titolo, *Luxe, calme et volupté* [fig. 6] è un verso della poesia di Baudelaire *L'invitation au voyage*. In Baudelaire troviamo anche indizi del sentimento 'antimetafisico' del colore, caratteristico dei fauvisti. In *Chanson d'après-midi* le fantasie que amareggiano o rallegrano l'ora della siesta si configurano come un affascinante corpo femminile che riempie di luce l'anima del poeta, annerita dal Tedio. Si considerino i versi finali (33-40):

Sous tes souliers de satin,
Sous tes charmants pieds de soie,

Moi, je mets ma grande joie,
Mon génie et mon destin,

Mon âme par toi guérie,
Par toi, lumière et couleur !
Explosion de chaleur
Dans ma noire Sibérie!⁸

[Sotto le tue scarpe di raso,
Sotto i tuoi affascinanti piedi di seta,
Ho messo la mia grande gioia,
Il mio genio e il mio destino,

La mia anima guarita da te,
Attraverso di te, luce e colore !
Esplosione di calore
Nella mia oscura Siberia !]

In Baudelaire leggiamo anche la connessione fra l'immaginario sessuale (veicolato da seducenti corpi femminili) e la distruzione del significato come *a priori* estetico. Eloquentemente, al riguardo, è la prima poesia della sezione di *Les Fleurs du mal*, che ripete il titolo della intera raccolta, *Fleurs du mal* (CIX), cioè il sonetto *La Destruction*:

Sans cesse à mes côtés s'agite le Démon;
Il nage autour de moi comme un air impalpable;
Je l'avale et le sens qui brûle mon poumon
Et l'emplit d'un désir éternel et coupable.

Parfois il prend, sachant mon grand amour de l'Art,
La forme de la plus séduisante des femmes,
Et, sous de spécieux prétextes de cafard,
Accoutume ma lèvre à des philtres infâmes.

Il me conduit ainsi, loin du regard de Dieu,
Haletant et brisé de fatigue, au milieu
Des plaines de l'Ennui, profondes et désertes,

Et jette dans mes yeux pleins de confusion

⁸ Cito da Baudelaire, *Oeuvres complètes*, I, Paris, Gallimard, 1977.

Des vêtements souillés, des blessures ouvertes,
Et l'appareil sanglant de la Destruction !

[Senza posa al mio fianco dà in ismania il Demonio,
si libra intorno a me come un'aria impalpabile;
io la ingoio e la sento bruciare i miei polmoni
e colmarli di un desiderio eterno e colpevole.
A volte, conoscendo l'amore che ho per l'Arte,
prende forma di femmina, della più seducente,
e con qualche specioso e strisciante pretesto
abituava le mie labbra a certi filtri infami.
E così mi allontana dallo sguardo di Dio,
mi porta, ansante e rotto dalla fatica, al centro
delle pianure della Noia, profonde e deserte,
e getta nei miei occhi colmi di confusione
degli abiti lordati, delle ferite aperte,
l'apparato sanguinante della Distruzione].

Il Tedio, in Baudelaire, è la Malinconia della medicina antica, il cui umor nero produce vapori che creano seduttrici immagini di donna che si sovrappongono all'immagine reale delle cose. Intendiamo, così, che i vivi colori della 'distruzione' fauvista e cubista sono la proiezione su tela degli osceni fantasmi femminili prodotti dal Tedio nell'ora della siesta, lo 'sviluppo', luminoso e accattivante, dell'oscuro paesaggio interiore di un'anima ammalata. Nel dire 'un'anima ammalata', penso più allo spettatore del quadro che al suo autore, la cui genialità consiste nel situare il pubblico di fronte ad uno specchio, perché prenda coscienza dei propri fantasmi e delle proprie ossessioni. Anche in ciò, ossia nell'affratellamento attraverso il vizio dell'artista e del suo pubblico, Baudelaire è un pioniere, come risulta evidente dalla stanza finale del primo componimento dei *Fiori del Male*, che così definisce il più immondo dei mostri che minacciano la salute della mente:

C'est l'Ennui! -l'oeil chargé d'un pleur involontaire,
Il rêve d'échafauds en fumant son houka.
Tu le connais, lecteur, ce monstre délicat,
-Hypocrite lecteur, - mon semblable, - mon frère !

[È la Noia! -l'occhio pieno di una lacrima involontaria,
essa sogna patiboli mentre fuma il narghilè.
Tu lo conosci, lettore, questo mostro delicato,
- Lettore ipocrita, - mio simile, - mio fratello !].

Il Tedio è poi anche la accidia del pigro, che rompe ogni rapporto col mondo e si ritira in una dimensione immaginaria governata dal principio del piacere. Nei conventi questo mostro era noto come il ‘demone del mezzogiorno’, poiché aggrediva il monaco quando, dopo il pranzo, si ritirava nella sua cella, e in uno stato di sonnolenza fantasticava immagini seduttrici che avevano spesso un contenuto sessuale (per la condizione di astinenza in cui viveva). Baudelaire descrive appunto questo processo di erotizzazione delle fantasie, ma invece di deprecarlo come una condizione di malessere psichico, lo rivendica come condizione necessaria dell’esperienza estetica e della prassi artistica. Non si trascuri il fatto che il punto d’inizio della modernità letteraria, cioè la poesia dei trovatori, consiste nella analoga rivendicazione di una perversione dello spirito, l’immaginazione erotica, come condizione della esperienza lirica.

Il programma ‘distruttivo’ della estetica novecentesca rivela perfettamente le proprie premesse antropologiche nel precetto che Matisse impartiva ai suoi alunni:

Attention, vous voulez faire de la peinture? Alors, commencez par vous faire couper la langue, car vous ne devrez plus vous exprimer qu’avec vos pinceaux.⁹

‘Tagliarsi la lingua’ (‘couper la langue’) significa separare la cosa dal suo significato oggettivo, che nel linguaggio ha la sua prima formulazione. Comprenderemo meglio questo programma di prosciugamento verbale dell’immagine, preliminare alla sua decostruzione, se ci situiamo sull’altro estremo dell’arco storico che con le avanguardie si chiude. Mi chiedo: quale rapporto istituivano con il linguaggio verbale i fondatori dell’arte moderna? Di Giotto non abbiamo scritti, li abbiamo, però, di Dante che conosceva molto bene i dipinti del pittore (poté vederne gli affreschi ad Assisi e a Padova, e ne parla con estrema ammirazione nella *Commedia*). Per la sua capacità di intuire il significato dell’arte in generale e della pittura in particolare, possiamo considerare il poeta come la coscienza estetica dell’arte moderna ai suoi inizi. Nel *Purgatorio* Dante contempla dei bassorilievi scolpiti sulla parete della montagna, con scene della Bibbia e della storia romana (Canto X). Sono così reali queste figure che i personaggi rappresentati sembrano persone vive. Un’arte così perfetta, nella imitazione della realtà, non si vede

⁹ Cito da Henri Matisse, *Bavardages: les entretiens égarés, Propos recueillis par Pierre Courthion*, Skira, Milano, 2017.

sulla terra, e si deve, scrive il poeta, all'artefice che l'ha realizzata, cioè Dio. Ciò che importa di tale brano, in questa sede, è che la messa in immagine del mondo, cioè la sua 'rappresentabilità', viene proposta come ideale estetico prima ancora che sia stata perfettamente realizzata e teorizzata dai maestri del Rinascimento. Dante la deduce da Giotto, nei cui dipinti tale realismo, attraverso un primo sbizzo dei volumi e della prospettiva, è appena insinuato. Dante, però, comprende perfettamente il luogo inaugurale che Giotto ha nella storia dell'arte (come afferma esplicitamente nel canto successivo).

Si consideri, ora, questa terzina (X 94-96):

Colui che mai non vide cosa nova
produsse esto visibile parlare
novello a noi perché qui non si trova.

Modernamente, la pittura è un 'visibile parlare', il che significa che il linguaggio verbale è la necessaria mediazione perché la 'cosa' possa essere rappresentata. Potremmo dire che la parola è il collante fra l'immagine e la 'cosa', perché ne rende trasparente il rapporto. Per staccare l'immagine dalla cosa, in modo tale che il colore sprigioni la sua energia, bisogna eliminare questa mediazione verbale, l'involucro di parole: il pittore deve cioè, "tagliarsi la lingua". In Matisse, come nei migliori esponenti della avanguardia, il sacrificio verbale e rappresentativo è compensato da una percezione più primaria e, per tanto, più autentica, della realtà, con cui l'artista entra in una intima connessione vivenziale: è l'energia che in essa palpita ciò che l'artista vuole captare, energia di cui il colore è veicolo visivo, e che egli raccoglie dalla propria interiorità, in cui tale energia risuona, molto più che dall'oggetto esterno in sé considerato. La funzione di questo oggetto, d'altra parte, non è altra che quella di suscitare tale risonanza interiore:

L'essentiel, c'est de sortir, d'exprimer le coup de foudre ressenti au contact d'une chose, la fonction de l'artiste ne consiste pas a traduire une observation, mais à exprimer le choc de l'objet sur sa nature propre; le choc, avec la réaction originelle.

Ben diversa è la funzione che hanno oggi gli smembramenti di preziosi volumi antichi, che soddisfano semplicemente l'avidità priva di scrupoli di sedicenti bibliofili. È, però, nel quadro di questo programma postmoderno e capitalista di decostruzione della esperienza, e di distruzione dell'oggetto estetico in cui tale esperienza prende forma, che

va compreso (ma non certo giustificato!) questo fenomeno perverso. In questa prospettiva, vengono minati i presupposti stessi della modernità, fondata sull'unità significativa tra parola e figura che si manifesta in forma compiuta nei manoscritti miniati. A questa deriva, la filologia ricostruttiva proposta da Carla Rossi oppone una pratica critica orientata alla responsabilità, capace non solo di restituire coerenza ai manufatti disgregati, ma anche di denunciarne le logiche di disarticolazione, nel segno di un impegno etico nella ricerca letteraria.

BIBLIOGRAFIA

C. Rossi, *Biblioclastia a scopo di lucro e culto feticistico dei "frammenti" di manoscritti medievali*, in «Studj romanzi». Nuova serie : XVIII, 2022, pp. 161-194.

— *WayBack Recovery, Manuale metodologico per la ricostruzione digitale di manoscritti smembrati*, Receptio Academic Press, Londra 2022.

— *The Book of Hours of Louis de Roucy*, Receptio Academic Press, Londra, seconda edizione ampliata, febbraio 2023.

— *Isabelle Boursier's Book of Hours, a Dismembered Manuscript from Mary Benson's Collection*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle Upon Tyne, 2024.

— con Alex Martin, *Digital Reconstruction of a Dismembered Book of Hours Illuminated by Robert Boyvin*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle Upon Tyne, 2024.

— *Beyond the Margins, Female Illuminators in Medieval and Renaissance Europe*, Ethics International Press, Cambridge, 2025, in particolare: Chapter 9: Biblioclasm and Broken Histories: The Fate of Women's Manuscripts and Ethical Questions p. 63-64; The Necessity of Precise Terminology pp. 65-72.

Appendice iconografica

Fig. 1

Barnsky, *Bimba con palloncino* (2018).



Fig. 2

“Ecce Homo” di Borja, Cecilia Gimenez (2012).



Fig. 3

Lezione di clinica nella Salpêtrière, André Brouille (1887)



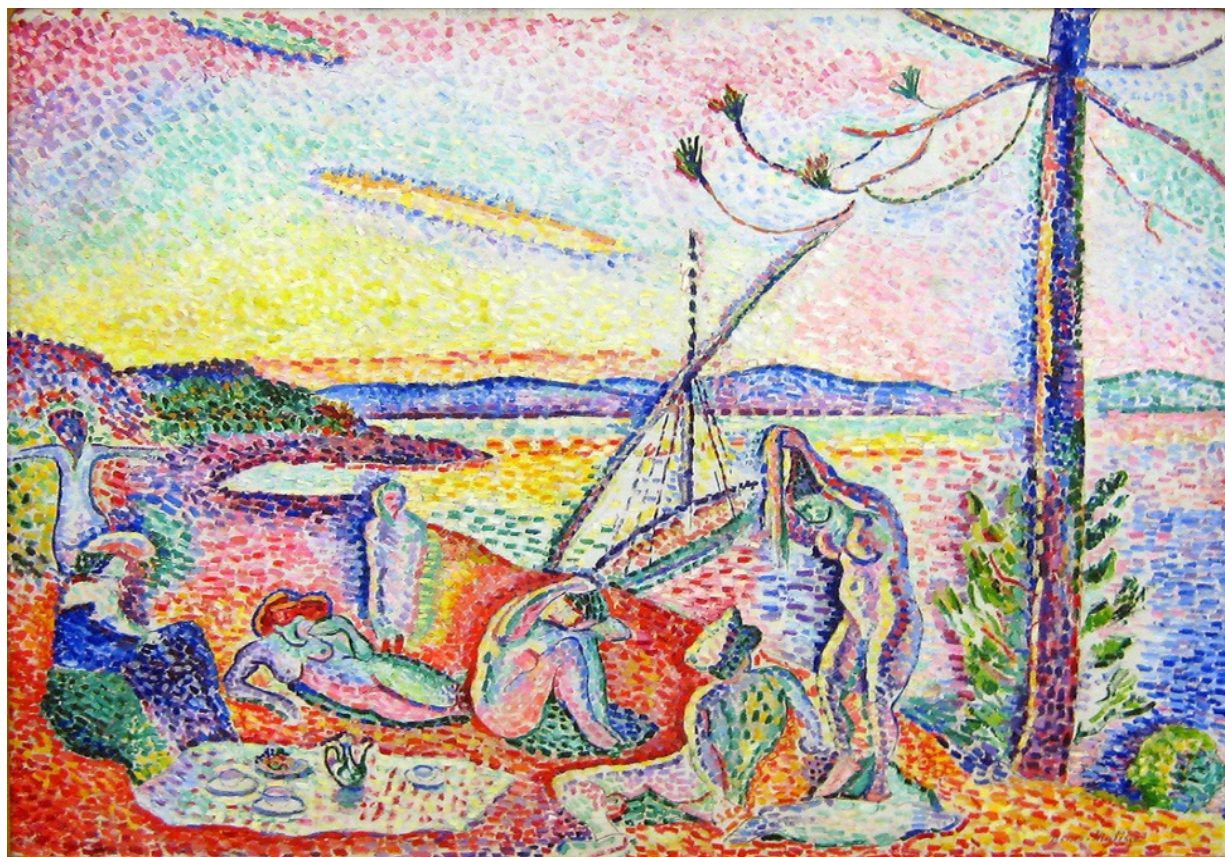
Fig. 4

Picasso, Studio per le *Demoiselles d'Avignon* (1906)



Fig. 5

Matisse, *Luxe, calme et volupté* (1905)



La biblioclastia a scopo di lucro dei libri a stampa illustrati

BIAGIO GAMBA

Il presente contributo riprende, con minimi aggiornamenti e integrazioni, il testo della conferenza tenuta nell'ambito del seminario "Biblioclastia a scopo di lucro e culto feticistico delle immagini": <https://www.youtube.com/watch?v=UAjJ6DLW6Oc>

Il termine biblioclastia, che sembra indicare una brutta malattia – e forse lo è davvero, perché per distruggere un libro antico un po' malati si dev'essere - mi ha fatto venire in mente un'incisione di Giovanni Fabbri, attivo intorno alla metà del XVIII secolo, del famigerato *Index Librorum Prohibitorum*, usata come antiporta su diverse edizioni (tutte quelle del Settecento e gran parte di quelle dell'Ottocento). Essa raffigura un enorme rogo, nel quale alcune persone, in presenza dell'Apostolo Paolo, distruggono libri, gettandoli nel fuoco. Il problema era rappresentato dal contenuto dei libri stessi, ritenuti eretici.

L'incisione, in particolare se escissa da un'edizione settecentesca, si può trovare sul mercato venduta singolarmente per un centinaio di euro.

Il fenomeno dello smembramento di libri a stampa illustrati è molto esteso e riguarda un po' tutti i generi, dalla medicina all'esoterismo, ai libri di viaggi, passando per quelli di botanica e zoologia. Probabilmente, il libro a stampa illustrato più smembrato in assoluto è il *Liber Chronicarum*, meglio conosciuto con il nome di *Cronaca di Norimberga*, ovvero l'incunabolo più famoso di sempre (dopo la 42 linee ovviamente), la cui prima edizione in latino risale al luglio 1493, seguita pochi mesi più tardi da quella in lingua tedesca. Chi volesse fare un giro sul web, sui vari canali di vendita, troverà sicuramente questi fogli illustrati da figure xilografiche, venduti singolarmente più o meno sui 150 euro a salire: il prezzo dipende anche dalle figure e dall'eventuale colorazione (la questione del colore, come vedremo, la dice lunga sul valore dell'incisione e soprattutto su chi acquista).

Essendo io un collezionista e studioso di iconografia devozionale, ovviamente la mia esperienza personale si basa sui libri religiosi e dunque gli esempi che farò riguarderanno in modo particolare questo genere.

Appare inutile sottolineare che il malcostume di smembrare i libri non ha risparmiato neppure il primo libro a stampa della storia, cioè la Bibbia di Gutenberg, conosciuta come

già accennato anche con il nome di “42 linee”, per il numero delle righe stampate sulle colonne del foglio.

Un solo foglio di questa preziosa opera, in passato, è stato venduto all’asta per circa 20.000 euro. Stiamo parlando di libri ovviamente il cui valore, se completi, può raggiungere diversi milioni di euro.

Accanto a questi, ne esistono tuttavia molti che, seppur non raggiungano un alto grado di rarità, hanno ricevuto lo stesso trattamento e le cui illustrazioni sono da anni oggetto di diffuso commercio: mi riferisco al fatto che possiamo trovare queste stampe non soltanto sui noti canali web ma anche nei vari convegni commerciali e persino nei mercatini.

IL MARTIROLOGIO DEL CALLOT

Volendo dunque restare nell’ambito delle stampe religiose, direi che uno dei libri più smembrati, praticamente sin dalla sua prima produzione, è il *Martirologio* illustrato da Jacques Callot.

Per chi non lo conoscesse: Jacques Callot (1592-1635) fu un genio dell’incisione calcografica che, giovanissimo – pensate che morì a soli quarantatré anni – portò la tecnica dell’acquaforte a livelli altissimi. I suoi lavori erano già richiestissimi da stimatori e collezionisti quando era in vita, e naturalmente lo diventarono ancor di più dopo la sua prematura morte. Quella del *Martirologio* è una storia particolare. Il titolo originale è *Les Images de tous les saints et saintes de l’année suivant le Martyrologe Romain*. L’opera, dedicata al Cardinal de Richelieu, fu pubblicata postuma da Israel Henriet a un anno dalla morte dell’artista, nel 1636.

Non mi dilungherò sugli aspetti tecnici che riguardano i diversi stati di stampa delle prime edizioni. Dirò semplicemente che il libro fu stampato in formato *in-ottavo* con le matrici originali realizzate da Callot su carta francese coeva. Ogni foglio presenta quattro incisioni, su 124 fogli, per un totale di 493 incisioni (un foglio contiene una sola incisione, quella del frontespizio).

Come accennato, soprattutto a partire dalla fine dell’Ottocento-inizi del Novecento, i mercanti hanno smembrato questo libro e tagliato le singole incisioni.

Va precisato che, dopo le prime due edizioni, il volume fu ristampato anche in epoche successive dagli eredi dell’editore Israel Henriet. Il risultato fu una grande diffusione delle illustrazioni, tagliate appunto per essere commercializzate singolarmente. Ad oggi il mercato di queste piccole incisioni all’acquaforte è ancora fiorente, con quotazioni che, per alcune, appartenenti soprattutto alle prime edizioni, possono raggiungere anche i 60-

80 euro, e per alcuni soggetti anche oltre i 150 euro. Per quelle posticce, realizzate su carta ottocentesca per esempio, si parla di 10-15 euro a stampa.

Il libro intero, oggi molto raro, si può trovare, con un po' di fortuna, intorno a Euro 2.500-3.000. Il che fa capire anche il motivo per cui sono molto più diffuse le singole incisioni. Basta fare un veloce calcolo: se si fa una media, sottostimata, di 30 euro a incisione, avremo come totale complessivo di tutte le 492 incisioni circa 15.000 Euro. Ovviamente, il mercante dovrà considerare tale guadagno spalmato in qualche anno, perché probabilmente egli non riuscirà a venderle tutte in brevissimo tempo, ma ovviamente ne sarà valsa la pena.

I KLAUBER E LE *LITANIAE LAURETANAE*

Un altro libro le cui singole incisioni hanno fatto la fortuna di tanti commercianti è quello delle *Litaniae Lauretanae* incise dai Fratelli Klauber di Augsburg. La prima edizione risale al 1749, con dedica a Maria Teresa Contessa di Waldburg-Zell, contiene 56 incisioni realizzate a bulino, il cui *invenit* si deve al predicatore gesuita Udalrich Probst, l'ideatore dei soggetti, mentre i commenti spirituali furono affidati al gesuita Francisco Xaverio Dornn.

Il libro ebbe una fortuna straordinaria: furono pubblicate edizioni in diverse lingue: oltre alle varie ristampe in lingua tedesca e in latino, l'opera fu tradotta in italiano, fiammingo, spagnolo, ungherese, inglese e francese. Inoltre, in Francia, nel 1850, sarà pubblicato un volume dal titolo *Monument à la gloire de Marie – Litanies de la très-sainte Vierge*, dell'editore P.J. Camus di Parigi, con le illustrazioni delle singole litanie realizzate dal Varin. Tuttavia, chi osserva attentamente, e neppure tanto attentamente, queste incisioni su acciaio, si rende facilmente conto che si ispirano tanto, forse troppo – diciamo pure che, in alcuni casi, siamo di fronte a un vero plagio – alle Litanie dei Fratelli di Augsburg. È un fatto che anche questo libro ebbe un autonomo grande successo, tanto da essere più volte ristampato e tradotto in altre lingue, fra cui l'italiano.

Si può tranquillamente affermare che le Litanie Lauretane dei Klauber, e quelle "interpretate" dal Varin (assieme ad altri), sono fra le più plagate della storia della stampa.

Passando al tema che più ci riguarda: molti di questi volumi, in tutte le edizioni e ristampe, sono stati smembrati con lo scopo di venderne le incisioni. Oggi le singole incisioni realizzate dai Klauber sono vendute intorno ai 25-30 euro e qualcuna anche sui 40: dipende dal soggetto raffigurato. Mentre quelle realizzate da Varin e gli altri, che a

differenza delle prime non sono incisioni a bulino ma su acciaio, si possono trovare anche a 10-15 euro.

In verità, va anche detto che alcune edizioni furono pubblicate prive del testo di commento del Dorn (per quanto riguarda le incisioni dei Klauber) e dell'abate Barthe (per le siderografie della Monument). Tuttavia, trattandosi di una serie completa e conclusiva, cioè che parte da un'immagine iniziale numerata con il numero 1 e si conclude con la numero 56, acquistarne una sola per farne il classico quadretto da mettere in bella mostra è assurdo. Ma tant'è!

Le opere che ho sopra menzionato hanno un valore di mercato che, se integre, si aggira, nel caso della prima edizione del 1749 intorno ai 2.500-3.000 euro, mentre le successive edizioni si possono trovare anche a costi più contenuti, e cioè sui 350-500 euro.

Anche qui possiamo fare lo stesso calcolo simulato che abbiamo fatto prima: 56 incisioni a 30 euro cadauna superiamo i 1.500 euro.

Ancora più assurda appare la vendita delle incisioni su acciaio della sopra menzionata *Monument à la gloire de Marie* edita da Camus, con le incisioni del Varin. Si pensi che la prima edizione si può trovare intorno alle 150-200 euro, mentre le edizioni successive superano di poco le 100 euro. Anzi si possono trovare anche al di sotto di questa cifra. In questo caso il totale complessivo delle 57 incisioni (sono una in più, in quanto comprende l'invocazione all'Immacolata, il cui dogma, com'è noto, fu proclamato soltanto nel 1854) arriva a sfiorare le mille euro.

Stessa sorte hanno subito anche altri volumi dei Klauber, come la serie dei santi, la Passione di Cristo e le Storie della Bibbia.

Quanto affermato sui costi ovviamente è possibile verificare consultando i principali canali di vendita on line. Inserendo nei motori di ricerca le parole chiave come "santino incisione", "stampa religiosa" o "incisione sacra" e simili, apparirà un po' di tutto. E appariranno sicuramente anche alcune incisioni tagliate dai cosiddetti Calendari dei Santi, i "successori" del martirologio sopra descritto.

CALENDARIO DEI SANTI

A proposito del Calendario dei Santi, sono riuscito a reperire un'edizione francese datata 1829 completa di tutti i volumi e integra di tutte le immagini.

Ogni pezzo è composto dalla raffigurazione sul *recto* e da una breve agiografia del santo del giorno sul *verso*. Ogni immagnetta - che misura cm 6 x 10 - viene venduta, a seconda

del soggetto raffigurato, dai 10 ai 30-40 euro. L'opera si compone di quattro volumetti per un totale di 392 incisioni a bulino.

Essa si rifà – come accennavo – al modello del *Martirologio* del Callot, nel senso che viene proposta un'immagine per ogni giorno dell'anno; invece per quanto concerne sia la struttura – ogni volume è in formato in-trentaduesimo, mentre se ricordate, il formato del Martirologio è in-ottavo, anche se le singole incisioni sono delle stesse piccole dimensioni – riprende un'opera analoga, la cui prima edizione risale alla fine del 1600, con le incisioni realizzate da Sebastien Le Clerc (1637-1714).

A questo proposito, è interessante notare come ai commercianti di queste stampe, in genere, poco importi l'edizione o l'incisore. Il prezzo varia a seconda del soggetto: la regola la fa quindi il mercato: un santo molto richiesto dai collezionisti viene proposto a un prezzo più alto rispetto ad altri soggetti meno ricercati.

CONSIDERAZIONI FINALI

Gli esempi sono veramente tantissimi. Ma la sostanza non cambia: biblioclastia a scopo di lucro. E aggiungerei con l'aggravante dei “futili motivi”, prestatemi per un attimo la locuzione penalistica.

Perché, se nel caso dei manoscritti medievali, di cui si tratterà nei prossimi appuntamenti di questo seminario, il mercante vende a centinaia di euro o a qualche migliaia di euro un foglio miniato che appartiene a un volume manoscritto, praticamente fuori mercato, perché avrebbe un valore di mercato di diverse migliaia di euro, che pertanto potrebbe acquistare solo un ricco collezionista o un ente pubblico, con dei tempi lunghissimi; e quindi vendendo i singoli fogli abbrevia i tempi e ottiene più velocemente i suoi guadagni, ovviamente distruggendo un patrimonio. Ebbene, nel caso delle incisioni tagliate dai libri a stampa, avviene in pratica l'esatto contrario: il mercante spesso vende *una tantum* ovvero nel giro di anni, le singole incisioni per qualche decina di euro. Anzi, qualcuna non la venderà mai, perché il soggetto non interessa a nessuno (pensate a soggetti simbolici o a figure comuni). Il risultato è quello di aver smembrato un libro al fine di ottenere sì un guadagno complessivo superiore al valore di mercato attuale del libro integrale, ma non in tempi brevi. Il commerciante avrà così distrutto un libro antico, magari rarissimo, per un relativo piccolo guadagno. Ovviamente visto in prospettiva del singolo libro.

Vero è che a differenza dei manoscritti, in genere, qui i danni sono più limitati, nel senso che difficilmente nel caso del libro a stampa ci troviamo di fronte a pezzi unici, almeno

per quanto riguarda i libri illustrati. In genere abbiamo la fortuna di conoscere il contenuto di questi libri, perché presenti in copia da qualche parte, in una biblioteca per esempio oppure oggi anche on line. Oltre a google libri esistono altri siti che consentono di consultare on line libri antichi. Mentre, purtroppo nel caso dei manoscritti, una volta smembrati è poi molto difficile ricostruirli (ne sa qualcosa la prof.ssa Rossi). Ripeto, ciò non vuol dire che il fenomeno della biblioclastia dei libri a stampa sia meno grave di quella dei manoscritti. Peraltro, come ho avvertito all'inizio del mio intervento, esistono sul mercato stampe tratte da libri molto più ricercati di quelli religiosi. Vale anche per essi quanto detto. Naturalmente con le dovute differenze di mercato.

Una considerazione ovvia è importante fare: non tutti i mercanti smembrano i libri, ovviamente. Né la vendita di un singolo foglio o di una stampa tagliata è vietata dalla legge. Il che rende le cose più complicate.

LA TUTELA DEI BENI CULTURALI

Ma cosa dice la legge in proposito? Il nostro Ordinamento tutela i beni culturali e ne salvaguarda l'integrità. L'art. 10 Comma 4 lett. C) del Codice dei beni culturali inserisce fra i beni culturali oggetto di tutela proprio: "i manoscritti, gli autografi, i carteggi, gli incunaboli, nonché i libri, le stampe e le incisioni, con relative matrici, aventi carattere di rarità e pregio". Non solo. All'art. 20 prevede che "i beni culturali non possono essere distrutti, deteriorati, danneggiati o adibiti ad usi non compatibili con il loro carattere storico o artistico oppure tali da recare pregiudizio alla loro conservazione". Ma c'è di più. L'art. 30 chiarisce che "i privati proprietari, possessori o detentori di beni culturali sono tenuti a garantire la conservazione".

Dunque, lo Stato italiano ha a cuore il fenomeno. Ma cosa accade a chi viola queste norme? Qual è la sanzione per chi distrugge un libro, smembrandolo?

Si potrebbe ricorrere – il condizionale è d'obbligo come capirete subito – a quanto previsto dall'art. 518-duodecies del Codice Penale, che dispone quanto segue: "Chiunque distrugge, disperde, deteriora o rende in tutto o in parte inservibili, ove previsto, o non fruibili beni culturali o paesaggistici propri o altrui è punito con la reclusione da due a cinque anni e con la multa da Euro 2.500 a Euro 15.000". Bellissima norma, che però implica inevitabilmente l'individuazione del responsabile del delitto. Come sapete la responsabilità penale è personale.

E dunque tornando al nostro mercante: come si fa a capire che quella singola incisione venduta su questo o quel sito web – ma anche in un convegno commerciale – è stata

tagliata dallo stesso commerciante, che ne ha preventivamente smembrato il foglio da un libro raro, e la sta proponendo in quel momento?

Domanda inutile, la cui risposta appare altrettanto ovvia: non è possibile.

Non troverete mai un commerciante che vi dirà: sì questa faceva parte del libro X che ho smembrato. Se provate a chiedere, nella migliore delle ipotesi, vi risponderanno: l'ho acquistata già così. Il che può anche essere vero. Chi può dire il contrario?

Se poi vi fate un giro sui canali di aste on line, spesso nella descrizione trovate scritto: "come da foto". Che vuol dire tutto e niente! Paradossalmente, chi vende un'incisione o un foglio da libro smembrato - ripeto paradossalmente - forse la sta salvando da definitiva distruzione.

Il fenomeno dunque è destinato a durare ancora nel tempo? Direi proprio di sì. A meno che non sia il potenziale acquirente a prendere coscienza di quello che sta facendo, ovvero che sta acquistando un'incisione o un foglio che facevano parte di un libro, che è stato distrutto allo scopo. E qui si apre un altro capitolo: chi è l'acquirente?

Nell'ambito di indagine che mi riguarda, potrei azzardare una sorta di elenco. Chi acquista è nell'ordine:

- 1) Un collezionista, interessato al soggetto raffigurato, alla tecnica di incisione, alla firma dell'incisore;
- 2) Un appassionato di quella determinata tematica o di quel soggetto. Nel caso specifico dei soggetti religiosi, potrebbe essere per esempio un devoto di quel determinato santo. E a proposito, mi scuserete l'espressione: ci sono santi che vanno a ruba e quelli che invece non cerca nessuno. Per fare un esempio: un'incisione con San Francesco di Paola viene venduta molto facilmente, mentre un Gesù benedicente non lo vuole nessuno. A meno che nella stessa figura non appaia qualche elemento particolare;
- 3) Un mercante, che a sua volta acquista per poi rivendere.

Nel primo caso, al collezionista potrebbe interessare di cercare l'opera completa invece che accontentarsi di una o più illustrazioni tagliate. Ma la tentazione di avere una determinata incisione, di quel soggetto o di quell'incisore è molto forte. Soprattutto se l'incisione in questione è una fuori testo. All'appassionato o al devoto poco importa sapere che l'immagine che sta acquistando è stata tagliata da un libro. Quanto al mercante, abbiamo già detto. Dunque, non ci resta che affidarci al buon senso e alla

sensibilità di ognuno. E intanto, denunciare il fenomeno serve comunque a svegliare le coscienze.

PARTE III

EXCERPTA

Analisi paleografica, codicologica e filologica del presunto atto di morte di Caravaggio*

CARLA ROSSI

Non è sul dibattutissimo tema del luogo di morte di Caravaggio che si concentrerà questo contributo. L'attenzione sarà invece rivolta a un singolo documento d'archivio, affiorato il 19 dicembre 2001 dal *Libro de' Capitoli* della Collegiata di Porto Ercole, un registro di statuti, decreti e conti databile tra il 1653 e il 1861 – arco cronologico da tenere in considerazione per la corretta contestualizzazione del reperto.

Il foglio in questione, sciolto rispetto al corpo del registro, è oggi conservato presso l'Archivio Storico della Diocesi di Pitigliano-Sovana-Orbetello. La scoperta si deve all'architetto Giuseppe La Fauci, appassionato ricercatore e conoscitore della storia locale.

Di questo documento si è detto che rappresenterebbe uno dei testi più ricercati della storia dell'arte italiana: affermazione forse enfatica, ma indicativa della risonanza che il suo

* Il saggio corrisponde alla relazione presentata dall'autrice nel corso del convegno *L'Enigma Caravaggio 1951–2021. Nuovi studi a confronto*, tenutosi a Roma nel gennaio 2022. Il contributo non è stato incluso negli atti ufficiali, in quanto, al momento della raccolta dei materiali (2023), l'autrice era oggetto di una violenta campagna diffamatoria, scatenata in seguito a una sua denuncia al Comando Carabinieri per la Tutela del Patrimonio Culturale (TPC) di una rete di mercanti d'arte coinvolti in traffici illeciti. La campagna, accompagnata da minacce di morte e atti persecutori, ha costretto l'autrice ad abbandonare la propria abitazione, il cui indirizzo era stato reso pubblico sui social. La pubblicazione odierna restituisce alla comunità scientifica un intervento rimasto finora inedito, sebbene integralmente registrato in video durante il convegno. Link: https://www.youtube.com/watch?v=txK5_kEg3U4

“ritrovamento” ha suscitato. Il presente studio si propone di offrire un’analisi puntuale del reperto, articolata in quattro sezioni: esame del supporto cartaceo, delle componenti materiali (in particolare gli inchiostri), della grafia e infine del contenuto testuale. Trattandosi di un foglio sciolto, è anzitutto necessario stabilire quale dei due lati possa essere considerato il *recto*, ovvero la faccia primaria del documento.

Su una faccia si legge infatti l’annotazione, in tono conciso e dal chiaro valore registrativo: «A dì 31 luglio morse Alfier Gaspar Montero» (Fig. 1).



Fig. 1. Faccia del foglio riemerso il 19 dicembre 2001 dal *Libro de' Capitoli* della Collegiata di Porto Ercole: documento “ufficiale”, con marcatura digitale della Diocesi di Pitigliano-Sovana-Orbetello, presso la quale oggi è conservato. Più avanti vedremo il foglio nel dettaglio senza la marcatura digitale. Preferisco qui la lettura della locuzione avverbiale *A dì* [variante grafica di *addì*, che in testi ufficiali, burocr. e sim., indica una data, e non *a li*, come proposto da alcuni].

Sulla faccia del foglio che maggiormente ci interessa (Fig. 2), si legge: “A dì. 18 luglio 1609 nel ospedale di S. Maria Ausiliatrice / morse Michel angelo Merisi da Caravaggio, dipintore / per malattia”.

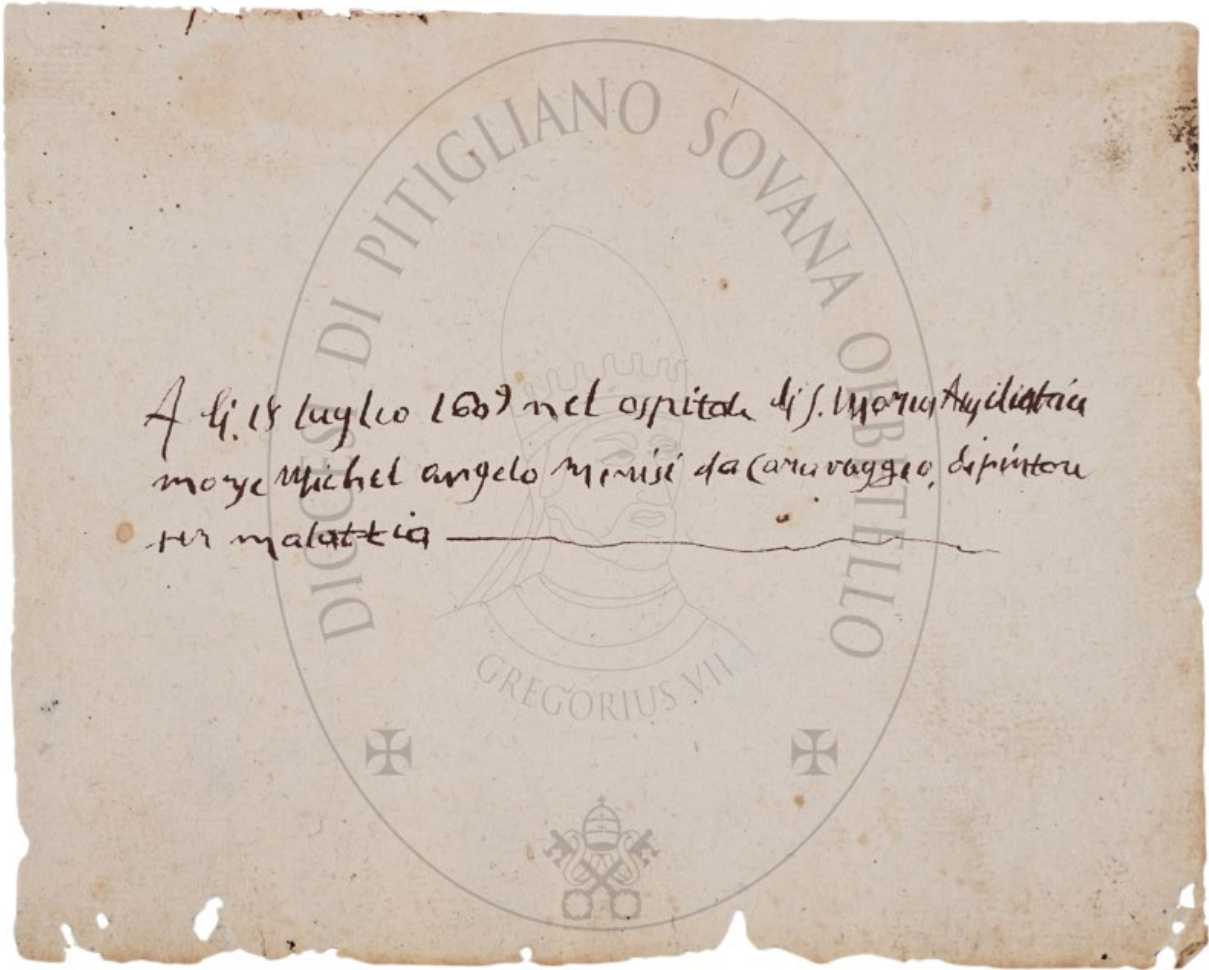


Fig. 2.

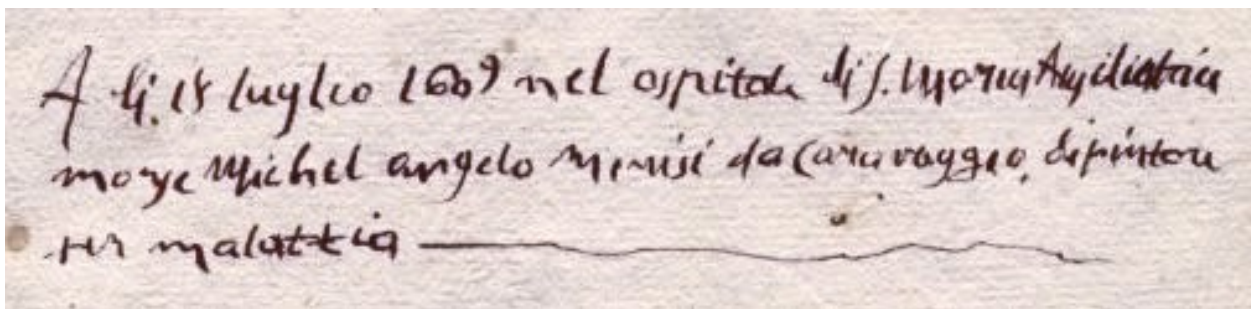


Fig. 2bis. Dettaglio dell'annotazione, da una foto del documento senza la filigrana digitale.

Una fotografia scattata al momento del rinvenimento (Fig. 3) documenta lo stato materiale del reperto: il foglio sciolto risultava compreso lungo il margine interno (a sx, dunque) della carta 14v, aderente alla superficie del registro. In corrispondenza di questo margine, nella foto, è chiaramente visibile, in alto, la presenza — parziale ma ben riconoscibile — di alcuni tratti grafici della carta sottostante, 15r.

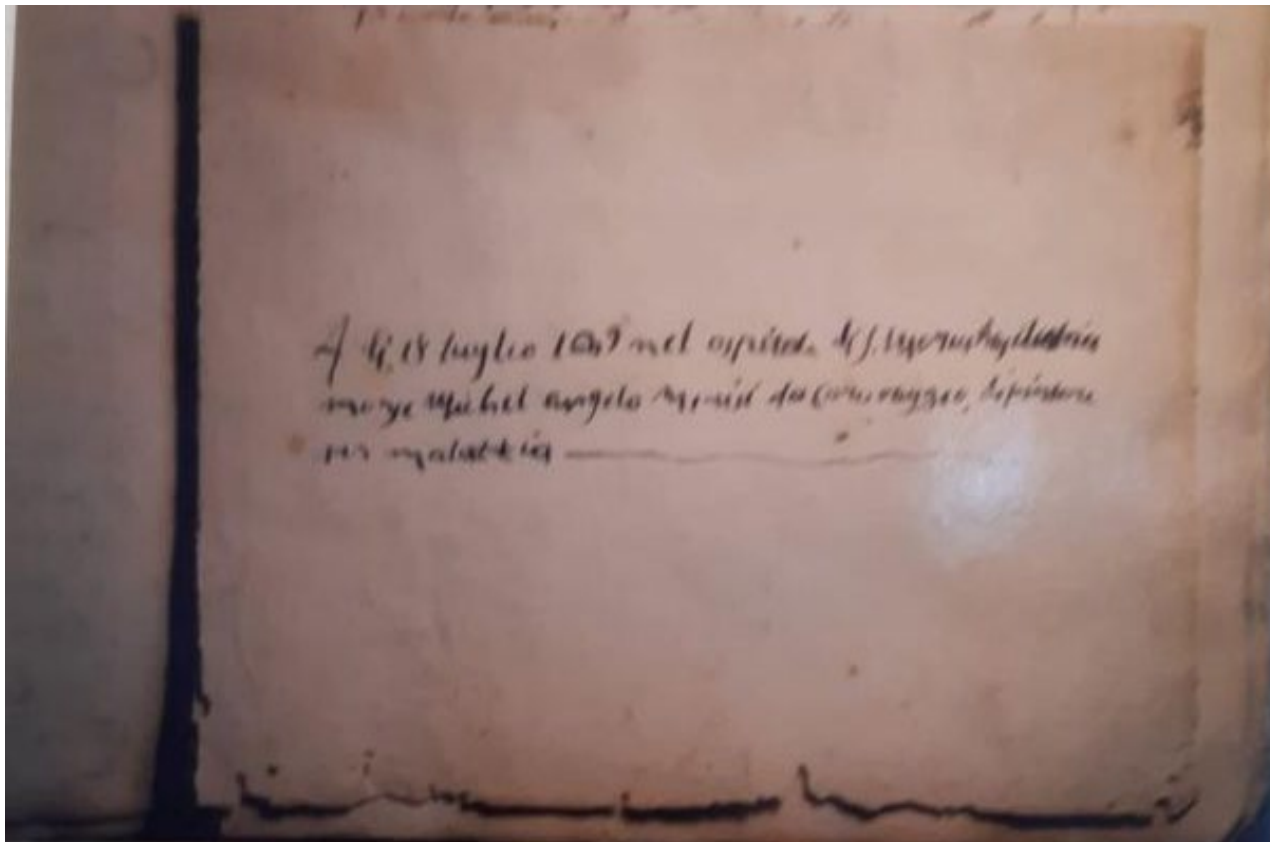


Fig. 3. Foto originale scattata da La Fauci al momento del ritrovamento; si faccia attenzione alla parte superiore del foglio.

Come si può notare da un raffronto (Fig. 4) tra la sezione superiore della foto e le scritte sul foglio sottostante, i tratti coincidono, per forma e posizione, con il *ductus* delle lettere effettivamente presenti sulla carta 15r del registro, a conferma della posizione del foglio sciolto al momento dello scatto fotografico.

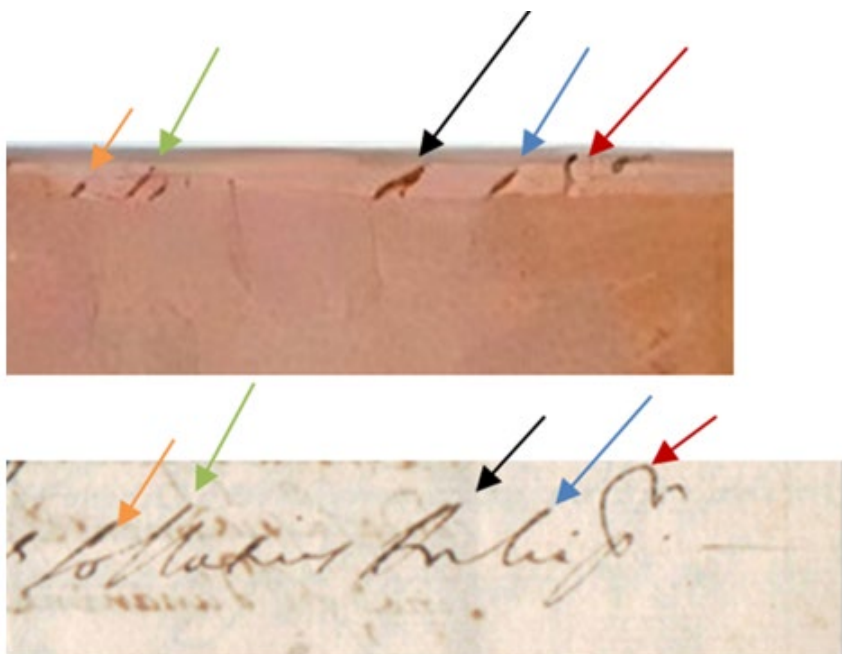


Fig. 4.

LA CARTA

A partire da questi dati fisici, procediamo a un'analisi del supporto cartaceo. È noto come, rispetto alla pergamena, la carta offra maggiori possibilità di indagine di natura sia cronologica sia geografica, in particolare grazie alla presenza delle filigrane, ossia dei contrassegni impressi dalle forme utilizzate nella fabbricazione dei fogli. Questi elementi, propri di ciascuna cartiera, costituiscono una risorsa preziosa per la datazione dei manoscritti e dei documenti, soprattutto fino al tardo Seicento. I repertori classici — in primo luogo Briquet e Piccard — e le banche dati digitali attualmente disponibili permettono confronti sistematici con una vasta gamma di esemplari noti. In ambito italiano, ad esempio, le filigrane prodotte a Fabriano sono particolarmente riconoscibili, ma anche in Toscana, specie nell'area fiorentina, sottilissime varianti iconografiche consentono in molti casi una datazione con margine d'errore ridottissimo, talvolta fino a suggerire un singolo anno di produzione.

Nel caso specifico, tuttavia, l'analisi autoptica del foglio volante non ha rivelato la presenza di alcuna filigrana, mentre le carte del registro in cui esso è stato rinvenuto presentano chiaramente la presenza di filigrane. Va tuttavia sottolineato che l'assenza di filigrana visibile non implica necessariamente che il foglio ne fosse privo: è infatti possibile che l'annotazione sia stata redatta in una sezione del foglio non corrispondente all'area marcata dalla filigrana (solitamente la filigrana era posizionata al centro del foglio, nel caso

specifico, la sezione del reperto potrebbe essere stata ricavata dalla parte superiore o inferiore di quest'ultimo, come verificheremo poco oltre).

In mancanza di questo elemento diagnostico, l'analisi dovrà dunque concentrarsi su altri parametri, a partire dalla composizione della carta.

Nel processo di fabbricazione della carta a mano, i fili che compongono il telaio della forma — siano essi crini o fili di seta — imprimono la loro traccia sulla pasta cartaria ancora umida. Queste tracce si distinguono in vergelle e filoni, la cui disposizione può variare (singole, doppie, triple, ecc.) e rappresenta un elemento rilevante per la classificazione del supporto.

Le vergelle sono le linee lasciate dai fili longitudinali della forma, responsabili di trattenere la pasta cartaria; esse si imprimono orizzontalmente sul foglio. I filoni, invece, sono costituiti da fili perpendicolari alle vergelle, dunque orientati parallelamente ai lati corti della forma. La disposizione di vergelle e filoni può, in assenza di filigrana, offrire indizi utili alla datazione e alla provenienza del foglio.

Nel caso in esame, abbiamo concentrato l'analisi su vari fogli del registro, ma in particolare sul foglio 14r del *Libro dei Capitoli* conservato presso l'Archivio Storico della Diocesi di Pitigliano-Sovana-Orbetello, dal momento che, al momento del rinvenimento, il foglietto con l'annotazione della morte di Caravaggio risultava senza dubbio fisicamente inserito in corrispondenza di questa carta.

Un confronto puntuale tra il supporto del foglio sciolto e quello del registro ha evidenziato una perfetta corrispondenza (Fig. 5) nella disposizione delle vergelle e dei filoni.

In particolare, la struttura del foglio sciolto è compatibile con la produzione cartaria della seconda metà del XVII secolo, coerente con la datazione del *Libro dei Capitoli* stesso.

Questo elemento rafforza l'ipotesi di una contemporaneità materiale fra il reperto e il registro in cui è stato rinvenuto.

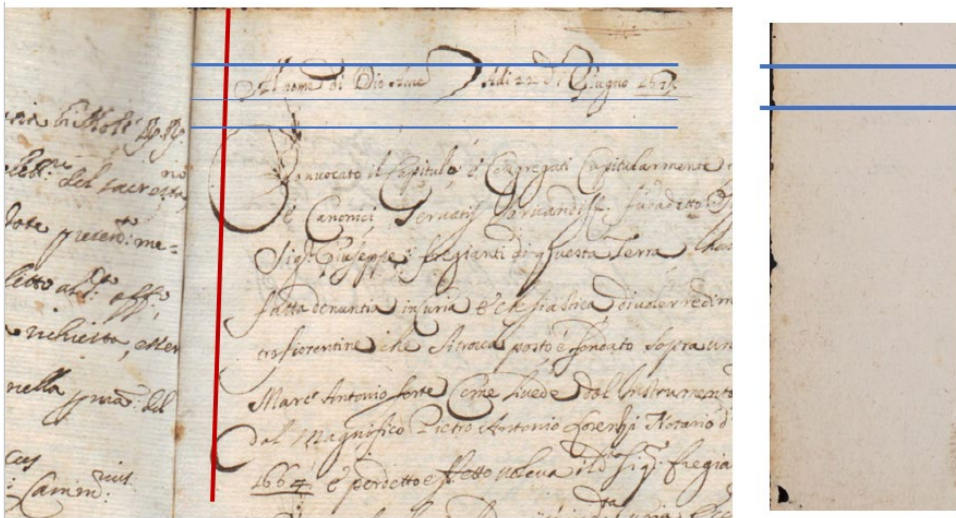


Fig. 5.

Dal punto di vista codicologico, è significativo rilevare che un margine del foglio volante presenta visibili fori di cucitura, indizio di una possibile legatura anteriore. Sulla base di questa evidenza, può essere determinato con un buon grado di certezza quale sia il *recto* del documento: si tratta del lato recante l'annotazione della morte di Gaspar Montero, poiché gli altri lati risultano evidentemente rifilati. Il taglio, eseguito non con forbici ma probabilmente con un tagliacarte, spiega anche le dimensioni attuali del foglio (20 × 16 cm ca.). Questi fori (Fig. 6), chiaramente visibili, suggeriscono che il foglio sia stato in origine parte di un fascicolo successivamente disassemblato.



Fig. 6.

Ulteriori elementi materiali rafforzano l'ipotesi di un'origine coerente tra il foglio sciolto e il *Libro dei Capitoli*. I fori di legatura presenti lungo il margine interno del reperto combaciano infatti perfettamente con la cadenza delle cuciture dei fascicoli del registro, il che suggerisce che il foglio sia stato in origine cucito nel medesimo registro (Fig. 7).

Il foglio è stato quindi ricavato dalla sezione inferiore di una pagina del registro originario, motivo per il quale la filigrana è assente. Un dato degno di nota emerge anche dall'esame autoptico del margine superiore del *verso* del reperto, su cui si intravedono — sebbene rifilati — alcuni tratti di scrittura originale (Fig. 8). Un'osservazione ravvicinata del reperto rivela che si tratta di caratteri vergati con un inchiostro nero, il cui *ductus* appare nettamente differente rispetto a quello utilizzato per l'annotazione relativa alla morte di Caravaggio. Anche la qualità dell'inchiostro risulta dissimile, per composizione, tono e assorbimento sul supporto.

Questa differenza grafica e materica suggerisce dunque che il foglio sciolto sia stato riutilizzato e che abbia accolto, in momenti diversi, scritture eterogenee per mano di autori differenti, in epoche differenti. Risulta tuttavia evidente che la parte contenente l'annotazione su Gaspar Montero corrisponde al *recto* originario, mentre il *verso* presenta segni di rifilatura e tracce scrittorie precedenti, solo parzialmente conservate.

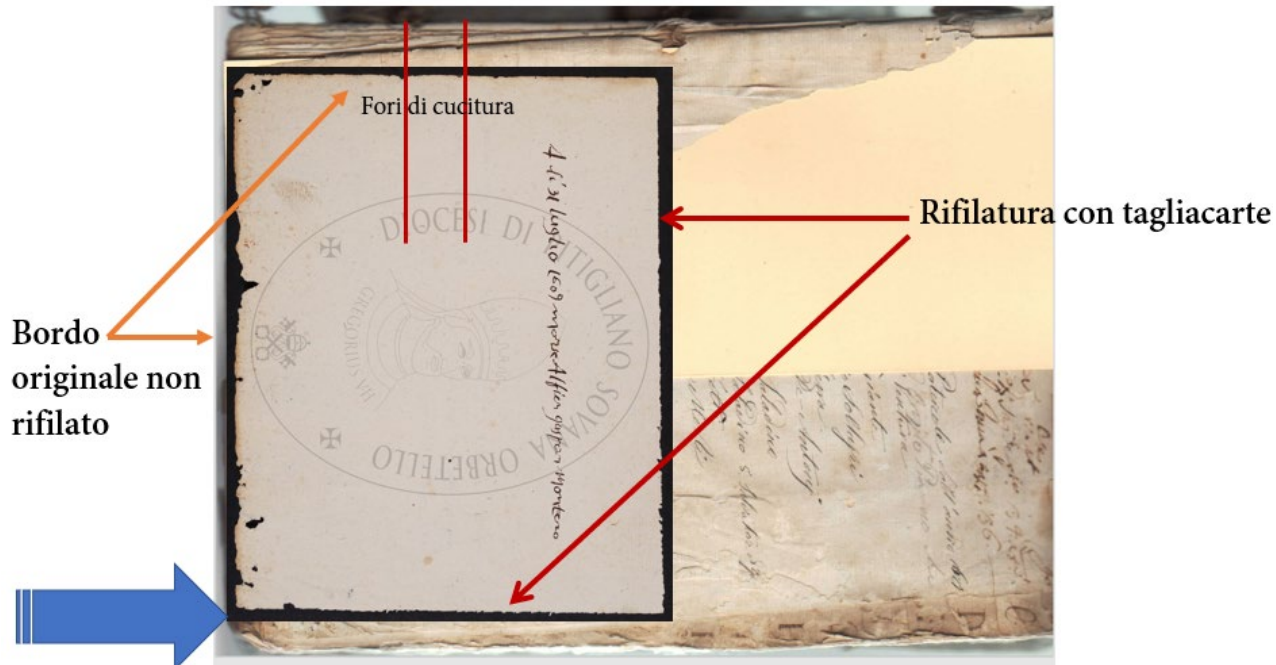


Fig. 7.



Fig. 8.

L'INCHIOSTRO

Un ulteriore elemento di interesse è costituito dall'assenza di piegature sul foglio sciolto. Il reperto si presenta infatti perfettamente disteso, privo di segni che indichino piegamenti pregressi, come invece sarebbe lecito attendersi in un foglio utilizzato per comunicazioni o note di servizio.

Ancora più rilevante è l'analisi dell'inchiostro utilizzato per l'annotazione relativa alla morte del pittore. A differenza degli inchiostri presenti sia nel *Registro dei morti* sia nello stesso *Libro dei Capitoli* (Fig. 9), che mostrano chiare tracce di corrosione del supporto cartaceo dovute all'ossidazione dell'inchiostro ferrogallico, il foglietto in questione non presenta alcuna alterazione visibile della carta. Come noto, gli inchiostri ferrogallici a base acquosa, largamente utilizzati in epoca rinascimentale e barocca, tendono a mantenere un colore nero stabile per un certo numero di anni; in seguito, l'ossidazione del ferro in eccesso determina un viraggio cromatico verso il marrone che, con il tempo, può provocare un deterioramento, anche strutturale, della cellulosa, compromettendo l'integrità del supporto.

Nel caso presente, invece, la carta si conserva in condizioni pressoché immacolate. La tinta dell'inchiostro, uniforme e priva di sbavature o incisioni nella fibra cartacea, suggerisce piuttosto l'uso di una china o di un composto analogo, applicato mediante pennino metallico. Quest'ipotesi è avvalorata dall'aspetto grafico del tratto: il *ductus* rivela una certa incertezza esecutiva, come se la mano che ha vergato le due annotazioni avesse poca familiarità con questo tipo di strumento scrittorio, introdotto su larga scala solo tra la fine del Settecento e l'inizio dell'Ottocento, ma divenuto progressivamente obsoleto nel corso del Novecento, quando la china e il pennino vennero relegati a usi specialistici — come il disegno tecnico o la calligrafia artistica — e sostituiti, nella scrittura ordinaria, da

inchiostri stilografici più fluidi e meno pigmentati. Anche da questo dettaglio emerge con chiarezza l'anacronismo del materiale impiegato rispetto a una presunta datazione secentesca.

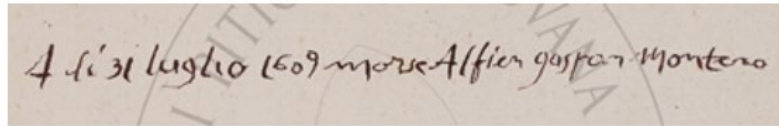
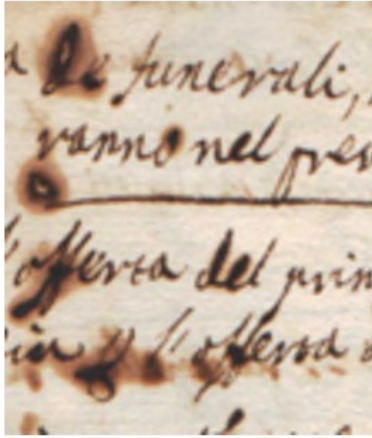


Fig. 9.

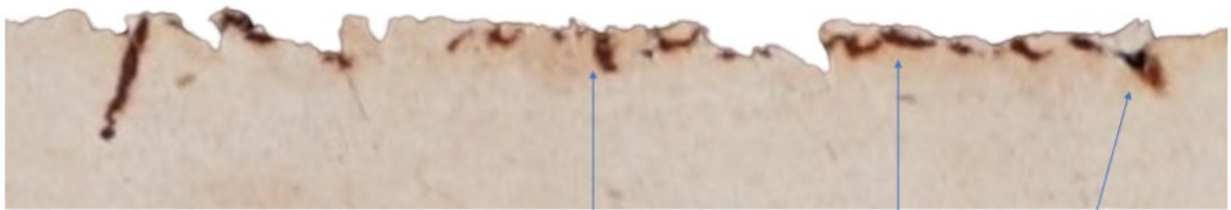


Fig. 10. Si noti come l'inchiostro residuo presente sul bordo al verso del foglio sciolto abbia corroso la carta



Fig. 11. *Liber Mortuorum*, anni 1590-1669, Parrocchia di Sant'Erasmus, fol. relativo all'anno 1609 (in cui non è presente alcuna annotazione relativa alla morte del pittore); si noti come inchiostro abbia fortemente corroso la carta

A supporto delle osservazioni condotte in sede autoptica, si propone per ulteriori indagini l'impiego della spettrofotometria infrarossa in riflettanza totale attenuata (FTIR-ATR), una tecnica analitica non distruttiva che consente di identificare la composizione chimica dei materiali, in particolare degli inchiostri. L'analisi spettroscopica di un inchiostro ferrogallico, come quello impiegato nel *Registro dei morti*, evidenzerebbe la presenza di solfati di ferro e rame, oltre a tracce di ossalati, confermando così la natura metallo-gallica del composto.

Sebbene non siano ancora stati condotti test FTIR sul documento in esame, la differenza, chiaramente visibile anche a occhio nudo, rispetto agli inchiostri tradizionali del XVII secolo supporta l'ipotesi di un inchiostro a base di china. Questo dato, se confermato da analisi strumentale, rafforzerebbe l'ipotesi di una scrittura successiva, verosimilmente collocabile tra la fine dell'Ottocento (compatibile con la datazione estrema del registro) e la metà del Novecento (Fig. 12).

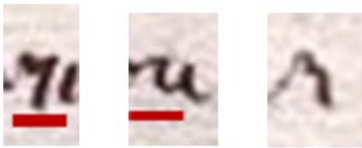
A. li. 15 luglio 1609 nel ospedale di S. Maria Annunziata
moye Michel angelo menisi da Caravaggio, dipintore
in malattia

Premesse necessarie alla Mitologia
della favola in
Generale

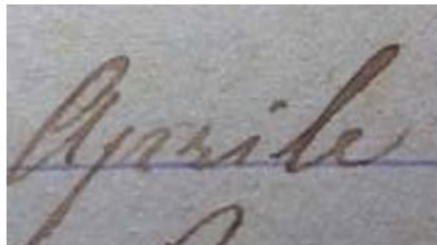
Inchiostro di china in
documenti dell'
Ottocento

Fig. 12.

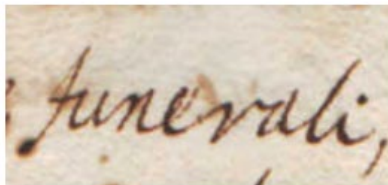
ANALISI DIPLOMATICA E PALEOGRAFICA



Grafia foglio sciolto



Tipica erre di grafia italiana di fine Ottocento



Grafia Registro Morti 1609 (Iacopo de Ventura)

Fig. 13.

L'analisi della grafia rappresenta un ulteriore elemento dirimente per la contestualizzazione cronologica del foglio sciolto. In particolare, la morfologia della lettera

r si rivela altamente indicativa, in quanto permette di distinguere con chiarezza tra grafie appartenenti a tradizioni scritte italiane diverse e distanti nel tempo.

Nel *Registro dei Morti* del 1609, redatto da Iacopo de Ventura, in cui, val la pena sottolinearlo, la data di morte del pittore non è riportata, la *r* si configura come un tratto breve e inclinato, aderente alla linea di scrittura, secondo la consuetudine dei copisti attivi nel primo Seicento (Fig. 13). Il *ductus* è fluido, funzionale a una scrittura continua e poco decorativa, coerente con il carattere pragmatico della registrazione seriale dei decessi.

Di segno completamente diverso è invece la *r* presente nell'annotazione del foglio sciolto, che presenta caratteristiche grafiche che la pongono chiaramente fuori dalla tradizione cancelleresca o notarile secentesca. Si rileva una curva iniziale ascendente piuttosto marcata, seguita da una gobba superiore prominente, che termina in un tratto discendente a uncino o a uncino smussato. Il corpo grafico è ampio, il che suggerisce l'uso di un pennino rigido, incapace di modulare in modo naturale il tratto come avverrebbe con la penna d'oca.

Questa forma della *r* è tipica della grafia italiana scolastica tra la fine dell'Ottocento e il primo Novecento, e si ritrova nei manuali di calligrafia in uso nelle scuole elementari del Regno d'Italia. Si tratta di una lettera costruita, dal tratto controllato ma meccanico, che non mostra l'agilità né la flessibilità del corsivo secentesco.

L'assenza di varianti più aggraziate o legate alla lettera successiva rafforza l'ipotesi che la mano fosse poco allenata alla scrittura fluida, e che la forma adottata sia imitativa, più disegnata che spontanea. Anche in confronto con le *r* autentiche del *Registro dei Morti* di Porto Ercole, questa serie di grafemi risulta estranea al contesto grafico e cronologico di riferimento, tanto per forma quanto per pressione e continuità del tratto.

La differenza tra i due stili non è soltanto grafica, ma strutturale (Fig. 13): rivela un diverso processo di apprendimento e una diversa concezione della scrittura manuale.

Questa discrepanza si somma alle anomalie già rilevate nella composizione dell'inchiostro e nella conservazione del supporto cartaceo.

Questo dato impone una riflessione sul contenuto stesso del testo e sulla sua possibile intenzionalità: è quindi opportuno proseguire con un esame filologico e semantico dell'annotazione, per valutarne la coerenza con la lingua e la cultura scritta del periodo a cui formalmente si riferisce.

Dal punto di vista propriamente paleografico, sappiamo che quella che ha vergato il testo del foglio sciolto non è la mano di Iacopo de Ventura, il pievano che teneva il registro dei morti nel 1609, perché De Ventura nel mese al quale risalirebbe l'annotazione si trovava a

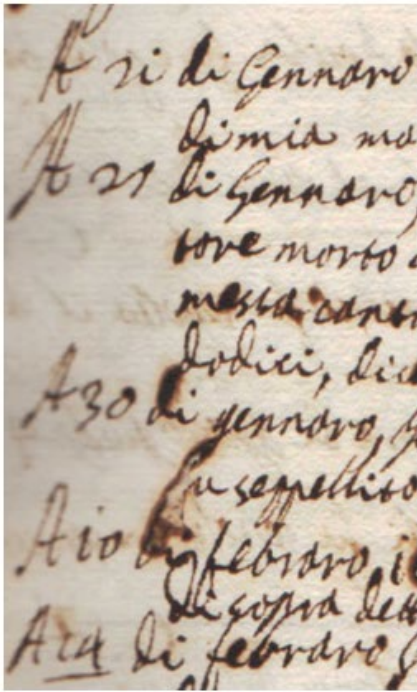
Roma. Infatti, tornato a Porto Ercole de Ventura annoterà nel *Libro dei morti*: “A di 31 luglio 1610 essendo io in Roma morse Alfier Gaspar Montero e per errore non si scrisse da prete Guglielmo, che restò alla cura e però se ne fa la presente annotazione”, ma non è neppure la mano del suo sostituto Guglielmo Guglielmi. Se la mano fosse stata quella di Guglielmi avremmo potuto giustificare una così singolare redazione: non essendo lui l’incaricato della tenuta del registro, avrebbe preso nota del decesso per consegnare l’annotazione al titolare della cura, che avrebbe poi dovuto riportare il dato nel registro ufficiale. Montero, per inciso, morì quindi nel 1610 e non nel 1609.

Si tenga inoltre presente che dagli inizi del Novecento i registri di Porto Ercole furono più volte esaminati, proprio nel tentativo di rintracciare eventuali tracce documentarie relative alla morte del pittore. Ne dà notizia, ad esempio, V. Saccà in un articolo apparso nel 1907 sul *Bollettino storico messinese*, volumi 8–9, p. 78:

La mancanza dell’atto di morte nella Parrocchia di Porto Ercole, piccolo paesello sulla spiaggia grossetana, è un gran punto interrogativo nella storia miseranda dell’artista [...] Solo nell’anno 1609 trovo scritto : *A 2 di Maggio il Sig. Michele morto nel Ospitale fu sepolto in Santo Sebastiano.*

Ancora, dal punto di vista diplomatico e paleografico, è certamente un’anomalia la registrazione compiuta su un foglio sciolto e posta al centro della carta. Va spiegata anche la presenza dell’annotazione nel *recto* della morte di Montero: anch’essa in posizione anomala (cioè perfettamente giustificata, e spostata verso il margine superiore). Dal momento che le due annotazioni appartengono alla medesima mano e alla medesima fase di scrittura, perché non scriverle di seguito? Formalmente dal punto di vista diplomatico sa di posticcia anche quella linea tirata al termine della registrazione, che è imitativa delle forme del registro (atta a separare i dati relativi ai singoli decessi), ma qui del tutto fuori luogo.

La scrittura di entrambe le annotazioni è incerta e tremante, il che solitamente è segno di scarsa alfabetizzazione, o chiaro indizio di camuffamento del proprio *usus scribendi*, specie se lo strumento scrittorio (qui, come detto, probabilmente un pennino) è diverso da quello che solitamente si utilizza. Lascia enormi dubbi l’appartenenza di questa scrittura agli inizi del Seicento: anomalo il fatto che le lettere siano senza legature, troppo recente il disegno delle lettere con occhiello (o/a), della v e anomalo per l’epoca quello della erre. Ogni lettera è separata dalle altre, come se ciascuna fosse stata vergata con ponderazione.



A 21 di Gennaro, mai a li ... di [mese]

Fig. 14. Mano di de Ventura

ESAME FILOLOGICO-SEMANTICO

L'annotazione riportata sul foglio sciolto — «A dî 31 luglio morse Alfier Gaspar Montero» — presenta, già a una prima lettura, elementi lessicali e morfosintattici che sollevano dubbi in merito alla sua autenticità seicentesca. Il primo elemento da sottoporre a verifica è la locuzione “A dì [giorno] [mese]”, utilizzata per introdurre la datazione.

Nel *Registro dei Morti* del 1609 (Fig. 14), come mostra il dettaglio riprodotto, la struttura ricorrente delle annotazioni cronologiche adotta una formula differente: l'indicazione del giorno e del mese segue di norma una sintassi ellittica, spesso così ridotta: “A [giorno] di [mese]”. La presenza sistematica di forme come “21 di Gennaro”, “30 di gennaro”, “A di di febraro” mostra una coerenza interna e una flessibilità morfosintattica tipica della lingua documentaria dell'epoca, con oscillazioni fonetiche e ortografiche (come “Gennaro” per “Gennaio”) ma prive dell'articolazione *a di*, che suona invece posticcia nel contesto.

L'espressione “*a(d)dî*”, pur attestata in ambito notarile e amministrativo tra XV e XVI secolo, appare desueta nei registri del primo Seicento, soprattutto in Toscana. Il suo impiego in una formula così essenziale e ripetitiva come la datazione suscita dunque

perplexità ed è indizio di un tentativo di imitazione a posteriori di una lingua “d'antico sapore”, priva però di fondamento nella prassi grafico-linguistica coeva.

L'impressione generale è che la lingua dell'annotazione, al pari della grafia e del supporto materiale, tradisca una volontà di simulazione arcaizzante, non sorretta da una reale conoscenza delle convenzioni linguistiche del tempo. Ne è ulteriore prova la stessa costruzione della frase, che non corrisponde al tono formale, sobrio e funzionale delle registrazioni di morte osservabili nei registri autentici del periodo, ma sembra più vicina a una formulazione narrativa, quasi letteraria.

L'ANNO ERRATO

A sostegno dell'autenticità dell'annotazione, è stato avanzato da alcuni (tra cui Marini 2001) che l'anomalia nella data — 1609, anziché 1610 — possa essere giustificata da un ipotetico uso senese di computo dell'anno. Un argomento che, tuttavia, rivela una scarsa familiarità con le consuetudini archivistiche effettivamente in uso in Toscana durante l'età moderna.

Prima dell'introduzione ufficiale del calendario gregoriano, avvenuta il 4 ottobre 1582, coesistevano in Europa diversi sistemi per determinare l'inizio dell'anno civile. Tra i più diffusi si annoverano:

- Lo stile della Circoncisione, con inizio al 1° gennaio;
- Lo stile veneto, che faceva iniziare l'anno il 1° marzo;
- Lo stile dell'Incarnazione, predominante in tutta la Toscana, con inizio il 25 marzo;
- Lo stile bizantino, che poneva l'inizio dell'anno al 1° settembre;
- Lo stile della Natività, con inizio il 25 dicembre;
- Lo stile francese, che computava l'anno a partire dalla Pasqua.

Tra questi, lo stile dell'Incarnazione è quello che ha avuto maggiore diffusione nella documentazione prodotta dalle istituzioni ecclesiastiche e civili della Toscana, soprattutto nei secoli XV–XVII. Si fondava su un principio teologico secondo cui la vita non comincia al momento della nascita, ma con il concepimento: da qui l'adozione del 25 marzo, giorno dell'Annunciazione, come data d'inizio dell'anno. In base a questo sistema, l'anno civile risultava posticipato di due mesi e venticinque giorni rispetto al calendario gregoriano: l'intervallo compreso tra il 1° gennaio e il 24 marzo era considerato parte dell'anno precedente. L'anno solare secondo lo stile dell'Incarnazione si estendeva dunque dal 25

marzo al 31 dicembre, mentre i mesi di gennaio e febbraio — e i primi ventiquattro giorni di marzo — appartenevano, dal punto di vista formale, all’anno precedente.²

Tuttavia, nessuna delle varianti sopra elencate — e men che meno lo stile dell’Incarnazione — può giustificare l’utilizzo del “18 luglio 1609” come datazione collocabile nel luglio del 1610 se intesa, come si vorrebbe, secondo un differente computo dell’anno. Non esiste infatti alcuno stile, né documentato né attestato da fonti toscane o senesi, che permetta uno slittamento tale da collocare un giorno di luglio entro l’anno precedente o successivo (Fig. 15).

La supposizione che si tratti di un “uso senese” rappresenta quindi un errore metodologico, oltre che una forzatura storicamente infondata. Il riferimento al “18 luglio 1609” deve essere interpretato, più plausibilmente, come un’espressione moderna, costruita *ex post* per attribuire un’apparenza di verosimiglianza storica a un testo che risulta, alla prova dei fatti, incongruente sotto il profilo linguistico, grafico e cronologico.

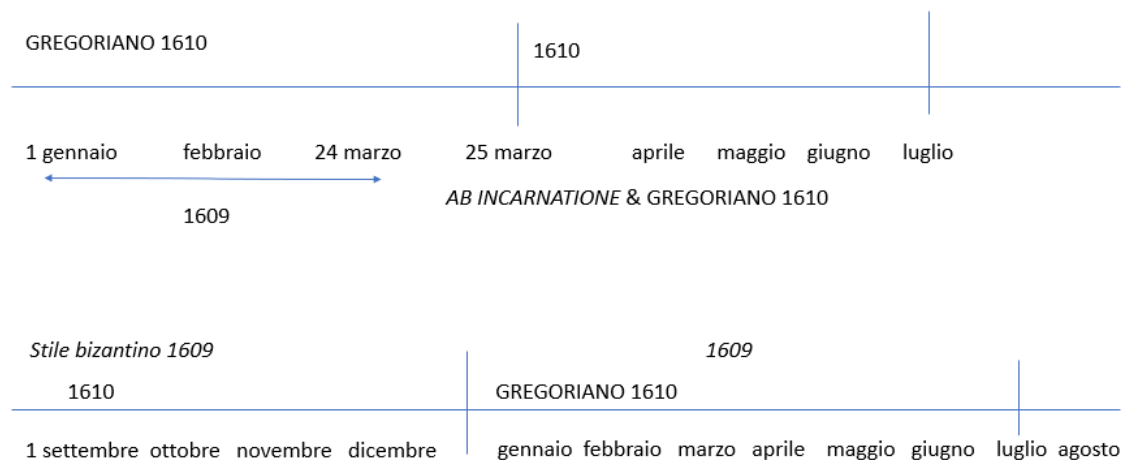


Fig. 15.

² Nel luglio del 1609 Caravaggio era vivo; chi vuole giustificare l’errore sostiene che nell’area di Porto Ercole al tempo non fosse ancora stato introdotto il calendario gregoriano, ma fosse in vigore il calendario stile bizantino, che faceva iniziare l’anno dal 1° settembre, in anticipo di 4 mesi sul gregoriano. Nello Stato dei Presidi (che dipendeva dal Regno di Napoli e di conseguenza dalla Spagna) nel 1609 vigeva il normale anno che iniziava il 1 gennaio, invece nel Granducato di Toscana iniziava *ab incarnatione*, il 25 marzo. 1° gennaio come inizio dell’anno fu introdotto in Francia per ordine di Carlo IX nel 1565; in Spagna al tempo di Filippo II (1556-98); in Germania a quello di Massimiliano I (1623-51). In Castiglia e Aragona, nel 1609, l’anno cominciava il 1 gennaio. Chiunque abbia poi dimestichezza con documenti d’archivio che seguono il calendario bizantino, che per esempio era in uso in Sicilia, sa che viene sempre indicata l’indizione (periodo di 15 anni).

Dal punto di vista linguistico e filologico, al di là dell'anno evidentemente sbagliato, va rilevato come fra le centinaia di atti di morte, che figurano nel registro di Porto Ercole, non ne esiste neppure uno che riporti, e il dettaglio non è peregrino, il cognome del morto. Qui invece abbiamo il nome completo, la provenienza, il mestiere, addirittura il motivo del decesso *per malattia*.

Ulteriori anomalie linguistiche e strutturali dell'annotazione

A ulteriore conferma della non autenticità dell'annotazione contenuta nel foglio sciolto, si aggiungono alcuni elementi linguistici e strutturali che ne evidenziano la natura composita e imprecisa rispetto alle consuetudini documentarie dell'epoca.

Nei libri dei morti redatti in Toscana tra XVI e XVII secolo — come nel *Registro dei Morti* di Porto Ercole — le annotazioni seguono uno schema relativamente stabile: vi si indica il nome, la professione, il luogo del decesso, ma non quello della sepoltura, che non rientra nei dati sistematicamente registrati. L'annotazione «A dì 18 luglio morse Michel Angelo Merisi da Caravaggio, dipintore» introduce una serie di incongruenze: la più evidente è l'uso del nome completo, Michel Angelo, con “Angelo” non toscanizzato in Agnolo, forma invece canonica nella lingua curiale toscana, come confermato da numerose attestazioni coeve.

Altro elemento sospetto è l'uso del verbo “morse”, che, sebbene corretto dal punto di vista morfologico, rappresenta una marcatura stilistica elevata, legata al latino volgare e presente nella lingua curiale e notarile dalla fine del Trecento in poi. La sua presenza, isolata e non armonizzata con il tono generale della frase, appare qui forzata, come se fosse stata inserita per conferire un'aura di antichità al testo. Il verbo è effettivamente attestato nel *Registro dei Morti* della Collegiata, il che rende ancora più evidente il tentativo di imitazione stilistica senza una reale padronanza del contesto sintattico e lessicale.

Infine, l'annotazione propone una designazione esplicita del luogo di morte, “nel ospedale di S. Maria Ausiliatrice”, formula che si discosta dalle prassi registrali coeve, ma soprattutto da quelle del registro di Porto Ercole, dove appare solo il termine “ospedale”, nelle quali il luogo viene indicato in forma implicita o attraverso perifrasi abbreviate, e mai compare con questa precisione nominale.

Il risultato complessivo è un testo che, pur cercando di emulare la lingua amministrativa e archivistica del Seicento, non riesce a replicarne le strutture profonde, risultando invece una costruzione artificiale, anacronistica e piena di incongruenze stilistiche.

L'Ospedale di Santa Maria Ausiliatrice

A oggi, non esiste alcuna attestazione secentesca di un ospedale, sanatorio o luogo di cura con questa intitolazione a Porto Ercole. L'unico contesto plausibile è quello della chiesetta di Sant'Erasmus da Formia, protettore dei naviganti e patrono del borgo, situata nella parte alta del promontorio. Alle sue spalle, in direzione sud-ovest verso il faro e la Rocca aldobrandesca, sorgono oggi pochi ruderi identificabili con la Confraternita di Santa Croce, fondata nel XV secolo, dove secondo tradizione orale si sarebbe trovato un piccolo ricovero per malati, attivo in età moderna.

Tuttavia, l'intitolazione a Santa Maria Ausiliatrice appare anacronistica nel contesto seicentesco. La devozione a Maria "Auxilium Christianorum" è attestata nella liturgia solo a partire dalla fine del XVI secolo (successivamente alla battaglia di Lepanto, 7 ottobre 1571), e riceve una codificazione stabile soltanto in epoca moderna, in particolare nel XIX secolo, con la diffusione del culto promosso da san Giovanni Bosco. L'unico riferimento reperito a tale intitolazione proviene da un documento liturgico di data molto più tarda, relativo a una celebrazione mariana senza alcun legame con strutture assistenziali coeve.

L'inserimento della dicitura "ospitale di S. Maria Ausiliatrice" appare dunque anacronistico rispetto al lessico toponomastico e devozionale del territorio nella prima metà del Seicento. Anche questo dettaglio contribuisce a rafforzare l'ipotesi che l'annotazione sia frutto di una costruzione moderna, retroproiettata in un contesto documentario antico ma senza aderenza alla realtà storico-geografica di riferimento.

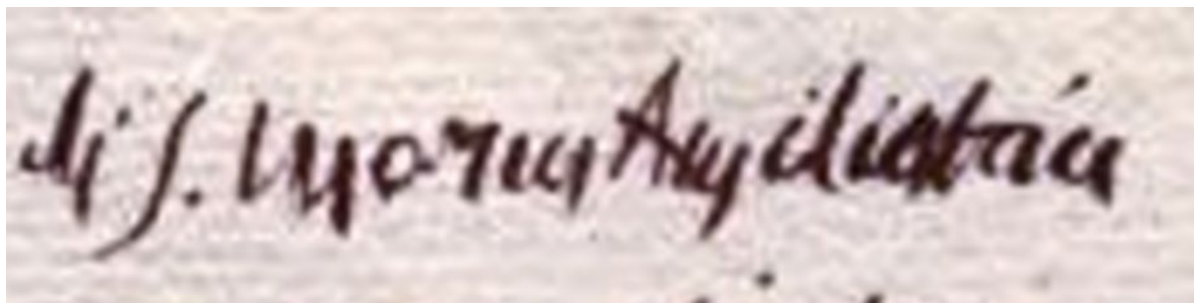


Fig. 16.

Ulteriore elemento che conferma la redazione moderna dell'annotazione è offerto dall'osservazione ravvicinata della dicitura "ospitale di S. Maria Ausiliatrice". L'analisi paleografica del dettaglio mostra infatti che il termine "Ausiliatrice" è stato riscritto sopra una parola preesistente, riconoscibile, nonostante l'intervento correttivo, come "Assunta". Il tratto residuo della grafia originaria, ancora parzialmente visibile, evidenzia un tentativo maldestro di correzione.

La riscrittura non può essere interpretata come una correzione d'epoca o un'aggiunta autentica, bensì, come l'intera annotazione, come intervento moderno condotto su un foglio antico, verosimilmente l'unico disponibile al falsario. Il fatto che il termine inizialmente inserito fosse *Assunta* rafforza questa ipotesi: l'ospedale di Santa Maria Assunta, attestato fin dal Trecento ad Orbetello, era una struttura di rilievo per il territorio, con una capienza che raggiungeva il centinaio di letti. Si trattava dunque di un toponimo plausibile, coerente con il contesto storico-geografico, ma non a Porto Ercole.

La sostituzione del nome *Assunta* con *Ausiliatrice* rivela, come appena evidenziato, un tentativo maldestro di verosimiglianza. Infine, un'ulteriore discrepanza riguarda la mancanza di indicazione del luogo di sepoltura nell'annotazione attribuita alla morte del Merisi. Nei registri secenteschi relativi ai decessi avvenuti presso l'ospedale, come documentato da numerosi esempi coevi, la registrazione della morte è sistematicamente accompagnata dalla menzione del luogo di sepoltura. La formula è generalmente semplice e costante: "fu sepolto in [nome della chiesa o cimitero]", come si legge, ad esempio, nella voce del 2 maggio: "il signor Michele morto nel ospedale fu sepolto in Santo Sebastiano" (Fig. 17).

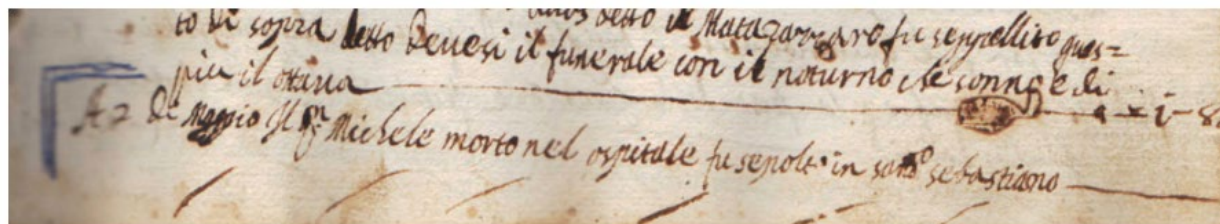


Fig. 17. *Liber mortuorum*. Foglio dell'anno 1609.

L'assenza di questa indicazione nel caso dell'annotazione in esame rappresenta un'anomalia significativa, che non può essere interpretata come una svista isolata, ma appare piuttosto come un ulteriore segnale della non conformità del testo alle prassi archivistiche locali, suggerendo ancora una volta che abbiamo a che fare con un falso

moderno realizzato da qualcuno privo della conoscenza puntuale del linguaggio e delle consuetudini dei registri ufficiali.

Considerazioni conclusive

Sebbene il supporto cartaceo su cui è vergata l'annotazione sia autentico e databile alla seconda metà del Seicento, diversi elementi convergono nell'indicare che il testo scritto sia ben più tardo e frutto di un'operazione consapevole. L'inchiostro utilizzato non presenta le caratteristiche chimiche tipiche dei composti ferrogallici in uso nel XVII secolo, e non ha prodotto alcuna corrosione del supporto cartaceo. Dal punto di vista paleografico, la grafia mostra tratti riconducibili a modelli scolastici otto e novecenteschi, in particolare nella forma delle lettere r e nella modulazione del *ductus*, difficilmente compatibili con la scrittura in uso nel primo Seicento.

La data "18 luglio 1609" è incongrua, perché all'epoca il pittore era ancora vivo. Della sua sicura data di morte abbiamo conferma dall'epitaffio latino, attribuito al giureconsulto Marzio Milesi, amico del Merisi, che recita:

*MICH. ANGEL. MARISIUS DE CARAVAGGIO / EQUES HIEROSOLIMITANUS / NATURAE
AEMULATOR EXIMIUS / VIX ANN. XXXVI M. IX D. XX / MORITUR XVIII IULII MDCX*

Michelangelo Marisi da Caravaggio / Cavaliere gerosolimitano / Insigne emulatore della natura / Visse 36 anni, 9 mesi e 20 giorni / Morì il 18 luglio 1610

A questi elementi si aggiunge la rifilatura del foglio, che originariamente doveva contenere annotazioni ben diverse da quelle oggi presenti.

Questo tipo di intervento materiale, mirato a far apparire isolato un documento prodotto *ex novo* su carta d'epoca, rientra a pieno titolo nelle tecniche di falsificazione già descritte in letteratura, e ben note anche in ambito artistico grazie al cosiddetto *modus operandi* dello "Spanish Forger".

Ci si può dunque chiedere se si tratti davvero di un falso, ossia di una contraffazione deliberata, o semplicemente di un semplice appunto moderno collocato senza malizia, casualmente, all'interno di un fondo archivistico. Vale forse la pena ricordare che, già nel Novecento, Roberto Longhi segnalava come vi fossero in circolazione versioni mitizzate della morte di Caravaggio, non di rado basate su documenti fasulli.

Ora, nella realtà giuridica, il falso non è mai neutro. Esistono falsificazioni concepite per ingannare un ristretto numero di destinatari, e falsi più sofisticati, destinati a entrare nel

circuito della memoria storica, con la capacità di trarre in inganno un numero indeterminato di persone.

La domanda da porsi, a questo punto, è la più antica e la più semplice: se si trattasse realmente di un falso, *cui prodest?*

BIBLIOGRAFIA E SITOGRAFIA

G. M. Cantore, *Il foglietto volante di Porto Ercole: da atto di morte del Merisi a falso moderno*, in V. Pacelli G. Forgione, a cura di, *Caravaggio tra arte e scienza*, Paparo edizioni, Napoli 2012, pp. 354-355.

M. Centini, *Caravaggio. Luci e ombre di un artista maledetto*, Diarkos, 2024.

S. Magister, *Se testo e immagine non quadrano. Sulla Vocazione Contarelli e il convegno L'Enigma Caravaggio*, articolo pubblicato su AboutArt il 20 marzo 2022, che così esordisce: *Il convegno on line promosso a gennaio 2022 a celebrazione dei 450 anni dalla nascita del Merisi, ha portato ad alcuni importanti contributi per l'avanzamento degli studi sull'artista. Eclatante, ad esempio, perché fondata su di un'impeccabile e rigorosa analisi filologica, è la scoperta di Carla Rossi che il presunto atto di morte di Caravaggio sia in realtà un testo otto-novecentesco*. Link consultato in data 26.05.2025: <https://www.aboutartonline.com/se-testo-e-immagine-non-quadrano-sulla-vocazione-contarelli-e-il-convegno-lenigma-caravaggio>.

M. Marini, *Caravaggio. Pictor praestantissimus*, Newton Compton, 2001.

C. Rebutto, *Biografie d'artista*, Saga, 2025.

V. Pacelli, *L'ultimo Caravaggio 1606-1610. Il giallo della morte: un assassinio di Stato?*, Ediart, 2002.

Bibliothèque de l'OProm
Finito di stampare a Parigi, giugno 2025

Il presente fascicolo accoglie una significativa selezione di contributi scaturiti da alcuni fra i più rilevanti momenti di studio dello scorso anno accademico e dell'attuale. Ne risultano percorsi di ricerca distinti, ma strettamente connessi tanto per tematiche quanto per impostazione metodologica. Nella sezione Dantesca confluisce sia la seconda parte degli Atti del convegno internazionale *La donna / Le donne in Dante*, organizzato da Raffaele Pinto e Carla Rossi nell'ottobre del 2024 presso l'Università di Barcellona, per iniziativa dell'Istituto di Studi Filologici e Danteschi (ISFiDa) in collaborazione con l'ateneo ospitante, sia una selezione degli Atti della giornata di studi *Virgilio nella Commedia*, a cura di Mirco Cittadini e Gianni Vacchelli, organizzata il 28 marzo 2025 dall'ISFiDa in collaborazione con il Research Centre for European Philological Tradition. Un secondo nucleo tematico è costituito dai contributi presentati nel corso del seminario internazionale *Biblioclastia a scopo di lucro e culto feticistico dei "frammenti"*, svoltosi tra febbraio e maggio 2025 grazie alla sinergia tra la parigina *Organisation pour la Protection des Manuscrits Médiévaux* e l'ISFiDa. I saggi qui raccolti affrontano, con approccio interdisciplinare e attraverso l'analisi di casi emblematici, le pratiche di smembramento di manoscritti e libri antichi, interrogandosi sull'ideologia soggiacente al feticismo collezionistico e sulle relative implicazioni giuridiche. Chiude il fascicolo l'analisi paleografica, codicologica e filologica del presunto atto di morte del Caravaggio, elaborata da Carla Rossi. Il saggio sviluppa l'intervento presentato al convegno *L'Enigma Caravaggio 1951–2021*. Nuovi studi a confronto, svoltosi a Roma nel 2021. Più volte citata in ambito critico per il rigore dell'impianto e la rilevanza dei materiali inediti discussi, quella conferenza non era finora disponibile in forma scritta: al momento della raccolta degli atti, l'autrice era bersaglio di una violenta campagna diffamatoria anonima, scatenatasi in seguito alla denuncia da lei presentata al Comando Carabinieri per la Tutela del Patrimonio Culturale, relativa a una rete di traffico illecito di opere d'arte. Le minacce di morte ricevute in quel periodo, unite alla diffusione online del suo indirizzo e di fotografie della sua abitazione, l'hanno costretta ad abbandonare il suo domicilio per motivi di sicurezza. Il volume testimonia, nelle sue articolazioni tematiche, l'ampiezza e la vitalità di un dibattito critico che fa dell'interazione fra temi, epoche e ambiti disciplinari non un semplice orizzonte di confronto, bensì un principio strutturante d'indagine.

