

THEORY AND CRITICISM OF LITERATURE & ARTS

VOL. 10 NR. 5

2026



PIGOUCHET

Paris

Vol. 10, No. 5
2026

Copyright © 2026 Éditions Pigouchet
66 Av. des Champs– Élysées 75008 Paris
ISSN digital: 2297–1874
ISSN print: 2504–2238

Cover: Graphic reworking of the three leaves stolen in 1979 from BU-TO MS E.V.5, recovered by the Comando Carabinieri Tutela Patrimonio Culturale (TPC) and subsequently reintegrated into the codex.
DOI: 10.5281/zenodo.22030856

Editorial Board for this issue:

Maria Grazia Bonanno, Università di Roma «Tor Vergata», Italy
Romeo Bufalo, Università della Calabria, Italy
Philippe Guérin, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, France
Lucia Lazzerini, Università degli Studi di Firenze, Italy
Raffaele Pinto, Universitat de Barcelona, Spain
Lucinia Speciale, Università del Salento, Italy

From Sotheby's to Character Assassination: The Case of Turin MS E.V.5
Provenance Research, Market Expertise, and Institutional Responsibility
CARLA ROSSI

4-27

Observations concernant le terme *purgatoire*
LEENA LÖFSTEDT

28-44

La tecnica di variazione di Chiaro Davanzati: una proposta di indagine
MARCO CUCCU

45-63

Dante, Panikkar e Gaudì tra simbolo e ricerca triadica del mistero
(II parte)
GIANNI VACCHELLI

64-74

Lucifero, il verme e la scala
MIRCO CITTADINI

75-84

A scuola dal femminile: per una teoria antilupesca dell'amore
MIRCO CITTADINI

85-105

Dante e l'attualità inattuale della *Vita Nuova*: tra poesia, mistica e politica
GIANNI VACCHELLI

106-133

Dall'amore introverso all'amore perverso
LUIGI TASSONI

134-146

Novità sulla *Vita nuova*: due riflessioni
RAFFAELE PINTO

147-173

RECENSIONI

Pietro G. Beltrami, *Invito al Roman de la Rose*, Bologna, Il Mulino, 2025
LUCIANO ROSSI

174-190

From Sotheby's to Character Assassination:
The Case of Turin MS E.V.5
Provenance Research, Market Expertise, and Institutional Responsibility

CARLA ROSSI

Institut d'Estudis Filològics Dantescs i Digitals Avançats

ORCID: 0000- 0001- 6557- 3684

DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.22045401>

Abstract: This article examines the case of three illuminated leaves stolen in 1979 from manuscript E.V.5 at the Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino (BU-TO) and subsequently offered at Sotheby's London in 2013 and 2015. Through a documentary reconstruction of the case, it analyses provenance research, due diligence, and the professional responsibilities of participants in the manuscript market. The surviving foliation, the rarity of the textual tradition, and official photographic documentation made it possible to identify the leaves and return them to BU-TO in 2018. The same Sotheby's catalogue of 2015 also included, as lots 42–44, three leaves from the *Book of Hours of Louis de Roucy*, a manuscript dismembered after its sale in 2009 (and digitally reconstructed by the author of this article in 2022), but not stolen. The article distinguishes these materially and legally different cases and examines how Peter Kidd's subsequent allegations concerning the Roucy reconstruction shifted public and institutional attention away from the stolen Turin leaves. It further distinguishes independent scholarly expertise from commercial expertise exercised within a transaction and considers the conflicts that may arise when academic authority is also deployed in the service of an auction house, dealer, or commercial gallery. Finally, it examines the campaign of personal and professional delegitimation that followed the author's provenance investigations, together with the institutional responses of the University of Zurich and the Swiss National Science Foundation. The E.V.5 case demonstrates that protecting cultural heritage requires both effective scrutiny of the market and safeguards for researchers who document the circulation of stolen or unlawfully dismembered objects.

In January 1979, three illuminated leaves were stolen from manuscript E.V.5 at the Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino (hereinafter “BU-TO”). Produced for the French court in the early sixteenth century, the manuscript is one of only two known witnesses to the works of Raoul Bollart. It preserves the *Ecloga de victoria Ludovici XII Galliarum Regis contra Venetos anno MDIX* and the *Otium litterarium: Regni pauperis legatio ad unumquemque divitem*; the other witness, MS Lat. 97 at the Bibliothèque de

Genève, was produced for the author himself. The 1979 theft therefore mutilated a manuscript of exceptional importance, both for the quality of its decorative programme and for the rarity of the textual tradition to which it belongs.

The stolen leaves, corresponding to fols. 9, 11, and 20, contained some of the manuscript's most significant miniatures (Figs. 1–3).

Following the reporting of the theft, photographs of the missing leaves were published in the *Bollettino delle opere d'arte trafugate* issued by the Comando Carabinieri Tutela Patrimonio Culturale (TPC).¹

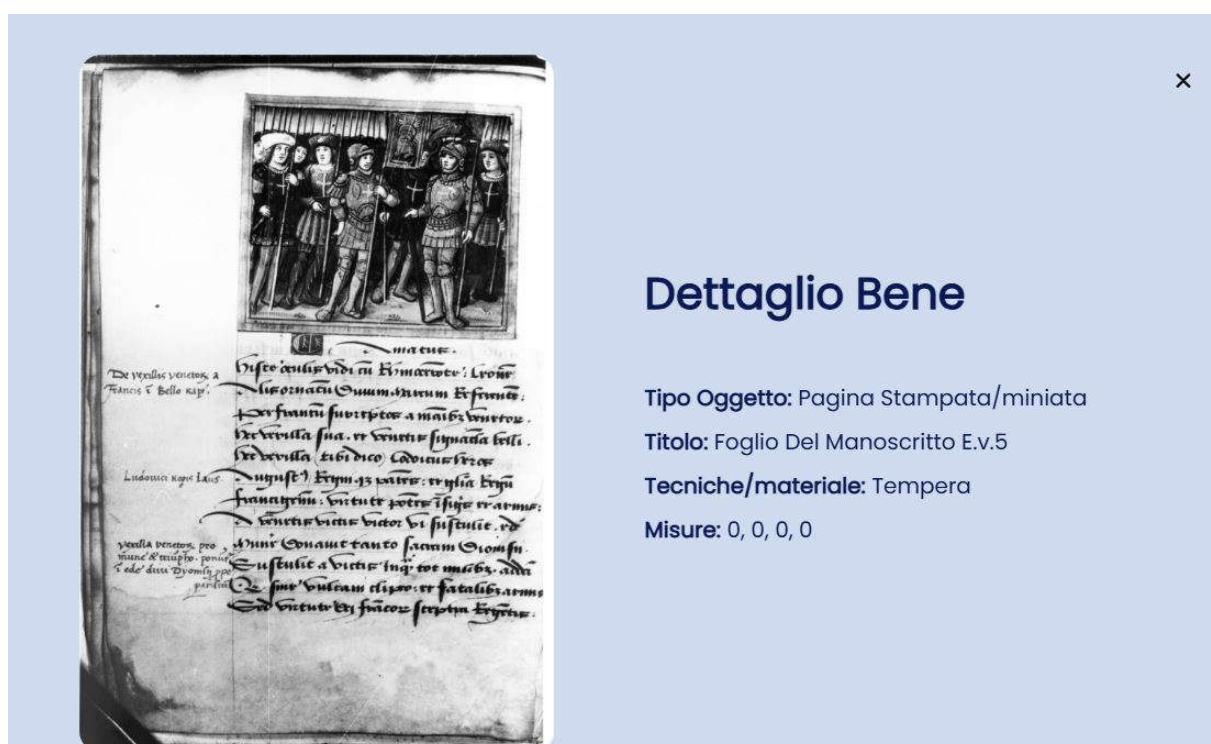


Fig. 1. Fol. 9v as it appears in the TPC's Leonardo Database.

¹Available, together with all the other TPC bulletins, at:
<https://tpcweb.carabinieri.it/SitoPubblico/home/contenuti/bollettini>



Fig. 2. Fol. 11r as it appears in the TPC's Leonardo Database.

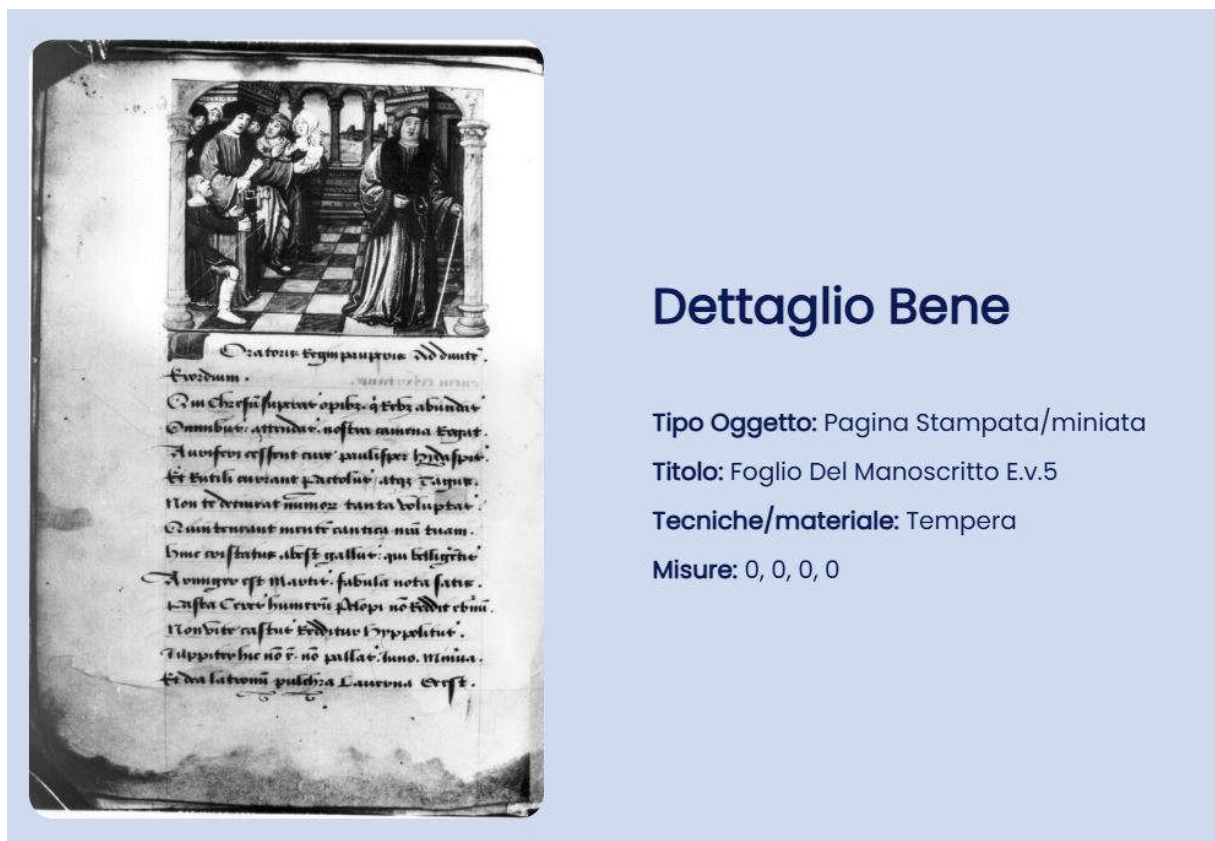


Fig. 3. Fol. 20v as it appears in the TPC's Leonardo Database.

The consultation register held by BU–TO (Fig. 4) records that the manuscript had been requested for consultation by a student from Turin in the days immediately preceding the discovery of the theft.

For thirty–five years, the whereabouts of the three illuminated leaves remained unknown. They eventually resurfaced together on the London antiquarian market, where Sotheby’s offered them in two successive auctions: Medieval and Renaissance Manuscripts, London, 2 July 2013, lots 19–21, and Medieval and Renaissance Manuscripts, London, 7 July 2015, lots 49–51.²³

The length of time between the theft and the leaves’ recovery requires two distinct issues to be kept separate: the criminal prosecution of the original theft and the verification of the stolen objects’ provenance. The longer the undocumented interval between an object’s last confirmed location and its reappearance on the market, the more exacting the reconstruction of its provenance should be.

At the time of the theft, Italian law did not provide for a distinct criminal offence specifically addressing the theft of cultural property. The particular criminal–law character of offences against cultural heritage was comprehensively recognised only by Law No. 22 of 9 March 2022, which inserted Title VIII–bis, Offences against Cultural Heritage, into the Italian Criminal Code and introduced, among the new offences, Article 518–bis, Theft of Cultural Property.⁴

Against this legal background, the case of manuscript E.V.5 provides a particularly valuable basis for defining the due diligence applicable to the trade in manuscripts and miniatures. Although Article 4 of the 1995 UNIDROIT Convention operates within its own specific field of application, it formulated a standard that has had a wider influence on market

² Sotheby’s, Medieval and Renaissance Manuscripts, London, 2 July 2013, sale L13240, lots 19–21; online catalogue available at: <https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2013/medieval-renaissance-manuscripts-l13240.html>

³ Sotheby’s, Medieval and Renaissance Manuscripts, London, 7 July 2015, sale L15240, lots 49–51; online catalogue available at: <https://www.sothebys.com/en/auctions/2015/medieval-renaissance-manuscripts-l15240.html?locale=it>

⁴ Law No. 22 of 9 March 2022, Disposizioni in materia di reati contro il patrimonio culturale [Provisions concerning offences against cultural heritage], Gazzetta Ufficiale della Repubblica Italiana, no. 68, 22 March 2022, in force from 23 March 2022, Art. 1; see Italian Criminal Code, Art. 518-bis, Furto di beni culturali [Theft of cultural property]. The provision punishes the theft of cultural property by imprisonment for a term of two to six years and a fine of EUR 927 to EUR 1,500; in the aggravated circumstances specified in the second paragraph, the penalty is imprisonment for four to ten years and a fine of EUR 927 to EUR 2,000.

conduct. The purchaser's diligence must be assessed in light of all the circumstances of the acquisition, including the character of the parties, the price paid, consultation of any reasonably accessible register of stolen cultural objects, the documentation and information that could reasonably have been obtained, and any other step that a reasonable person would have taken in the same circumstances.⁵

The model established by the UNIDROIT Convention presupposes active enquiry: the object's history must be investigated, the consistency of the information supplied by the transferor assessed, any gaps in the chain of ownership identified, and any circumstances requiring further scrutiny — whether because of the nature of the object or the manner in which it appeared on the market — properly examined.⁶

In the case of illuminated leaves originating from dismembered manuscripts, this requirement directly engages the specialist's expertise. A manuscript fragment, or even an intact leaf, does not become an isolated object merely because it is presented as such at the time of sale. Its material features preserve multiple indications of its former place within a codicological whole: the dimensions and proportions of the support, ruling, mise en page, early and modern foliation, textual continuity, palaeographical features, decoration, evidence of binding or sewing, trimmed margins, iconographic correspondences, and relationships with other known leaves. Taken together, these elements may make it possible — sometimes with considerable precision — to reconstruct the manuscript from which the leaf or miniature originated.⁷

⁵ UNIDROIT, Convention on Stolen or Illegally Exported Cultural Objects, Rome, 24 June 1995, Art. 4(4). Among the criteria for assessing due diligence, the provision expressly refers to “all the circumstances of the acquisition”, the character of the parties, the price paid, consultation of any reasonably accessible register of stolen cultural objects, the information and documentation that could reasonably have been obtained, and any other step that a reasonable person would have taken in the circumstances.

⁶ See UNIDROIT, Convention on Stolen or Illegally Exported Cultural Objects: Explanatory Report, commentary on Art. 4(1), which relates due diligence to the need to conduct serious enquiries into an object's provenance and expressly connects the “ought reasonably to have known” criterion with the need to increase vigilance among purchasers and market participants.

⁷ On the methodology for identifying, reassembling, and reconstructing the provenance of the membra disiecta of medieval manuscripts — based on the combined analysis of codicological, palaeographical, textual, iconographic, heraldic, and documentary evidence, together with systematic comparison with auction catalogues, public and private collections, and photographic records: see C. ROSSI, *Biblioclastia a scopo di lucro e culto feticistico dei frammenti di manoscritti medievali*, «Studj romanzi», XVIII, 2022, pp. 161–196; EAD., *Introduction – Biblioclasm & Digital Reconstruction*, «Theory and Criticism of Literature & Arts», VI/1, 2022, pp. 9–20; EAD., *Isabelle Boursier's Book of Hours: A Dismembered Manuscript from Mary Benson's Collection*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2024; C. ROSSI – A.

It follows that, in the market for dismembered manuscripts, due diligence necessarily has a philological, palaeographical, and codicological dimension. The leaves stolen in Turin were not three miniatures originally conceived as autonomous objects; they were folios belonging to a manuscript held by a public library and physically separated from the volume through an unlawful act. Their appearance on the market therefore raised a question logically prior to any art–historical attribution: from which manuscript had they come, and through what chain of transactions had they entered the consignor’s possession? The case therefore shifts the enquiry from mere knowledge of illicit origin to the quality of the checks that could reasonably be required. The question is not only what a market participant actually knew at the time of sale, but what that person, given their professional capacity and the evidence available, was required to verify. It is precisely in the space between actual knowledge and knowledge obtainable through diligent enquiry that provenance research ceases to be ancillary to the commercial description and becomes an integral part of the intermediary’s professional responsibility.

The history of the leaves stolen in 1979 thus involved actors from two fundamentally different spheres: on the one hand, the Comando Carabinieri Tutela Patrimonio Culturale, Interpol, librarians, conservators, and academics engaged in identifying, studying, and recovering the stolen objects; on the other, the participants in the international antiquarian market through which the three leaves were once again offered for sale.

The distinction is not merely terminological. In the properly scholarly sense, an expert is a researcher whose knowledge is exercised within a university or an academic–level research institution, according to transparent methods and subject to critical scrutiny by the scholarly community. Crucially, such an expert has no financial or professional interest in the sale, marketability, or commercial valuation of the object under examination. Independence from the transaction is therefore not an incidental personal quality, but a constitutive condition of scholarly expertise.

By contrast, in auction–house practice, the title “specialist” denotes a professional function performed within the market itself. A consultant or cataloguer commissioned to prepare

MARTIN, *Digital Reconstruction of a Dismembered Book of Hours Illuminated by Robert Boyvin*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2024; C. ROSSI, *The 1879 Theft of Royal MS 16 E VIII from the British Museum*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2024; EAD., *Biblioclasm for Profit: The Legal Implications of Dismembering Western Medieval Illuminated Manuscripts*, «Harvard Art Law Review», I/1, 2025, pp. 97–167, available online: <https://web.archive.org/web/20251008023752/https://orgs.law.harvard.edu/halo/files/2025/07/Vol.-1-Harvard-Law-Art-Review.pdf>

an expert assessment contributes directly to the commercial process: the attribution, description, and proposed provenance of an object affect its marketability, estimated value, and prospects of sale. This does not necessarily exclude technical knowledge, but it places that knowledge within an economic framework fundamentally different from independent academic research. Treating the independent scholar and the market professional as equivalent forms of “specialist” therefore obscures the decisive distinction between expertise directed towards the production of verifiable knowledge and expertise deployed within a transaction from which the market actors involved may derive an economic benefit.

The position becomes still more complex where an art historian affiliated with a university or research institution also acts, outside that institutional role, as a paid expert or consultant for an auction house, dealer, or commercial gallery. Academic status does not neutralise the commercial nature of the latter function, nor should an institutional affiliation be used to confer an appearance of scholarly independence upon an assessment prepared for the market. Such a dual role may give rise to an actual, potential, or apparent conflict of interest, particularly where an opinion concerning attribution, authenticity, provenance, or marketability may affect the financial interests of the parties involved.

In these circumstances, professional integrity requires full disclosure of the mandate, remuneration, and relevant commercial relationships, a strict separation between institutional research and market activity, and, where necessary, recusal. The decisive question is therefore not simply whether the individual possesses academic qualifications, but in what capacity the opinion was given, for whose benefit it was prepared, and whether the expert was genuinely independent of the transaction.

This distinction becomes particularly sensitive where the expert assessment concerns illuminated leaves separated from their original manuscript. In such cases, a scholarly reconstruction of provenance may have consequences directly opposed to the commercial interest in completing the sale: identifying the manuscript of origin may reveal theft and the handling of stolen property. Under the applicable terms, the auction house derives commissions from completion of the sale, calculated on the hammer price and on amounts payable by the parties; the specialist may also receive remuneration connected with that process. The work of specialists and cataloguers therefore forms part of a commercial organisation whose revenue is directly linked to the sale of objects. A documented provenance may strengthen value; a problematic provenance may require further enquiries, lead to withdrawal of the lot, or prevent the sale altogether. Attribution and provenance research cannot therefore be subjected to different standards of rigour. It

would be incompatible with proper due diligence to deploy specialist expertise in making attributions and art–historical reconstructions capable of increasing the value of a lot while failing to apply that same expertise to evidence capable of undermining its marketability. Anyone who employs specialist knowledge to assign an origin, chronology, and cultural context to an object — and thereby, indirectly, an economic value — must apply the same rigour to evidence capable of reconstructing its material and ownership history. In the case of the E.V.5 leaves, the issue was therefore neither the prestige attributed to the cataloguer nor his public self–presentation as a “manuscript specialist”, but the function actually performed within the commercial process and the responsibility arising from the use of expertise to present cultural objects to the market before their provenance had been properly established.

The Failure to Exercise Due Diligence

According to information supplied by Dr David Goldthorpe, Senior Director of Sotheby’s Department of Books and Manuscripts, the three leaves remained unsold at the auction of 2 July 2013, for which Timothy Bolton acted as specialist and Christopher de Hamel as scholarly adviser. Peter Kidd, who had already worked for years as a consultant to the auction house and had been involved in transactions comparable to the resale of the leaves from the Turin manuscript, assumed responsibility in 2015 for the Medieval and Renaissance Manuscripts sale and its accompanying catalogue. His role must therefore be examined primarily in relation to the second attempt to commercialise the three leaves, in light of the due–diligence standards outlined above.⁸

⁸ See <https://mazzarelligiovanni.jimdofree.com/>. Several Italian illuminated manuscripts purchased by Giovanni Mazzarelli in 1979 in the course of a private transaction arranged by Sotheby’s London were subsequently found to originate from thefts at Italian libraries and institutions. Peter Kidd was already active in that context as a Sotheby’s cataloguer and consultant; his name appears in documentation concerning the handling of the case and the ensuing protracted defamatory campaign against Mazzarelli, whom the auction house accused of personally stealing in Italy manuscripts that he had in fact purchased from Sotheby’s. Subsequent investigations led to the recovery of the manuscripts by the Italian authorities, and the matter resulted in judicial proceedings that compelled Sotheby’s to acknowledge its responsibilities in the handling and sale of cultural objects stolen in Italy. Peter Kidd also appears in more recent events. Since December 2022, he has authored a lengthy series of defamatory and harassing publications directed against the author of this article. A detailed reconstruction of these events lies outside the scope of the present article, but may be found in Jordi Puig’s recently published volume, *The*

The scholarship published before the two auctions had already made clear that only two manuscripts, both richly decorated, transmitted Raoul Bollart's works: the Geneva manuscript, preserved intact, and Turin manuscript E.V.5, which had been mutilated for profit in 1979. Moreover, when the three leaves were offered for sale, they still retained the manuscript's original foliation in their upper right-hand margins (Figs. 8–10).

The correspondence between the contents of the leaves offered at Sotheby's and the three lacunae in the Turin manuscript therefore made it possible to establish their illicit provenance with certainty.

The central question is therefore not whether the cataloguer had been expressly informed that the leaves were stolen — a circumstance requiring independent proof — but whether the exercise of the professional diligence reasonably expected of a medieval manuscript "specialist" should have led to the identification of the Turin manuscript and, consequently, to suspension of the sale pending further enquiries.

Photographs of the stolen leaves had, in fact, been made public as early as 1982 in an official TPC publication specifically intended to facilitate the identification and recovery of stolen cultural property.

In light of the criteria outlined above, the procedures followed for the 2015 auction may first be assessed through the catalogue itself, which records the depth of the specialist's examination of the three leaves. The entries correctly identified the texts and their author, reconstructed the political context of the war against Venice, situated Bollart within the literary milieu of the grands rhétoriqueurs, proposed an attribution for the decorative programme, and identified MS Lat. 97 at the Bibliothèque de Genève as the necessary comparator for interpreting the leaves.

The descriptions reveal specialist knowledge of the material that was far from superficial. Precisely for that reason, the catalogue's failure to mention manuscript E.V.5 at the Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino is especially significant. The omission did not concern a witness peripheral to the enquiry; it concerned the other manuscript transmitting the same works by Bollart and, more importantly, the manuscript from which the three leaves offered for sale had been physically removed.

In particular, the person responsible for the descriptions in the London auction house's 2015 catalogue demonstrated clear knowledge of the material, the textual tradition, and the

ReceptioGate Affair 2026: New Evidence on Peter Kidd, the Sotheby's Sale of Stolen Leaves from Turin MS E.V.5, and the Defamation Campaign that Followed, Éditions Pigouchet, Paris, 2026.

rarity of Raoul Bollart's works. Yet the entry mentioned only the Geneva manuscript, without any reference to the Turin manuscript mutilated in 1979.

The omission appears particularly serious because the catalogue text instead emphasised the exceptional character of the leaves and the existence of a hitherto unknown second copy of the manuscript, thereby constructing a narrative capable of increasing their antiquarian and collecting value. The catalogue stated:

*The Geneva manuscript was previously thought to be unique: the present leaves are the only evidence that a second copy existed; presumably one copy was made for the author and another was a presentation copy for the King. The Geneva manuscript has neither dedication nor royal arms. The execution of the present leaves is superior to the style of the Geneva copy; they may well be from the presentation copy.*⁹

The assertion that the leaves constituted "the only evidence that a second copy existed" cannot be reconciled with the existence of manuscript E.V.5. The issue goes beyond the bibliographical accuracy of the entry. Identification of the Turin witness would also have radically altered the reconstruction of the lots' provenance: rather than appearing as isolated evidence of an otherwise unknown second copy, the three leaves would have been recognised as material corresponding to lacunae in a manuscript held by an Italian state library and mutilated in 1979.

The asymmetry between the depth of the attributional and art-historical enquiry and the verification of provenance is particularly evident here. The material and textual features of the leaves were examined closely enough to enable the cataloguer to propose hypotheses concerning patronage, the intended recipient of the manuscript, and the comparative quality of its decoration. Yet those same features, considered together with the scholarship on the transmission of Bollart's works and the foliation still visible on the leaves, would have made it possible to trace them back to the Turin manuscript.

It is within this asymmetry that the due diligence issue arising from the 2015 auction must be located. Specialist expertise cannot operate solely in the service of attribution and commercial enhancement: where the same evidence on which the attribution rests also makes it possible to reconstruct the original codicological context, verification of provenance forms part of the same professional responsibility. In the present case, the catalogue records an enquiry sufficiently detailed to identify the exceptionally rare textual

⁹ See both <https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2015/medieval-renaissance-manuscripts-115240/lot.49.html> and the PDF catalogue of the auction.

and cultural context of the leaves, yet it does not acknowledge the other witness to Bollart's works — namely, the very manuscript from which the leaves had been removed.

Recovery and Restitution

Following the 2015 auction, the three illuminated leaves were located in Brussels as a result of an extended investigation coordinated by the Genoa TPC Unit in cooperation with Interpol.

According to the official documentation, the detailed descriptions prepared by the library immediately after the 1979 theft proved decisive. In November 2018, the miniatures were formally returned to the Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino, which arranged for their reintegration into the manuscript. The volume was restored by the Book Conservation Laboratory of the Abbey of Saints Peter and Andrew at Novalesa, with joint funding from Rotary, Inner Wheel Torino Castello, and Soroptimist International of Turin.

From Recovery to Retaliation

The recovery of the three Turin leaves might appear to mark the conclusion of the E.V.5 case. From the perspective of cultural–property protection, however, it marked the beginning of a second and equally significant phase. Once the circumstances of the leaves' commercial circulation, the omissions in their auction descriptions, and the professional roles of the persons involved began to be examined publicly, the provenance enquiry ceased to concern the objects alone. It was followed by a sustained campaign directed against the professional credibility and personal reputation of the researcher who had documented the case.

In 2022, after more than thirty years of philological and codicological research on dismembered manuscripts and of reporting illuminated leaves originating from stolen cultural property to the Comando Carabinieri Tutela Patrimonio Culturale, the author of this article began publicly documenting the role of dealers, intermediaries, auction–house consultants, and academic experts in the international circulation of mutilated manuscripts. In August 2022 she published *Biblioclasm & Digital Reconstruction: Eleven Scattered Manuscripts Digitally Reassembled through the Wayback Recovery Method* and submitted to the TPC documentation concerning persons involved in the dismantling and commercialisation of illuminated medieval manuscripts.

Between December 2022 and January 2023, Peter Kidd, the Sotheby's consultant who had prepared the 2015 catalogue descriptions of the leaves stolen from manuscript E.V.5, began publishing a series of allegations against the author's scholarly work. The chronological proximity between the provenance investigations, the submission of documentation to the competent authorities, and the beginning of the attacks does not by itself establish motive. It nevertheless forms part of the documentary sequence and requires the allegations to be examined in the context in which they arose.

That context was not without precedent. Kidd had previously participated in public accusations against Giovanni Mazzarelli (see note 8), an Italian collector who had acquired through Sotheby's manuscripts later identified as having been stolen from Italian institutions. The subsequent investigations and judicial proceedings led to the recovery of the manuscripts and to acknowledgements of responsibility connected with their handling and commercialisation. The recurrence of reputational accusations in connection with provenance disputes therefore warrants examination as an aspect of the market history of the objects concerned, rather than as an unrelated personal controversy.

Character Assassination as a Response to Provenance Research

The campaign against the author rapidly extended beyond scholarly criticism. Online publications and social-media posts alleged plagiarism and academic misconduct; emails repeating those allegations were sent to colleagues, students, publishers, research institutions, and funding bodies. Digital files from Open Access publications were presented in altered or misleading contexts in support of accusations that were then reproduced across different platforms. False obituaries announcing the author's death by suicide were also circulated online.

The conduct became increasingly intrusive. Photographs of the mailbox at the author's private residence were published, members of her family were mentioned, and colleagues or collaborators who publicly supported her were themselves subjected to hostile communications. Her legal representative received personal threats and ultimately withdrew. Considered individually, some of these acts might be described as online abuse; considered together, and in their chronological and professional context, they constitute a sustained attempt to damage a scholar's credibility, isolate her from her professional community, and displace attention from the provenance evidence she had produced.

Gaudenz Freuler, formerly *Titularprofessor* at the University of Zurich and also active as an expert for the antiquarian market, publicly intervened in the controversy surrounding

the author's research. The combination of these academic and commercial functions is relevant to the distinction drawn above between independent scholarly research and expertise exercised within a commercial transaction.

In documentation submitted to the Comando Carabinieri Tutela Patrimonio Culturale, the author drew attention to an expert assessment prepared by Freuler and used in connection with the presentation and sale by the Zurich auction house Koller, in 2015, of a leaf attributed to the so-called Antiphonary D of Castelfiorentino. The submission further indicated that the object corresponded to material documented in the records of the TPC. These circumstances raise questions concerning the provenance checks undertaken before the sale and the relationship between academic authority and commercial expertise. They do not, in themselves, establish that Freuler knew of any unlawful provenance, a matter that would require determination by the competent authorities.

The relevance of these circumstances does not depend upon questioning the academic qualifications of the person concerned. The issue is the capacity in which the opinion was given, the purpose for which it was prepared, the disclosure of relevant commercial relationships, and the extent to which institutional authority may have enhanced the credibility of an assessment produced for the market. These are questions of research integrity and conflict of interest, not matters of personal animosity.

Two Distinct Cases in the Same Sotheby's Catalogue

The 2015 Sotheby's catalogue brought together two cases that must be distinguished with particular care. Lots 42, 43, and 44 comprised three leaves from the *Book of Hours of Louis de Roucy* (Figs. 11-13), while lots 49, 50, and 51 were the three leaves stolen from Turin manuscript E.V.5. The de Roucy Hours had been sold as a substantially complete manuscript at Bloomsbury's, New York, on 3 April 2009, and was subsequently broken up for the separate commercialisation of its leaves. The Sotheby's description of lot 42 expressly records that "the rest of the book was broken-up after the Walton sale". There is no evidence that the de Roucy manuscript or the leaves derived from it had been stolen. The case concerns modern biblioclasm: the deliberate destruction of the codicological unity of a manuscript for the purpose of selling its constituent parts separately.

The author subsequently reconstructed the de Roucy Hours digitally, identifying dispersed leaves and virtually restoring the textual, iconographic, and codicological relationships destroyed by the physical dismemberment of the manuscript. This reconstruction did not concern the recovery of stolen property, nor did it alter the lawful ownership of the dispersed leaves. Its purpose was scientific: to recover, as far as possible, the structure and historical intelligibility of a manuscript that the antiquarian market had reduced to separately marketable objects.

The Turin leaves presented an entirely different legal and material history. They had been cut from a manuscript belonging to an Italian state library in 1979, officially recorded as stolen, and illustrated in the TPC documentation published in 1982. Their appearance at Sotheby's therefore concerned not merely the destruction of a codicological whole, but the international commercial circulation of identifiable stolen cultural property, potentially engaging the legal provisions governing the receipt, handling, and sale of objects derived from a criminal offence.

From December 2022 onwards, Kidd's public allegations concentrated overwhelmingly, and with considerable publicity, on the author's digital reconstruction of the de Roucy Hours. The scale and intensity of that campaign shifted media and institutional attention away from lots 49–51—the three stolen Turin leaves that Kidd had catalogued for Sotheby's in the same 2015 sale—and towards a separate manuscript that had been deliberately dismembered but not stolen. The resulting controversy thus displaced scrutiny from the provenance and potential criminal-law implications of the Turin sale to allegations concerning the author's reconstruction of the de Roucy manuscript.

The distinction is decisive. No criticism of the digital reconstruction of the de Roucy Hours could answer the due-diligence questions raised by lots 49–51, alter the official documentation of the 1979 theft, or remove the material evidence linking those leaves to manuscript E.V.5 at BU-TO. Considered within this documentary and chronological sequence, the campaign concerning the de Roucy Hours operated as a diversion from the substantially more serious question raised by the same Sotheby's catalogue: how three leaves stolen from an Italian state library had been presented and offered for sale on the international antiquarian market.

Institutional Responses and the Direction of Scrutiny

The institutional response to the provenance findings and to the allegations subsequently directed against the author constitutes a further part of the history reconstructed here.

Documentation concerning the provenance of the Turin leaves, their circulation through the antiquarian market, the commercial activities of persons who subsequently challenged the author's research and conduct, and the potential conflicts of interest arising from the intersection of academic and market roles was submitted to the University of Zurich and to the Swiss National Science Foundation. Rather than prompting a comparably detailed examination of those documentary and professional circumstances, institutional scrutiny became increasingly focused on allegations directed against the researcher who had brought the provenance evidence to attention.

The sequence is important. The allegations concerning the author did not arise independently of the provenance research examined in this article. They followed the identification and documentation of the Turin leaves and the reconstruction of their circulation through the antiquarian market. Kidd had catalogued for Sotheby's the three leaves removed from Turin MS E.V.5 and subsequently intervened publicly against the author; Freuler, whose academic position was accompanied by activity as an expert for the art and antiquarian market, supported that criticism. These professional circumstances were directly relevant to assessing the context and evidentiary weight of their interventions. They did not receive institutional scrutiny comparable to that subsequently directed at the author.

The resulting asymmetry is therefore not a question of different treatment accorded to opposing participants in an academic dispute. No such framing adequately describes the sequence documented here. The more fundamental issue concerns the direction of institutional scrutiny. The documentary evidence that preceded the allegations—the provenance of the manuscript material, its circulation through the market, and the professional roles associated with its commercial handling—was progressively displaced by an enquiry centred on the researcher who had brought that evidence to institutional attention. Such a reversal risks obscuring the distinction between the examination of provenance evidence and the assessment of allegations subsequently made against the person responsible for documenting it.

The judgment of the Swiss Federal Administrative Court of 7 January 2026 is particularly significant in this respect. The judgment of the Swiss Federal Administrative Court of 7 January 2026 is particularly significant in this respect. The proceedings concerned the author's reconstruction of the *Book of Hours of Louis de Roucy*, which had been the subject of allegations of plagiarism advanced by Peter Kidd. By annulling the administrative measures subsequently adopted by the Swiss National Science Foundation in relation to that research, the Court removed the institutional consequences that had arisen from those

allegations. Its significance for the present discussion lies not in resolving the provenance questions concerning Turin MS E.V.5, which rest upon a separate body of documentary evidence, but in the judicial outcome of an institutional process initiated in the wake of accusations made by a scholar whose own professional involvement in the manuscript market forms part of the context examined in this article. Its significance for the present discussion lies not in resolving the provenance questions examined in this article, which rest upon a distinct body of documentary evidence, but in requiring the institutional response to those allegations to be reconsidered in light of the judicial outcome.

The broader issue is consequently one of institutional method. Universities and funding bodies are not required to accept the conclusions of a researcher who raises questions concerning provenance, due diligence, or professional conflicts of interest. They are, however, expected to distinguish between the documentary evidence that gives rise to such questions and allegations subsequently directed against the researcher who presents it. Where persons making or supporting those allegations also occupy professional or commercial roles directly relevant to the underlying subject matter, those relationships constitute part of the context necessary for evaluating their interventions. Academic integrity is best protected when institutional assessment remains anchored in documentary evidence, distinguishes independent scholarship from commercial expertise, and does not permit scrutiny of the researcher to substitute for examination of the evidence that preceded and occasioned the allegations.

Conclusions

The case demonstrates that, in the market for early manuscripts and illuminated leaves, expert assessment is not a form of scholarly activity neutral in relation to the economic transaction it serves. A catalogue entry helps construct the identity of an object, determine its attribution and provenance, support its estimate, and ultimately make its sale both possible and profitable. A consultant or cataloguer working for an auction house therefore occupies a position within an economic chain from whose successful completion the auction house — and, depending on the applicable contractual arrangements, the professionals involved — may derive an economic benefit.

For that very reason, the accuracy of an expert assessment concerning provenance cannot be treated as a secondary aspect of the description. Where available and verifiable information is capable of revealing that an object originates from a theft, omitting that information — or constructing an alternative account that presents the object as

independently marketable — may directly affect both the possibility of placing it on the market and the economic value attributed to it. In such circumstances, the issue extends beyond an attributional error or the entry's scholarly inadequacy and concerns the concrete function performed by the expert assessment in the object's circulation.

From the perspective of criminal law, it must be emphasised that inadequate due diligence may need to be distinguished from the knowing facilitation of the circulation of property derived from a criminal offence. The latter possibility, if the objective and subjective elements required by law were established, would raise issues falling within the offences governing the receipt of stolen cultural property. The relationship between expertise, economic interest, and provenance research thus lies at the centre of the E.V.5 case: anyone professionally involved in identifying, enhancing the value of, and rendering a cultural object marketable cannot separate the knowledge used to construct its economic value from that required to verify its lawful provenance. The case also demonstrates the fundamental importance of documentation produced by public institutions when a theft is reported — a task that unfortunately remains difficult where diocesan libraries are concerned. In the present case, more than thirty years later, the photographs published by the Comando Carabinieri Tutela Patrimonio Culturale in 1982 proved decisive in recognising the miniatures when they resurfaced on the international antiquarian market. This confirms that an accurate record of a cultural object's material characteristics may, over time, become the most effective instrument for its recovery.

The subsequent campaign of character assassination demonstrates that provenance research may expose scholars to pressures extending far beyond ordinary academic disagreement. Effective protection of cultural heritage therefore requires institutions not only to preserve objects and investigate their ownership history, but also to assess with equal rigour the interests of market participants and the allegations directed against those who document potentially illicit circulation. Protecting the integrity of provenance research is itself a condition of protecting the cultural objects to which that research gives back their history.

The history of manuscript E.V.5 is a reminder that stolen cultural objects do not cease to belong to the history of the institutions that preserved them. Even when dispersed, commercialised, and withheld from public access for decades, they continue to bear traces of their identity and provenance. Reconstructing those traces is one of the most important tasks of historical research and one of the most effective means of protecting cultural heritage.

ELENCO

dei lettori che hanno studiato il seguente manoscritto:

N.° 745

Segnatura del Codice

(E-V-5)

Fol.

1-2

RADULPHUS. Ecloga de victoria Ludovico XII Galliarum Rege contra Venetos anno MDIX parte (1st.). 2. RADULPHUS. Pauperis Regni Legatio. (1st.).

Hebr., sec. XVI, cc. 34. (Pasin, 1041).

Numero progress.	CONSEGNA			NOME E COGNOME, PROFESSIONE E PATRIA	RESTITUITO			OSSERVAZIONI
	Anno	Mese	Giorno		Anno	Mese	Giorno	
	1935	3	1	[redacted] Torino				Ritornato -
851	1934	11	5	[redacted] studente - Annunziata				in consultazione
1722	1935	5	23	[redacted] Torino				Microfilm della miniat. (v. 2.)
264	1961	1	30	[redacted] stud				"
148	1965	3	20	[redacted]				"
31	1965	13	27	[redacted] Belgio				"
412	1971	10	33	[redacted] - Torino				consultazione
	1971	10	28	Istituto Storia dell'Arte - Torino				microfilm (S.F. 11. a)
1307	1975	9	9	[redacted] aneur. P. (E.V. 1)				
730	1979	1	11	[redacted] stud. (TO) (v. 1)				consultazione
26	1991	3	22	[redacted] Comune Torino (S. I. 1)				studi e opuscolo
261	1997	7	28	[redacted] stud. Franco				cons
211	2005	11	30	[redacted] - musical TO -				cons
1	2007	3	28	[redacted] - 1444/14				cons
160	2016	4	28	[redacted] - 1444/14				cons
1725	"	5	15	[redacted] - 1444/14				cons
	"	5	15	[redacted] - 1444/14				cons
	"	5	15	[redacted] - 1444/14				cons

Fig. 4. Consultation register for BU- TO MS E.V.5, kindly supplied to this journal by the Library's management, with names redacted for privacy reasons. Note entry no. 730, dated 11 January 1979, recording the last reader to consult the manuscript, which was requested together with MS E.I.1 (*Iustinianus imperator, Digesta; Accursius, Glossa ordinaria*).

44

L. pinnatifida

C

<https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2015/medieval-renaissance-manuscripts-l15240/lot.50.html?locale=it>



Fig. 7. Fol. 20v of MS E.V.5, corresponding to lot 51 in the London auction of 7 July 2015. Description in Sotheby's 2015 catalogue, prepared by Peter Kidd:
<https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2015/medieval-renaissance-manuscripts-115240/lot.51.html?locale=it>

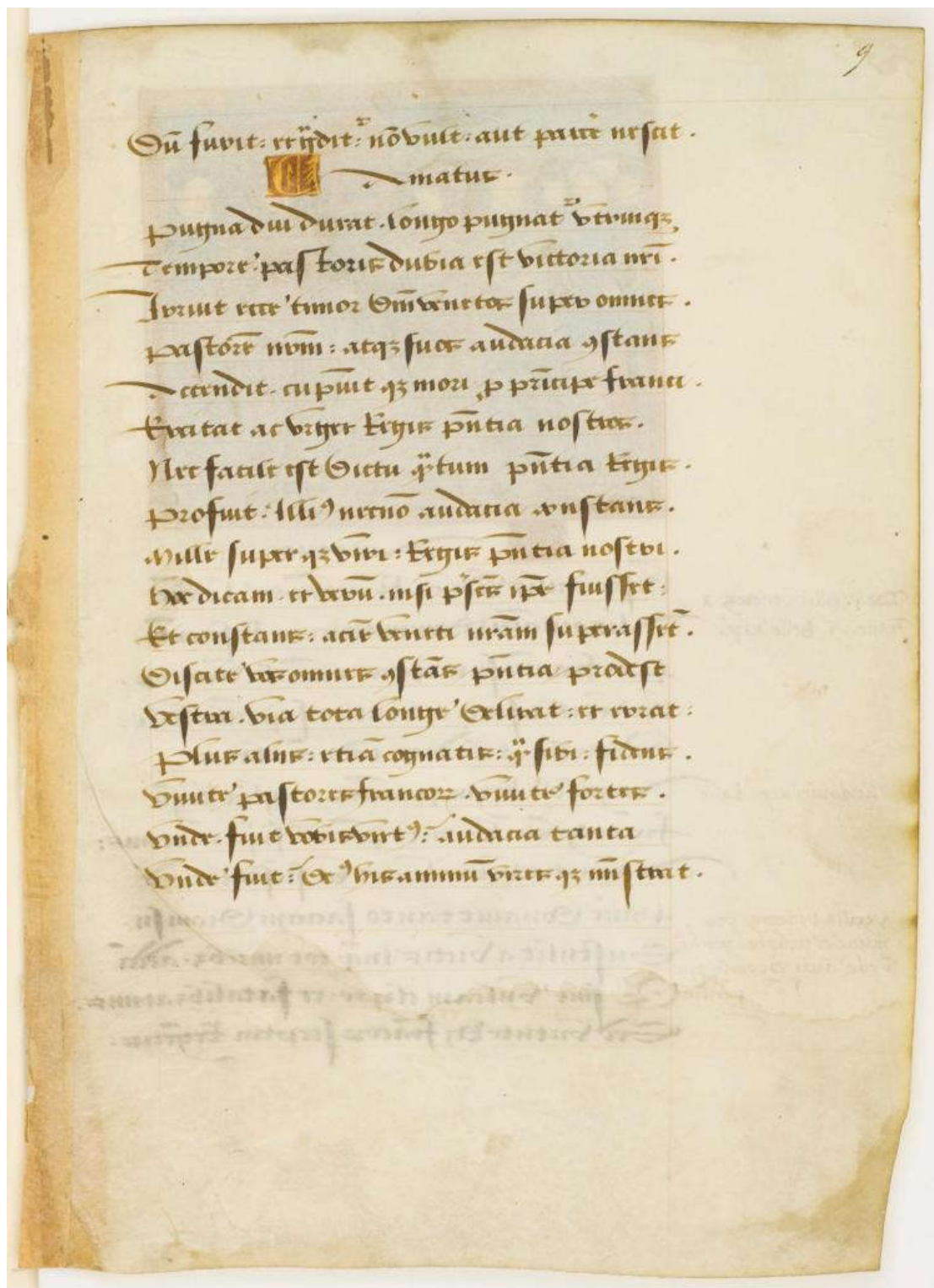


Fig. 8. Fol. 9r of MS E.V.5 as reproduced in Sotheby's catalogues, with the handwritten foliation clearly visible in the upper right-hand margin.



Fig. 9. Detail of the foliation in the upper right-hand corner of fol. 11r.



Fig. 10. Detail of the foliation in the upper right-hand corner of fol. 20v.

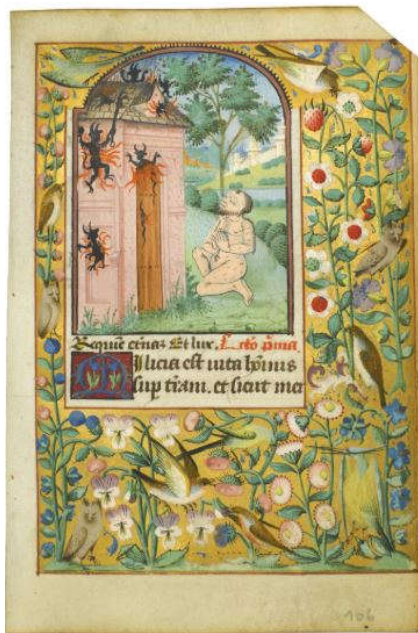


Fig. 11. *Job before his Burning House*, miniature on a leaf from the Book of Hours of Louis de Roucy, corresponding to lot 42 in the 2015 Sotheby's sale. The manuscript was dismembered after its sale in 2009 and digitally reconstructed by Carla Rossi in 2022.

<https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2015/medieval-renaissance-manuscripts-115240/lot.42.html?locale=en>



Fig. 12. The Madonna and Child Enthroned, miniature on a leaf from the Book of Hours of Louis de Roucy, corresponding to lot 43 in the 2015 Sotheby's sale. The manuscript was dismembered after its sale in 2009 and digitally reconstructed by Carla Rossi in 2022.

<https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2015/medieval-renaissance-manuscripts-l15240/lot.43.html?locale=en>



Fig. 13. The Patron, Louis de Roucy, before the Madonna and Child, corresponding to lot 44 in the 2015 Sotheby's sale. The manuscript was dismembered after its sale in 2009 and digitally reconstructed by Carla Rossi in 2022. <https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2015/medieval-renaissance-manuscripts-l15240/lot.44.html?locale=en>

Observations concernant le terme *purgatoire*

LEENA LÖFSTEDT

Universités de Jyväskylä et d'Helsinki (Finlande)

Emerita

Abstract : Cet article réexamine l'histoire lexicale du Purgatoire en ancien français à la lumière de la traduction française du *Décret de Gratien*, que nous situons avant 1170 et que nous attribuons à Thomas Becket. Alors que Jacques Le Goff a fait de l'*Espurgatoire Seint Patriz* de Marie de France l'un des plus anciens témoignages vernaculaires du terme désignant le Purgatoire, l'examen du *Décret de Gratien* révèle des attestations antérieures de *espurgatoire* comme équivalent du latin *purgatorium*. Cette découverte invite donc à reconsidérer la chronologie généralement admise pour l'apparition du terme en français. L'étude analyse l'ensemble du vocabulaire issu de *purgare*, *purgatio*, *purgatorium* et *expurgare* dans le texte latin et dans sa traduction française. Elle montre que la famille lexicale française (*es*)*purgier*, (*es*)*purge*, *espurgement*, *espurgatoire* et *purgatoire* établit des liens étroits entre purification spirituelle, pénitence, jugement divin et ordalie. Une attention particulière est accordée au syntagme *feu de purgatoire*, abondamment attesté dans la traduction, qui semble appartenir à l'usage vernaculaire et ne constitue pas un simple calque du latin. L'analyse de l'*Espurgatoire Seint Patriz* met également en évidence la proximité sémantique et lexicale entre l'ordalie médiévale et le Purgatoire, proximité particulièrement perceptible pour un public francophone familier des termes *espurge* et *espurgatoire*. Cette situation linguistique a probablement facilité l'assimilation du nouveau dogme du Purgatoire dans les milieux où s'élaborait la théologie de la fin du XII^e siècle. L'article soutient ainsi que le développement doctrinal du Purgatoire ne peut être étudié uniquement à travers le latin scolastique. Le vernaculaire français a également joué un rôle actif dans la formation et la diffusion de cette nouvelle représentation de l'au-delà chrétien.

Dans *La Naissance du Purgatoire*, Jacques Le Goff analyse la formation progressive de la notion de Purgatoire¹ dans la pensée chrétienne médiévale. Ce n'est qu'à la fin du XII^e siècle que le Purgatoire acquiert pleinement le statut de lieu intermédiaire entre l'Enfer et le Paradis. Le Goff situe l'aboutissement de cette longue évolution en France, au point de rencontre entre deux centres majeurs de réflexion théologique : l'école épiscopale de

¹ Le base néotestamentaire du dogme est donné dans Vulg. I Cor. 3:15 *ipse autem saluus erit, sic tamen quasi per ignem*, dit au sujet d'un chrétien négligent dont œuvre est examinée après sa mort. Ce "feu" est interprété par l'Église comme un temps d'expiation et de purification nécessaires avant que l'âme du chrétien absout et sauvé ne puisse entrer au Paradis. La durée de l'expiation dépend des péchés commis, de la sincérité de sa repentance et, très tôt déjà, des prières et des aumônes des amis restés en vie sur la terre (v. Decr. C 13 q 2 c 21 sq).

Notre– Dame de Paris et le milieu cistercien. Cet achèvement se produit « entre 1170 et 1200 » (Le Goff, 1981 : 229), dans les dernières décennies du XIIe siècle.

L’auteur met notamment en évidence cette évolution à travers une analyse attentive du vocabulaire latin. Il observe ainsi que « jusqu’à la fin du XIIe siècle le mot *purgatorium* n’existe pas comme substantif. Le Purgatoire n’existe pas » (1981 : 12). Commentant l’emploi fréquent de l’expression *in purgatoriis* chez Robert Pullus († v. 1146), il précise : « Il suffira de passer du pluriel au singulier et de l’adjectif au substantif pour que le Purgatoire soit né » (1981 : 204).

Le Goff relève également l’expression *in purgatorio*, employée à côté de la formule plus traditionnelle *in igne purgatorio*, dans les écrits de Pierre le Mangeur (*Petrus Comestor*), chancelier de Notre– Dame de Paris († v. 1178/1179). Selon lui, cet usage remonterait aux dernières années de sa vie (Le Goff, 1981 : 211–214), ce qui permet de situer l’apparition des premiers exemples du substantif *purgatorium*² entre 1170 et 1178.

La langue de la théologie médiévale était le latin ; il paraît donc naturel que l’élaboration doctrinale du Purgatoire ainsi que la formation de sa dénomination se soient développées dans un milieu latin. Toutefois, la langue vernaculaire en usage autour de ces centres de savoir était le français. Dès lors, peut– on observer dans le lexique français une évolution parallèle à celle qui conduit à l’émergence du concept et du terme de *Purgatoire* ?

À propos du français, Le Goff affirme que « la plus ancienne mention du purgatoire se trouve probablement sous la forme *espurgatoire* dans l’*Espurgatoire Saint Patriz* de Marie de France, vers 1190 », tout en rappelant que certains chercheurs proposent une datation au début du XIIIe siècle (1981 : 493). Si l’attribution de l’*Espurgatoire* à Marie de France est fondée, il paraît toutefois difficile de repousser la composition de l’œuvre au– delà des dernières années du XIIe siècle. Le *Dictionnaire Étymologique de l’Ancien Français* (DEAF) la date en effet d’environ 1195, tandis que les *Lais* de Marie de France sont généralement

² Il s’agit, bien entendu, du Purgatoire théologique. Signalons cependant que le champ sémantique de *purgatorium* n’était pas limité au sens théologique. En fait *Lexicon Latinitatis Nederlandicae Medii Aevi* VI P (1276) cite les traductions néerlandaises du mot latin ‘en stede dair men wat reyniget; eyn reitscap dair men wat mit reyn mact’ par Teothonista (1477) et rend compte que pour Aegidius (1471) le terme dénotait un laxatif. DuCange mentionne un ‘*Purgatorium ubi uestes et alia eiusmodi eluuntur*’ de la règle des Prémontrés, chap. 13.

situés vers 1165. Cette chronologie plaide en faveur d'une rédaction de l'*Espurgatoire* dans les dernières décennies du XIIe siècle.

Même la date 1190 me semble être devancée par la traduction du *Decretum Gratiani*³ (que j'attribue à Thomas Becket⁴, tué en 1170) où on trouve le terme *espurgatoire* dans la traduction de

Decr DP D 7 c 6⁵ Penitentia enim, si in extremo hiatu uitae aduenerit, sanat et liberat in ablutione baptismi ita quod nec *purgatorium* sentiunt qui in fine baptizantur⁶

par

³ V. bibliographie. L'unique manuscrit du texte (Bruxelles, BR 9084) date des environs de l'an 1280. Certains passages de la traduction semblent être utilisés par Garnier de Pont-Sainte-Maxence dans la Vie de S. Thomas Becket (1171-1174). Le ms. latin dont le texte correspond le mieux à la traduction est le 'Getty Gratian', MS 83 MQ 163:Ludwig XIV:2 (du J. Paul Getty Center, Los Angeles), daté de 1170-80. Ce dernier n'est certainement pas le manuscrit de référence du traducteur, mais il pourrait en être une copie.

⁴ V. Gratiani Decretum V (2001):31 sq.; "Traces of Saint Thomas Becket in the Getty Gratian (J. Paul Getty Museum, Ms. Ludwig XIV 2)", *Getty Research Journal* 7/ 2015, 151-156; "Thomas Becket's Letters from his Exile and their French Text", *Theory and Criticism of Literature and Arts* (TCLA) 1/1917, 12-108 (www.tcla-journal.eu); "Une lettre de Thomas Becket", *Romanica Cracoviensia* 18/2018, 147-157 (<http://www.ejournals.eu/Romanica-Cracoviensia/2018/Tom-18-%20Numer-3/>); "The Σ -group of Decretum Manuscripts, the 'Getty Gratian', and the Old French Translation of the Text", *Le Badaud et le Regardeur*, 256-294. Eds. J. Kornhauser et Iwona Piechnik. Kraków: Biblioteka Jagiellonska, 2017. (<https://ruj.uj.edu.pl/xmlui/handle/item/55562>)

⁵ Ce passage est tiré de *De uera et falsa penitentia*, attribué à S. Augustin, mais en réalité beaucoup plus jeune (du XIe-XIIe siècle?, Le Goff 1981:491). Dans son article "Searching for Pseudo-Augustine: On the Origins of the the De vera et falsa penitentia" publié dans *Proceedings of the Fifteenth International Congress of Medieval Canon Law* (2016) et à consulter dans *Searching_for_Pseudo_Augustine_On_the_Or.pdf*, John Burden écrit "According to my research, we can now speak of several independent witnesses to the De vera from the middle of the 12th century in addition to Gratian... I place the origins of the treatise in central or northern Italy in the late 11th or early 12th centuries"(4).

⁶ Ici, le 'Getty Gratian', (v. ci-dessus, note 3) présente une observation marginale triangulaire où on lit *In fine baptizatos non erit purgatorium ignem pati*, ce qui aurait intéressé M. Le Goff qui était convaincu, me semble-t-il, que le texte de DP D 7 c 6 portait à l'origine *ignem purgatorium* (Goff 1981:491-492). Pour permettre la création facile du nom *purgatorium* (neutre)), le syntagme *ignis purgatorius* a dû se trouver à un cas autre que le nominatif.

Se repentence vient donc en la fin de la vie... li baptesmes delivre si del tout pechié en la fin <que il> ne sentent pas *espurgatoire*.

Nous reviendrons toute à l'heure à l'Espurgatoire S. Patriz et aux termes *espurgatoire* et *purgatoire*. Entretemps, nous serons occupés par

Le lexique relatif au *purgatorium* dans le *Decretum Gratiani* (vers 1140) et la traduction en ancien français de ces termes.

1. T e r m e s l a t i n s

Purgare. a. usage concret: 'nettoyer, polir'

DP D 3 c 22 Sicut enim argento perfecte purgato nichil... decoris relinquitur, si sequenti erugine fedatur – quant li argenz est purgiez parfètement, il ne li remaint point de sa beauté, se il est après soilliez de reoill.

usage abstrait: 'effacer les doutes concernant qch; justifier; prouver'

C 6 q 5 c 2 propter scandalum remouendum famam suam reum purgare oportet – lors convient il que il purge sa renomee por oster l'esclandre

comparez C 2 q 5 Grat. ad innocentiam suam purgandam cogendus esse non creditur – autresi ne croit l'en pas que cil qui est acusez, soit contrainz de prover soi a innocent et

C 6 Grat. (reus) cogitur ad innocentiae suae assertionem – (Li evesques) est contrainz de purgier s'innocence

C 11 q 3 c 36 si...causae suae adesse... uoluerint et innocentiam suam asserere,... hoc faciant. Si uero... causam suam purgare contempserint... – se il vuelent ... desfendre leur causes ou mostrer leur innocence, il le facent...Et se il ne le font...

b. usage concret: 'nettoyer, vider, éliminer l'ordure d'au– dedans'

C 2 q 7 c 27 spelunca in quam cum Saul diuertisset ad purgandam uentrem – quant Saul i torna por purgier son ventre

usage abstrait: 'éliminer un vice, un danger, p.ex'.

C 15 q 8 c 5 sumite ergo ab omni sacerdote... Christi misteria, quoniam omnia in fide Christi purgantur – ...toutes choses sont espurgiees en la foi Ihesucrist.

C 23 q 7 c 4 nos autem uoluntatem nostram... ab huius cupiditatis sordibus... purgamus. – Nos espurjons⁷ nostre volanté d'ordure de covoitise.

D 50 c 34 si se per ieiunia et elemosinas... purgare certauerint – cil qui... espurgent leur pechiez par geunes et par aumosnes

C 2 q 5 c 9 fraternitatis uestrae iudicio de eo quod excommunicatus missarum solempnia agere presumpserit committimus, qua debeat penitentia talis culpa purgari (v. usage abstrait c) – que vous jugiez de ce que il chanta escommeniez, par quel penitance il s'en doit espurgier.

c. usage concret: 'nettoyer la substance d'un objet, tout en détruisant l'objet '

C 7 q 1 c 9 Thuribula quoque... conflata atque igne (var. indigne Ludwig XIV.2) purgata, in laminas ductiles producuntur – l. 31 Leur encensiers... furent fondu et purgié et mis en bendes...

usage abstrait: 'annihiler, éliminer' l'objet étant un défaut moral (Le sens c est difficilement séparé du sens b: le texte latin de C 2 q 5 c 9, ci- dessus, peut appartenir au groupe c)

D 25 c 4 Que sunt uenialia peccata, que post hanc uitam purgantur – Quel sont li pechié venial qui sont purgié après ceste vie.

C 1 q 4 c 11 § 11 usque ad purgatam labem – jusqu'a tant que li pechiez fu espurgiez.

C 36 q 2 Grat. purgato uicio – après ce que li vices... est purgiez.

Purgare signifie donc un nettoyage extérieur (a) ou intérieur (b) et peut même (c) impliquer la destruction de l'objet "nettoyé". Dans l'usage abstrait, lorsqu'il s'agit de *purgare* un être humain de ses pêchés, les acceptions b et c ne sont pas nettement distinguées (les pêchés sont éliminés ou détruits). La traduction de *purgare* peut être tout à fait libre, mais elle est souvent *purgier*, et parfois, notamment pour les acceptions b et c, *espurgier*.

⁷ ms.: nespurjons pas

Les significations quasi opposées ‘nettoyer’ et ‘détruire’ se présentent simultanément lorsque le verbe *purgare* / *purgier* est utilisé dans le contexte des ordalies médiévaux, des jugements de Dieu qui soit (a) nettoient la réputation du vainqueur, soit (b et c) justifient le châtement, même la mise à mort de la personne qui échoue à l’épreuve (p. ex, bataille judiciaire, épreuve de fer chaud, ou même un serment compliqué avec des cojureurs). C’est le cas dans :

C 2 q 5 c 25 ...si duo de adulterio accusati fuerint et ambo negauerint et orant sibi concedi, ut alter illorum utrosque diuino purget iudicio... – se dui sont aculé d’avoutire et il nient ambedui et requierent que li uns les puisse purgier ambedeus,...

C 2 q 5 c 18 ...quota manu sacerdos se purgare debeat – o quantes mains li prestres se doit purgier.

Purgatio. Attaché au sens ambigu de *purgare* ce nom peut signifier ‘épreuve par ordalie’

C 2 q 1 c 20 Grat. Omnia genera purgationis – toutes manieres d’espurge

C 2 q 5 Grat. cogendus ad purgationem – contrainz de purgier soi

C 2 q 5 c 19 Grat. Iuramento uero candentis ferri uel feruentis aquae purgatio non est addenda – l. 25 O le serement ne doit l’en pas ajoindre espurge de fer chaut ne d’eve chaude.

C 7 q 1 c 2. utrum pro purgatione an pro vindicta – l. 3 por espurgement ou por venchance

C 15 Grat. Quinto, an sibi neganti purgatio sit deferenda – La quinte, se purge li doit estre enjoite quant il niee.

Purgatorium. Ce nom ne se présente qu’une fois dans le texte. Le mot français qui le traduit, hapax dans la traduction, porte le préfixe *es-* .

Decr DP D 7 c 6 Penitentia enim, si in extremo hiatu uitae aduenerit, sanat et liberat in ablutione baptismi ita quod nec purgatorium sentiunt qui in fine baptizantur – Se repentence vient donc en la fin de la vie a l’omme et ill sont (ms. est) a primes baptizié[z], li baptesmes delivre si del tout pechié en la fin <que il> ne sentent pas espurgatoire.

Le *purgatorium* / l’*espurgatoire* qui suit le baptême est présenté comme le premier arrêt inévitable (purificateur?) dans l’au– delà. Est– ce un lieu? une unité de temps? ou plutôt un instrument? On peut le sentir – c’est tout.

Purgatorius, adj. se trouve deux fois dans le *Decretum*. Voici l'un des exemples:

C 15 q 8 c 5 sacramenta diuina... que purgatoria cunctarum contagionum existunt – les devins sacremenz qui sont espurgemenz de toutes taches.

Expurgare. Il s'agit de la purification d'une église dans

DC D 1 c 19 Si ... ecclesia uiolata fuerit, diligentissime expurgetur – elle (une église) soit espurgiee dligentment,

alors que nos autres exemples se réfèrent à une ordalie ou à un châtiment:

C 2 q 5⁸ c 4 laicus per iuramentum...se expurget, – li lais se purge par son serement

C 2 q 5 c 23 quando ipsi fratres de talibus expurgare se debent – quant li moine s'en doivent purgier

C 2 q 5 c 12 cum septem sociis suis eius ordinis ...a crimine semetipsum expurget – espurge soi... del crime o .VII. compaignons de son ordre.

C 5 q 6 c 7 diuturna penitentia expurgetur – il s'en espurge par longue penitance

C 22 q 5 c 22 aut corrigatur aut expurgetur – ou il en soit chastiez, ou il s'en espurge

Tout comme le latin *purgare* peut être rendu par le français *espurgier*, le latin *expurgare* peut être rendu par *purgier*.

2. T e r m e s f r a n ç a i s

Espurge Parmi les noms français au sens primitif de 'nettoyage' c'est *espurge* qui est le terme majoritaire pour 'ordalie': concurrencé par *purge* ou *espurgement*, moins fréquents, il rend le latin *purgatio*, et, en plus, il est l'unique traduction pour *abolitio* ou (*vulgaris*) *lex*, termes techniques latins pour 'ordalie':

C 2 q 1 c 14, – abolicione publica uel priuata (interueniente) – l. 19 (delivrez) par espurge commune ou priuee

⁸ La question C 2 q 5 a plusieurs exemples de *se expurgare*, et *expurgari* n'y figure pas. La concordance de Reuter- Silagi donne *expurgetur* de C 5 q 6 c 7; C 22 q 5 c 22 et de DC D 1 c 19.

C 2 q 5 c 7 Vulgarem... legem, feruentis scilicet siue frigidae aquae, ignitique ferri contactum... prohibemus – que ce ne fust par espurge vulgal, si comme d’eve chaude ne de froide ne de fer chaut... le desfendons fermement.

Espurgatoire rend *purgatorium* :

Decr DP D 7 c 6 nec purgatorium sentiunt — <que il> ne sentent pas espurgatoire

La paire (*es*)*purge* ‘ordalie’ / (*es*)*purgatoire* ‘purgatoire’ illustre, dans le vernaculaire, une proximité lexicale pour les termes dénotant des instances de purification, qu’elles se trouvent ici– bas ou dans au– delà, proximité lexicale qui n’a pas d’équivalent en latin.

Nous retournons à l’Espurgatoire Seint Patriz

L’*Espurgatoire Seint Patriz* (DEAF : 1195) par Marie de France, écrivain anglo–normand, est basé sur l’œuvre contemporain *Tractatus de Purgatorio Sancti Patricii* (*terminus a quo* 1180/1183) par H(enri) de Saltrey, un Cistercien de Huntingdonshire (Le Goff 1981: 260). Nous observons que malgré la différence des langues utilisées tous les deux écrivains représentent l’Angleterre à l’époque francophone.

Le texte⁹ contient une description de l’Espurgatoire, de ce lieu de punition et de purification destiné aux hommes qui ne méritaient ni d’être jetés directement dans l’Enfer après leur mort, ni d’être acceptés directement dans le Ciel. Ni tout à fait bons ni tout à fait mauvais, ces hommes n’avaient peut– être pas complété leur pénitence et leurs âmes étaient toujours chargées de péchés à expier. Les âmes sont harcelées de diables dans ce lieu intermédiaire, et elles peuvent voir et entendre les horreurs de l’Enfer et les joies du Paradis. Le temps passé dans ce lieu dépend de la quantité et qualité des péchés commis et non expiés pendant la vie de la personne, ainsi que des prières et des aumônes de ses amis intercesseurs.

Mais au lieu d’être caché dans l’au–delà, cet Espurgatoire, défini d’une construction possessive, *Seint Patriz* ou *Sancti Patricii*, et rendu célèbre par une légende du saint missionnaire, est accessible par une entrée souterraine en Irlande.

⁹ H de Saltrey, évoquant l’utilité de la littérature visionnaire, rend compte de l’histoire de S. Patrick et des traditions qu’elle a créées, pour enfin raconter l’aventure d’Owein dans cet Espurgatoire. Il la date du règne du roi Étienne, 1135-1154 (Le Goff 1981:260-266). L’état actuel de la documentation présente cependant la période 1180-1183 comme le *terminus a quo* (Le Goff 1981 : 261, note 2).

La double signification est confirmée par Yolande de Pontfarcy qui constate dans le dictionnaire de son édition (1995) de l'*Espurgatoire Seint Patriz* que le nom ambigu désigne le lieu d'expiation en Irlande et dans l'autre monde, "quelquefois l'un, quelquefois l'autre, quelquefois les deux à la fois". En tout cas, dans l'*Espurgatoire Seint Patriz* le terme *Espurgatoire* décrit un lieu.

Avant de continuer, signalons la variante *purgatoire* mentionnée par l'éditrice.¹⁰ AND en cite un exemple

A l'eveske de cel pais ou li purgatoires ert mis, vint Oweins...(510)

qui montre qu'il ne s'agit pas du Purgatoire situé dans l'au-delà, mais du lieu d'expiation qui se trouve en Irlande.

Dans l'*Espurgatoire Seint Patriz* le lieu est présenté au lecteur par l'aventure d'Owein¹¹, un chevalier gallois qui veut expier ses péchés par y passer une journée entière. Le clergé du lieu le lui déconseille, tant l'entreprise est dangereuse. Owein insiste et il arrive à traverser le lieu à partir de la proximité de l'Enfer jusqu'au pont qui conduit au Paradis. Pendant son séjour il est constamment menacé par des diables prêts à le jeter dans l'Enfer, et il ne se sauve que par crier le nom de Jésus.

Dans les textes latin et français les cérémonies ressemblant à celles qui précèdent une ordalie sont exécutées par le clergé local pour préparer Owein pour son aventure, où il peut expier ses péchés, mais où il risque aussi d'être poussé en Enfer par les diables. – Owein passe l'épreuve à l'encontre de plusieurs devanciers, et il peut retourner au monde. Désormais il peut être admis au Paradis après sa mort.

¹⁰ Il s'agit des lignes 159, 510 et 564 du texte français. Cependant, pour 159 le ms (du dernier quart du treizième siècle, AND) donne *purgatorie* (:glorie); et pour 564, *al espurgatoire* (*es-* est supprimé dans l'édition). L'exemple 510 est accepté par l'AND. – Après l'*Espurgatoire Seint Patriz* l'histoire d'Owein a connu d'autres versions. On y trouve le substantif *purgatoire* plusieurs fois (Le Goff 1981:269, note 2)

¹¹Le premier à mentionner un Purgatoire de S. Patrick dans une vie de ce saint est probablement Jocelyn de Furness (1180-1183), un Cistercien de Lancashire, alors que Owein semble y être ajouté par H. de Saltrey de Huntingdonshire (Le Goff 1981: 261, note 2)

Le Goff dit : "On a affaire ici à une forme particulière d'*ordalie*, de jugement de Dieu, d'un type peut-être caractéristique des traditions celtiques" (1981:262).¹² Et il avait averti son lecteur auparavant qu'"on retrouve dans toutes les religions où il existe un *jugement* des morts un certain rapport entre la justice terrestre et la justice divine dans l'au-delà" (Le Goff 1981: 38). Nous ajouterions, renvoyant à l'examen du vocabulaire ci-dessus, que pour le public francophone la proximité lexicale entre *espurge* et *espurgatoire* était susceptible d'ajouter à la représentation mentale du purgatoire (*Espurgatoire Seint Patriz*) – inconnu – des caractéristiques propres à l'*ordalie* (*espurge*).¹³

L'*ordalie* était bien connue dans l'ancienne justice médiévale (v. Liebermann 2: 601b sq.; elle pouvait être pratiquée encore au treizième siècle 604c). On établissait donc l'innocence ou la culpabilité d'un accusé à l'aide d'une épreuve judiciaire (*espurge*), dont la réussite pouvait dépendre du hasard ou d'un miracle et qui partant impliquait de l'insécurité.

On ne s'étonne pas de trouver cette insécurité dans la description de l'*Espurgatoire*. Alors que le feu dont parle S. Paul purifie une âme sauvée (*ipse tamen saluus erit, sic tamen quasi per ignem*), cette certitude de salut cède le pas aux notions de danger, d'insécurité et d'horreur¹⁴ dans l'histoire d'Owein. Quant il entre dans l'*Espurgatoire* (*Seint Patriz*), Owein n'a aucune certitude de salut, tout au contraire; et il subit toutes sortes d'épreuves affreuses pour finalement risquer d'être happé par l'entrée de l'Enfer. Il se sauve en invoquant le nom de Jésus.

La popularité de l'aventure d'Owein¹⁵ a fait de l'entrée de ce lieu d'expiation sur l'île Station Island dans le lac Lough Derg (Donegal, Irlande) l'objet d'un pèlerinage important qui a offert des exercices pénitentiels dès la fin du douzième siècle jusqu'à nos jours.

¹² Le voyage souterrain d'Owein qui lui garantit l'admission au Paradis peut être comparé au voyage souterrain de la mère de Yonec dans le Lai éponyme de Marie de France.

¹³ Le latin a le verbe *expurgare* utilisé dans des contextes ressemblant à une *ordalie* p.ex. C 2 q 5 c 12 cum septem sociis suis eius ordinis ...a crimine semetipsum *expurget* - *espurge* soi... del crime o .VII. compagnons de son ordre, mais pour le nom, la proximité lexicale de l'*ordalie* et du purgatoire n'existe qu'en vernaculaire (*espurge* ; *espurgatoire*).

¹⁴ Ce long développement a de nombreuses causes (dans le chapitre *Les au-delà avant le Purgatoire*, je tiens à renvoyer à au passage concernant Grégoire le Grand , Le Goff 1981:121-131). – L'Église combattait déjà la pratique des *ordalies* (v. Decr C 2 q 5 c 19; Decr C 2 q 5 c 7).

¹⁵ V. Le chapitre *Découverte en Irlande* (Le Goff 1981:259-273). Consulter DEAF Bibl. (s.v. *PurgSPatr*) au sujet de la publication des textes français médiévaux postérieurs à Marie.

Après la traduction du *Decretum* et la parution de l'*Espurgatoire Seint Patriz* le terme *espurgatoire* figure encore dans des textes jusqu'au XIVe s. (T– L, AND) et ce terme est bien représenté dans les dialectes occitans et français (FEW IX 615a).

Le *Purgatoire* théologique

Le *Decretum* ne donne qu'un exemple du terme *purgatorium*.

Les exemples univoques du français *purgatoire* au sens théologique 'lieu intermédiaire où les âmes complètent leur pénitence' ne surgissent qu'au XIIIe siècle.

L'alme cest Peres...fu mis en purgatoire Mir N– D 108.54 (l'exemple, cité par AND, date du XIIIe siècle)

De même T– L et FEW (9, 615a) donnent des exemples à partir du XIIIe siècle. Cependant le FEW 9,615b constate que les formes romanes – dont le dictionnaire cite plusieurs¹⁶ – laissent supposer que la substantivation de l'adjectif *purgatorius* soit plus ancienne. Où pourrait-on en trouver des exemples?

Feu de purgatoire

Ci-dessus je n'ai donné qu'un des deux exemples du *Decretum* de l'adjectif *purgatorius* (C 15 q 8 c 5 *purgatoria*, neutre pluriel), rendu par le traducteur par *espurgemenz*. L'autre vient de

D 25 c 3 in omilia de igne purgatorio

qui est rendu par

quant il parla del feu de purgatoire

qui présente le nom *purgatoire* non pas comme monème, mais comme partie intégrante d'un syntagme fixe. Ce *syntagme* n'est pas rare dans la traduction.

Dans ce canon même, D 25 c 3, quelques lignes plus bas nous trouvons

¹⁶ Ajoutons que les formes comme *pecatore*, *purquatore*, *prucatoire* (FEW 9, 615a) plutôt que d'imiter la prononciation du latin de l'Église, pourraient témoigner d'un usage populaire prolongé.

per ignem transitorium (var. purgatorium ms.Ludwig XIV.2). – par le feu de purgatoire
Illo enim transitorio igne – Car par le feu de purgatoire illo
transitorio igne – par le feu de purgatoire

et dans les canons suivants

D 25 c 4 Sed tamen de quibusdam culpis esse ante iudicium purgationis ignis credendus est – Néporquant l'en doit croire que li feus de purgatoire purgera aucuns pechiez devant le jugement

D 25 c 5 Qui in aliud seculum distulit fructum conuersionis, prius purgabitur igne purgationis – Cil qui jusqu'a la mort delaie a convertir soi, sera purgiez après la mort par le feu de purgatoire

de même, vers la fin du *Decretum*

DP D 7 c 6 Nam prius purgandus est igne purgationis – cil... sera avant purgiez par le feu de purgatoire.

À l'opposé de l'*Espurgatoire* (S.Patriz) ce *feu de purgatoire* ne se trouve pas dans un lieu précis, il n'a ni dimensions ni géographie. Néanmoins, il est assez clairement situé dans l'au-delà, dans ce qui vient après la mort. Ce qui caractérise le *feu de purgatoire* c'est sa douleur censée surmonter toute la peine qu'on puisse souffrir pendant la vie (DP D 7 c 6). – Partant, le traducteur peut se servir du *feu de purgatoire* dans une expression imagée signifiant une douleur extrême, mais éprouvée déjà pendant cette vie

C 27 q 1 c 11 quatinus... tantum facinus continua lamentatione deflentes purificatorio possint penitudinis igne decoqui, ut eis ...ad mortem... per communionis gratiam possit subueniri – ...por plorer leur mesfez continuellement, si que elles puissent estre escuites el feu de purgatoire et recevent acommingement a la mort.

Dans le syntagme *feu de purgatoire* le nom *purgatoire* existe donc en ancien français au temps de la traduction du *Decretum*. Sa fréquence même me conseille de l'attribuer au traducteur plutôt qu'à un copiste. L'usage de l'expression n'est pas copié du latin. Elle rend

*ignis purgatorius, ignis purgationis, ignis purificatorius, (ille) ignis transitorius*¹⁷, toutes les expressions signifiant le feu mentionné par S. Paul dans Vulg. I Cor. 3:15...*ipse autem saluus erit sic tamen quasi per ignem.*

Le terme est précis: ce n'est que dans l'expression *ignis purgationis* que *purgationis* est rendu par *de purgatoire*, alors que pour C 2 q 5 c 18 *satisfactio purgationis* la traduction est *la satisfaction de purgier soi*; et pour C 2 q 1 c 20 Grat. *Omnia genera purgationis* elle est *toutes manieres d'espurge*.

Nous n'avons pas trouvé de **feu d'espurgatoire*.

Sauf erreur, *feu* est l'unique nom que le traducteur met devant *de purgatoire*.

L'expression (*le feu*) *de purgatoire* semble être consacrée. Le syntagme ne comporte pas de qualificatifs. Nous observons que dans C 27 q 1 c 11 le génitif *penitudinis* n'est pas traduit.

Le terme *purgatoire* est utilisé sans article, mais c'est le cas pour *paradis* et *enfer* également, par oppositon au *ciel*.

D'en dehors de la traduction du Decretum T– L cite du XIIIe s.

u feu de purgatore de VGreg. I 1682 (= SGregJeanM dans DEAF).

Purgatoire, nom et adjectif?

C'est à la fin du douzième siècle que l'adjectif latin *purgatorius* est définitivement substantivé en *purgatorium* : *in igne purgatorio* > *in purgatorio*.

Contrairement à ce qui a eu lieu en latin, le français *purgatoire* commence par se présenter comme un nom (dans *feu de purgatoire*). On ne trouve guère d'anciens exemples français de l'adjectif remontant au latin *purgatorius*.

Les plus anciens viennent des traductions françaises des *Dialogues de Grégoire le Grand* (Le Goff 1981:192), le T– L citant le texte wallon (fin du douzième, début du treizième) :

¹⁷ Ce terme *ignis transitorius* 'feu transitoire' évoque des mots transire, *transitus* 'passage' ou *transitor* 'celui qui traverse'. Contribue-t-il à la présentation du (feu de) purgatoire comme un espace à traverser ou comme un voyage purifiant?

se li fous purgatoires.... doit estre crëuz estre,

et AND présentant un exemple tiré de la traduction du frère Angier de ces *Dialogues* (datée de 1212):

Seront li veniaus pecchiez/ Par feu purgatoire espurgiez.

AND donne un second exemple de l'*Apocalypse* en français (daté du deuxième quart du treizième siècle)

ceo n'est pas peinne porgatoere, einz est perdurable.

En plus, AND cite l'emploi médical de l'adj. avec un exemple tiré du traité médical *Secretum secretorum*, version de Jofroi de Waterford (écrit pendant la seconde moitié du treizième siècle):

La farine... tost descent par les voies purgatoires.

Cette récolte assez maigre, comparée aux exemples du *feu de purgatoire*, me rappelle mes lectures de jeunesse. Meyer– Lübke enseigne dans son *Wortbildungslehre* (1921) que le suffixe – *torius*, – *sorius* > fr – *oir*, qui sert à former des adjectifs en latin, produit des noms en ancien français. Ce sont des noms de localités *dortoir* <latin *dormitorium*, *abattoir*, *abreuvoir*; et d'outils *attrapoir*, *balançoire*, etc. (§ 63). Les noms féminins en – *oire* sont plus rares ; ils désignent surtout des outils: *baignoire*, *écumoire*, etc. (§ 64). Le suffixe – *atoire* qui forme des adjectifs et devient fréquent sous l'influence du néolatin des universités et du jargon scientifique, est la "forme latinisante" du suffix – *oir/e* qui normalement ne produit que des noms en français¹⁸ (§ 134) .

Bien que *purgatoire* soit un latinisme, le syntagme *feu de purgatoire* ne semble pas être calqué sur le latin. Néanmoins, il correspond à *ignis purgatorius*. Le passage de l'adjectif

¹⁸ "-*Atoire* ist die latinisierende Form des im Französischen nur in substantivischer Verwendung üblichen *oir(e)*" – La justesse de cette constatation du "prince des romanistes" peut être contrôlée à l'aide des *Laterculi* de Gradenwitz : *dolatorius*>*doleoire*, *fossorius*>*fossoir*, *lavatorius*>*lavoir*, *portatorius*>*portouer*, *pressorius*>*pressoir* survivent comme des noms en afr., mfr. Je n'ai trouvé que des adjectifs relatifs au droit romain qui aient survécu comme des adjectifs dans les traductions en ancien français de ces textes juridiques: tels *delatorius* >*delatoire*, *peremptorius*> *parentoire*, *peremptoire*; *refutatorius*>*refutatoire*.

latin *purgatorius* au nom français *purgatoire* où aurait-il eu lieu? Comment aurait-il eu lieu?

L'expression *feu de purgatoire* serait-elle due à une "correction"? Un **feu purgatoire* (adaptation mécanique de *ignis purgatorius*), mentionné dans une homélie par exemple, aurait-il été enregistré, "malentendu", comme *feu de purgatoire* par le public francophone?

En fait, la traduction du *Decretum* qui utilise l'expression *feu de purgatoire* a sans doute été exécutée avant que l'influence du néolatin des universités ne se fasse sentir (Bologna et Paris, les premières universités, datent du XIII^e siècle) et les adjectifs "savants" en -*atoire* ne deviennent fréquents. A ce moment le public francophone a probablement pris *purgatoire* pour un nom en -*oir/e*. Partant l'expression *le feu de purgatoire* était facilement accessible, alors que les expressions comme *li fous purgatoires* (ou *purgatoire* est un adjectif) risquaient de rester déconcertantes.

Dans le syntagme *feu purgatoire*, le terme *purgatoire* aurait-il pu être pris pour un nom avant l'insertion de la préposition? Je ne sais pas. La grammaire de Buridant mentionne dans le chapitre "Complément déterminatif génitif en équivalence d'adjectif, dit cas régime absolu" (2000: 91 sq, §59 sq) des exemples comme *el ventre la baleine* (91); *Dé hé 'la haine de Dieu'* (95); *le Noiron pré 'les jardins de Néron'* (95). Le nom *feu* figure comme le premier nom du syntagme dans les noms de maladies *feu saint Antoine/ saint Lorent* (98) 'ergotisme gangréneux'; cependant p.ex. un **feu enfer* ne semble pas exister. Le tour, dont l'emploi est soumis à certaines conditions, perd assez tôt sa productivité (100) et les deux noms sont liés à l'aide d'une préposition (*de* ou *à*).

Le syntagme *le feu d'enfer* est donné à partir du début du XIII^e siècle dans T-L et dans AND. Il ne semble donc pas précéder le syntagme *feu de purgatoire*.

Il est possible que le public ait rencontré *purgatoire* comme variante d'*espurgatoire* qui dénotait un lieu (p. ex. dans l'*Espurgatoire S. Patriz*). Le public laïque quelle signification a-t-il donnée au terme *purgatoire* dans l'expression *feu de purgatoire*? Est-ce un lieu, un outil, un état? Nous l'ignorons. Cependant la fréquence même de l'expression *feu de purgatoire* et l'exactitude aisée de son emploi pourraient servir d'indice d'un usage établi¹⁹

¹⁹ Le traducteur est-il le premier à l'utiliser à l'écrit? Au sujet de sa syntaxe v. "La grammaire de la traduction en afr. du Décret de Gratien"; pp. 161-169, vol. IV, dans *Actas del XXIII Congreso Internacional de Lingüística y Filología Románica*, Salamanca 2001. Ed. por Fernando Sánchez Miret. Niemeyer, Tübingen 2003.

du syntagme même avant la traduction où nous l'avons trouvé. Et un usage établi et répandu pourrait expliquer la grande variation des formes pour le mot *purgatoire* documentée par FEW.

Résumons :

L'examen de la traduction française du *Décret de Gratien*, que nous situons avant 1170, a permis d'identifier la forme *espurgatoire* comme équivalent du latin *purgatorium* dans un texte composé vers 1100. Le mot y désigne sans ambiguïté le Purgatoire de l'au-delà chrétien.

Cette occurrence constitue, à notre connaissance, un témoignage particulièrement ancien de l'emploi vernaculaire du terme et invite à reconsidérer la chronologie généralement admise pour son apparition en français.²⁰

Ensuite nous avons découvert l'existence du syntagme *feu de purgatoire* qui renvoie au feu dont parle S. Paul (I Cor. 3:15). Ce syntagme n'a pas de définitions; il n'est pas calqué sur le latin; son emploi aisé même suggère qu'il appartient au langage habituel (des homélies).

Finalement nous avons trouvé que la famille de lat. *(ex)purgare*/ afr. *(es)purgier* qui a donné lat. *purgatorium*/afr. *(es)purgatoire*, a aussi produit en ancien français les termes qui dénotent l'ordalie : *(es)purge*, *espurgement*. Si toutes les religions où il existe un jugement des morts présentent un certain rapport entre la justice terrestre et la justice divine, comme le dit Le Goff, le rapport a dû être particulièrement clair sur l'aire francophone étant donné cette étroite parenté lexicale (*espurge ou purge* pour la justice terrestre/ *espurgatoire* ou *purgatoire* pour la justice divine). Cet état de choses a sans doute contribué à y faciliter l'introduction du dogme catholique du Purgatoire.

Ces découvertes nous amènent à penser que le développement du dogme du Purgatoire a été favorisé par le vernaculaire parlé autour Paris et Cîteaux, sites d'érudition qui ont vu le stage final de ce développement.

²⁰ Il n'y a pas de distinction sémantique nette entre les termes débutant par *espur-* et *pur-*. Le terme *purgatoire* est connu comme variante du terme *espurgatoire* rattaché au culte de S. Patrice et à un site de pèlerinage en Irlande. Il s'agit d'un lieu d'expiation qui se trouve dans ce monde.

Remarquons que le terme ‘feu’ est resté intégré au nom même du Purgatoire dans des langues germaniques: Fegfeuer²¹, skärseld d’où le finnois kiirastuli. Un développement lexical correspondant à *ignis purgatorius* > *purgatorium* n’y a jamais eu lieu.

BIBLIOGRAPHIE

Buridant, Claude, *Grammaire nouvelle de l’ancien français*. 2000. Sedes: HER.

Decretum Gratiani. Texte latin Friedberg Aemilius (éd.), 1879, *Decretum magistri Gratiani*, editio Lipsiensis secunda. Leipzig, Tauchnitz. Photomech. Nachdruck 1959. Graz, Akad. Druck- und Verlagsanstalt. (Traduction française) Löfstedt Leena (éd.), 1992–2001, *Gratiani Decretum : la traduction en ancien français du Décret de Gratien I–V*. Helsinki, Societas Scientiarum Fennica. Commentationes Humanarum Litterarum, 95, 99, 105, 110, 119.

Le Goff, Jacques, *La naissance du purgatoire*, 1981. Editions Gallimard–nrf.

Gradenwitz, Otto, *Laterculi vocum Latinarum: voces Latinas et a fronte et a tergo ordinandas*, 1904. Leipzig: Hirzel.

Löfstedt, Leena. *La Vie de Saint Thomas et son auteur*, in *NM* 120/2019, 385–407.

“The MS. Ludwig XIV:2 (the “Getty Gratian”) and the Old French Decretum Translation”. *Romanica Cracoviensia* 2015/15, 192–215.

Marie de France, *L’Espurgatoire Seint Patriz, édité, traduit et commenté par Yolande de Pontfarcy*, 1995. Louvain & Paris : Peeters. (Klemata)

Meyer-Lübke, Wilhelm 1921. *Historische Grammatik der französischen Sprache*. Zweiter Teil: Wortbildungslehre. Heidelberg: Carl Wintersche Universitätsbuchhandlung.

Reuter, T. et G. Silagi, 1990. *Wortkonkordanz zum Decretum Gratiani*, München (Monumenta Germaniæ historica. Hilfsmittel 10:1,1–5)

²¹Dans le *Faust* de Goethe le Fegfeuer est nettement un feu, témoin la scène d’Auerbachs Keller in Leipzig, où Siebel, un des convives, dit: "Helft! Feuer! Helft! Die Hölle brennt! "- et Mephistopheles: "Sei ruhig, freundlich Element! Für diesmal war es nur ein Tropfen Fegefeuer".

La tecnica di variazione di Chiaro Davanzati: una proposta di indagine

MARCO CUCCU

Università di Cagliari

ORCID: 0009-0003-0220-6547

Abstract: Le canzoni di Chiaro Davanzati rappresentano un'eccezione per la norma lirica italiana delle Origini, testimoni di una fase di sperimentazione e instabilità. Il contributo propone un'indagine preliminare su un singolo componimento, *Donna, ciascun fa canto* (IV), in modo da analizzare le variazioni metriche interstrofiche che la peculiare tecnica di Chiaro mette all'opera. Tramite una metodologia che interseca metrica, ritmo e sintassi emerge un'attenta costruzione lirica che sperimenta sulla coesione e suddivisione della stanza e sembra mettere in rapporto l'argomentazione con la forma. Tale lavoro sarà propedeutico ad uno studio dell'intero *corpus* di canzoni davanzatiane in modo da verificare l'ipotesi che le 'anomalie' del fiorentino rispondano a una strategia compositiva sistematica: una regola di variazione, forse originale di Chiaro stesso o mutuata da esperienze contigue.

Si è soliti categorizzare la canzone italiana delle Origini secondo le sue fasi decisive, ovvero la traduzione nel contesto lirico siciliano a partire dalla sua forma provenzale, e la canonizzazione operata *in rebus* dagli stilnovisti, poi condensata nel secondo libro del *De vulgari eloquentia*. Si tende cioè a constatare un primo momento di progressiva rottura rispetto alle *coblas unissonans* affiancato dall'aumento quantitativo dei versi nella stanza bipartita,¹ seguito dalla ricerca estetica dantesca che predilige, fino all'esclusione di alternative, l'endecasillabo e il settenario e allestisce delle regole di disposizione (*habitus*) per la buona riuscita formale:² riduzione metrica e cura d'arte poi raccolta, con proprio gusto, da Petrarca. È curioso notare come quello che sembra essere un progresso coincida in realtà con un sostanziale recupero delle forme prime, in quanto Dante e compagni, anziché raccogliere l'evoluzione della prassi lirica nell'area toscana, si distanziano fortemente da tale poesia «municipale» per tornare al rimare «illustre» di un Guido delle

¹ Una sintetica ricostruzione dei tratti differenziali della canzone siciliana è fornita da F. Brugnolo, "La Scuola poetica siciliana", in *Storia della letteratura italiana*, dir. da E. Malato, vol. 1, *Dalle Origini a Dante*, Roma, Salerno Editrice, 1995, pp. 324-325.

² *De vulgari eloquentia*, II, X-XI (per la definizione e enunciazione delle regole della *habitus*) e XII (per l'istituzione della sovranità dell'endecasillabo e, come minore, del settenario).

Colonne, eletto come modello. In questo senso «si attua una decisiva grammaticalizzazione della canzone volgare, di cui verrà mortificato l'impressionante potenziale di polimorfismo vivo nel Duecento».³ L'avanguardia sgombra il campo dei predecessori, dichiara il modo 'giusto' di fare poesia e riscrive la storia del proprio genere: questa la nota portata dell'operazione formale e teorica del *De vulgari eloquentia*.⁴

Tuttavia, l'analisi condotta per categorie non può prevalere sullo studio dei testi, né sarebbe giusto adottare su questi un unico punto di vista, tanto meno uno ideologicamente informato quale quello di Dante. Davanti a una situazione in fase di formazione, ancora allo stato magmatico, «non si può pretendere a priori di trovarvi già stabilizzati i modelli e gli schemi» e nemmeno «classificare "sul campo" le concrete scelte ritmiche di un autore utilizzando una griglia di schemi preconfezionata e universale, dentro le cui maglie far rientrare necessariamente tutti i casi»:⁵ così, la «mortificazione» avverrebbe due volte. Se questo - chiamiamolo così - errore di metodo è stato proprio della critica primo-novecentesca, ancora caratterizzata da un'eccessiva venerazione nei confronti del genio dantesco e dalla ricerca di un canone con cui stigmatizzare 'l'irregolarità', un sostanziale cambiamento di rotta avviene nel momento in cui alle accuse di «ortopedia livellatrice» si accompagna il riconoscimento di atteggiamenti sperimentali, e, in questo senso, della possibilità di scelte autoriali divergenti dalla norma e correttamente attestate dalla tradizione manoscritta.⁶ Si potrà parlare allora di «strade che non portavano al futuro»⁷ oppure «delle possibilità inesplete, delle occasioni negate»,⁸ ma comunque considerate a pieno titolo originali e meritevoli d'attenzione quanto il monumento poi divenuto egemonico.

Tra questi sperimentatori spicca Chiaro Davanzati, che sarà oggetto del presente contributo: si vuole infatti prendere la sua esperienza lirica come testimonianza della fase più instabile della forma-canzone, in modo da mettere in luce le evoluzioni rispetto alle origini, quanto le differenze rispetto al 'punto d'arrivo', indagando in profondità il

³ G. Gorni, *Metrica e analisi letteraria*, Bologna, il Mulino, 1993, p. 39.

⁴ Su questo cfr. C. Giunta, *La poesia italiana nell'età di Dante. La linea Bonagiunta-Guinizzelli*, Bologna, il Mulino, 1998, in part. "La letteratura del Duecento secondo Dante", pp. 21-46.

⁵ Così M. Praloran - A. Soldani, *Teoria e modelli di scansione*, in AA.VV., *La metrica dei Fragmenta*, a c. M. Praloran, Roma-Padova, Antenore, 2003, p. 3-4.

⁶ G. Contini (a cura di), *Poeti del Duecento*, Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi, 1960, p. 402.

⁷ Ivi, p. 400.

⁸ Gorni, *Metrica e analisi letteraria*, cit., p. 39.

ragionamento compositivo. Notoriamente il poeta fiorentino più attivo in città prima dell'Alighieri, è autore di un *corpus* lirico di 61 canzoni e 124 sonetti giunto fino a noi interamente (salvo pochi e mal attribuiti versi) tramite il codice Vaticano Latino 3793 (a partire dal foglio 63r). Tanto che la sua presenza, e quella del sodale Monte Andrea, sono da considerarsi programmatiche nell'intenzione del canzoniere, «il fine ultimo cui tende l'intera antologia», la cui mano si potrà peraltro ritenere a loro vicini.⁹ Per quanto la materia poetica modellata da Chiaro sia piuttosto piana e imitativa, contando numerosi rifacimenti siciliani e traduzioni dal provenzale,¹⁰ balza all'occhio, in forte contrasto, la sua prassi eccentrica sulla forma-canzone, la quale presenta numerose e riguardevoli 'anomalie': un'eccentricità tanto marcata da essere stata, appunto, oggetto di 'correzione' da parte della critica primo-novecentesca, che ha chiamato in causa presunti guasti codicologici per spiegare la totale mancanza di riguardi per quanto stabilito da Dante.¹¹ Grazie ai lavori editoriali parziali di Carlo Salinari (1951) e Gianfranco Contini (1960), sono state ripristinate alcune lezioni del codice, prima emendate per eccessivo scrupolo da parte degli studiosi; infine, l'edizione completa delle rime davanzatiane, per mano di Aldo Menichetti, restituisce pienamente l'entità del fenomeno.¹² Le 'anomalie' risultano le seguenti: un frequente uso di rime irrelate; la presenza di un congedo anomalo rispetto all'uso guittoniano; l'abbandono della simmetria delle rime nella seconda parte della sirma; la *capfinidad* non regolare nel corso del componimento; l'andatura accentuativa non ordinaria dell'endecasillabo; la commutabilità delle sedi tra le diverse stanze, che alternano endecasillabi a settenari o rimamezzo quinarie a settenari autonomi.¹³ Quest'ultima è la

⁹ R. Antonelli, "Canzoniere Vaticano Latino 3793", in *Letteratura Italiana*, dir. da A. A. Rosa, *Le opere*, vol. 1: *Dalle Origini al Cinquecento*, Torino, Einaudi, 1992, p. 33.

¹⁰ Giudicata severamente da Contini come «grigia amministrazione ordinaria [...] del patrimonio cortese in accezione media e divulgativa» (*Poeti del Duecento*, cit., p. 400) e poi più generosamente da Menichetti come poeta che «riassume in sé come in un'enciclopedia temi e moduli espressivi della cultura poetica siculo-toscana» (Chiaro Davanzati, *Canzoni e rime*, a c. di A. Menichetti, Torino, Einaudi, 2004, p. V).

¹¹ Fa seguito alle pesanti razionalizzazioni Tommaso Casini nel 1884 la monografia di Ruggiero Palmieri (*Saggio sulla metrica del Canzoniere di Chiaro Davanzati*, Ravenna, 1913) e, sulla stessa onda, la recensione di Flaminio Pellegrini: "Recensione a Ruggiero Palmieri, *La poesia politica di Chiaro Davanzati, 1913 e Id. Saggio sulla metrica del Canzoniere di Chiaro Davanzati, 1913*", in «Rassegna bibliografica di letteratura italiana», XXII, 1914, pp. 1-7.

¹² Chiaro Davanzati, *Rime*, ed. critica a c. di A. Menichetti, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1965. Si farà riferimento al testo e alla numerazione dei componimenti stabiliti da quest'edizione.

¹³ Così già Contini (*Poeti del Duecento*, cit., p. 402) e poi più profusamente Menichetti (*Rime*, cit., p. XXVI-XXVII).

più notevole ed è alla base delle anormalità di Chiaro, come suo «marchio di fabbrica», cioè sua «tecnica».¹⁴ Eppure, la natura complessiva di questa tecnica rimane poco chiara, poiché viene spesso citata come caso limite dello sperimentalismo duecentesco, senza che ne vengano approfonditi i meccanismi. Menichetti ad esempio vi ritorna per differenziare l'irregolarità di Chiaro dall'anisosillabismo, definendola invece come anisostrofia.¹⁵ Beltrami, dedicando al fiorentino un inserto apposito, fornisce un'altra chiave interpretativa, ritenendo vi sia un «gioco combinatorio in cui le rime contano più della misura dei versi», una predilezione che rende lo schema rimico regolare, ma non la misura sillabica:¹⁶ questa potrebbe essere una prima traccia di ricerca, ma si scontra sul fatto che, al di fuori dei componimenti anisostrofici, un buon numero delle canzoni presenta invece una modulazione solo dell'ordine rimico e non della misura sillabica (XXIII, XXV, XXXVIII, XLI, XLIII, LII, LIII).

Un primo studio delle canzoni di Chiaro ha dato l'impressione che dietro le variazioni che costellano i componimenti ci sia una prassi, un'intenzione autoriale ben ragionata che sta alla base della costruzione delle strofe. Questo contributo vuole essere un primo accertamento intorno a tale ipotesi. A titolo esemplificativo si propone l'analisi di un componimento, la canzone IV, *Donna ciascun fa canto*, di cui si allega il testo in appendice.

Si tratta di una canzone pentastrofica, le cui stanze contano 14 versi ciascuna e sono immediatamente suddivisibili in una fronte bipede composta da due quartine (abba; baab) e una sirma indivisa (o, se si vuole, con false volte, bcccb). Si nota il legame di *capfinidad* regolare ma labile tra tutte le stanze: v. 14, «servidore» : v. 15, «servo»; v. 28, «cortesía» : v. 29, «cortesía»; v. 42, «in fallo si ripone» : v. 43, «Ponesi in fallimento»; v. 56, «umiltate» : v. 57 «umiltate». Il canto è piuttosto topico, come di norma in Chiaro, trattandosi di un lamento d'infelicità d'amore, in cui gioca il contrasto tra il sentimento del poeta e la condotta della donna. Si introduce la tematica della sofferenza con un nesso ricorrente nel *corpus* davanzatiano: l'amante non è corrisposto, ma persiste nel cantare l'amore, unica sua fonte di valore che la donna non potrà comunque «furare» (v. 12). Dopo il rimando biblico

¹⁴ A. Menichetti, *Le tenzoni fittizie di Chiaro Davanzati*, in «Il genere “tenzone” nelle letterature romanze delle origini», a c. di M. Pedroni e A. Staule, Ravenna, Longo, 1999, p. 36; Contini, *Poeti del Duecento*, cit., p. XX; 402; 410.

¹⁵ A. Menichetti, *Sur quelques asymétries syllabiques entre les strophes de la chanson (à propos d'anisosyllabisme)*, in *Métriques du Moyen Age et de la Renaissance*, Paris-Montréal, L'Harmattan, 1999, pp. 145-61.

¹⁶ P. Beltrami, *Metrica italiana*, Bologna, il Mulino, 1998, p. 231.

del raffinamento dell'amore come oro nella fornace, si avverte la donna che il non accettare l'amore che si riceve è motivo di villania e che vale poco una «donna senza cortesia» (v. 28). Con andamento circolare, la terza strofa inizia con una prima gnomica, «Cortesia è soffrire» (v. 29), quasi una dichiarazione poetica, e si chiude con un altro enunciato proverbiale: «che chi è amato / sì è blasmato, / se non ama, <ed> in fallo si ripone» (vv. 40-42), ripresa di Andrea Cappellano, la stessa alla base poi dei noti versi del V canto dell'*Inferno*.¹⁷ Con un voluto contrasto, invece, la quarta stanza torna a invitare alla cautela l'amata riguardo agli effetti villani dell'orgoglio, opponendo la propria umiltà di amante, nella speranza di un cambio di atteggiamento. Ecco che, in chiusura, come per siglare ancora gnomicamente la richiesta, l'ode all'umiltà viene accompagnata dall'immagine da bestiario del leone che con la sua voce ispira forze nei suoi figli: così, per analogia, una risposta della donna darebbe nuove forze e nuova speranza all'amante pietoso, fedelmente al suo comando.

Se il contenuto non serba nulla di particolarmente inedito, essendo una rielaborazione di vari *topoi*,¹⁸ ben diversamente si può dire della forma. La prima stanza infatti legge uno schema metrico: a7 b7 b7 a7, b7 a7 a7 b11; b7 c11 c7 c5 c5 b11. Si noterà, a parte la suddivisione in piedi già menzionata, la presenza della *concatenatio* in b, significata ulteriormente dal ribadire la stessa rima in chiusura, con un effetto a cornice non insolito in Chiaro (cfr. XVIII, XXVII, XXXVII, LIII, LVII, LIX). Inoltre, in una strofa prevalentemente di settenari, si attesta un endecasillabo in chiusa di fronte (B) e di nuovo in chiusura di sirma (B), oltre a un terzo (C) che, formando con il verso antecedente un binomio (7-11), introduce al contempo la nuova rima: questa viene poi ribattuta, prima con un settenario, poi addirittura con due quinari autonomi, prima di tornare al conosciuto. Mentre questo schema rimico rimane di per sé identico, il modello della prima stanza, già non semplicissimo, subisce delle modulazioni metriche sempre diverse di strofa in strofa. Si tratta di modulazioni che interessano la posizione topica dell'endecasillabo in chiusura di quartina e di sirma, così come alternanze che sperimentano la cobbola 7/11 – 5/11; infine si rallenta o si velocizza il ribattere di c prima della fine. Di seguito un computo metrico completo atto a visualizzare meglio tali variazioni (evidenziate), accompagnato dalla somma delle sillabe per strofa:

Rime / Stanza	a	b	b	a	/	b	a	a	b	/	b	c	c	c	c	b	Fronte	Sirma	Totale
---------------	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	--------	-------	--------

¹⁷ Come ben rileva Avalle in *Ai luoghi di delizia pieni. Saggio sulla lirica italiana del XIII secolo*, Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi, 1977, pp. 38-41.

¹⁸ Per questioni di spazio, si rimanda al momento senz'altro alle pagine di commento di Menichetti (*Rime*, cit., pp. 21-23) per una puntuale precisazione e derivazione dei luoghi rimaneggiati.

I.	7	7	7	7	7	7	7	11	7	11	7	5	5	11	60	46	106
II.	7	7	7	11	7	7	7	7	7	7	7	5	11	60	44	104	
III.	7	7	7	11	7	7	7	11	7	11	5	5	5	11	64	44	108
IV.	7	7	7	7	7	7	7	7	5	7	7	7	5	7	56	38	94
V.	7	7	7	7	7	7	7	11	5	11	5	5	7	7	60	40	100

Riprendendo ciò che si diceva poc'anzi, la prima strofa propone un tema di versificazione, regolare nelle quartine e progressivo nella sirma (7 11, 7 5 5 11): da questo tema parte la modulazione, alla ricerca di un nuovo equilibrio formale che contenga l'argomentazione poetica. La seconda stanza inverte l'ordine delle quartine e appiana la sirma verso il verso finale; la terza assume una forma di massima estensione sillabica, adattando nella fronte la soluzione precedente al tema iniziale e tornando all'originale ritmo della sirma, con velocizzazione in quinari; la quarta stanza rappresenta il 'grado zero', ovvero la minima disponibilità formale ad accogliere la materia: tutta settenari la fronte, ben rapida fino alla sospensione finale la seconda parte; infine l'equilibrio è raggiunto, tornando al tema iniziale nelle quartine, ma mantenendo un ritmo veloce nella sirma, ancora progressivo, lasciando la nota finale ribattuta (7 7). Sembra che il gioco combinatorio stia nel provare l'elasticità, minima e massima, del verso, modulando tramite compensazione sillabica i gruppi predisposti all'inizio, in modo da tendere il discorso verso una meta ritenuta equilibrata, raggiunta in questa canzone con la cifra tonda 100 (sembrerebbe casuale, ché in altri componimenti similmente progressivi si toccano sempre cifre affatto significative).

Dallo schema si intravede in Chiaro una coscienza molto precisa delle parti della stanza, delle loro delimitazioni e possibilità d'esondazione. Da questo primo rilievo appare che si rispetti di massima la funzione strutturale della fronte: le quartine sono ben suddivise, demarcandole in alternanza pure con l'endecasillabo, o lasciando fluire il discorso fino al consueto *diesis*. Diversa la sirma, su cui invece il ragionamento appare parcellizzato in due parti: da un canto, la ripresa con il binomio *bc*, introdotto su 7/11, appianato, ripreso, minimizzato in 5/11, infine stabilizzato; dall'altro, il martellamento in *c* verso la chiusura, su cui si sperimentano ritmi diversi, fino a invertire l'ordine iniziale e accorciare il punto d'arrivo. Si confronti quanto detto con il seguente grafico, da cui risulta la ricorrenza dei segni di interpunzione, ovvero la suddivisione frasale e periodica del componimento, certo con la cautela dovuta alla loro natura più editoriale che autoriale:¹⁹

¹⁹ Si seguono qui alcune modalità di analisi proposte da C. Di Girolamo, *Microscopia di un sonetto di Dante*, in *Teoria e prassi della versificazione*, Bologna, il Mulino, 1976, pp. 137-155.

Versi / Stanza	1	2	3	4	/	5	6	7	8	/	9	10	11	12	13	14	Fronte	Sirma	Periodi
I.	Ø	:	Ø	;		,	Ø	,	.		,	;	,	Ø	Ø	.	(2+2+4)	(2+4)	2
II.	,	,	Ø	;		Ø	,	Ø	.		Ø	Ø	,	,	Ø	.	(4+4)	6	2
III.	Ø	:	,	;		Ø	,	,	.		Ø	Ø	:	Ø	,	.	(2+2+4)	(3+3)	2
IV.	Ø	;	Ø	;		Ø	,	Ø	.		Ø	Ø	Ø	Ø	,	.	(2+2+4)	6	2
V.	Ø	,	Ø	.		Ø	Ø	Ø	:		Ø	:	Ø	,	Ø	.	4+(4	2+4)	2

A conferma di quanto si rilevava, appare chiara la funzione strutturale della fronte: ogni quartina è ben delimitata e si presenta come nucleo sintattico all'interno di un singolo periodo, lungo tutti gli otto versi, fatta eccezione per l'ultima strofa. La sirma invece, nel tema primo, ricalca la suddivisione binaria in cobbola (7,11;) e poi corsa fino alla chiusura (enfaticizzata dagli *enjambement*); ma poi volontariamente si sfida tale proposta: il binomio diventa sempre di passaggio, perdendo la sua marcatezza iniziale fino alla riproposizione finale, dove annuncia la chiusura (ma col quinario più fluido); la corsa subisce dei rallentamenti sintattici e metrici, con la promozione a settenari distinti nella II strofa, oppure un ritmo serrato pur più largo, nella IV, entrambe stanze in cui il discorso è condotto all'interno di un periodo unito. Si noti che il quinario è quasi sempre in continuità col verso che lo segue, salvo in due casi: nella chiusura della III, in occasione della morale sulla necessaria reciprocità d'amore, quindi per favorire una sentenziosità; nella V, ove il binomio riproposto introduce l'augurio finale, le cui premesse sono veloci e la chiosa ribattuta. L'ultima strofa presenta una particolarità: la prima quartina coincide con un periodo, spezzando la suddivisione sino a lì perfetta tra fronte e sirma; il secondo piede contiene l'immagine di bestiario e si apre sulla sirma per offrire l'analogia che, dopo l'invito al paragone, viene rimarcata con la rima identica «possanza» (v. 64 : v. 70).

Oltre le demarcazioni frasali, anche il contenuto quindi entra in gioco nella struttura. Si prendano le sirme: vengono tutte introdotte da un contrasto, avversativo («ma», v. 9; v. 37), pronominale («s'io», v. 15 / «Se voi», v. 23) o tematico («argogliamento» / «claritate» e «umiltate», st. III). Solo l'ultima cambia paradigma, appunto per istituire l'analogia con il leone, in quanto si apre con un «così» (v. 65) che, certo non rompendo del tutto l'argine sintattico finora istituito, comunque in un modo esonda dalla fronte verso la seconda parte. La prima stanza, in realtà, si basa tutta sul contrasto: alla dichiarazione sul valore del canto d'amore fa opposizione la prima avversativa nel secondo piede, che introduce la polarizzazione tra quanto ci si aspetti sia il frutto della poesia e quanto in realtà soffra il

poeta; nella sirma però è importante opporsi a tale contrasto, cioè comunque ribadire il proprio «labore» (v. 9) e l'ostinatezza del sentimento.

Si è accennato al considerare la prima stanza come modello di partenza, come proposta su cui poi avviene la modulazione: questo merita ora un chiarimento. Di fatto, questa predilezione contrasta con la prassi critica precedente, la quale (tralasciando le estreme razionalizzazioni di fine '800) definisce lo schema metrico delle canzoni d'avanzatiane secondo un minimo comune denominatore delle ricorrenze strofiche, tramite cioè un criterio di maggioranza tra le varianti, fornendo poi a lato le eccedenze.²⁰ Ne deriva che le strofe con variazione interstrofica appaiono come cinque realizzazioni metricamente differenziate di uno schema rimico stabile, mai presente di per sé ma ricavato contestualmente e tenuto *super partes*. Si vuole invece considerare come schema metrico effettivo quello della prima stanza, appunto, e questo per diverse ragioni.

Pur avendo il merito della sintesi, lo schema desunto dalla composizione come sua forma più ricorrente è una costruzione critica che non risponde né del procedimento di messa in opera, né, cosa più importante, di come potesse venire interpretato da chi riceveva i versi. Da questo punto di vista, la strofa d'inizio rimane il primo elemento della sequenza testuale offerto al destinatario del componimento: essa è, dunque, la prima che il pubblico sente (/legge), al cui ritmo e melodia abitua l'orecchio e di cui si attende l'iterazione;²¹ la variazione si presenta in questo senso come effetto sorpresa e «prova di abilità», elaborazione in corso d'opera che vuole guidare e intrattenere il proprio pubblico arricchendo la materia topica di virtuosismo tecnico.²² Presumendo uno schema artificiale, che non è davvero posto in essere da parte del poeta, non si apprezza tale intenzione, più

²⁰ Così opera di massima Menichetti, prestandosi a schemi talvolta graficamente ardui.

²¹ Sul legame in questo senso tra poesia e uditorio, in particolare in merito al dibattito sulla natura più o meno formale della lirica medievale e sulla consapevolezza del pubblico: C. Giunta, *Versi a un destinatario*, il Mulino, Bologna 2002, in part. pp. 19-24.

²² Così M. C. Camboni spiega alcune variazioni di Mazzeo di Ricco: «L'analisi della serie porta a ipotizzare che una variazione di schema di questo tipo non fosse solamente accettabile per il pubblico dell'epoca ma anzi fungesse da rivendicazione dell'abilità tecnica di chi la adottava, dal momento che rende più complesso il compito del rimatore [...]. L'incremento della difficoltà tende a concentrarsi nelle ultime stanze perché nei testi di rimatori meno dotati lo scadimento dal punto di vista dello stile e del contenuto doveva verificarsi tendenzialmente in quelle» (*Fine musica. Percezione e concezione delle forme della poesia, dai siciliani a Petrarca*, Edizioni del Galluzzo – Fellowship Marco Praloran, Firenze 2017, pp. 46-47).

valorizzata se invece si interpreta la variazione come prassi progressiva da un punto di partenza fisso.

In secondo luogo, ma questa è più che altro un'impressione raccolta qui ma da verificare nell'intero *usus*, se si osservano i meccanismi di modulazione nel loro insieme, si osserva che le varie sedi interessate dalla commutazione sembrano conservare una certa "memoria" strutturale della loro base di partenza. Da una parte, l'alternanza tra strofe appare come una oscillazione tra la prima proposta ed una sua possibile evoluzione, con però la tendenziale ricorsività della forma primaria nei luoghi cardine della struttura: ad esempio, il settenario in chiusura della prima quartina viene promosso per inversione ad endecasillabo nella II stanza, mantenuto poi ancora nella III come doppio del compagno della seconda quartina, per poi infine "ricordarsi" di sé stesso nelle ultime stanze, tornando settenario. D'altro canto, anticipando alcune considerazioni prosodiche che verranno esposte a breve, sembra esserci una certa influenza esercitata da parte di una stanza sulla successiva, per cui le variazioni appaiono spesso volte interessate da ritmi particolari che suggeriscono un'imitazione di un andamento precedentemente impegnato nella stessa sede. Si spiegherebbe così il curioso modulo ritmico dei settenari in chiusura delle quartine nella IV, che per la loro lentezza marcata dall'accento ribattuto sembrano simulare il mancato endecasillabo, presente invece precedentemente. È come se, pur variando il valore metrico del verso, il poeta desse a intendere all'uditorio che si tratta comunque dello stesso componimento proposto all'inizio, tramite la riconoscibilità di alcune sedi o il ritorno a come erano state accolte in primo luogo. Sembra, cioè, che la variazione agisca sull'idea che la precede innovandovi con un proprio scarto, ma comunque conservandone una parte riconducibile all'elemento essenziale da cui è partita. Per questo la prima stanza ci sembra da prediligere.

Dal punto di vista prosodico, dunque, il discorso qui è necessariamente parziale, in quanto il lavoro di analisi obbligherebbe di constatare l'incidenza di moduli particolari o comunque di determinate norme sull'intero *usus* dell'autore, che si rimanda a prossimi studi. Si potranno intanto proporre solo dei primi appunti, prestando attenzione alle variazioni, per rilevare se almeno in questa canzone siano significate da evidenti cambi ritmici. In particolare si potranno incrociare moduli insoliti con la posizione nella stanza; rilevare se le modulazioni interstrofiche modifichino l'andamento generale; vedere come i gruppi individuati (quartine, cobbola, discesa finale) si riflettano anche su tale aspetto. Seguono allora tre tavole che raccolgono le occorrenze dei diversi andamenti prosodici della canzone (dell'endecasillabo si esclude la 10 sede).

Quinario	4	1 4	2 4	Tot.
Occorrenza	1	3	7	11

Settenario	1 6	2 6	3 6	3 5 6	4 6	1 2 6	1 3 6	1 4 6	2 3 6	2 4 6	Tot.
Occorrenza	3	13	13	1	5	1	4	4	2	2	48

Endecasillabo	2 4 6	4 6	2 4 7	4 7	2 5 6	1 6 8	2 3 6	3 7	2 4 6 7	Tot.
Occorrenza	3	1	1	1	1	1	1	1	1	11

I quinari sono abbastanza regolari, con il solo caso di ictus unico in quarta sede al v. 51 («La claritate»), cioè in posizione di *diesis* e come prima componente della (fu) cobbola, appianando il binomio verso una discesa più o meno uniforme in tutta la sirma.

Il settenario invece è più sfaccettato, con ben dieci varianti. Regnano le forme più comuni, cioè 3 6 e 2 6.²³ Vi sono poi la 4 6 seguita da 1 4 6, anch'esse comuni, e 1 3 6, meno frequente. I moduli 1 6 e 2 4 6 sono attestati rispettivamente tre e due volte, sebbene il primo non sia molto ricorrente. Infine, compare due volte anche l'andamento 2 3 6, piuttosto insolito,²⁴ una volta soltanto 1 2 6 e pure una volta sola 3 5 6 (altri versi ribattuti notevoli).²⁵

Anche gli endecasillabi presentano delle particolarità. Maggioritari quelli con accenti canonici (2 4 6 10), presenti anche nella variante fondamentale (4 6 10). Non stupiscono in un poeta antico i casi di modulo 2 4 7 10 e 4 7 10. Degni di nota forse gli endecasillabi ribattuti, 2 4 6 7 10 (v. 66, «poreste voi di me, bene allegrando») e 2 5 6 10 (v. 8,

²³ Comuni secondo i calcoli sulle occorrenze in alcuni predantisti (Guinizzelli, Cavalcanti e Guittone), Cino, Dante e Petrarca, fatti da S. Bozzola, *Il modello ritmico della canzone*, in *La metrica dei Fragmenta*, cit., p. 196. È chiaro che una corretta nozione di 'comune' andrebbe rilevata sull'intero *corpus* coevo, o quanto meno in tutto Davanzati.

²⁴ Bozzola ne conta 14 occorrenze nei predantisti selezionati, 19 in Cino, 16 in Dante, ma 58 in Petrarca (*ibidem*).

²⁵ Quest'ultimo modulo è piuttosto raro: 3 5 6 è attestato 4 volte in Petrarca e solo una volta ciascuno nelle altre categorie menzionate (*ibidem*).

«veg<g>endo ch'a voi piace il meo dolore»²⁶ Davvero insolito invece l'endecasillabo in 3 7 10: a dire il vero, si potrebbe optare per un'interpretazione ritmico-contenutistica, assegnando cioè tonicità ai «non» in anafora per il rilievo avversativo nel contesto (v. 14, «non potete, ch'io non sia servidore») e normalizzando in 1 3 6 10, ma il modulo in 7° sede ricorre in Chiaro, per cui si preferisce leggerlo senza sovraccarico di senso; infrequente pure un altro verso che invece vede il «non» tonico, per accompagnamento a «se», (v. 42, «se non ama, <ed> in fallo si ripone»), dando modulo 2 3 6 10.²⁷ Si noti poi che entrambi questi andamenti non comuni si trovano in ultima sede di strofa.

Quest'uso di forme non sempre frequenti va ora incrociato con la posizione nelle stanze, in particolare segnalando le sedi dove avvengono le variazioni interstrofiche, con l'ipotesi che queste siano informate da moduli tali che la differenza rispetto al precedente venga rimarcata o che comunque il contorno risenta della loro presenza.

Posizione	I stanza	II stanza	III stanza	IV stanza	V stanza
1	1 4 6	2 6	3 6	1 6	3 6
2	2 6	3 6	1 6	1 3 6	3 6
3	1 4 6	3 6	3 6	2 6	2 6
4	1 4 6	1 6 8 10	2 4 6 10	1 2 6	2 4 6
5	2 6	4 6	2 6	2 6	1 3 6
6	4 6	3 5 6	2 4 6	1 6	4 6

²⁶ Nel v. 8 sarebbe forse possibile ritenere atono il «voi», appianando lo schema a 2 6 10, ma il pronome personale oggetto libero che segue la preposizione tendenzialmente è tonico (cfr. *Teoria e modelli di scansione*, cit., pp. 96-98); similmente il v. 20 «lo mio cor, s'a voi piace», risulta così 3 5 6 sopra menzionato.

²⁷ Si seguono qui grosso modo anche qui le casistiche elencate da Marco Praloran e Arnaldo Soldani per la scansione petrarchesca (ivi, pp. 30 sgg.), tenendo chiaramente a mente la differenza cronologica e poetica. Per il modulo 3 7 10 in Chiaro e altri dugentisti, si veda A. Menichetti, *Metrica italiana*, Padova, Antenore, 1993, p. 414.

7	2 6	3 6	1 4 6	4 6	1 3 6
8	2 5 6 10	2 6	2 4 6 10	2 3 6	2 4 7 10
9	3 6	3 6	2 6	4	2 4
10	4 7 10	2 6	4 6 10	3 6	2 4 6 7 10
11	1 3 6	3 6	2 4	2 3 6	1 4
12	2 4	2 6	2 4	3 6	2 4
13	2 4	1 4	1 4	2 4	3 6
14	3 7 10	2 4 6 10	2 3 6 10	2 6	4 6

Si prenda, come si è andato sostenendo, la prima stanza come modello, ovvero come proposta-tema di versificazione da cui far partire la variazione. La fronte è ritmicamente uniforme, ben cadenzando il primo piede, e sembra istituire una «cadenza-guida» che alterni tra 1 4 6 e 2 6,²⁸ per poi infrangersi sull'endecasillabo ribattuto: la presenza di questo scontro potrà ricondursi ad un legame tra forma e contenuto, trovandosi qui l'esplicito contrasto tra il canto e il dolore del poeta? Segue la prima proposta di cobbola, con ritmo differenziale tra il settenario e il suo compagno maggiore dattilico, per meglio demarcarli. La calata riprende il settenario introduttivo (3 6 > 1 3 6), inframezzandosi di quinari veloci, per poi entrare in contrasto con il particolare verso finale (3 7 10).

Iniziano le variazioni. La seconda stanza riprende coi settenari ma subito incorre nella novità: l'endecasillabo spezza il loro andamento (3 6 < 1 6 8 10); si ricostituisce, a fatica (3 5 6), un andamento piano (2 6 / 3 6) per chiudere più in fretta la seconda quartina. Curiosamente il binomio introduttivo della sirma qui è completamente appianato in settenari che continuano il ritmo precedente ribattuti (2 3 6), compensazione ritmica che ne chiama un'altra: la promozione del quinario a 2 6, per poi stabilizzarsi in chiusura (2 4 6 10).

La terza strofa si fa carico della massima estensione sillabica: ritmicamente però è tutto sommato uniforme, prediligendo attacchi nella prima e seconda sede seguiti da ictus in quarta per tutto il percorso; il binomio appena si fa notare qui, passando da endecasillabo a endecasillabo con un modello affine. L'ultimo verso (2 3 6 10) è necessariamente di

²⁸ Per la nozione di cadenza-guida: *ivi*, pp. 360 sgg.

rottura, per chiudere la stanza: si potrebbe anche qui pensare ad un'operazione voluta di conformità *res-verba*, per esprimere la sentenza sulla reciprocità obbligata d'amore.

La quarta stanza è la più interessante. Il 'grado zero' obbliga a dei giochi di ricambio particolari, con contrasti ritmici notevoli nella fronte, soprattutto in sede di chiusura delle quartine, sembra per supplire la mancanza di endecasillabi. La sirma, dopo il quinario introduttivo che non costituisce binomio col settenario (4 > 3 6, in *enjambement*), ribatte in velocità una melodia adesso abbastanza uniforme. Il contrasto tra gli andamenti ci lascia ancora l'impressione di riflettere il contenuto, perché anch'esso polarizzante tra orgoglio della donna e umiltà dell'amante.

Infine, l'ultima stanza riprende una certa linearità, ma delimita meglio i propri spazi. La prima quartina-periodo viene chiusa da un settenario a tre accenti (2 4 6), apparentemente simulando l'endecasillabo impiegato in precedenza in questa sede. La chiusura invece della seconda quartina si affaccia sulla sirma, ribadendo degli ictus in seconda e quarta sede, per poi però inasprire col ribattuto a ripresentare il binomio (2 4 6 7 10) e introdurre il finale, che contenutisticamente si muove su più lieti auspici. I quinari riprendono gli ictus in 2 e 4, i settenari spezzano con leggerezza e chiudono, con rima circolare. Inoltre, l'ultima strofa è quella strutturalmente più simile alla prima, re-istituendo la cobbola e riportando le quartine al loro schema iniziale. Questi ultimi fattori richiamano la struttura del modello incipitario, formando un ritorno circolare.

Seguendo quanto esposto, in particolare per la quarta stanza, si può abbozzare qui un'ipotesi sull'uso del settenario ribattuto, in particolare con ictus consecutivi entro la terza sillaba, cioè metà verso, come modello sostitutivo dell'endecasillabo nelle variazioni d'avanzatiane, forse in quanto modello più lento che permette di simulare la presenza del verso che ci si aspetterebbe oppure appena prima, a mo' di ritmo preparatorio all'inserimento. Questo andrà verificato sull'intero *usus* di Chiaro, ma si possono ora raccogliere i seguenti dati:

Modulo	Verso	Testo	Posizione e ruolo	Luogo
2 3 6	v. 50	ver' me, bella, mostrate	IV, 8: fine secondo piede	Irregolare
2 3 6	v. 53	a me dava chiarezza	IV, 11: inizio calata	Irregolare
1 2 6	v. 46	là ov'è argogliamento;	IV, 4: fine primo piede	Irregolare
3 5 6	v. 20	lo mio cor, s'a voi piace,	II, 6: rallenta dopo endecasillabo?	Regolare

In conclusione di questa microscopia, si può dire di aver guadagnato alcune informazioni, benché parziali, riguardo alla prassi di versificazione di Chiaro Davanzati, che quindi si profila come un'intessitura ben più complessa di quanto la sua materia piana presenti. Si è considerata la prima strofa del componimento come modello di partenza, poiché stabilisce le sedi preliminari su cui poi la modulazione risulta percepibile per l'uditorio e perché sembra istituire un richiamo strutturale alle stanze seguenti, circolarmente. Le variazioni metriche sembrano comunque dispiegarsi secondo modalità ben ragionate: rispondono cioè a necessità ritmiche, quali la compensazione (se promuovo x devo diminuire y; se taglio x devo allungare y), la simulazione (se prima avevo x, uso y dal ritmo simile ma sillabicamente altro) o anzi il contrasto (la cadenza di x è rotta da y). Sembra poi che si accompagnino all'argomentazione lirica in corso. Su questo aspetto, bisognerà trovare corrispondenze ricorrenti nel resto del *corpus*. Se si è scorso un meccanismo di elaborazione *in fieri* della versificazione, forse riconducibile a dei meccanismi di pubblico e di ostensione di abilità, si può pensare anche (senza escludere la prima opzione) a una poetica di trascinamento da parte della materia, che per la disforia del sentimento porta a *dover* variare per accomodare i mutamenti d'animo (anticipando o preparando alcune movenze di Cavalcanti)²⁹, situazione che richiama alla mente la complessità del *descort* provenzale.

Gli indizi raccolti alimentano l'impressione, tornando all'ipotesi di fondo su cui si vuole basare lo studio dell'intero *corpus* davanzatiano, che alle sue modulazioni possa soggiacere una possibile regola di variazione, la cui metodologia sistematica dovrà essere comprovata all'interno delle forme della canzone italiana del Duecento.

In maniera da verificare una tale prassi di versificazione, che permette comunque di sondare i meccanismi più profondi del ragionare in rima duecentesco, il metodo d'indagine qui esemplificato andrà applicato a tutte le canzoni di Chiaro Davanzati, in particolare a quella ventina che presenta forme di variazione interstrofica, o anisostrofica che dire si voglia. Alcune, che già si è iniziato ad analizzare, presentano infatti meccanismi simili: oltre al tipo qui considerato (che diremmo 'per progressione', con cioè variazione al fine di raggiungere una forma finale equilibrata), si può aggiungere un tipo 'per redistribuzione', ove ad un modello iniziale si aggiunge uno scarto di un numero preciso di sillabe che, attraverso le solite commutazioni ma anche con l'aggiunta di versi autonomi, viene appunto redistribuita in diverso modo nelle strofe che seguono (così ad esempio le canzoni

²⁹ Quest'ultime ben commentate da Camboni, *Fine musica*, cit., pp. 284-289, riprendendo delle intuizioni già continiane.

XII e XXXV). Questo fatto sillabico andrà incrociato con la cadenza ritmica, la struttura sintattica e l'argomentazione, al fine di ricavarne l'«orchestrazione formale».³⁰ Tuttavia, le liriche 'regolari' avranno pure la loro parte, essendovi attestate modulazioni nello schema rimico (e non metrico) e un particolare andamento ritmico dell'endecasillabo quando si tratta di volture del *décasyllabe* provenzale. Le ricorrenze fatte così emergere empiricamente dai testi, verificate tramite incidenze e statistiche nel *corpus* davanzatiano, andranno quindi messe a sistema per rilevare o meno l'esistenza di una regola di variazione o perlomeno di meccanismi ricorsivi.

La domanda, a quel punto, sarà: è possibile che un rimateur camaleontico quale Chiaro, cioè un rimaneggiatore di *topoi* e innovazioni altrui, abbia elaborato da solo una simile procedura di composizione? Solo un'indagine delle somiglianze presso i precedenti componimenti a sirma variabile o anisostrofici, come alcune canzoni siculo-toscane o certe liriche di Guittone e Bonagiunta, potrà permettere di scovare un'eventuale matrice. Un esempio preliminare potrà essere la canzone / lettera-in-versi di Frate Guittone, *Non è da dir 'Gioane' a tal che noce*, certo un elemento eterodosso nella prassi dell'aretino e in realtà di per sé già anomala come "canzone". Lo schema del componimento risulta per le stanze I e II: a11 b11 b7 c11 d7 d7 e7 f7 f11 c7 e11; per la terza stanza: a11 a7 b11 b7 b7 a7 a7 d11 d7 e7 e7 a11 a7 e7; per l'ultima: a11 a7 b11 b7 b7 c7 c7 d11 d7 e7 e7 f11 f7 e7; in aggiunta, un congedo che riprende rime e struttura degli ultimi versi della IV stanza: f11 f7 e7.³¹ La peculiarità di questa canzone a strofa indivisa sta non solo nella commutazione dei valori sillabici tra le stanze (a11 b11 b7 > a11 a7 b11) e nella variabilità dello schema rimico, ma particolarmente nell'aggiunta di ben tre versi, che sperimentano sulla circolarità della strofa e sull'armonizzazione delle rime. Dallo schema iniziale si ha una variazione graduale che passa attraverso l'ampliamento dell'uso della rima A ad altre sedi di stanza (nella III strofa) per garantirne la coesione in contrasto con l'ampliamento sillabico; poi si ritorna (IV) ad una differenziazione rimica mantenendo tuttavia lo schema variato. La costruzione della struttura aumentata suggerisce poi un meccanismo di ampliamento del verso: a11 iniziale viene raddoppiato in a11 a7, 'aggiustando' il proprio carattere di irrelato nel

³⁰ M. Praloran, *La canzone di Petrarca. Orchestrazione formale e percorsi argomentativi*, a cura di A. Soldani, Roma-Padova, Antenore, 2013.

³¹ Il testo è stato recentemente edito nella preziosa nuova raccolta Guittone d'Arezzo, *Rime*, vol. II, *Rime morali*, a c. di V. Brancato e A. Beretta, Edizioni del Galluzzo – Fondazione Ezio Franceschini, Firenze 2025, pp. 270-274. Tuttavia, si segue qui l'interpretazione dello schema a strofa indivisa proposto da Camboni, *Fine musica*, cit., p. 242-244.

modello di partenza, perfino sfidandolo nell'esondazione della III strofa; b11 b7 viene 'rinterzato' in b11 b7 b7; c11 viene frammentato in due settenari; d7 d7 promosso a d11 d7; E viene raddoppiato; F soppianta, infine, il ritorno di rima (c; a), per prediligere la formazione di una coppia prima della chiusura. Ci sembra rivelarsi così una sperimentazione che, in luogo dell'alternanza iniziale, A BB C DD EE FF C E, ricerca un maggiore equilibrio (qui rimico, non sillabico o modulare) nel giocare a formare delle rime bacciate conseguenti AA BBB CC DD EE FF E, ovvero una metodologia di variazione che distribuisce uno scarto sillabico (17) attraverso una progressione: modello di partenza - variazione transitoria (coesa sulla rima in A) - equilibrio finale. Questo modalità non appare molto distante da quanto visto in Chiaro. Un procedimento ancora più simile alla prassi davanzatiana si potrà osservare in *Onne vogliosa d'omo infermitate*, sempre di Guittone, a cui si rimandano prossimi studi.³²

Se anche si trovassero dei precedenti, che siano dirette influenze o semplici suggestioni poi raccolte ed elaborate dal nostro fiorentino, è possibile che tale prassi non abbia poi avuto altri cultori successivi, che addirittura nasca e muoia con Chiaro? Ciò che si sarà ricavato dalle sue canzoni andrà allora confrontato anche con le forme metriche 'capricciose' coeve (le ballate di Lapo Gianni) e del primo Trecento: oltre ad alcune forme irregolari di Fazio degli Uberti, un buon confronto si darebbe con la «canzone del valore» di Dino Compagni, le cui strofe presentano una variazione a partire dalla prima stanza, di un endecasillabo in settenario e una coppia di settenari accelerati in quinari. Le prospettive della ricerca, nel più roseo dei casi, potrebbero portare così a razionalizzare le varie 'incongruenze' coeve, fornendo delle possibili chiavi d'interpretazione alternative alle *cruces* codicologiche; ad ogni modo, si avrà una panoramica del ragionare in rima fiorentino e si verificherebbe se la «fase davanzatiana» della lirica duecentesca sia caduta davvero tanto nel nulla.³³

BIBLIOGRAFIA

Fonti

Chiaro Davanzati, *Rime*, ed. critica a.c. di A. Menichetti, Commissione per i testi di lingua, Bologna 1965.

Chiaro Davanzati, *Canzoni e rime*, a c. di A. Menichetti, Einaudi, Torino 2004.

Guittone d'Arezzo, *Rime*, vol. II, *Rime morali*, a c. di V. Brancato e A. Beretta, Edizioni del Galluzzo – Fondazione Ezio Franceschini, Firenze 2025.

Studi in ordine cronologico

³² L'accostamento tra questa canzone eteromodulare e la prassi di Chiaro è stato peraltro già accennato da Brancato, in Guittone, *Rime morali*, cit., pp. 234-235.

³³ Contini, *Poeti del Duecento*, cit., p. 400.

R. Palmieri, *Saggio sulla metrica del Canzoniere di Chiaro Davanzati*, Ravenna 1913.

F. Pellegrini, “Recensione a: Ruggiero Palmieri, *La poesia politica di Chiaro Davanzati*, 1913 e Id. *Saggio sulla metrica del Canzoniere di Chiaro Davanzati*, 1913”, in «Rassegna bibliografica di letteratura italiana», XXII, 1914, pp. 1-7.

E. R. Curtius, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, a c. di R. Antonelli, Quodlibet, Macerata 2022 (1948).

Poeti del Duecento, a c. di G. Contini, Ricciardi, Milano-Napoli 1960.

D’A. S. Avalle, *Ai luoghi di delizia pieni. Saggio sulla lirica italiana del XIII secolo*, Ricciardi, Milano-Napoli 1977.

C. Di Girolamo, *Teoria e prassi della versificazione*, il Mulino, Bologna 1976.

R. Antonelli, *Canzoniere Vaticano Latino 3793*, in *Letteratura Italiana*, dir. da A. A. Rosa, *Le opere*, vol. 1: *Dalle Origini al Cinquecento*, Einaudi, Torino 1992, pp. 27-44.

G. Gorni, *Metrica e analisi letteraria*, il Mulino, Bologna 1993.

A. Menichetti, *Metrica italiana*, Antenore, Padova 1993.

F. Brugnolo, *La Scuola poetica siciliana*, in *Storia della letteratura italiana*, dir. da E. Malato, vol. 1, *Dalle Origini a Dante*, Salerno Editrice, Roma 1995, pp. 265-338.

P. Beltrami, *Metrica italiana*, il Mulino, Bologna 1998.

C. Giunta, *La poesia italiana nell’età di Dante. La linea Bonagiunta-Guinizzelli*, il Mulino, Bologna 1998.

A. Menichetti, *Le tenzoni fittizie di Chiaro Davanzati*, in *Il genere “tenzone” nelle letterature romanze delle origini*, a c. di M. Pedroni e A. Staule, Longo, Ravenna 1999, pp. 33-46.

A. Menichetti, « Sur quelques asymétries syllabiques entre les strophes de la chanson (à propos d’anisosyllabisme) », in *Métriques du Moyen Age et de la Renaissance*, a c. di D. Billy, L’Harmattan, Paris-Montréal 1999, pp. 145-61.

C. Giunta, *Versi a un destinatario*, il Mulino, Bologna 2002.

AA.VV., *La metrica dei Fragmenta*, a c. M. Praloran, Antenore, Roma-Padova 2003.

M. Praloran, *La canzone di Petrarca. Orchestrazione formale e percorsi argomentativi*, a c. di A. Soldani, Antenore, Roma-Padova 2013.

M. C. Camboni, *Fine musica. Percezione e concezione delle forme della poesia, dai siciliani a Petrarca*, Edizioni del Galluzzo – Fellowship Marco Praloran, Firenze 2017.

Appendice

Donna, ciascun fa canto
di gioia per amore:
mostrano ben che 'l core
trovi merzede alquanto;
ma io nonn-ho valore, 5
ca di sospiri e pianto
sovente mi ramanto,
veg<g>endo ch'a voi piace il meo dolore.
Ma non cangio labore,

ché m'è rimasto di voi lo guardare; 10
 so che noia vi pare,
 ma già furare
 da me l'amare
 non potete, ch'io non sia servidore.

S'io servo e voi dispiace, 15
 veg<g>io ben ch'è follia,
 ma d'amare è la via
 omo di sua ofesa render pace;
 e tut<t>o ciò disia
 lo mio cor, s'a voi piace, 20
 e com'oro in fornace
 ci afina tutavia.
 Se voi par villania
 da me voi ricepere
 lo parlare e 'l vedere, 25
 guardate a lo sapere,
 come valere
 po<tesse> donna senza cortesia.

Cortesia è soffrire
 doglia per istagione: 30
 tut<t>o ciò vuol ragione,
 ch'apresso oltra<ggio> nasce l<o> disire;
 s'io misi mia intenzione
 in voi per me' gradire,
 veg<g>io che v'è languire, 35
 partir non pos' la mia openione.
 Ma questa è la cagione
 ca tut<t>o ciò ch'io dico m'<è> arivato
 in bono usato:
 che chi è amato 40
 sì è blasmato,
 se non ama, <ed> in fallo si ripone.

Ponesi in fallimento
 donna senza pietate;
 non s'aven protestate 45
 là ov'è argogliamento;
 la vostra richitate
 venne in dibassamento,
 se per un'ira cento
 ver' me, bella, mostrate. 50

La claritate
de la vostra bellezza
a me dava chiarezza
che la greve ferezza
serà dolcezza, 55
s'io tegno l'umiltate.

L'umiltate mi guida
a una dolze speranza,
ché 'l chieder pïetanza
nesun amante isfida. 60

Visto l'ho per usanza
che lo leon per grida
cresce in vita e rafida
li figli suoi di pic<c>iola possanza:
così i 'lleanza 65

poreste voi di me, bene allegrando:
s'io per usando
merzé chiamando,
uno vostro comando
mi doneria possanza. 70

Dante, Panikkar e Gaudì tra simbolo e ricerca triadica del mistero (II parte)

GIANNI VACCHELLI

SISD – Seminario Internazionale di Studi Danteschi

ORCID : 0009-0004-1993-4054

Abstract: Il presente contributo, articolato in due parti pubblicate rispettivamente nel precedente e nell'attuale numero della rivista, indaga le profonde convergenze tra Dante, Antoni Gaudí e Raimon Panikkar, figure lontane per epoca, linguaggio e disciplina, ma accomunate da una visione sapienziale, simbolica e trasformativa del reale. Attraverso un percorso scandito da alcune parole-chiave fondamentali – esperienza, spazio sacro, verità, bellezza, sapienza, intuizione cosmoteandrica, armonia, a-dualità, opera, cristofania e politica – il saggio mette in luce una comune concezione relazionale dell'esistenza, alternativa alle frammentazioni della modernità. La prima parte mostra come, nei tre autori, arte, pensiero e vita tendano a ricomporsi in una prospettiva unitaria, nella quale il simbolo non rimanda semplicemente ad altro, ma tiene insieme le dimensioni cosmica, umana e divina dell'esperienza. Lo spazio sacro, la parola, la sapienza e la struttura triadico-trinitaria del reale vengono interpretati come espressioni di una visione cosmoteandrica che attraversa, in forme differenti, la *Commedia*, l'architettura gaudiana e la riflessione panikkariana. La seconda parte approfondisce le implicazioni spirituali, antropologiche e storico-politiche di tale prospettiva. L'armonia viene presentata come relazione vivente tra differenze e come alternativa tanto al monismo quanto alla frammentazione; l'a-dualità (*advaita*) come superamento delle separazioni assolute tra uomo, cosmo e divino; l'opera come partecipazione creativa al reale, distinta dalla moderna concezione del lavoro. Particolare rilievo assume inoltre il tema del Cristo cosmico e della cristofania, che consente di rileggere in chiave unitaria la visione di Dante, Gaudí e Panikkar. Il percorso culmina infine nella riflessione sulla dimensione politica, sulla povertà, sulla critica delle logiche dominanti e sulla pace, intesa come frutto di una riconciliazione tra essere umano, cosmo e mistero divino.

Ne emerge una proposta ermeneutica che individua nei tre autori una comune tensione verso una conoscenza sapienziale e trasformativa, capace di coniugare mistica, arte, pensiero e impegno storico in una visione relazionale e integrale della realtà.

5. Armonia

Se l'intuizione cosmoteandrica e la struttura triadica del reale costituiscono uno dei nuclei più profondi della convergenza tra Dante, Gaudí e Panikkar, la categoria che forse meglio ne esprime la dimensione relazionale è quella di armonia.

Panikkar, commentando l'opera di Gaudí¹, ricorda che

la qualità essenziale dell'opera d'arte è l'armonia².

Tale affermazione non va intesa in senso meramente estetico o decorativo. L'armonia non designa anzitutto una proprietà dell'opera bella, ma una qualità intrinseca, ontologica del reale stesso. L'arte autentica è tale nella misura in cui riesce a manifestare, rendere percepibile e partecipabile questa struttura armonica del mondo.

In questo senso, l'armonia appare strettamente connessa ai temi già emersi nelle pagine precedenti: la tensione simbolica, l'intuizione cosmoteandrica, la struttura trinitaria dell'essere, la sapienza come capacità di tenere insieme ciò che tende a frammentarsi. Armonia significa infatti relazione vivente tra differenze. Essa non coincide con l'uniformità né con la semplice identità, ma presuppone pluralismo, distinzione e reciprocità.

Proprio per questo Panikkar preferisce spesso il termine armonia a quello di unità. L'unità, infatti, può sempre correre il rischio di trasformarsi in monismo, assorbendo o annullando le differenze. L'armonia, al contrario, custodisce la molteplicità senza lasciarla precipitare nella frammentazione. Essa non riduce il molteplice all'uno, ma conserva le differenze all'interno di una relazione più profonda. Da qui deriva anche la critica panikkariana a ogni forma di universalismo omologante: più che un universo uniforme, Panikkar pensa un pluriversalismo, una realtà composta da prospettive e tradizioni plurali, chiamate non a dissolversi in una sintesi astratta, ma a entrare in una relazione mutua e feconda.

Anche Dante esprime con straordinaria efficacia poetica questa intuizione. All'inizio del *Paradiso*, descrivendo la propria elevazione verso il cielo, scrive:

Quando la rota che tu sempiterni
desiderato, a sé mi fece atteso
con l'armonia che temperi e discerni
(*Par I*, 77-79).

L'espressione è di particolare densità. È il divino stesso che, mediante l'armonia, «tempera» e «discerne», cioè accorda e distingue le molteplici realtà del cosmo. L'armonia appare così come il principio attraverso cui le differenze vengono ordinate senza essere annullate, le

¹ R. Panikkar, *Gaudí. Lo spazio sacro è lo spazio reale*, in *Arte e simbolo*, Jaca Book, Milano 2020, p. 274.

² A. Gaudí, *Idee per l'Architettura. Scritti e pensieri raccolti dagli allievi*, Jaca Book, Milano 2011, p. 106.

singularità accordate senza essere confuse. Essa rende possibile la coesistenza del molteplice nell'universo.

In questi versi appare già una delle intuizioni più profonde della Commedia: l'universo non è una macchina, ma una sinfonia. L'ordine cosmico non è meccanico bensì musicale; non è il risultato di una rigida uniformità, ma di una relazione dinamica tra molteplici livelli dell'essere. In tal senso, l'armonia dantesca risulta sorprendentemente vicina sia alla visione cosmoteandrica di Panikkar sia alla ricerca architettonica di Gaudí.

L'intera opera gaudiana può infatti essere letta come una ricerca di armonia tra elementi apparentemente opposti: natura e cultura, materia e spirito, geometria e vita, tradizione e innovazione, terra e cielo. Analogamente, la riflessione di Panikkar cerca incessantemente un'armonia tra Oriente e Occidente, tra religioni differenti, tra esperienza mistica e riflessione filosofica, tra umano, cosmico e divino.

Questa armonia quindi non riguarda soltanto la struttura ontologica del reale, ma anche il rapporto tra culture e religioni. In *Invisible Harmony* Panikkar parla appunto di una «armonia invisibile», che attraversa l'intera realtà e che dovrebbe manifestarsi anche nell'incontro tra le tradizioni religiose dell'umanità. Non si tratta di ridurre le religioni a un comune denominatore, ma di riconoscere una consonanza profonda che non elimina le differenze, bensì le rende reciprocamente feconde. Per questo Panikkar insiste sul fatto che ogni autentico dialogo religioso nasce non da un catalogo di proposizioni astratte, ma da un'esperienza vissuta, da ciò che sgorga *ex abundantia cordis et mentis*. Il dialogo autentico suscita reinterpretazioni e apre nuove possibilità di comprensione reciproca.

In tal senso opera quella che Panikkar chiama la dinamica della *pars pro toto*: ciascuno partecipa al tutto, ma sempre da una prospettiva particolare. Nessuna tradizione esaurisce il reale, e tuttavia ciascuna può lasciarne trasparire una dimensione essenziale. Il tutto continua così ad attirare l'uomo come orizzonte di verità, di bontà e di bellezza, poiché, osserva Panikkar, «qualcosa è completo quando possiede un'armonia interiore».³

Anche Dante e Gaudí sembrano muoversi entro questa logica armonica: il primo costruendo una sintesi capace di accogliere tradizioni differenti, cristiane e pagane, occidentali e orientali (non fosse almeno per il vicino oriente ebraico ed islamico); il secondo dando forma architettonica a un'unità che vive soltanto nella pluralità delle sue pietre, dei suoi colori, delle sue forme e dei suoi simboli.

³ Per le citazioni sull'«armonia invisibile» di questo paragrafo, cfr. https://raimon-panikkar.org/?page_id=2375

L'armonia non è però immediatamente accessibile. Panikkar osserva che non tutti sono in grado di percepirla allo stesso modo: «il turista affrettato non la vede, il credente la sente, il contemplativo ne gioisce».⁴ Ciò suggerisce che l'armonia non sia semplicemente un dato oggettivo, ma una realtà che richiede una trasformazione dello sguardo. L'arte autentica — sia essa poetica, architettonica o filosofica — svolge precisamente questa funzione iniziatica: educare lo sguardo, condurre dalla superficie alla profondità, rendere l'essere umano capace di percepire l'ordine simbolico del reale.

In questa prospettiva, Dante, Gaudí e Panikkar condividono una medesima convinzione: se il mondo non è ultimamente governato dal caos, dalla frammentazione o dalla separazione, ma da una più profonda armonia relazionale, l'opera d'arte autentica non crea arbitrariamente tale armonia; piuttosto la scopre, la rivela e vi partecipa, collaborando a quella continua opera di integrazione e trasfigurazione che costituisce uno dei significati più profondi dell'esperienza umana.

6. Advaita, natura e a-dualità

Un'ulteriore chiave interpretativa che consente di comprendere in profondità il dialogo tra Dante, Gaudí e Panikkar è offerta dalla categoria dell'*advaita*, dell'a-dualità. Si tratta di una nozione fondamentale della tradizione *hindu*, in particolare del *Vedānta*, che Panikkar riprende e rielabora in modo originale all'interno della propria visione cosmoteandrica. L'a-dualità non indica la negazione delle differenze, ma il superamento dei dualismi radicali. Essa non confonde le realtà tra loro, ma impedisce di pensarle come entità isolate e autosufficienti. Dio e mondo, spirito e materia, Creatore e creatura restano distinti, ma non separati. L'*advaita* panikkariano, pertanto, non coincide con un monismo che assorbe ogni differenza nell'Uno, ma designa una relazionalità originaria che custodisce le differenze senza trasformarle in separazioni.

L'a-dualità si manifesta così nel rapporto tra uomo, cosmo e divino, che non appaiono come realtà separate, ma come dimensioni reciprocamente implicate dell'unico reale. Gaudí arriva ad affermare: «Questo albero è prossimo al mio Creatore; è lui il mio maestro».⁵ E Panikkar commenta:

⁴ R. Panikkar, *Gaudí. Lo spazio sacro è lo spazio reale*, cit., p. 274.

⁵ R. Panikkar, *Gaudí. Lo spazio sacro è lo spazio reale*, cit., p. 274.

La frase è squisitamente ambigua, anzi *advaita*. Chi è il maestro: l'albero o il creatore? Certamente sono inseparabili.⁶

La domanda stessa infatti mostra il limite di una logica rigidamente dualistica. L'albero non è Dio, ma non è neppure una realtà puramente separata da Lui. È precisamente questo il terreno dell'*advaita*: un'a-dualità che non confonde, ma neppure separa.

Anche in questo senso la natura costituisce una fonte inesauribile d'ispirazione per Gaudí. Egli ha pensato la *Sagrada Família*

come un giardino, un *parádeisos* nel senso greco-biblico del termine, ricco di alberi, fiori, creature e forme viventi, un paradiso che richiama l'uomo a riscoprire le proprie origini in Dio. «Per coloro che hanno un'esperienza religiosa, tutta la Natura può rivelarsi come sacralità cosmica. Il Cosmo nella sua totalità può diventare *ierofania*», ha scritto il teologo ortodosso Mircea Eliade, «cioè si apre a ciò che lo supera, che è oltre».⁷

L'architettura non si contrappone alla natura, ma ne prolunga il dinamismo e ne rende visibile il significato simbolico. Le forme vegetali, la crescita organica delle colonne e la presenza costante di motivi naturali sembrano suggerire che l'intera creazione partecipi di un'unica vita. La realtà naturale non è allora un semplice oggetto da osservare o da utilizzare, ma una trasparenza del Mistero.

Una simile sensibilità attraversa profondamente anche Dante. Non è forse casuale che la *Commedia* si apra nella selva oscura e si concluda nella contemplazione del cosmo mosso dall'amore. La natura non costituisce uno sfondo neutrale, ma partecipa attivamente al cammino di trasformazione del pellegrino. L'intero universo dantesco appare come un'immensa trama simbolica, nella quale il visibile rimanda incessantemente all'invisibile. La selva stessa, prima ancora di essere allegoria morale, è luogo iniziatico e simbolico, soglia attraverso cui l'uomo è chiamato a rientrare in relazione con il mistero del reale.

Il punto culminante di questa intuizione si trova nel canto finale del *Paradiso*. Nel cuore stesso della Trinità, Dante contempla «la nostra effigie» (*Par XXXIII*, 131): l'umano appare misteriosamente presente nel divino, senza che per questo venga annullata la differenza tra Creatore e creatura. È uno dei luoghi in cui la poesia dantesca si avvicina maggiormente a

⁶ A. Gaudí, *Idee per l'Architettura. Scritti e pensieri raccolti dagli allievi*, cit., p. 101.

⁷ E.M. Sironi, *Il messaggio ecumenico della Sagrada Família di Antoni Gaudí, miracolo architettonico di unità nella diversità*, <https://www.barnabiti.net/wp-content/uploads/2020/01/06-Ecumenismo-14-22.pdf>, p. 17.

una prospettiva *advaitica*. Non si tratta di fusione né di identità indistinta, ma di una relazione così profonda da oltrepassare ogni opposizione dualistica. L'umano è nel divino e il divino nell'umano, senza confusione e senza separazione. In Cristo, vero Dio e vero uomo, questa relazione raggiunge la sua espressione più alta.

In tale ottica, Dante, Gaudí e Panikkar sembrano condividere una medesima intuizione fondamentale: il reale è costituito da relazioni. La verità non consiste nella separazione dei poli, ma nella scoperta della loro reciproca appartenenza. L'*advaita* diviene così non soltanto una categoria filosofica, ma una vera e propria postura spirituale e conoscitiva, capace di riconoscere nel cosmo, nell'uomo e in Dio dimensioni distinte ma inseparabili di un unico mistero vivente.

7. Gaudí, il *gaudere* e l'opera

Un elemento apparentemente marginale, ma in realtà profondamente significativo, riguarda il modo in cui Gaudí interpreta il proprio stesso nome: «Mi chiamo Gaudí, con l'accento sull'ultima vocale; è una parola che deriva dal latino *gaudēre*, che significa godere, e si riferisce a un senso del piacere che si esprime in me mediante lo slancio che nutro per la mia professione».

L'osservazione è tutt'altro che secondaria. Essa rinvia a una concezione dell'opera radicalmente diversa da quella moderna del lavoro come prestazione, produttività o semplice funzione efficientista. Per Gaudí, l'opera nasce da una gioia creativa che coinvolge l'intera persona e la mette in relazione con il mistero della creazione. Costruire non significa anzitutto produrre, ma partecipare. L'arte autentica non è separabile dal *gaudium*, da quella letizia profonda che accompagna l'incontro con il senso delle cose.

In questo, Gaudí si avvicina sorprendentemente a Dante. Nel canto finale del *Paradiso*, il Poeta afferma:

La forma universal di questo nodo
credo ch'i' vidi, perché più di largo,
dicendo questo, mi sento ch'i' godo
(*Par XXXIII*, 91-93).

Il «godo» dantesco non esprime un'emozione superficiale né una soddisfazione psicologica. È la gioia che nasce dalla contemplazione dell'armonia profonda del reale, dalla

percezione di quel «nodo» che tiene insieme tutte le cose. La conoscenza culmina nel godimento, e il godimento diviene a sua volta una forma superiore di conoscenza.

Opera, contemplazione e gioia tendono così a coincidere. In Dante, come in Gaudí e Panikkar, il fine ultimo non è il lavoro in quanto tale, ma la partecipazione alla pienezza e al ritmo dell'essere. Non è casuale che Panikkar guardi con sospetto a una concezione puramente produttivistica dell'agire umano, nella quale il lavoro viene ridotto a funzione, rendimento o prestazione. In più occasioni egli distingue tra il *labour*, l'attività necessaria e ripetitiva legata alla produzione e alla sopravvivenza, e il *work*, l'opera propriamente detta, capace di generare significato e di lasciare una traccia nel mondo umano. L'opera appartiene dunque a un altro ordine: non è semplice produzione di oggetti, ma manifestazione di senso, creazione di bellezza e partecipazione al reale. Non è lavoro, ma cooperazione, collaborazione con il dinamismo della realtà.

L'opera autentica nasce allora non dalla volontà di dominio sul mondo, ma da una relazione feconda con esso; non dalla logica dell'efficienza, ma da quella del fare artistico-artigianale. In questo senso, il *gaudium* non rappresenta un elemento accessorio, ma uno dei segni più profondi di una conoscenza sapienziale capace di trasformare il fare umano in partecipazione al mistero della vita⁸.

8. Il Cristo cosmico: cristocentrismo e cristofania

Un altro punto cruciale di intersezione tra Dante, Gaudí e Panikkar è il ruolo assolutamente centrale attribuito a Cristo. Sebbene i linguaggi e i contesti siano differenti, tutti e tre riconoscono nel Cristo il luogo privilegiato dell'incontro tra umano e divino, tra cosmo e trascendenza, tra storia ed eternità.

In Gaudí questo orientamento assume una forma esplicitamente cristocentrica. L'intera *Sagrada Família* è concepita come una grande narrazione cristologica e cosmica. Le facciate della Natività, della Passione e della Gloria non rappresentano semplicemente episodi della vita di Gesù, ma le tappe fondamentali del mistero cristiano: l'Incarnazione, il sacrificio redentore e la trasfigurazione finale. La stessa struttura del tempio converge verso la torre centrale dedicata a Cristo, mentre la verticalità dell'edificio esprime simbolicamente il cammino dell'uomo verso il suo centro ultimo. Anche la natura, gli animali, la luce e le forme geometriche che popolano il tempio trovano il loro significato

⁸ Cfr. ad es. Raimon Panikkar – *L'arte di vivere*, visualizzabile all'indirizzo <https://www.youtube.com/watch?v=dk4Ga7jhKuE&t=1970s> (a partire da 21'58'' ca.).

all'interno di questa visione cristocentrica: l'intera creazione appare orientata verso Cristo e in Cristo ricapitolata.

Tale prospettiva trova una profonda risonanza nel pensiero di Panikkar. Per il filosofo catalano-indiano, Cristo non appartiene esclusivamente al cristianesimo storico, ma costituisce una presenza universale e cosmica che può manifestarsi anche oltre i confini visibili della tradizione cristiana. Il Cristo è il simbolo vivente dell'armonia cosmoteandrica, il *mysterium coniunctionis*, il luogo in cui divino, umano e cosmico si incontrano senza confondersi. Per questo Panikkar può parlare di una presenza del Cristo anche nelle altre religioni, senza pretendere che esse debbano necessariamente nominarlo o riconoscerlo secondo le categorie del cristianesimo occidentale.

Così il cristocentrismo si apre alla cristofania. Cristo non è soltanto oggetto di contemplazione o figura della devozione, ma manifestazione vivente del Mistero. Non si tratta semplicemente di guardare Cristo, ma di lasciarsi trasformare in Lui. La cristofania indica precisamente questo processo di rivelazione e partecipazione: Cristo si manifesta non solo come evento storico, ma come realtà vivente che continua a prendere forma nell'essere umano. Ognuno di noi, almeno in potenza, è una cristofania, chiamata ad un'*assimilatio Christo* fatta di grazia e sforzo.

L'ottica della cristofania permette forse di rileggere in modo nuovo l'intera *Commedia*. Certamente il Cristo appare nel poema, e il momento culminante è costituito dalla visione della «nostra effigie» nel cuore stesso della Trinità (*Par XXXIII, 131*). Tuttavia la presenza di Cristo non si esaurisce in questo episodio finale. L'intero viaggio dantesco può essere letto come un processo di progressiva assimilazione a Cristo. Da questo punto di vista, la relativa discrezione delle apparizioni dirette di Cristo nella *Commedia* non costituisce una debolezza della cristologia dantesca, ma forse il suo tratto più mistico. Come nella tradizione di Meister Eckhart o di Giovanni della Croce, il fine ultimo non è semplicemente incontrare Cristo come un personaggio esterno a sé, ma diventare conformi a Lui. Il viaggio di Dante appare così come un processo di cristificazione, una progressiva trasformazione dell'umano nella forma del Figlio. Beatrice stessa è una cristofania, *Benedictus qui venis* (*Purg. XXX, 19*)⁹

Cristocentrismo e cristofania finiscono allora per convergere. In Gaudí, Cristo è il centro simbolico dell'intera creazione; in Panikkar, il principio cosmoteandrico che unisce divino, umano e cosmico; in Dante, il termine ultimo di un cammino di trasformazione spirituale.

⁹ Sul Cristo di Dante, sulla cristofania e sul mistero di Beatrice, mi permetto di rimandare almeno al mio G. Vacchelli, *L'«attualità» dell'esperienza di Dante. Un'iniziazione alla Commedia*, Mimesis, Milano-Udine 2021 (nuova edizione aumentata), pp. 121-192, 215-280.

In tutti e tre i casi, Cristo non è soltanto una figura religiosa tra le altre, ma il simbolo vivente di quell'armonia relazionale del reale che costituisce il cuore della loro visione del mondo.

9. Politica, povertà, critica e pace

L'ultima parola chiave che emerge dal confronto tra Dante, Gaudí e Panikkar è quella della politica, intesa non come appartenenza ideologica o gestione del potere, ma come responsabilità nei confronti della *polis*, della comunità umana e del bene comune. A essa si collegano strettamente altre tre dimensioni: la povertà, la critica e la pace.

Gaudí era pienamente consapevole della dimensione pubblica e politica della propria opera:

Che ognuno metta a frutto il dono che Dio gli ha fatto; il compimento di questo è la massima perfezione sociale. Io lavoro per la Catalogna nel mio campo, innalzando il tempio della *Sagrada Família*, poiché la chiesa è la costruzione che con più dignità rappresenta un popolo». ¹⁰

La *Sagrada Família* non è soltanto un edificio religioso, ma una vera e propria opera civica, una «Bibbia di pietra» e una «chiesa del popolo», capace di esprimere l'identità, la memoria e le aspirazioni di una comunità.

Tale visione è inseparabile dal tema della povertà. Negli ultimi anni della sua vita Gaudí scelse deliberatamente una vita sempre più sobria e austera. Non accettò mai le grandi donazioni dei ricchi, preferendo che il tempio fosse edificato attraverso le offerte della gente comune. Nei momenti di maggiore difficoltà economica arrivò egli stesso a raccogliere offerte per le strade di Barcellona, come un mendicante, definendo la *Sagrada Família* «la cattedrale dei poveri». La povertà, per lui, non coincide con la miseria, ma con una libertà interiore che libera dall'accumulo e dall'ostentazione. Infatti

La povertà genera maggiore eleganza, perché l'eleganza non è mai né ricca né opulenta. Nell'abbondanza e nelle forme eccessivamente complicate non ci sono né eleganza né bellezza: solo confusione. ¹¹

Anche Dante attribuisce alla povertà un valore eminentemente spirituale e politico. Basti pensare alla straordinaria celebrazione di Francesco d'Assisi nel *Paradiso* o alla critica

¹⁰ A. Gaudí, *Idee per l'Architettura. Scritti e pensieri raccolti dagli allievi*, cit., p. 217.

¹¹ A. Gaudí, *Idee per l'Architettura. Scritti e pensieri raccolti dagli allievi*, cit., p. 231.

incessante della cupidigia che attraversa l'intera *Commedia*. Come la tradizione biblica e francescana, anche Dante distingue nettamente tra povertà e miseria:¹² la prima è una virtù che libera, la seconda una condizione disumana che umilia la persona. La radice della crisi politica e morale del suo tempo non è la povertà, ma l'avidità, la «lupa» che trasforma la ricerca della ricchezza in principio ordinatore della società.¹³

Accanto alla povertà emerge così il tema della critica. In tutti e tre gli autori è presente una forma di pensiero critico che non si limita alla contestazione, ma cerca di discernere ciò che favorisce o ostacola la piena realizzazione dell'umano. In questo senso si potrebbe parlare di una forma alta di criticismo o di teoria critica: la capacità di interrogare l'esistente quando esso perde di vista i valori fondamentali. La *Commedia* è attraversata da una radicale denuncia della Firenze comunale cupida, della corruzione ecclesiastica e della *cupiditas* che domina la vita politica. Analogamente, pur senza formulare manifesti teorici, Gaudí oppone con la sua stessa opera l'artigianato all'industrializzazione anonima, la comunità all'individualismo, la spiritualità al nichilismo. La sua non è un'arte borghese o decorativa, ma un'arte che invita l'essere umano a ritrovare una vocazione più alta e più profonda.

In forme diverse, una simile critica attraversa anche il pensiero di Panikkar. Pur senza ricorrere alle categorie del marxismo, egli sottopone a una severa analisi la civiltà tecnocratica, economicista e consumistica moderna. La sua contestazione non nasce da motivazioni economiche, ma da ragioni antropologiche, spirituali e interculturali. Ciò che viene denunciato è una visione dell'essere umano ridotto a produttore, consumatore o semplice individuo separato dal cosmo e dal divino.

In questo contesto, assume particolare rilievo anche il tema del distacco. In una conversazione personale, Panikkar mi disse: «Non so se ho rinunciato alle cose, ma ho sicuramente rinunciato a me. E se rinuncio a me, rinuncio anche alle cose». La povertà appare qui nella sua dimensione più radicale: non soltanto rinuncia ai beni, ma liberazione dall'ego e dalle sue pretese di possesso. Essa si avvicina così alla grande tradizione mistica del distacco, che attraversa tanto l'Occidente quanto l'Oriente.

Politica, povertà e critica convergono infine nel tema della pace. In Dante, in Gaudí e in Panikkar la pace non è semplice assenza di conflitto, ma il frutto di una relazione armonica tra gli esseri umani, il cosmo e il divino. Non può esserci pace senza giustizia, senza distacco dall'idolatria del possesso e senza una critica delle strutture che producono dominio e

¹² Cfr. *Ep* XIII, xxxix, 15.

¹³ Su questi temi, cfr. G. Vacchelli, *Dante, poeta della liberazione*, Ancora, Milano 2025; e Id., *Dante "anticapitalista". Poesia, filosofia, mistica ed economia politica*, Mimesis, Milano-Udine 2025.

separazione. Per questo la loro opera conserva ancora oggi una sorprendente attualità: essa invita a immaginare una società fondata non sull'accumulazione e sulla competizione, ma sulla relazione, sulla bellezza condivisa e sulla dignità di ogni essere.

BIBLIOGRAFIA

Fonti e Studi

Dante, *Commedia*, a c. di A. M. Chiavacci Leonardi, Mondadori, Milano 1991-1994, 3 voll.

Dante, *La Commedia*, testo critico stabilito da G. Petrocchi, Le Lettere, 1994, 4 voll.

Dante, *Epistola a Cangrande*, a c. di E. Cecchini, Giunti, Firenze 1996.

A. Gaudí, *Idee per l'Architettura. Scritti e pensieri raccolti dagli allievi*, Jaca Book, Milano 2011.

R. Panikkar, *Gaudí. Lo spazio sacro è lo spazio reale*, in *Arte e simbolo*, Jaca Book, Milano 2020, pp. 267-274.

E.M. Sironi, *Il messaggio ecumenico della Sagrada Familia di Antoni Gaudí, miracolo architettonico di unità nella diversità*, leggibile in <https://www.barnabiti.net/wp-content/uploads/2020/01/06-Ecumenismo-14-22.pdf>

G. Vacchelli, *Dante, poeta della liberazione*, Ancora, Milano 2025.

G. Vacchelli, *Dante "anticapitalista". Poesia, filosofia, mistica ed economia politica*, Mimesis, Milano-Udine 2025.

G. Vacchelli, *L'«attualità» dell'esperienza di Dante. Un'iniziazione alla Commedia*, Mimesis, Milano-Udine 2021 (nuova edizione aumentata).

Sitografia e videografia

<https://raimon-panikkar.org>

<https://www.youtube.com/watch?v=dk4Ga7jhKuE&t=1970s>

Lucifero, il verme e la scala¹

MIRCO CITTADINI

SISD – Seminario Internazionale di Studi Danteschi

ORCID: 0009– 0009– 2201– 8352

Abstract: Il contributo propone una rilettura archetipica e mistica, non manichea, della figura di Lucifero in *Inferno* XXXIV, in dialogo critico con la tradizione esegetica che ne ha per lo più sottolineato l'inerzia e la mostruosità. Attraverso il parallelismo lessicale e strutturale con Gerione («scala», *Inf.* XVII e XXXIV, 82), l'articolo ricostruisce il valore verticalizzante e cristologico della scala nell'immaginario religioso, leggendo Lucifero come *axis mundi* e scala/croce paradossale. Una seconda parola-chiave, «vermo» (*Inf.* XXXIV, 108), apre a un'ulteriore rete di rimandi rigenerativi attraverso la retorica dionisiana della *turpitudine per dissimilia*. Ne emerge un Lucifero come tappa necessaria, e non meramente punitiva, del viaggio iniziatico dantesco: *caput mortuum* di un'Opera al Nero la cui turpitudine coincide, in polarità invertita, con la potenza del divino.

«Lucifero è immenso e stupido carname, il gradino infimo nella scala de' demòni» (De Sanctis),² «macchina allegorica» (Sermonti),³ «priva di ogni vibrazione spirituale» (Inglese),⁴ «ottuso mostro ruminante» (Barucci),⁵ «incarnazione badialmente capovolta e mostruosamente caricaturale dei concetti e degli attributi che teologicamente vanno associati all'idea di Dio» (Mattalia),⁶ invenzione grandiosa «che resta tuttavia fredda ed inerte nel verso, senza forza fantastica, senza vita» (Chiavacci Leonardi), e potremmo andare avanti. Pare che i commentatori, nei confronti di questo «Fetonte degli abissi»,⁷ mostrino spesso un sentimento di sconcerto e delusione».⁸

¹ Questo articolo riprende il discorso tenuto a Ravenna, il 17 settembre del 2021, all'interno del Congresso Internazionale di Studi Danteschi.

² F. De Sanctis, *La Commedia di Dante*, Roma, Ecra Libri, 2017.

³ *L'Inferno di Dante* (a cura di V. Sermonti, con la revisione di G. Contini), Milano, BUR Rizzoli, 2006.

⁴ *Inferno* (a cura di G. Inglese), Roma, Carrocci, 2019³.

⁵ G. Barucci, *La gola, il corpo, la giustizia (If. VI)*, F. in Spera (a cura di), *La divina foresta*, Napoli, M. D'Auria Editore, 2006, p.48.

⁶ I commenti (con citazione dei loro autori) vengono dall'edizione digitale del *Dartmouth Dante Project*, (DDP) <https://dante.dartmouth.edu>, salvo diversa indicazione.

⁷ M. Praz, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Milano, Mondadori, 2018⁶, p.56.

⁸ Sul principio *deludente* nella *Commedia* mi permetto di rimandare a M. Cittadini, *Tutto è Paradiso. Lezioncine dantesche*, Parma, Accademica Edizioni, 2025, pp. 15-31.

Persino un poeta innamorato del poema come Eliot presenta più di una perplessità rispetto a questo «diavolo sofferente come una qualsiasi anima umana di dannato».⁹

Il primo serafino, conficcato nel punto più lontano da Dio, nel cuore ghiacciato di un sistema diavolocentrico, a causa del proprio «maladetto/superbir» (*Par.* XXIX, 55– 56),¹⁰ non sembra riscuotere un grande consenso né tra gli studiosi, né tanto meno tra i lettori che da sempre gli preferiscono un Ulisse (per restare in tema di superbia) o un Ugolino (per restare all'interno del nono girone).

Nessuno dubita che in questa sua foga manducatoria saturnina¹¹ Lucifero rappresenti la grandiosa manifestazione del male radicale. Lucifero è *umbilicus mundi*, centro dell'universo sensibile, è albero del male, *crux diaboli*, «croce a se stesso» (Chiavacci Leonardi).¹²

D'altro canto, fin a partire dall'invocazione alla croce richiamata nell'*incipit* del canto XXXIV,¹³ c'è chi ha visto nell'Imperatore maligno un rovesciamento in chiave parodistica con tutta una serie di richiami intertestuali e strategie che rimandano al *topos* dell'ineffabilità mistica.¹⁴ Ma appunto in chiave parodistica. Fin dai primi versi del canto XXXIV noi leggiamo l'allusione ad un inno processionale per il Venerdì Santo. I fedeli, durante l'adorazione della croce, intonavano come antifona *Ecce lignum*. Quello che Dante fa, nella rapidità di un verso, è ricostruire la dinamica della sequenza liturgica, per cui il viaggio della *Commedia* diventa viaggio di crocefissione / morte/ sepoltura/ resurrezione (battesimo).¹⁵

⁹ T. S. Eliot, *Scritti su Dante*, (a cura di Roberto Sanesi), Milano, Bompiani, 2009, p.33: «E confesso che mi sento portato a ricevere da Dante l'impressione di un diavolo sofferente come una qualsiasi anima umana di dannato e, d'altronde, penso che il tipo di sofferenza dello spirito del male dovrebbe essere rappresentato in modo totalmente diverso».

¹⁰ Il testo della *Commedia* è quello stabilito da G. Petrocchi, *Le Lettere*, Firenze, 1991-1997 (4 voll.).

¹¹ Lucifero è il padre distruttivo e cannibalico, anticipato da Ugolino, che richiama in sé le polarità negative dell'archetipo del *Senex Saturno-Kronos*. Su questo rimando a J. Hillman (1964 e 1967), *Puer aeternus*, tr. it. Adelphi, Milano, 2011¹²; 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, pp. 84-111, a p. 99-100, consultabile al link <https://www.isfida.eu/vol8nr2>.

¹² DDP nella nota introduttiva.

¹³ *Inferno* XXXIV, 1: «*Vexilla regis prodeunt inferni*».

¹⁴ Su questo argomento preziosa è la lettura di G. Ledda, *Visio diaboli mystica: ineffabilità e parodia*, in *Id., La guerra della lingua. Ineffabilità, retorica e narrativa nella 'Commedia' di Dante*, Ravenna, Longo Editore, 2002, pp. 159-173.

¹⁵ Su questo aspetto necessario è il riferimento a S. Prandi, *Il diletto legno. Aridità e fioritura mistica nella 'Commedia'*, Firenze, Olschki Editore, 1994, p. 50-58.

L'itinerario infernale si sovrappone quindi al momento della sepoltura di Cristo: l'insegna/vessillo del canto III trova qui richiamo e conclusione. La croce cristiana e la Trinità celeste vengono pervertite nella figura di Lucifero, altare della Babilonia infernale, uno e trino. Satana contraffà la croce e in un certo senso tutto il canto sembrerebbe contraffazione della visione finale.

Quello che io andrò a proporre però è una lettura archetipica di questa scena, intesa come lettura a- duale, non manichea, capace di individuare nuovi sentieri dentro la foresta dantesca. L'approccio archetipico va a coincidere con la lettura mistica, lettura che privilegia l'armonizzazione e l'integrazione degli elementi discordanti.

È qui che Dante ci sfida ed è «in atto»: perché noi siamo programmaticamente scissi, dualistici o monistici, spesso troppo materiali, quando non, magari per reazione, troppo aerei e spiritualizzati. Il regno, ormai così vacillante, delle nostre specializzazioni è chiamato a giudizio dal genio universale di Dante. Ma, soprattutto, sono le nostre schizofrenie interiori, i nostri Dr. Jekyll e Mr. Hyde che ci pullulano dentro, il nostro essere «uno nessuno e centomila» ad agitarsi di fronte allo sguardo armonizzatore e sapiente del Poeta.¹⁶

L'Inferno è il regno del male, del castigo, della colpa, su questo non ci sono dubbi, ma quello che a me interessa, attraverso la figura di Lucifero, sarà un Inferno come stazione necessaria del viaggio iniziatico dantesco.¹⁷

Non nego che l'Inferno sia il regno della giustizia aristotelica, del politicamente corrotto, dell'incompiutezza, della catabasi nelle energie materiche ed istintuali,¹⁸ ma al tempo stesso l'Inferno è «dotato di una sua paradossale e fondamentale positività».

Dante, come l'eroe della tradizione induista, per eliminare la potenzialità di tutte le sue morti e rinascite successive, deve affrontare, in vita, la Morte stessa. E quindi affronta il mostro, terribile e sublime, come fosse una scala, dirigendosi verso l'Assoluto per portare

¹⁶ G. Vacchelli, *L' «attualità» dell'esperienza di Dante. Un'iniziazione alla Commedia*, Milano-Udine, Mimesis, 2019², p. 36.

¹⁷ G. Vacchelli, *Dagli abissi oscuri alla mirabile visione. Letture bibliche al crocevia: simbolo poesia e vita*, Genova-Milano, Marietti, 2008, p.135: «Dio non è semplicemente il bene contro il male rappresentato dal Satana. Ci troviamo piuttosto in una dinamica di compimento e l'uomo deve essere posto di fronte a lati di sé sconosciuti di cui il Satana è guardiano».

¹⁸ G. Vacchelli, *Dante e la selva oscura*, Bergamo, Lemma Press, 2018, p. 46.

a compimento la vera immortalità. La morte iniziatica, la discesa agli Inferi, si compie nel corso della vita, scendendo nel punto più profondo dell'abisso, per risalire verso l'alto.¹⁹ Lucifero è «scala», come «scala» è Gerione (miei i corsivi):

- *Inferno* XXXIV, 82: «Attienti ben, ché *per cotali scale*»;
- *Inferno* XVII, 82: «Omai si scende *per sì fatte scale*».

In entrambi i canti – in rima –, con due costruzioni speculari e sovrapponibili, al medesimo verso, l'82 la cui somma dà 10, numero denso di richiami simbolici.

I due personaggi si richiamano per antitesi e somiglianze: il primo è dotato di ali ma non vola, il secondo sprovvisto di ali ma nuota nell'aria;²⁰ entrambi sono *mezzi di transizione* a livelli energetici ulteriori. In entrambi i casi Dante e Virgilio sprofondano per risalire. Senza contare che il canto XVII a livello numerico è assolutamente centrale nell'unico libro che considera XXXIV canti.

L'inabissarsi per risalire è paradosso tutto cristiano. Gerione assomma a sé tutti gli elementi propri di una simbologia ascensionale,²¹ nel suo essere al tempo stesso *scala*, *freccia* (*Inf.* XVII, 136), *volo*, *falcone* (*Inf.* XVII, 126). Un vero e proprio trattato di *pteropsicologia*²² in chiave poetica.

Ma per restare al valore *verticalizzante* della scala nel serbatoio immaginale,²³ pensiamo alla scala di Giacobbe, alla scala sulla quale Maometto vede elevarsi l'anima dei giusti, all'ascensione mistica di Giovanni della Croce il quale raffigura le tappe della perfezione mediante una difficile scala sul Monte Carmelo. La scala mistica è abbondantemente attestata nelle diverse tradizioni religiose e non. In certe leggende dell'Europa orientale la Croce del Cristo vien considerata come un ponte o una scala che serve al Signore per discendere sulla terra e alle anime per salire verso di Lui.

¹⁹ G. G. Filippi, *Discesa agli inferi – La morte iniziatica nella tradizione hindū*, Roma, NovaLogos, 2014, pp. 213-214.

²⁰ Vedi G. Gorni, *Lectura Canto I*, in G. Guntert e M. Picone (a cura di), *Lectura Dantis Turicensis, Inferno*, Firenze, Franco Cesati, 2000, pp. 233-241.

²¹ G. Durand (1963), *Le strutture antropologiche dell'immaginario. Introduzione all'archetipologia generale*, tr. it., Bari, Dedalo Edizioni, 2013, p. 151-155.

²² Ivi, p. 157.

²³ Per il concetto di immaginale applicato a Dante, rimando al mio *Dante e il mondo infero*, op. cit., pp. 85-88.

Dante stesso vede nel cielo di Saturno (cielo astronomicamente collegato al cerchio dei traditori)²⁴ una scala d'oro che sale vertiginosamente fino all'ultima sfera celeste, scala sulla quale salgono le anime dei beati nei canti XXI– XXII del *Paradiso*.²⁵

La scala di Giacobbe, nella tradizione patristica, viene associata alla croce del Cristo. Ippolito (primi decenni del III sec.) nelle sue *Benedictiones Isaac et Jacob* scrive: «La croce è la scala di Giacobbe [...]. Quest'albero dalle dimensioni celesti si è alzato dalla terra ai cieli, fissandosi – pianta eterna – in mezzo tra il cielo e la terra, sostegno dell'universo [...] giuntura del mondo, che tiene riunita la varietà della natura umana [...] toccando con il suo vertice la sommità del cielo» (XXXIII 52); Cromazio di Aquileia (338/340– 407/408) nei suoi *sermones* scrive: «Unde non immerito scalam se vidisse in ipso loco Iacob patriarcha retulit, cuius caput pertingebat ad coelum, et Dominus incumbibat super eam. Scala firmata a terra usque ad coelum, crux Christi est, per quam nobis introitus ad coelum est».²⁶ Lucifero scala/croce diventa *l'axis mundi* fisso «intorno al quale si compie la rivoluzione di tutte le cose».²⁷

Anche il Figlio dell'Uomo si identifica con la scala a significare il ruolo di mediazione del Cristo. Il che potrebbe essere pericoloso, perché se la scala è Lucifero, ne consegue che anche Lucifero, in qualche modo, sia il Figlio dell'uomo. Lucifero/Cristo diventa l'angelo ribelle che si fa uomo, identificato quindi anche come Figlio di Dio, nel senso in cui gli angeli sono intesi, come nel libro di Giobbe: «Ora, un giorno, i figli di Dio andarono a presentarsi al Signore e anche Satana andò in mezzo a loro» (*Job* 1 6).

In questo caso, il tutto trova senso all'interno di una lettura mistica a– duale:

Bisogna subito dire però che qui il Satana non può essere compreso secondo una teologia dualistica, che lo vorrebbe come forza solo maligna e distruttiva. Egli è l'avversario, con cui l'uomo deve ontologicamente misurarsi per crescere, per passare a livelli successivi di coscienza. La sua funzione è fondamentale e Dio

²⁴ Per queste corrispondenze astronomiche rimando a E. Minguzzi, *il Dizionarietto dantesco. Le parole ermetiche della Divina Commedia*, Brescia, Editrice Morcelliana, 2021.

²⁵ Sui riferimenti legati alla *Scala Paradisi* rimando ad M. Ariani, *Lux Inaccessibilis. Metafore e teologia della luce nel Paradiso di Dante*, Roma, Aracne, 2010, pp. 314-315.

²⁶ Su questo rimando all'articolo di E. Meroni, *Il sogno di Giacobbe: sacramentum crucis, axis mundi*, consultabile online al sito https://www.azioniparallele.it/41-scale/saggi/218-ilsognodi_giacobbe.html#sdfootnote23sym.

²⁷ *Ibidem*.

gliela riconosce e gliela permette. Certo in un'ottica amorosa che vuole la vita, il compimento e non la morte dell'uomo.²⁸

La scala raffigura il passaggio da un modo di essere a un altro. Per salire verso Dio è necessario fare l'esperienza dell'abisso.²⁹

Continuando a scendere si finisce inesorabilmente per salire. L'Eroe solare e primaverile non uccide l'Orco, il Mostro, il Leviatano, ma ne integra la sua realtà oscura, proprio come Giona o Giobbe. La sapienza di Dante non si affida al regime diurno della rimozione o della repulsione, ma privilegia la conoscenza e l'integrazione.³⁰ L'iniziazione diventa questo punto di svolta, moto che si fa circolare e che insieme implica una catabasi/anabasi.³¹ Il male diventa quindi necessario all'ascesa.³² Per restare a questa complessità del mistero attuale di Lucifero, propongo un'altra parola chiave che evocherà altre immagini di rinascita e rigenerazione. Lucifero è «vermo» (*Inf.* XXXIV, 108). Così come «vermo» (*Inf.* VI, 22) è Cerbero, altro mostro tricipite, che con Lucifero condivide l'insaziabile voracità.

Cerbero è *kreoboros*, come vediamo nella citata glossa a Servio («creo bortis, id est carnem vorans»), che ritroviamo in Isidoro di Siviglia (*Orig.* XI iii 33) a indicare l'attività di divoramento dei corpi. In questo caso il verme rappresenterebbe la putrefazione dei corpi dei golosi macerati nella lordura infernale.³³ Ma se guardiamo le occorrenze della parola *verme* all'interno del poema troveremo delle interessanti suggestioni.

Quella più confacente al mio ragionamento, sperando di non incorrere in forzature, è quella in *Purgatorio* X dove i superbi si riconoscono in vermi destinati a trasformarsi in «angelica farfalla» (*Purg.* X, 125). È il peccato di superbia, è peccato connesso intimamente a Lucifero:

E ciò fa certo che 'l primo superbo,
che fu la somma d'ogne creatura,
per non aspettar lume, cadde acerbo
(*Paradiso* XIX, 46-48)

²⁸ G. Vacchelli, *Dagli abissi oscuri alla mirabile visione*, op. cit., p. 99.

²⁹ S. Prandi, *Il diletto legno*, op. cit., p.26: «Lucifero si trova a rappresentare paradossalmente il centro del peccato e il passaggio necessario alla redenzione».

³⁰ *Ibidem*, p. 120.

³¹ D. Susanetti, *La via degli dei. Sapienza greca, misteri antichi e percorsi di iniziazione*, Roma, Carocci, 2017, p.19.

³² G. Vannucci, citato in G. Vacchelli, *Dagli abissi oscuri alla mirabile visione*, op. cit., pp. 314-315.

³³ G. Barucci, *La gola, il corpo, la giustizia*, op. cit., pp.31-70.

Vermi sono menzionati nel canto XXIX dell'Inferno, in riferimento alla pestilenza che colpisce tutti, fino al «picciol vermo» (*Inf.* XXIX, 61). Il riferimento è ovidiano, nello specifico alla pestilenza che aveva colpito l'isola di Egina, per cui morirono tutti i viventi, fino all'essere più piccolo, il verme appunto. Ma questo è un mito di morte e resurrezione. Il re Eaco ottiene di riavere un nuovo popolo, i Mirmidoni, da una fila di formiche (*Met.* VII 523–660). E anche a conclusione del canto VI, dove abbiamo Cerbero custode infernale appellato come *verme*, avremo un riferimento al giorno del Giudizio e alla resurrezione dei corpi. Restano i vermi che tormentano le anime dei pusillanimi in Inferno III, 67–69: «Elle rigavan lor di sangue il volto, / che, mischiato di lagrime, a' lor piedi/ da fastidiosi vermi era ricolto». Qui la situazione è più sfuggente e meno diretta e potrebbe anche non avere alcuna menzione con un aspetto di rigenerazione/rinascita, a meno che non venga considerato lo svenimento a fine canto come sorta di morte mistica «per virtù della quale mortifichiamo in noi l'uomo vecchio, e, liberandoci dalle colpe, che sono morte dell'anima, rinasciamo alla grazia e diamo luogo all'uomo nuovo», come nel commento di Pietrobono, *ad locum* (mio il corsivo).

In tutti questi casi il verme sembrerebbe, direttamente o meno, legato ad un principio di rinascita. Proprio come il verme che, secondo il Fisiologo, è versione larvale della nuova Fenice rigenerata. E una Fenice, all'interno dell'Inferno non ci deve stupire se consideriamo che già nella bolgia dei ladri ne abbiamo fatta esperienza.³⁴ Anche Cristo è stato simbolizzato sin dall'inizio del cristianesimo dall'umile verme, dalla crisalide e dalla farfalla, a indicare rispettivamente la sua condizione nella vita mortale (verme), l'attesa dopo la morte nella tomba fasciato dalle bande funerarie (crisalide), e infine la resurrezione nel suo corpo trasformato (farfalla).³⁵

Un riferimento biblico poi lo troviamo nel Salmo 22 al versetto 7: «Ma io sono un verme e non un uomo, rifiuto degli uomini, disprezzato dalla gente». Si tratta del Salmo «Dio mio Dio mio perché mi hai abbandonato», letto dalla chiesa come prefigurazione della passione di Cristo.

Questi accostamenti rientrano nelle tensioni proprie del linguaggio mistico. I misteri divini sono indicibili e per questo lo scrittore può ricorrere a *symbola dissimilia*, immagini

³⁴ *Inferno* XXIV, 106-108: «Così per li gran savi si confessa/ che la fenice more e poi rinasce, / quando al cinquecentesimo anno appressa».

³⁵ M. C. Iglesias Rondina, *L'«animal coverto» e le luminose crisalidi del 'Paradiso'*. In *Tenzione* 16, 2016, pp. 167-196.

sconvenienti o turpi, che vanno a creare cortocircuiti estranianti.³⁶ Così Dio viene rappresentato in modo del tutto inatteso. Il Sacro è laddove meno uno se lo possa aspettare. È lo stesso Dionigi, autore caro a Dante, a ricordarcelo.

Aggiungerò anche il più vile di tutti i paragoni e che sembra essere il più sconveniente: infatti, i dotti nelle cose divine ci hanno tramandato che Dio si è attribuito la forma di un verme.³⁷

Dove ancora una volta, l'ascesi deve passare «santamente anche verso dissomiglianze oscure».³⁸ Questo senso di distanza, di alterità, di sfiguramento della Bellezza divina³⁹ rientra perfettamente in un Inferno che è «immagine perversa» (*Inf.* XXV, 77) del Paradiso. Nella figura di Lucifero, scala verso il divino, verme pronto a rigenerarsi, vediamo i segni di una dinamica cristica ben precisa. Dante da vero mistico non ha alcuna paura a far coincidere l'apice del sublime con la retorica dionisiana della *turpitudine per dissimilia*. Tutto diventa «umbrifero prefazio» (*Par.* XXX, 78), apparenza che rinvia all'unico modello, l'Archetipo. L'Inferno è l'inizio di questa risalita. Il viaggio iniziatico alchemico vede il primo regno come una sorta di Opera al Nero, dove Lucifero ghiacciato, paralizzato, è solo il *caput mortuum*, la materia prima, inerte, plumbea, in attesa della trasformazione finale.⁴⁰ E non ci deve stupire se la prima stella che noi vedremo una volta usciti nel «chiaro mondo» (*Inf.* XXXIV, 134), in questo nuovo paesaggio sarà Venere/Lucifero, stella che ritroviamo in tanti «inni cristiani intorno all'alba vittoriosa della notte».⁴¹

³⁶ 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*, Roma, Salerno Editrice, 2014, pp.876-879.

³⁷ Dionigi Areopagita, *Tutte le opere*, (a cura di P. Scazzoso ed E. Bellini), Milano, Bompiani, 2009, p.95.

³⁸ *Ibidem*, p.93.

³⁹ M. Ariani, *Lux inaccessibilis*, op. cit., p.189.

⁴⁰ E. Minguzzi, *il Dizionarietto dantesco*, op. cit., pp. 238-239.

⁴¹ E. Raimondi, *Metafora e storia. Studi su Dante e Petrarca*, Torino, Einaudi, 1970, pp. 105-106: «Ortus refulget Lucifer/praetique solem nuntius, /cadunt tenebrae noctium;/lux sancta nos illuminet».

Tutto questo può creare turbamento nel lettore che non riesce a cogliere la «coesistenza di sensi multipli»⁴² nel poema. Dante al contrario non è turbato affatto, la sua alta fantasia non risente di contraddizioni interne.⁴³

Lucifero è quanto di più abietto e corrotto ci sia nel creato, ma perché abbia un senso all'interno del cammino iniziatico dantesco (proprio come un Gerione, immagine temibile e fraudolenta, che diventa una sorta di *aiutante magico* sovranaturale, o come Cerbero che sotto il suo aspetto feroce nasconde la simbologia della Madre Terra che reclama le proprie creature) è necessario che assurdamente, di un'assurdità tutta mistico- cristiana, elevi verso l'alto.

La sapienza di Dante è anche in questo.

La turpitudine di Lucifero *coincide* con gli spettacoli sovracelesti e divini e nella sua polarità capovolta, inversa, ne rappresenta l'inattesa potenza.

BIBLIOGRAFIA

OPERE DI DANTE

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

Inferno

2006 *L'Inferno di Dante*, a cura di V. Sermoni, con la revisione di G. Contini, Milano, BUR Rizzoli.

2013 *Inferno* a cura di Saverio Bellomo, Torino, Einaudi.

2019³ *Inferno*, a cura di Giorgio Inglese, Roma, Carocci.

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

G. Barucci, *La gola, il corpo, la giustizia (If. VI)*, in F. Spera (a cura di), *La divina foresta*, Napoli, M. D'Auria Editore, 2006, pp.31– 70.

G. Casagrande, «*Per la dannosa colpa della gola*». *Note sul contrappasso di «Inferno» VI*, in SD, LXII, 1990, pp.39– 53.

M. Cittadini, *Tutto è Paradiso. Lezioncine dantesche*, Parma, Accademica Edizioni, 2025.

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, pp. 84– 111.

⁴² S. Prandi, *Il diletto legno*, op. cit., p.9: (citando P. Zumthor, *Semiologia e poetica medievale*) «senza dubbio non vi è in tutto il medioevo europeo che la *Divina Commedia* ad essere fondata sistematicamente (...) sulla coesistenza di sensi multipli».

⁴³ G. Vacchelli, *Dagli abissi oscuri alla mirabile visione*, op. cit., p.35: «Dante non soffre dei dualismi e dei monismi di noi moderni, o troppo realisti o eccessivamente fantastici. Sa che l'immaginazione è un senso interiore, un accesso al *mundus imaginalis*, pure sa che essa è, ad un altro livello, retorica, *fictio* e che può coesistere con la mistica».

- S. Cristaldi, *Simboli in processione*, in E. Malato e A. Mazzucchi (a cura di), *Lectura Dantis Romana, Cento canti per cento anni*, II, *Purgatorio*, Roma, Salerno Editrice, 2014, pp.876– 879.
- F. De Sanctis, *La Commedia di Dante*, Ecra Libri, Roma, 2017.
- Dionigi Areopagita, *Tutte le opere*, (a cura di Piero Scazzoso ed Enzo Bellini), Milano, Bompiani, 2009.
- G. Durand (1963), *Le strutture antropologiche dell'immaginario. Introduzione all'archetipologia generale*, tr. it., Bari, Dedalo Edizioni, 2013.
- T. S. Eliot, *Scritti su Dante*, (a cura di Roberto Sanesi) Milano, Bompiani, 2009.
- G. G. Filippi, *Discesa agli inferi – La morte iniziatica nella tradizione hindū*, Roma, NovaLogos, 2014.
- Il Fisiologo* (a cura di Francesco Zambon), Milano, Adelphi, 2011⁶.
- G. Gorni, *Lectura Canto I*, in G. Guntert e M. Picone (a cura di), *Lectura Dantis Turicensis, Inferno*, Firenze, Cesati, 2000, pp.233– 241.
- M.C. Iglesias Rondina, *L'«animal covert» e le luminose crisalidi del 'Paradiso'*. In *Tenzione* 16, 2016, pp. 167– 196.
- J. Hillman (1964 e 1967), *Puer aeternus*, tr. it., Milano, Adelphi, 2011¹².
- G. Ledda, *Visio diaboli mystica: ineffabilità e parodia*, in Id., *La guerra della lingua. Ineffabilità, retorica e narrativa nella 'Commedia' di Dante*, Ravenna, Longo Editore, 2002, pp. 159– 173.
- G. Ledda, *Il bestiario dell'aldilà. Gli animali nella 'Commedia' di Dante*, Ravenna, Longo Editore, 2019.
- E. Minguzzi, *il Dizionario dantesco. Le parole ermetiche della Divina Commedia*, Brescia, Editrice Morcelliana, 2021.
- S. Prandi, *Il diletto legno. Aridità e fioritura mistica nella 'Commedia'*, Firenze, Olschki Editore, 1994.
- E. Raimondi, *Metafora e storia. Studi su Dante e Petrarca*, Einaudi, Torino, 1970
- D. Susanetti, *La via degli dei. Sapienza greca, misteri antichi e percorsi di iniziazione*, Roma, Carocci, 2017.
- G. Vacchelli, *Dagli abissi oscuri alla mirabile visione. Letture bibliche al crocevia: simbolo poesia e vita*, Genova– Milano, Marietti, 2008.
- 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.

A scuola dal femminile: per una teoria antilupesca dell'amore

MIRCO CITTADINI

SISD – Seminario Internazionale di Studi Danteschi

ORCID: 0009– 0009– 2201– 8352

Abstract: Il saggio esplora, attraverso un percorso per assaggi tra *Commedia* e *Vita nova*, l'integrazione di un femminile sacro e archetipico come una delle strategie di individuazione e crescita del protagonista dantesco. A partire dall'invocazione a Maria di Ugo Capeto (*Purgatorio* XX), letta in opposizione alla lupa e alla *cupiditas*, l'articolo delinea due genealogie parallele — una maschile, quella di Capeto, segnata da esiti funesti, e una femminile/materna, quella di Virgilio "poeta mamma" e Stazio — che convergono nella rima *fiamma:mamma* e nella simbologia igneo-materna di Maria e Beatrice. Nell'episodio delle donne gentili nella *Vita nova* si legge un modello di amore fondato non sul possesso, in polemica con una logica "lupesca" *ante litteram*. Il duplice battesimo per fuoco e per acqua nel Paradiso Terrestre, Beatrice come calore che scioglie il gelo di un maschile irrisolto, e infine il padre incandescente Bernardo, delineano un cammino di integrazione del principio controsessuale nella psiche del pellegrino, verso un'idea di amore come dono e non come dominio.

La *Commedia/Comedia* è moltissime cose. Solo per stare su alcune coordinate generali e generiche potremmo definirla: poema epico cristiano,¹ opera– mondo,² testo critico– politico– mistico.³

Il cammino che compie il protagonista è un cammino di integrazione a partire da uno stato di umanità mancante, precaria, incerta, per giungere alla penetrante *deificatio*, novello Glauco, novello Ganimede,⁴ vero e proprio "uomo di luce".⁵

¹ R. Hollander, *Le opere di Virgilio nella Commedia di Dante*, in A. A. Iannucci (a cura di), *Dante e la «bella scola» della poesia. Autorità e sfida poetica*, Longo Editore, Ravenna, 1993, pp. 247-343.

² S. Teucci, *Dante, la Commedia e l'«opera mondo»*, studio consultabile online al link: https://www.academia.edu/102175506/Dante_La_Commedia_come_opera_mondo_-

³ G. Vacchelli, *Dante e la selva oscura*, Lemma Press, Bergamo, 2018.

⁴ F. Ottonello, *Dante come Ganimede: la trasfigurazione di un mito erotico e ascensionale in Purgatorio IX (19-33)*, in «L'Alighieri», 64 (luglio-dicembre 2024), pp. 33-54.

⁵ M. Ariani, *Lux Inaccessibilis. Metafore e teologia della luce nel Paradiso di Dante*, Aracne, Roma, 2010.

Quella di Dante è una ricerca di maturazione psichica, spirituale, poetica: un principio di individuazione.⁶ Un viaggio verso la felicità (miei i corsivi):⁷

Oh gioia! oh ineffabile allegrezza!

oh *vita intègra* d'amore e di pace!

oh senza brama sicura ricchezza!⁸

Paradiso XXVII, 7–9

Questa crescita avviene attraverso diverse strategie (e anche in questo caso ne cito solo alcune a titolo esemplificativo): costruendo la propria identità poetica tramite il confronto/superamento con altre identità (novello Enea, novello Paolo, novello David, nuovo Virgilio e nuovo Omero);⁹ attraverso un percorso di iniziazioni (iniziazioni alla liberazione, alla mistica, alla critica del sistema lupesco, alla vita, al divino, etc...);¹⁰ o anche – e sarà il *focus* di questo mio intervento – attraverso l'integrazione di un femminile sacro e archetipico in chiave trasformativa e rigenerativa, *rinovellante*.

Procederò per assaggi, senza alcuna pretesa panoramica o di esaustività. Continuo sulla scia di riflessioni passate, nella speranza di allargare (e al tempo stesso verificare) il campo d'indagine.¹¹

⁶ Sui contributi junghiani alla visione dantesca rimando a A. Mazzarella, *Alla ricerca di Beatrice*, Edra, Milano, 1991; C. Widman, *Saprai di tua vita il viaggio. Prolegomeni a un'interpretazione psicologica della Divina Commedia*, Edizioni Magi, Roma, 2021, introduzione al ben più ponderoso e completo *Id., La Divina Commedia come percorso di vita*, Edizioni Magi, Roma, 2020 (3 voll.). Su possibili chiavi ermeneutiche di tipo hillmaniano rimando a 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, pp. 84-111.

⁷ M. Cittadini e C. Favazza, *Felici con Dante. Come vivere una vita tonda*, QuiEdit, Bolzano, 2025.

⁸ Il testo critico della *Commedia* è quello stabilito da G. Petrocchi, Le Lettere, Firenze, 1991-1997 (4 voll.).

⁹ G. Ledda, *Modelli biblici nella «Vita nova»: Dante e san Paolo*, in S. Cristaldi (a cura di), *Per rima, per prosa. Dante: Vita nuova e Rime*, Franco Angeli, Milano, 2021, pp. 87 – 100; *Id., La danza e il canto dell'«umile salmista»: David nella «Commedia» di Dante*, in E. Boillet, S. Cavicchioli, P. A. Mellet (a cura di), *Les figures des David à la Renaissance*, Droz, Genève, 2015, pp. 225 - 246; G. Vacchelli, *Dante e il supremo paradigma virgiliano: tra poesia, politica ed iniziazione*, contributo orale dell'intervento all'interno del convegno del 28 marzo 2025, *Virgilio nella Commedia*, organizzato dall'ISFiDa (Istituto di Studi Filologici Danteschi e Digitali Avanzati) in collaborazione con il *Research Centre for European Philological Tradition*, a cura di M. Cittadini e G. Vacchelli. Testo in corso di pubblicazione. Ringrazio l'autore per avermi anticipato il testo della sua relazione.

¹⁰ G. Vacchelli, *L'«attualità» dell'esperienza di Dante. Un'iniziazione alla Commedia*, Mimesis, Milano-Udine, 2019².

¹¹ È mia intenzione proseguire alcune riflessioni su questo tema particolare, già affrontate in precedenti contributi e che rientrano nel mio interesse per gli aspetti archetipici della *Commedia*. Mi permetto quindi di rimandare,

Siamo nella quinta cornice, quella degli avari, discepolo e guida camminano a passi lenti, attenti a non calpestare le ombre che giacciono aderenti – quasi adesive – al pavimento, quando si ode un’invocazione levarsi più alta sopra i pianti e i lamenti delle anime espianti (miei i corsivi):

e per ventura udi’ «Dolce *Maria* !»
dinanzi a noi chiamar così nel pianto
come fa donna che in parturir sia
Purgatorio XX, 19–21

La voce, scopriremo da qui a breve, appartiene a Ugo Capeto, capostipite della dinastia regnante di Francia.

Colpisce che il primo esempio virtuoso di povertà, che in tutte le cornici è assegnato a Maria, sembri trovare una sorta di coincidenza, una relazione forte con l’anima penitente, quasi a essere un *surplus* di contrappasso.

Lo spirito di Capeto rievoca il parto umile di Maria nella mangiatoia e lo fa come se fosse egli stesso una donna partorienti, assecondando l’uso del tempo che vedeva le donne invocare la Vergine tra i dolori del travaglio.

La presenza di Maria in questa cornice – sebbene Maria sia presente in tutte le cornici – sembra particolarmente calzante perché Maria si pone come antidoto al vizio della *cupiditas*, modello critico– politico del sistema lopesco,¹² e quindi femminile positivo che si oppone al femminile diabolico della bestia una e trina,¹³ evocato da Dante stesso a inizio canto.

Maladetta sie tu, antica lupa,
che più che tutte l’altre bestie hai preda
per la tua fame senza fine cupa!
Purgatorio XX, 10–12

per le indispensabili premesse teoriche del discorso, a M. Cittadini, *Dante e il mondo infero*, op. cit. e a *Id.*, *Poeti mamme e poeti regine: esempi di femminilizzazione dionisiaca nella Commedia*, in M. Cittadini (a cura di), *L’Androginia nella Commedia in Theory and Criticism of Literature and Arts*, Vol. 8, n.1, 2024, pp. 52-81.

¹² Sulla centralità della figura mariana rimando a G. Vacchelli, *Dante e l’iniziazione femminile. Beatrice, Maria e altre ‘Dee’*, Bergamo, Lemma Press, 2020, testo integrato e riaggiornato con una focalizzazione ancora più “politica” in *Id.*, *Dante “anticapitalista”*. *Poesia, filosofia, mistica ed economia politica*, Mimesis, Milano - Udine, 2025, pp. 155 – 174; M. Cittadini, *Da Medusa a Maria. Dante e il femminile*, QuiEdit, Bolzano, 2022.

¹³ Sull’idea di una fiera unica, entità luciferina e proteiforme, rimando alla *lectura* di *Inferno* I, a cura di Guglielmo Gorni, presente in *Lectura Dantis Turicensis, Inferno*, a cura di G. Guntert e M. Picone, Cesati, Firenze, 2000.

Laddove la lupa è «bestia senza pace» (*Inf.* I, 58), Maria si pone come ventre a far germogliare la pace in tutto il Paradiso:

Nel ventre tuo si raccese l'amore,
per lo cui caldo ne l'eterna pace
così è germinato questo fiore.

Paradiso XXXIII, 7-9

Inoltre il femminile nutriente, caldo (vedremo addirittura incandescente), materno di Maria si pone come nemico del femminile affamato e affamante, ingordo, luciferino e pietrificante della lupa.¹⁴

Capeto invoca Maria e al tempo stesso si immedesima con il parto di Maria.

Nessuna incongruenza in questa similitudine, che da una parte rientra appieno nel campionario di immagini quotidiane e domestiche proprie del linguaggio mistico dionisiano,¹⁵ e dall'altra sembra anticipare quello che sarà il tema vivo e problematico del canto, ovvero la fertilità negativa e perniciosa di Capeto stesso, cattiva radice e «mala pianta» (*Purg.* XX, 43).

Come osserva brillantemente Laura Banella,¹⁶ Ugo Capeto sconta la propria generatività orientata a effetti catastrofici dal punto di vista storico e politico, integrando a sé la generatività positiva e provvidenziale della regina celeste.

In questo esempio l'integrazione è assolutamente pertinente e clamorosa.

Ma probabilmente, anche se in maniera meno esplicita, in tutte le cornici, in tutti gli esempi di virtù, antidoto al vizio da espiare, le anime nell'invocare per prima Maria, di fatto, ne integrano il modello, quasi fosse un mantra purificante.

¹⁴ Per questo rimando a T. Barolini, *Il vento di Aristotele. Saggi danteschi*, La nave di Teseo, Milano, 2025, pp. 26 e ss; G. Vacchelli, *Dante "anticapitalista"*, op. cit., pp. 167-168.

¹⁵ Sul concetto di *symbola dissimilia*, rimando all'autorità di Marco Ariani in *Id*, *Lux inaccessibilis*, op. cit. e *Id.*, *I «metaphorismi» di Dante*, in *Id.* (a cura di), *La metafora in Dante*, Olschki, Firenze, 2009, pp. 1-57, in particolare pp. 33-35. Degna di interesse anche la 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.

¹⁶ L. Banella, *Lettura e interpretazione del canto XX 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. II, pp. 593-608.

Non solo, sempre Banella osserva che la degenerazione genealogica lamentata in *Purgatorio* XX viene di fatto bilanciata dalla filiazione materna, ignea, nutriente tra Virgilio e Stazio alla luce del rapporto *Eneide*–*Tebaide* (miei i corsivi):

Al mio *ardor* fuor *seme* le *faville*,
che mi scaldar, de la *divina fiamma*
onde sono *allumati* più di mille
de l'Eneïda dico, la qual *mamma*
fummi, e fummi *nutrice*, poetando
sanz' essa non fermai peso di drama.
Purgatorio XXI, 94–99

Il calore del volume virgiliano è un calore seminale, generativo.

In *Purgatorio* XX e XXI Dante propone due tipi di genealogie: una *maschile* con esiti funesti, quella di Ugo Capeto e una *femminile/materna*, vera e propria genealogia letteraria¹⁷ che arriva persino a bonificare la relazione padre– figlio di *Inferno* XV tra Brunetto e Dante (sulla quale torneremo), in virtù della relazione madre– figlio tra Virgilio e Stazio:

parallelo di quella, più perfetta, Virgilio– Dante, che si sviluppa in maniera affettiva tra *Inferno* e *Purgatorio* dove, nella sua funzione di guida, Virgilio è *maestro* e *autore*, e tanto *padre* quanto *madre* di Dante.¹⁸

C'è un'integrazione del femminile, proprio a partire dal *Purgatorio* che troverà il suo culmine nel Paradiso Terrestre (e sarà la conclusione di questo mio rapido *excursus*), la quale già inizia sotto l'*imprinting* afroditico e rigenerante de «lo bel pianeto che d'amar conforta» (*Purg.* I, 19).¹⁹

Virgilio padre/madre mantiene la sua efficacia in quanto attivatore alchemico, sia nella componente ignea che liquida,²⁰ questo anche rispetto al cattivo padre e maestro Brunetto. La dimensione combustibile nel notaio sodomita è totalmente sproporzionata, in chiave punitiva, visibile in un uomo «abbrusciato» (*Inf.* XV, 27) costretto per contrappasso a correre in un

¹⁷ M. Cittadini, *Poeti mamme e poeti regine*, op. cit., pp. 57-64.

¹⁸ L. Banella, *Lettura e interpretazione del canto XXI 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. II, pp. 609-625, p. 622.

¹⁹ Sulla *folia rosa* all'interno del secondo regno mi permetto di rinviare al mio *Dante e il mondo infero*, op. cit., pp. 93-96.

²⁰ M. Cittadini, *La dolce sapienza di Virgilio: un modello di pedagogia immaginale*, in *Theory and Criticism of Literature and Arts*, Vol. 9, n.2, 2025, pp. 21-44, p. 36.

sabbione ardente sotto una pioggia di fuoco, sì a rimembrare l'antica colpa/punizione di Sodoma, ma anche per evidenziare un primo mondo squilibrato, fuor di sesto, dove tutti gli elementi sono ancora ben lontani dall'essere armonizzati, equilibrati, regno della crisi, del conflitto, dell'irrisolto.

Anche il suo nominare la «sementa santa» non implica una forma di rigoglio vegetale (miei i corsivi):

La tua fortuna tanto onor ti serba,
che l'una parte e l'altra avranno fame
di te; ma lungi fia dal becco l'erba.
Faccian le bestie fiesolane strame
di lor medesme, e non tocchin la *pianta*,
s'alcuna surge ancora in lor letame
in cui riviva la sementa santa
di que' Roman che vi rimaser quando
fu fatto il nido di malizia tanta
Inferno XV, 70–78

Dante è pianta, ma tutto quello che è di natura arborea sembra autodistruggersi in un *loop* che altro non è l'ebbra smania della *cupiditas* lupesca.

Qui Dante è pianta minacciata, poi sarà pianta rinovellata nell'ultimo canto del *Purgatorio*, per ricongiungersi genealogicamente – in senso anche “arboreo” – con Cacciaguida, padre virtuale e virtuoso del proprio “romanzo familiare”,²¹ denominato «cara piota» (*Par. XVII, 13*).

Brunetto è un padre sterile, ancora lontano dai padri fertili e generativi, quali ad esempio Arnault, «miglior fabbro del parlar *materno*» (*Purg. XXVI, 117*; mio il corsivo), il quale si *affina* nella fiamma che è però fiamma trasformatrice, la quale agisce già purificandolo, garantendo la transizione del suo parlare poetico verso la frequenza paradisiaca del “poeta– regina”²² Folchetto (a conferma di ciò il «*Tan m'abellis vostre cortes deman*» che crea una saldatura tra i due personaggi).²³

²¹ R. Pinto, *Pensiero e modernità in Dante. Filosofia, politica, linguaggio*, Longo Editore, Ravenna, 2025, pp. 183-190.

²² M. Cittadini, *Poeti mamme e poeti regine*, op. cit., pp. 75-76.

²³ M. Picone, *Scritti danteschi*, (a cura di A. Lanza), Longo Editore, Ravenna, 2017, pp. 603-613; L. Pertile, *Dante controcorrente*, Longo Editore, Ravenna, 2023, pp. 192-195.

In altro contributo²⁴ ho analizzato come la componente del fuoco in una funzione positiva, generativa, trasformativa crea una sorta di asse poesia/materno proprio a partire dalla rima *fiamma:mamma*.²⁵

Scrivo Fracasso:

Ciò che intendo soprattutto sottolineare è però che il sistema dei paragoni chiama scopertamente in causa un ambito metaforico inatteso, che si attiva per la maggioranza di questi attraverso manifestazioni differenti eppure insistenti: si tratta dell'ambito metaforico igneo. Anzitutto, sul piano strettamente formale si può constatare come il vocabolo 'mamma', già di per sé notevole trasgressione al precetto di *De vulgari eloquentia* circa l'uso dei *vocabula puerilia* (*Dve.* II, VII, 3–4), comparando tre volte in sede esposta (*Pg.* XXI, 97; *Pg.* XXX, 44 e *Pd.* XXIII, 121) rimi ogni volta con «fiamma» e analogamente il plurale «mamme», *hapax* in sede esposta (*Pd.* XIV, 64), rimi con «fiamme»: accostamento tra «madre» e «fiamme», anche se non in punta di verso, è d'altronde anche a *If.* XXIII. Ed è altrettanto importante rilevare che il rimprovero di Beatrice a Dante a *Pg.* XXX, esemplificato proprio per mezzo di un paragone materno, ha per conseguenza lo sciogliersi in lacrime del poeta «sì che par foco fonder la candela» (*Pg.* XXX, 90), né si può trascurare come, per altri due paragoni, la stessa sovrapposizione avvenga relativamente all'ambiente descritto, se Guinizzelli parla a *Pg.* XXVI dal fuoco della settima cornice e se *Pd.* I è il canto in cui si realizza proprio l'ingresso nella sfera del fuoco.²⁶

Citazione lunga ma necessaria.

A quanto detto si aggiunga che anche Maria si presenta nei suoi aspetti materni e fiammeggianti (così come di riflesso pure Beatrice che di Maria è emanazione e figura vicaria).²⁷

Leggiamo solo alcune terzine di *Paradiso* XXIII, vero e proprio canto del materno divino e cosmico (miei i corsivi):

Lo real manto di tutti i volumi
del mondo, che più *ferve* e più *s'avviva*
ne l'alito di Dio e nei costumi,
avea sopra di noi l'interna riva
tanto distante, che la sua parvenza,

²⁴ M. Cittadini, *Poeti mamme e poeti regine*, op. cit.

²⁵ N. M. Fracasso, *Madre e fuoco nella Commedia: legame innovativo di due tradizioni iconografiche*, in C. Cattermole, C.d. Adalma, C. Giordano (a cura di), *Ortodossia ed eterodossia in Dante Alighieri*, Madrid, Ediciones de La Discreta, 2014, pp. 659-924.

²⁶ Ivi, p. 661.

²⁷ «S'io ti fiammeggio nel caldo d'amore» (*Par.* V, 1) solo per fare un esempio tra i molti che costellano la cantica paradisiaca.

là dov'io era, ancor non appariva:
però non ebber li occhi miei potenza
di seguitar la coronata *fiamma*
che si levò appresso sua semenza.
E come fantolin che 'nver' la *mamma*
tende le braccia, poi che 'l latte prese,
per l'animo che 'nfin di fuor s'*infiamma*;
ciascun di quei candori in sù si stese
con la sua cima, sì che l'alto affetto
ch'elli avieno a Maria mi fu palese.
Paradiso XXIII, 112–126

Al di là della già citata rima *fiamma:mamma* vediamo anche verbi come “fervere” o “avvivare” e come le anime bambine protendano le loro braccia/fiamme verso la mamma, fonte di luce e calore.

E ancora *Paradiso* XXXI (miei i corsivi):

E come quivi ove s'aspetta il temo
che mal guidò Fetonte, più s'*infiamma*,
e quinci e quindi il lume si fa scemo,
così quella pacifica *oriafiamma*
nel mezzo s'avvivava, e d'ogne parte
per igual modo allentava la *fiamma*
Paradiso XXXI, 124–129²⁸

Maria è «pacifica oriafiamma», immagine potentissima nei suoi aspetti paradossali e ossimorici.²⁹ Esiste un femminile materno, positivo, trasumanante, fiammante il quale integra e corregge un maschile fragile e in divenire.

Ugo Capeto deve andare a scuola dal femminile, integrando l'immagine di Maria partoriente, per rendere più efficace il proprio cammino di purificazione.

Così come Dante necessita di Beatrice *magistra* «infallibile» (*Par.* VII, 19) per la propria trasformazione asceti. Tutto questo però è possibile solo perché Dante ha svolto il proprio

²⁸ Su questa terzina rimando alla bella lettura di G. Vacchelli, in *Dante e l'iniziazione femminile*, op. cit., p. 43-44.

²⁹ Rimando alla bellissima lettura di G. Vacchelli, *Dante e l'iniziazione femminile*, op. cit., pp. 43-46.

“noviziato” sotto la guida di Virgilio, “poeta mamma”, legato fortemente — come abbiamo visto — all’immagine del fuoco e del fuoco generativo.³⁰

Teniamo presente questa dinamica e proviamo invece a prelevare un campione da un’altra opera, la *Vita nova*, per vedere come questi processi siano sì il punto di arrivo di una lenta e anche tormentata maturazione psichica e spirituale, ma anche per evidenziare come le intuizioni affondino le proprie radici già nelle prime composizioni, a mantenere una sorta di coerenza interiore, all’interno di un cammino intellettuale apparentemente accidentato e rapsodico.

L’episodio è quello del dialogo tra Dante e le donne cortesi, dialogo che sarà poi generativo per la prima canzone inserita nel prosimetro, *Donne ch’avete intelletto d’amore*.

Lo riporto per comodità:

Con ciò sia cosa che per la vista mia molte persone avessero compreso lo segreto del mio cuore, certe donne, le quali raunate s’erano diletlandosi l’una ne la compagnia de l’altra, sapeano bene lo mio cuore, però che ciascuna di loro era stata a molte mie sconfitte; ed io passando appresso di loro sì come da la fortuna menato, fui chiamato da una di queste gentili donne, e quella che m’avea chiamato era donna di molto leggiadro parlare, sì che, quand’io fui giunto dinanzi da loro, e vidi bene che la mia gentilissima donna non era con esse, rassicurandomi, le salutai e domandai che piacesse loro. Le donne erano molte, tra le quali n’avea certe che si rideano tra loro, altre v’erano che mi guardavano, aspettando che io dovessi dire; altre v’erano simigliantemente che parlavano tra loro; de le quali una, volgendo li suoi occhi verso me e chiamandomi per nome, disse queste parole: «A che fine ami tu questa tua donna, poi che tu non puoi sostenere la sua presenza? Dilloci ché certo lo fine di cotale amore conviene che sia novissimo». E poi che m’ebbe dette queste parole, non solamente ella, ma tutte l’altre cominciaro ad attendere in vista la mia risponsione. Allora dissi queste parole loro: «Madonne, lo fine del mio amore fue già lo saluto di questa donna, forse di cui voi intendete, e in quello dimorava la beatitudine, ché era fine di tutti li miei desiderii. Ma poi che le piacque di negarlo a me, lo mio signore Amore, la sua mercede, ha posto tutta la mia beatitudine in quello che non mi puote venire meno». Allora queste donne cominciaro a parlare tra loro, e sì come talora vedemo cadere l’acqua mischiata di bella neve, così mi pareva udire le loro parole uscire mischiate di sospiri. E poi che alquanto ebbero parlato tra loro, anche mi disse questa donna che m’avea prima parlato, queste parole: «Noi ti preghiamo che tu ne dichi ove sta questa tua beatitudine». Ed io, rispondendo lei, dissi cotanto: «In quelle parole che lodano la donna mia».

Allora mi rispuose questa che mi parlava: «Se tu ne dicessi vero, quelle parole che tu n’hai dette in notificando la tua condizione, avres’tu operate con altro intendimento».

Onde io, pensando a queste parole, quasi vergognoso mi partio da loro, e venia dicendo fra me medesimo: «Poi che è tanta beatitudine in quelle parole che lodano la mia donna, perché altro parlare è stato lo mio?». E però propuosi di prendere per materia de lo mio parlare sempre mai quello che fosse loda di questa gentilissima; e

³⁰ Ma per approfondire rinvio al mio *Poeti mamme e poeti regine*, op. cit.

pensando molto a ciò, pareami avere impresa troppo alta materia quanto a me, sì che non ardia di cominciare; e così dimorai alquanto di con disiderio di dire e con paura di cominciare. (V.n. 10, 3– 11)³¹

È un episodio cruciale e giustamente emblematico. Dante che soffre, in una sorta di stallo la sua condizione di amante/poeta non corrisposto, al quale viene negato l'unico guiderdone per lui tollerabile, ovvero il saluto salvifico della gentilissima, si trova improvvisamente sotto inchiesta da un gruppo misterioso e affascinante di donne cortesi, un gineceo di donne lettrici e per certi aspetti "editrici"³² di un nuovo poetare, coloro che innescano una nuova e «alta materia».

Le donne lo chiamano per nome (e in *Vita nova* solo Amore farà questa cosa; nella *Commedia* solo Beatrice).

Il passaggio è un passaggio significativo: dalla logica del possesso tipica degli altri poeti, dove l'essere «dicitori per rima» (V. n. 16, 7), ha lo scopo sì di farsi intendere dalle donne, non in grado di intendere versi in latino (come appunto in V.n. 16, 6); ma ha soprattutto lo scopo di avere qualcosa in cambio dalla donna amata, una mercé, un risarcimento.

La logica è una dinamica di possesso,³³ che passa inevitabilmente da una visione egoistica dell'amore. Visione egoistica che è anche – per certi aspetti – una logica economica, capitalistica, lupesca *ante litteram*.

Di questo abbiamo conferma in altre due opere: dalla canzone *Doglia mi reca* e da un passo del *Convivio*.

Chi è servo è come quello ch'è seguace
ratto a signore, e non sa dove vada,
per dolorosa strada;
come l'avar seguitando avere,
ch'a tutti signoreggia.
Corre l'avar, ma più fugge pace:
oh mente cieca, che non pò vedere
lo suo folle volere
che 'l numero, ch'ognora a passar bada,
che 'n finito vaneggia!
Ecco giunta colei che ne pareggia:
dimmi, che hai tu fatto,
cieco avaro disfatto?

³¹ L'edizione di *Vita nova* è quella a cura di S. Carrai, Milano, Rizzoli, 2009.

³² E. Lombardi, *Beatrice e le altre*, Gedi, Firenze, 2021, pp. 52-56.

³³ R. Rea, *Dante: guida alla Vita nuova*, Carocci, Roma, 2021, pp. 65-68;

Rispondimi, se puoi altro che nulla.
Maladetta tua culla,
che lusingò cotanti sonni invano!
Maladetto lo tuo perduto pane,
che non si perde al cane!
ché da sera e da mane
hai raunato e stretto ad ambo mano
ciò che sì tosto si rifà lontano.
(*Doglia mi reca*, 64–84)³⁴

Protagonista di questa canzone è l'avarò.

L'avarò fugge la pace, così come la lupa sarà bestia senza pace (e bestia anti- mariana). L'avarò è maledetto (la culla, il pane) così come maledetta sarà l'antica lupa nel canto XX del *Purgatorio*. È lui l'oggetto delle accuse del Dante riformatore civile. Si dice che questa sia la canzone della liberalità. La vedo anche come la canzone contro l'avarizia, avarizia cupida, luesca, meretrice e capitalistica.

L'avarò è tantalizzato. Spinge il suo desiderio sempre di più verso qualcosa di irraggiungibile. Che è la versione economica del mal d'amore, se ci si pensa. Amo chi non mi ricambia (come la Petra pargoletta); bramo quello che non posso avere. Quindi sì, è una canzone sulla liberalità. O meglio, è una canzone contro l'avarizia. O meglio, è una canzone sul desiderio.

E balziamo al passo del *Convivio* (miei i corsivi):

Onde vedemo li parvuli desiderare massimamente un pomo; e poi, più procedendo, desiderare uno augellino; e poi, più oltre, desiderare bel vestimento; e poi lo cavallo; e poi una donna; e poi ricchezza non grande, e poi grande, e poi più. E questo incontra perché in nulla di queste cose truova quella che va cercando, e credela trovare più oltre. (*Conv.* IV, xii, 16).³⁵

Qui Dante descrive – filosoficamente – come nasce il desiderio. Desideriamo ciò che vediamo. Dante costruisce una sorta di piramide dei bisogni di Maslow. Il punto è che l'uomo non trova limite in questa propria fame luesca.

Guardiamo l'*escalation*.

- pomo

³⁴ Per l'edizione delle *Rime* faccio riferimento dell'edizione di M. Grimaldi, in D. Pirovano e M. Grimaldi (a cura di), *Vita Nuova – Rime, Opere di Dante*, vol I, Roma, Salerno Editrice, t. I 2015 – t. II, 2019.

³⁵ *Convivio*, a cura di G. Fioravanti con canzoni a cura di C. Giunta, Mondadori, Milano, 2019.

- augellino
- bel vestimento
- cavallo
- donna
- ricchezza “non grande”
- ricchezza “grande”
- ricchezza “più grande”

L'aspetto economico soffoca pure l'aspetto sentimentale. Per la ricchezza non guardiamo più in faccia nessuno.

Il punto è che anche in *Doglia mi reca*, le donne diventano le uniche interlocutrici possibili in un sistema corrotto.

Così Vacchelli:

Insomma, in una società che appare a Dante sempre più corrotta dalla logica mercantile di mercificazione, le “donne che hanno intelletto d'amore” costituiscono un nuovo soggetto politico– culturale, a cui rivolgersi sia politicamente che poeticamente. Fuori sistema, e quindi ancora, almeno per il momento, estranee alla “viltà” lupo del potere maschile corrotto, costituiscono, potremmo dire, un'avanguardia controegemonica.³⁶

Per tornare al passo di *Vita nova* riportato, io trovo significativo che la svolta poetico– esistenziale in Dante avvenga nel momento in cui Dante passi dal sistema maschile dei “Fedeli d'Amore” al sistema femminile delle donne gentili.

E la *Vita nova* è opera che abbraccia il femminile e dal principio femminile si lascia trasformare in una concezione dell'amore che esorbita dalle logiche maschili possessive e materialistiche, dalle brame di un principio virile e protolupo.

Cerchiamo altre prove a ciò.

Lo stesso Dante, che in *Vita nova* va a costruire il “mito di Beatrice” (secondo la bella definizione di Pinto),³⁷ poi nel *Convivio* e nelle petrose andrà a disattendere la promessa fatta a Beatrice³⁸ e la

³⁶ G. Vacchelli, *Dante “anticapitalista”*, op. cit., pp. 170-171.

³⁷ *Vita nuova*, a cura di R. Pinto, Edimedia, Firenze, 2019, p. XI.

³⁸ *V. n.* 31, 1: «e la quale io vidi cose che mi fecero proporre di non dire più di questa benedetta, infino a tanto che io potesse più degnamente trattare di lei».

costruzione stessa di quel mito, e tale “tradimento” si porrà tanto sul piano erotico, quanto sul piano etico– filosofico.³⁹

Per parola di Dante il *Convivio* sarà migliore di *Vita nova* (troppo «fervida e passionata») in quanto opera più «temperata e virile» (*Conv.* I, i, 16).

Ma il principio virile se anche ha dei meriti dal punto di vista dell’impegno intellettuale e filosofico, è un principio che limita e impoverisce il potenziale dantesco.

A pensarci, il viaggio di Ulisse, anch’esso «fiamma antica» (*Inf.* XXVI, 85), che del *Convivio* ne è omaggio, metafora e memoria,⁴⁰ è un viaggio tutto al maschile, dove il femminile di Circe e Penelope viene eluso, così come viene elusa la componente relazionale/affettiva⁴¹ con padre e figlio (emblema del pio Enea), per stare solo con compagni «vecchi e tardi» (*Inf.* XXVI, 126).

Ulisse e Brunetto sono padri sterili, non generativi, padri che rifiutano la relazione filiale o in qualche modo la pervertono, e non a caso sono padri che rifiutano il femminile (Brunetto nel suo essere sodomita, Ulisse nel suo essere anaffettivo), e non a caso la loro componente ignea è squilibrata: brucia, tormenta, punisce.

Stessa situazione per Guido da Montefeltro, anch’egli padre infernale, padre biologico e padre spirituale che viene meno al proprio ruolo e la cui sorte si pone come speculare e inversa rispetto a quella del figlio Bonconte, il quale muore in un elemento liquido, e si salva grazie alla «lagrimetta» (*Purg.* V, 107) in nome di Maria (e nuovamente integrando un femminile materno e antilupesco).

Chiudo questa rapidissima carrellata di padri mancati con Ugolino, anch’egli padre assente, parodia eucaristica di un Dio lontano, pietrificato, incapace di trovare una parola che sappia salvare; anch’egli emanazione virilizzata della lupa, nel tragico sogno del lupo e dei lupicini, anch’egli chiuso in una torre “quantica”, dove simultaneamente pare mangiare e non mangiare i propri figli,⁴² e non a caso padre che si ritrova a gestire l’assenza di calore, condannato al ghiaccio spirituale e psichico.⁴³

³⁹ R. Pinto, *La canzone ‘Montanina’ e l’antefatto erotico della Commedia*, in “Gruppo Tenzzone”, *Amor, da che convien pur ch’io mi doglia*, ed. Emilio Pasquini, Departamento de Filología Italiana UCM. Asociación Complutense de Dantología, Madrid, pp. 97-146.

⁴⁰ L. Pertile, *Dante controcorrente*, op. cit., pp. 87-146; C. López Cortezo, *Dinamismo e degradazione, La struttura morale dell’Inferno di Dante*, Carocci, Roma, 2023, pp. 51-64.

⁴¹ Su questo rimando al mio *Ulisse – una controeducazione relazionale*, discorso tenuto a Ravenna, all’interno del *Congresso internazionale di studi danteschi*, il 19 maggio 2023; intervento reperibile online al link https://www.academia.edu/102013035/Ulisse_una_controeducazione_relazionale.

⁴² M. Cittadini, *Tutto è Paradiso. Lezioncine dantesche*, Parma, Accademica Edizioni, 2025, pp. 42-51.

⁴³ M. Cittadini, *Dante e il mondo infero*, op. cit., pp. 91-93.

Tutte figure paterne fallimentari, tutte figure maschili che non integrano alcuna forma di maternità, tutte figure che si ritrovano a patire un elemento igneo fuori controllo (in eccesso o in difetto).

Tutte figure intente a perseguire una via egoica del loro eternarsi.⁴⁴

Per non parlare delle petrose, dove Dante nel costruire il mito dell'Antibeatrice,⁴⁵ antitetico a quello idealizzato nel libello, propone una visione misogina, dal sapore amaro, cavalcantiano, quasi che Dante riconoscesse un fallimento della propria visione d'amore, maturata ai tempi del libello, andando a costruire una poetica della disillusione, del disdegno. Delineando paesaggi psichici connessi al mondo del freddo, della sterilità; quasi che allontanandosi da un femminile innamorato, amico e benigno, Dante arrivasse a patologizzare tale femminile.

E indirettamente leggiamo:

Tornando adunque a nostro proposito, dico che Dante virtuosamente si trovò a combattere per la patria in questa battaglia (Campaldino). E vorrei che 'l Boccaccio nostro di questa virtù più tosto avesse fatto menzione che dell'amore di nove anni e di simili leggerezze che per lui si raccontano di tanto uomo. (*Vita di Dante*, Bruni, 9)

Così scrive Leonardo Bruni a metà del 1400 nella sua *Vita di Dante*.⁴⁶ La sua biografia in qualche maniera nasce dalla lettura del *Trattatello in laude* di Boccaccio. E vuole esserne un superamento. La critica che Bruni muove a Boccaccio è quella di aver romanizzato la vita di Dante in tonalità eccessivamente *frivola* («Sì che, perdonimi il Boccaccio, i suoi giudizi sono molto frivoli», 13) e amorosa («come se a scrivere avesse il Filocolo o il Filostrato o la Fiammetta, però che tutto d'amore e di sospiri e di cocenti lagrime è pieno» Proemio, 2).

Insomma, nella sua biografia Bruni insiste più sul Dante *miles, civis*, uomo di ingegno, gloria poetica fiorentina attiva civilmente e politicamente.

Bruni propone un Dante vigoroso e virtuoso rispetto al Dante più slombato dipinto da Boccaccio.

⁴⁴ Ringrazio a titolo personale per queste preziose intuizioni l'amica Enrica Salice.

⁴⁵ R. Pinto, *Libro delle canzoni o rime sparse?*, Receptio Academic Press, London, 2020; *Id.*, *La metafisica dell'odio nella canzone dantesca* Io son venuto al punto della rota, in *Theory and Criticism of Literature and Arts*, Vol. 8, n.2, 2024, pp. 36-48.

⁴⁶ *Le vite di Dante dal XIV al XVI secolo. Iconografia dantesca*, in M. Berté, M. Fiorilla, S. Chiodo, I. Valente (a cura di), *Opere di Dante, Opere di dubbia attribuzione e altri documenti danteschi*, vol. VII, Roma, Salerno Editrice, t. IV 2017.

Il suo è un Dante che necessita di una lettura *virilizzata*. Una visione borghese che preferisce Gemma all'innominata Bice («e la moglie sua fu gentil donna della famiglia de' Donati, chiamata per nome monna Gemma, della quale ebbe più figlioli», 12).

Di Beatrice non si parla. Dante è colui che ha combattuto a Campaldino, quello conta, altro che le sbandate da novenne!

Quindi un Dante senza Beatrice.

Per non parlare del «beatriciume» a noi «inflitto», lamentato da Indro Montanelli, il quale preferiva la maggiore «freschezza» del sogno tutto virile di *Guido i vorrei*.⁴⁷

Le donne, al contrario, sono interlocutrici attendibili e motivanti anche nel virilissimo *Convivio* (I, ix, 5): «molta altra nobile gente, non solamente maschi ma femmine, che sono molti e molte in questa lingua, volgari, e non letterati».

Dove vediamo le donne connotate nella loro differenziazione all'interno della società civile e alla società civile necessarie.

Scriva Pinto:

Tale irruzione del pubblico femminile nella cultura letteraria, d'altra parte, è comprensibile solo nel quadro di una poesia che abbia l'amore come suo tema centrale (...) nei confronti di una donna, che è, da una parte, oggetto d'amore e dall'altra destinataria del testo poetico.⁴⁸

Pubblico femminile che nel caso di *Vita nova* si presenta attraverso donne «che sono gentili» proprio nella loro funzione conoscitiva.⁴⁹ Donne che sono l'avanguardia simbolica di questa volontà poetica di scrivere in volgare.⁵⁰

Uno dei fattori di modernità della riflessione poetica dantesca è data da questa spinta filoginia che investe sia l'utilizzo della lingua materna non solo in ambiti poetici ma anche in ambito filosofico, che la scelta di un femminile educante e trasformativo.

Quindi, per certi versi, Dante insegna alle donne e le donne insegnano a Dante:

Il *Paradiso* è il luogo dove la donna amata da Dante parla più di chiunque altro, non ha da ascoltare in silenzio la lezione di nessuno e in ogni campo del sapere ha qualcosa di nuovo da insegnare. (...) Nel Poema il femminile prevale sul maschile: dal cielo della Luna fino al Primo Mobile, le parolacce di Dante – cioè tutte le questioni mal

⁴⁷ I. Montanelli, *Dante e il suo secolo*, Rizzoli, Milano, 1964, p. 480.

⁴⁸ R. Pinto, *Pensiero e modernità in Dante*, op. cit., p. 268.

⁴⁹ Ivi, p. 217.

⁵⁰ Ivi, p. 208.

poste in precedenza nel *Convivio*, da quella delle macchie lunari fino a quella delle gerarchie angeliche – sono corrette da Beatrice.⁵¹

Torno brevemente sull'episodio della *Vita nova* per attirare l'attenzione su un aspetto interessante dal punto di vista simbolico e archetipico (miei i corsivi):

Avvenne poi che, passando per uno cammino, lungo lo quale sen già uno *rivo chiaro molto*, a me iunse tanta voluntade di dire, ched io cominciai a pensare lo modo ch'io tenesse, e pensai che parlare di lei non si convenia ched io facesse sed io non parlasse a donne in seconda persona, e non ad ogni donna, ma solamente a coloro che sono gentili e che non sono pure femine. Allora dico che *la mia lingua parlò quasi come per se stessa mossa*, e disse: «Donne ch'avete intelletto d'amore». (*V.n.* 10, 12– 13)

Dopo l'incontro con le donne gentili, Dante rimugina a lungo e sarà camminando vicino a un fiume che l'ispirazione poetica inizierà a sgorgare generosa, quasi «per se stessa mossa».

Questo fiume di loquela da una parte preannuncia Virgilio che di parlare è «sì largo fiume», dall'altro è agganciabile all'archetipo del femminile inteso come elemento liquido e come fattore di scioglimento.

Anche in questo caso, come Brunetto è un paterno che mal gestisce l'elemento combustibile; così la donna Petra è un femminile coagulante, meduseo, vetrificante, un eccesso dell'elemento tanto lunare, quanto saturnino, elemento che poi verrà riequilibrato in parte da Matelda e in parte da Beatrice.⁵² Senza dimenticare che dal punto di vista alchemico il fenomeno della vetrificazione è dato da un eccesso di calore. Così scrive Hillman: «un fuoco troppo violento renderà insolubile la tua sostanza e impedirà la granulazione». Quello che va a formarsi è un blocco psichico, un'ossessione globulare, un idolo vitreo (basti pensare all'ossessione di Dante verso la pargoletta/Petra e al meccanico, ossessivo, disumano batter di ali di Lucifero).⁵³

⁵¹ F. Sanguineti, *Le parolacce di Dante Alighieri*, Tempesta Editore, Roma, 2021, pp. 62-63.

⁵² Sulla freddezza astrologica di Luna e Saturno e sulla dimensione lunare di Matelda rimando al mio *Da Medusa a Maria*, op. cit., p. 137; E. Minguzzi, *il Dizionario dantesco. Le parole ermetiche della Divina Commedia*, Editrice Morcelliana, Brescia, 2021, p. 185.

⁵³ J. Hillman (2010), *Psicologia alchemica*, tr. it., Adelphi, Milano, 2013, pp. 188-189; M. Cittadini, *Dante e il mondo infero*, op. cit., pp. 91-93.

L'acqua che scorre nell'Eden e della quale Matelda è ministra⁵⁴ è un'acqua viva, non l'acqua morta e vetrificata che subisce l'influsso dell'elemento petroso (elemento che si riverserà nelle acque ghiacciate di Cocito, dominio di Medusa e della trinità femminile di polarità opposta a quella celeste).⁵⁵

La pietrificazione di un femminile mal integrato, bloccato, rimosso (e quindi mostruoso) si scioglie nel calore femminile e materno di Beatrice/Maria:

Quali fioretti dal notturno gelo
chinati e chiusi, poi che 'l sol li 'mbianca,
si drizzan tutti aperti in loro stelo
(*Inf.* II, 127–129)

Questa sarà la reazione di Dante nel sentire che il viaggio è voluto dalla volontà libera, sciolta, assoluta delle tre donne celesti, dame soprannaturali.

Il notturno gelo si scioglie.

Il cuore di Dante *indurito*⁵⁶ dall'esperienza della selva oscura può tornare finalmente a scaldarsi.

Dante si scioglie nel suo "imbeatriciarsi".⁵⁷

Fa da *pendant*, sempre provocato da Beatrice, lo scioglimento in lacrime di Dante sulla cima del Paradiso Terrestre (miei i corsivi):

Sì come *neve* tra le vive travi
per lo dosso d'Italia si *congela*,
soffiata e stretta da li *venti* schiavi,
poi, *liquefatta*, in sé stessa trapela,
pur che la terra che perde ombra spiri,
sì che par *foco fonder la candela*;
così fui senza lagrime e sospiri
anzi 'l cantar di quei che notan sempre
dietro a le note de li eterni giri;

⁵⁴ M. Cittadini, *Matelda: l'enigma di una ninfa cristiana*, in *Theory and Criticism of Literature and Arts*, Vol. 9, n.1, 2025, pp. 42-64.

⁵⁵ M. Cittadini, *Da Medusa a Maria*, op. cit., pp. 48-50.

⁵⁶ E. Rebuffat, *Effetti della paura sul sangue: Inf. I 19-21 e Inf. XXIV 82-84*, in *Studi danteschi*, n. LXXVIII, Le Lettere, Firenze, 2013.

⁵⁷ Su questo imbeatriciarsi, anche per sciogliere alcuni nodi filologici, rimando a F. Sanguineti, *Temì svolti di Storia letteraria. A uso di docenti e di discenti*, Tempesta Editore, Roma, 2022, p. 24.

ma poi che 'ntesi ne le dolci tempre
lor compartire a me, par che se detto
avesser: 'Donna, perché sì lo stempre?',
lo gel che m'era *intorno al cor* ristretto,
spirito e acqua fessi, e con angoscia
de la bocca e de li occhi uscì del petto.
*Purgatorio XXX, 85–99*⁵⁸

Da notare che le parole delle donne gentili, mischiate come neve ai sospiri, rappresentano comunque un piccolo principio di scioglimento.

Beatrice è calore buono, che attiva, dinamizza il femminile rimosso, patologico, o mal lavorato che stagnava in un Dante ulissiaco e virile.

Dante quindi si purifica, trasforma e rigenera attraverso due battesimi distinti e complementari per fuoco e per acqua, lungo diverse stazioni iniziatiche.

Per fuoco tramite la *purificatio* progressiva e verticale ad opera degli angeli purgatoriali.⁵⁹

Per acqua, nel giardino dell'Eden, a opera di Matelda e delle ninfe/Pleiadi.⁶⁰

Banalizzando, a livello archetipico, potremmo riconoscere l'elemento fuoco – ascensionale/sacrificale – come principio maschile e l'elemento acqua che fluisce, scorre, piove – lustrale/purificante – come principio femminile.

Però in Dante abbiamo come degli elementi ambigui, alchemicamente misti: la fiamma appunto che rappresenta – se ben orientato – sia l'elemento maschile paterno che materno (vedi Virgilio e gli altri poeti “mamme”).

Il passaggio decisivo a livello purgatoriale è il muro di fuoco che Dante, Virgilio e Stazio devono attraversare prima di giungere nel Paradiso Terrestre.

Una “fiamma antica”. Anzi, primigenia. *Cherubica*.⁶¹

Dante attraversa la fiamma mosso dal nome di Beatrice (su astuzia di Virgilio nutrice), ma anche esponendo il proprio corpo a una fiamma trasformatrice che è connessa all'elemento materno.

⁵⁸ Per l'analisi di questa sequenza, in correlazione alle petrose rimando a C. Bologna, *Il ritorno di Beatrice. Simmetrie dantesche fra Vita nova, «petrose» e Commedia*, Salerno Editrice, Roma, 1998, pp. 82-85.

⁵⁹ M. Ariani, *Gli angeli del Purgatorio*, in G. Rati (a cura di), *Lectura Dantis Interamnensis. Purgatorio - Paradiso*, Roma, Bulzoni, 2013, pp. 57 – 91.

⁶⁰ L. Dell'Aia, *Ninfe e stelle (Pg. XXXI)*, in G. Cascio (a cura di) *Rivolti al monte. Studi sul Purgatorio dantesco*, Marsilio, Venezia, 2023, pp. 122-130.

⁶¹ *Gen.* 3, 24: «Eiecitque hominem et collocavit ad orientem paradisi Eden cherubim et flammeum gladium atque versatilem ad custodiendam viam ligni vitae».

Dante anticipa in questo modo il suo essere fasciato di luce nel canto XXX del *Paradiso*, che anche in quel caso sarà un fiume igneo e latteo a compiere la *deificatio*.⁶²

Scrivete Mazzarella:

È il fuoco anagogico degli alchimisti, preannunciato nel sogno dell'aquila, che trasforma e non brucia: è la fase cruciale che prelude alla formazione del *lapis*, in quanto il fuoco purifica ma fonde anche gli opposti in unità, e riunisce in sé i poteri del basso con quelli dell'alto.⁶³

A margine: il passaggio attraverso il muro del fuoco realizza sì il primo sogno, quello dell'aquila — come osserva Mazzarella — in *Purgatorio* IX, (sogno *provocato* dal contatto tra Dante dormiente e Lucia), ma è anche tappa iniziatica che sarà poi confermata dal sogno di Lia e Rachele; il tutto sigillato dal termine «immaginare» («*immaginando* forte/umani corpi già veduti accesi», *Purg.* XXVII, 17–18; «e sì lo 'ncendio *imaginato* cosse», *Purg.* IX, 32; miei i corsivi).⁶⁴ Dante brucia d'amore: nel sogno dell'aquila e attraverso il muro di fuoco. Ma il muro di fuoco è soglia attraverso la quale accedere al terzo sogno, quello di Lia e Rachele, nuovamente anticipato da un forte influsso afroditico:⁶⁵

Ne l'ora, credo, che de l'oriente
prima raggiò nel monte Citerea,
che di foco d'amor par sempre ardente
Purg. XXVII, 94–96

Siamo di nuovo dinnanzi a un Dante a scuola dal femminile ardente e innamorato.

L'opus alchemico al quale Dante viene iniziato nel Paradiso Terrestre è permeato da una potente simbologia femminile.

La fiamma che Dante attraversa è una fiamma connessa a tutto un sistema coerente che Dante costruisce lungo il poema. Se ci pensiamo anche le fiamme che avvolgono Guido Guinizzelli,

⁶² M. Ariani, «e sì come di lei bevve la gronda/ de le palpebre mie» («*Par.*» XXX 88): Dante e lo Pseudo Dionigi Areopagita, in L. Battaglia Ricci (a cura di), *Leggere Dante*, Longo Editore, Ravenna, 2003, pp. 131-152; sui legami tra i canti XXX di *Purgatorio* e *Paradiso* rimando a C. Bologna, *Canto XXX*, in G. Günter e M. Picone (a cura di), *Lectura Dantis Turicensis, Paradiso*, Franco Cesati Editore, Firenze, 2002, pp. 457-471.

⁶³ A. Mazzarella, *Alla ricerca di Beatrice*, op. cit., p. 314.

⁶⁴ G. Barucci, «Simile a quel che talvolta si sogna». *I sogni nel Purgatorio dantesco*, Le Lettere, Firenze, 2015, p. 183.

⁶⁵ Ivi, pp. 85-91.

poeta “ermafrodito”,⁶⁶ vanno a richiamare in Dante l’immagine materna di Isifile e dei suoi figli.⁶⁷

Inoltre, la foresta edenica nella sua vitalità divina è generosa, seminale, generativa, sotto il dominio di Matelda, ierodula dei sacri misteri.⁶⁸

E sempre nel Paradiso Terrestre, Dante verrà immerso in una fiume battesimale, *aqua vitae*, grembo materno, liquido *ninfizzato*,⁶⁹ nutriente, per poi essere accolto nel cerchio magico composto da Beatrice e le ninfe.

Aggiungo, a postilla, che l’ultimo padre benigno che Dante incontrerà nel suo cammino, sarà Bernardo, padre «tenero» (*Par.* XXXI, 63), di nuovo materno, generativo e connesso all’elemento igneo a partire dal nome (miei i corsivi):

E la regina del cielo, ond’ io ardo
tutto d’amor, ne farà ogne grazia,
però ch’i’ sono il suo fedel Bernardo
Paradiso XXXI, 100–102

Di nuovo fuoco sacro, fuoco sacrificale, (come nel mondo induista era il dio Agni) posto come mediazione tra l’umano e il divino e come ponte che collega il principio maschile (Dio) e il principio femminile (Maria).⁷⁰

Il percorso che Dante compie, a scuola dal femminile, prima in presenza delle donne lettrici, nel suo libello meno virile, e poi nella *Commedia*, poema sacro consacrato a Maria, come spinta propulsiva al cammino trasformativo, va verso un’idea di amore che è generosità, non possesso, «sanza brama sicura ricchezza», contro il veleno dell’avarizia, dell’ego e della lupa.

⁶⁶ M. Cittadini, *Poeti mamme e poeti regine*, op. cit., p. 69

⁶⁷ *Ibidem*.

⁶⁸ M. Ariani, *La lieta sapienza di Matelda*, in G. Rati (a cura di), *Lectura Dantis Interamnensis. Purgatorio*, Roma, Bulzoni, 2009, p. 151. Sul personaggio di Matelda, Ariani tornerà sia in ‘Regio spiritalis’: il «seme di felicitade» e la sapienza di Matelda. *Lettura del canto XXVIII del ‘Purgatorio’* in *Rivista di Studi Danteschi*, a. XII, 2012, pp. 388-447; e in *L’iniziazione alla sapienza edenica*, in E. Malato e A. Mazzucchi (a cura di) *Cento canti per cento anni. Lectura Dantis Romana*, Roma, Salerno Editrice, 2014, pp. 829-866.

⁶⁹ M. Cittadini, *Matelda: l’enigma di una ninfa cristiana*, op. cit., p. 56.

⁷⁰ Ringrazio per questa intuizione Guido Zanderigo, il quale mi ha anticipato il suo *In cielo rotolano teste. Conversazioni sullo Yoga e sugli Dei dell’India*, in corso di pubblicazione.

Il suo è un *fare anima*, inteso anche come integrazione del principio controsessuale nella psiche maschile. Esplicitazione inconscia di un'esperienza e di un principio femminile. Dante va così a colmare la propria lacuna femminile, in una armonizzazione degli opposti.⁷¹

Le donne sono presenze autorevoli e di riferimento sia come destinatarie dell'agire poetico, sia come via, strada, metodo, lettrici, editrici, attivatrici di risorse e cambiamento. Sciolgono rispetto una chiusura, una patologizzazione o sbilanciamento dell'elemento liquido e igneo (elementi che saranno poi fondamentali nell'ultima cantica) e liberano da una visione possessiva ed egoica, luesca, sia in termini economici che sentimentali. Il femminile è capace di correggere, sanare e di orientare il desiderio verso un amore volto a Dio e non volto alle cose terrene.

Il femminile trasforma e libera («Tu m'hai di servo tratto a libertate», *Par.* XXXI, 85).

In questo Dante fa propri modelli di un maschile sano, integro, posto su un asse che parte da un padre forse "imperfetto" (ma misticamente "umbrifero prefazio" di una poesia profetica e veltrica),⁷² per arrivare al padre incandescente Bernardo, ultimo intermediario con il divino.

⁷¹ J. Hillman (1985), *Anima. Anatomia di una nozione personificata*, tr. it., Adelphi, Milano, 2023².

⁷² M. Cittadini, *La dolce sapienza di Virgilio*, op. cit.

Dante e l'attualità inattuale della Vita Nuova: tra poesia, mistica e politica

GIANNI VACCHELLI

SISD – Seminario Internazionale di Studi Danteschi

ORCID: 0009-0004-1993-4054

Abstract: Il saggio propone una rilettura della *Vita Nuova* a partire dalla sua «attualità inattuale»: proprio la distanza del libello dantesco dalle logiche dominanti del presente – frammentazione dei saperi, individualismo, utilitarismo e riduzione della parola a comunicazione – ne rivela la forza trasformativa. L'opera viene interpretata come un laboratorio germinale nel quale poesia, mistica, filosofia e politica costituiscono dimensioni inseparabili di una medesima esperienza, secondo una tensione insieme mistico-critico-politica. La parola dantesca è infatti non soltanto poetica, ma poietica: non si limita a rappresentare il reale, ma opera, trasforma e conduce dalla potenza all'atto.

Al centro emerge così un'antropologia poetico-poietica, relazionale, triadica e cosmoteandrica, fondata non sull'autosufficienza dell'io ma sull'incontro con l'alterità, fino alla formula *amamus ergo sumus*. Beatrice, insieme donna storica, figura simbolica e iniziatrice, diviene principio di risveglio del femminile e progressiva cristofania, mentre la poesia si configura come forma di conoscenza capace di integrare immagine, simbolo, ragione, eros e apertura al mistero. Anche la politicità della *Vita Nuova* viene ripensata in senso antropologico, ermeneutico e critico: il libello genera una comunità fondata sulla parola, sull'amore e sull'interpretazione e lascia intravedere una trasformazione della *polis* che comincia dalla trasformazione dell'essere umano. La sua eredità più radicale consiste pertanto nell'invito a una «vita nuova»: una mutazione dello sguardo, della coscienza e delle forme stesse dell'abitare comune, una vera e propria, inedita mutazione antropologica.

1. Dante e l'attualità inattuale della *Vita Nuova*

Perché leggere oggi la *Vita Nuova*? Perché ritornare ad un «libello» composto alla fine del Duecento, apparentemente lontanissimo dalle inquietudini del nostro tempo? La domanda è meno scontata di quanto sembri. Viviamo infatti in un'epoca dominata dalla velocità, dalla comunicazione istantanea, dall'utilitarismo e dalla frammentazione dei saperi, mentre il libello dantesco parla il linguaggio della poesia, dell'amore, del simbolo, della contemplazione e della memoria.

Eppure proprio questa distanza costituisce la sua straordinaria attualità. O, per riprendere una categoria cara anche a Nietzsche,¹ la sua attualità inattuale e, insieme, la sua inattualità attuale.²

¹ Cfr. F. Nietzsche, *Considerazioni inattuali*, Milano, Adelphi, 1972.

² Ho spesso usato queste formule ossimoriche: cfr. ad es. G. Vacchelli, *Dante "anticapitalista". Poesia, filosofia, mistica ed economia politica*, Milano-Udine, Mimesis, 2025, pp. 113-154.

La *Vita Nuova* è inattuale perché resiste alle logiche dominanti del presente; ma è proprio questa resistenza a renderla ancora necessaria. Più che offrire risposte, il libello modifica il nostro modo di guardare il reale: non comunica semplicemente un'esperienza privata, ma coinvolge il lettore in un itinerario di amore, conoscenza e di trasmutazione poetica che investe l'intera esistenza. La sua forza può renderci capaci di abitare diversamente il nostro tempo. L'attualità di Dante non consiste allora nella possibilità di ricondurne superficialmente i contenuti al presente, ma nella capacità del suo testo di metterci continuamente in atto. Non a caso Dante introduce in volgare di sì il termine «attualidade»: ³ la poesia non si limita a rappresentare il reale, ma lo rende operante, lo fa accadere. In questo senso Dante è poietico oltre che poetico: non soltanto scrive poesia, ma ci fa “poietici” oltre che poetici, facendoci passare dalla potenza all'atto. La sua parola non si limita a rappresentare il reale, ma opera e genera una diversa forma di esistenza. Un «abitare poeticamente su questa terra», come direbbe Hölderlin.

La stessa *Vita Nuova* sembra suggerirlo quando distingue Amore «in quanto è in potenza» e «in quanto di potenza si riduce in atto» (*Vn* XX,6), oppure quando ne rappresenta l'operare nel soggetto: «come me pareva essere disposto a la sua operazione, e come operava in me la sua vertude» (*Vn* XXVII,1). L'amore opera infatti nel soggetto rendendolo nuovo; analogamente la parola poetica opera nel lettore, risvegliando possibilità dormienti e, talvolta, come accade per Beatrice, «mirabilmente operando», suscitando vita persino là dove essa non appariva ancora neppure in potenza.⁴

In questa prospettiva può risultare fecondo rileggere anche «l'attualità» della *Vita Nuova* secondo la filosofia di Xavier Zubiri. Il libello non è quindi semplicemente un oggetto letterario rappresentato dalla mente, ma una realtà che si attualizza nell'atto dell'intelligenza senziente, imponendosi *de suyo* come presenza effettiva. Non siamo noi a costruire il testo attraverso le nostre interpretazioni; è il testo che continuamente si rende presente, ci provoca, ci interpella e ci coinvolge, cambiando il nostro stesso modo di abitare il reale.⁵

L'attualità diviene così un movimento reciproco. Dante si attualizza in noi e noi stessi, leggendo Dante, veniamo attualizzati. Potremmo dire, gramscianamente, che siamo chiamati a portare la *Vita Nuova* all'altezza dei nostri tempi, ma anche a lasciarci condurre all'altezza del suo tempo simbolico. Il Poeta, questionandoci, ci restituisce quella distanza critica rispetto al presente che sola rende possibile comprenderlo e trasformarlo. La *Vita Nuova* continua infatti a interrogare

³ Dante, *Cv*, I,iii,xv, disponibile all'indirizzo: <https://digitaldante.columbia.edu/text/library/convivio-italian>

⁴ Si utilizza, per la *Vita Nuova*, la seguente edizione: Dante, *Vita Nuova*, a c. di D. Pirovano, Roma, Salerno Editrice, 2015.

⁵ Cfr. X. Zubiri, *Intelligenza senziente*, Milano, Bompiani, 2008.

un mondo che fatica sempre più a pensare armoniosamente l'umano, per non dire il cosmico e l'invisibile. Laddove il nostro tempo tende a separare poesia, amore e conoscenza, esperienza e pensiero, eros e verità, e a ridurre la parola a una funzione comunicativa o utilitaria, Dante ne riscopre la natura originaria: non semplice mezzo di trasmissione, ma evento capace di inaugurare realtà, custodire senso e rinnovare interiormente, e non solo.

La *Vita nuova* si trova così sorprendentemente vicina ad alcune grandi intuizioni del Novecento. Raimon Panikkar ha insistito sul carattere *metanoico* della conoscenza autentica: conoscere significa partecipare, lasciarsi coinvolgere, entrare in relazione, nascere insieme (*connaître, naître ensemble*).⁶ Analogamente María Zambrano ha individuato nella ragione poetica una forma di sapere capace di custodire insieme amore e pensiero, concetto e immagine, *logos* e mistero.⁷ La *Vita Nuova* si muove precisamente in questo spazio, nel quale poesia, filosofia e mistica cessano di essere discipline separate e diventano modi differenti di abitare la realtà.

In questo senso è riduttivo leggere il libello esclusivamente come raccolta poetica o autobiografia amorosa e poetica. Certo Domenico De Robertis ne ha mostrato magistralmente la costruzione unitaria e la centralità della memoria poetica, un *Beatrix de amore*;⁸ Charles Singleton ne ha evidenziato la profonda struttura biblica e cristologica, leggendo Beatrice come una vera *figura Christi*.⁹ Senza negare tali interpretazioni, si può forse proporre un ulteriore passo: leggere la *Vita Nuova* come un laboratorio di antropologia poetico-mistica, nel quale l'esperienza amorosa diviene esperienza conoscitiva, l'immagine si fa simbolo e la parola inaugura una nuova forma di vita. Da questo punto di vista il libello appare come un'opera eminentemente germinale: non un semplice esordio giovanile, ma il luogo nel quale Dante sperimenta, spesso ancora *in nuce*, quasi tutte le grandi intuizioni che troveranno nella *Commedia* il loro pieno sviluppo. La *Vita Nuova* è già "l'alambicco alchemico" di una poesia capace di farsi filosofia, mistica, antropologia e politica della relazione.

Insomma: La *Vita Nuova* non è soltanto il racconto di un amore, ma il racconto di una nascita: la nascita di un nuovo soggetto poetico, di una nuova antropologia e, forse, di una nuova possibilità di abitare il mondo.

In un tempo segnato dalla guerra e dal genocidio, dalle molteplici forme della morte, dalla violenza e dalla frammentazione, questo piccolo libro continua a rivolgerci un invito radicale:

⁶ Cfr. R. Panikkar, *Mistica. Pienezza di vita*, Jaca Book, Milano, 2021; Id., *Mito, fede ed ermeneutica. Il triplice velo della realtà*, Milano, Jaca Book, 2000.

⁷ Cfr. M. Zambrano, *Dante specchio umano*, a c. di E. Laurenzi, Troina, Città Aperta Edizioni, 2007.

⁸ Cfr. D. De Robertis, *Il libro della Vita Nuova*, Sansoni, Firenze, 1970.

⁹ Cfr. C. S. Singleton, *Saggio sulla Vita Nuova*, Bologna, il Mulino, 1968.

passare da una vita vecchia a una vita nuova, riscoprire un diverso *mythos* capace di ricomporre ciò che è stato separato. È forse questa la sua più profonda attualità inattuale.

2. La tensione triadica della *Vita Nuova*: poesia, mistica, filosofia (e già politica)

La *Vita Nuova* non è soltanto un libro sull'amore né semplicemente il racconto della formazione di un poeta. Essa è attraversata da una tensione triadica che investe la sua struttura, il suo simbolismo e la sua stessa antropologia. Fin dalle prime pagine Dante pensa il reale secondo una logica armonizzante che rifiuta tanto il dualismo quanto il monismo e che troverà nella *Commedia* la sua espressione più piena.

Molti elementi convergono in questa direzione. La ricorrenza del numero tre e del nove, la figura di Beatrice come «nove», la scansione dell'esperienza amorosa, la costruzione stessa del libello e perfino la sua architettura complessiva obbediscono a una vera e propria legge del tre (ad es. *extra nos, intra nos, supra nos*). Roberto Rea ha opportunamente richiamato il valore simbolico di questa trama numerica, mentre numerosi interpreti hanno individuato nella *Vita Nuova* una struttura profondamente tripartita.¹⁰

Pazzaglia distingue una prima fase di conquista del perfetto amore, un secondo momento dedicato alla lode della donna e della poesia e una terza fase segnata dalla crisi, dalla perdita e dalla riconquista di un orizzonte più alto. Marigo legge invece il libello alla luce dell'itinerario mistico dei Vittorini e di san Bonaventura: purificazione dei sensi e dell'immaginazione, contemplazione spirituale attraverso la lode e contemplazione intellettuale, culminante nella trasfigurazione di Beatrice e nell'apertura verso Dio.¹¹ Anche Paolazzi individua tre grandi movimenti: 1. luci e ombre della Signoria di Amore (I-XVI); 2. Loda della donna salutare (XVII-XXVII); 3. Partita di Beatrice, lutto, memoria e «mirabile visione» (XXVIII-XLII).¹²

Questa legge del tre non riguarda tuttavia soltanto la composizione dell'opera. Essa investe il modo stesso in cui Dante concepisce il sapere e la realtà. Nella *Vita Nuova* infatti poesia, mistica e filosofia non costituiscono ambiti separati, ma dimensioni reciprocamente implicate di un'unica esperienza trasformativa.

In tal senso risultano particolarmente feconde le pagine dedicate al libello da María Zambrano. Come ha osservato Elena Laurenzi:

¹⁰ R. Rea, *Dante: guida alla Vita nuova*, Roma, Carocci, 2021, pp. 75ss.

¹¹ Cfr. La voce *Vita Nuova* di M. Pazzaglia, nell'*Enciclopedia Dantesca*, disponibile all'indirizzo: [https://www.treccani.it/enciclopedia/vita-nuova_\(Enciclopedia-Dantesca\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/vita-nuova_(Enciclopedia-Dantesca)).

¹² Cfr. C. Paolazzi, *La «Vita Nuova». Legenda sacra e historia poetica*, Milano, Vita e Pensiero, 1994, pp. 22-26

In quel *libello* giovanile María Zambrano non legge infatti una sorta di confessione intimistica, bensì un testo compiutamente filosofico: la prima elaborazione di una filosofia dalla quale – d'accordo con l'indicazione dello stesso Dante nel *Convivio* – l'opera successiva non «intende derogare». È una filosofia che mette al centro l'amore nel suo rapporto con l'intelletto ma che, indagando sul tema platonico del nesso tra *eros* e conoscenza, lo fa in modo eminentemente personale, poiché in Dante la filosofia non è solamente «qualcosa di appreso, bensì qualcosa di vissuto, sentito, sperimentato».¹³

Per questo la *Vita Nuova* appare già, ben prima di ogni sistemazione dottrinale, non solo come amore della saggezza (*philo-sophia*), ma anche come saggezza dell'amore: un sapere che nasce dall'incontro, si alimenta dell'*eros* e conduce alla rigenerazione dell'essere. È una prospettiva che trova sorprendenti consonanze sia nella riflessione di Raimon Panikkar sia in quella di Luce Irigaray, entrambi impegnati a ricomporre la frattura occidentale tra *logos* e amore, tra pensiero e vita.¹⁴

Forse proprio qui si manifesta una delle intuizioni più profonde della *Vita Nuova*. La conoscenza nasce da un'apertura all'alterità e si compie in una mutazione interiore ed esteriore. La poesia non è semplice ornamento, ma luogo di rivelazione e «casa dell'essere»; la mistica non è fuga dal mondo, ma pienezza dell'umano; la filosofia non è sistema astratto, ma forma di vita.

Da questo punto di vista colpisce come molta critica sia rimasta impigliata in alternative dualistiche, o talvolta monistiche, che finiscono per separare ciò che Dante cerca invece di tenere insieme. Da una parte la *Vita Nuova* come *Beatrix de amore*, prevalentemente letteraria e poetica, nella linea che comprende Barbi, Contini, D. De Robertis, Gorni, Pazzaglia, Luca Carlo Rossi, Carrai, Rea, Pinto e altri; dall'altra la *Legenda sanctae Beatrix*, lettura biblico-teologica inaugurata da Singleton e sviluppata, con differenti accenti, da Branca, Barberi Squarotti, Antonelli e altri interpreti. Paolazzi ricorda inoltre la linea spirituale della *Vita Dantis*,¹⁵ mentre non si possono dimenticare le interpretazioni esoteriche, da Valli, Rossetti e Pérez, fino a Marie

¹³ E. Laurenzi, *La sete naturale*, in M. Zambrano, *Dante specchio umano*, cit., p. 39.

¹⁴ Il tema dello *hieros gamos* tra amore e conoscenza è un vero e proprio *locus philosophicus* panikkariano, presente in molte sue opere: cfr. ad es. R. Panikkar, *L'esperienza filosofica dell'India*, Assisi, Cittadella, 2000, pp. 12ss.; Id., *Saggezza come stile di vita*, Ed. Cultura della Pace, San Domenico di Fiesole (FI), Ed. Cultura della Pace, 1993, pp. 97-101; in L. Irigaray, *La via dell'amore*, Torino, Bollati Boringhieri, 2008.

¹⁵ Per una mappa delle principali linee interpretative cfr. C. Paolazzi, *La «Vita Nuova». Legenda sacra e historia poetica*, cit.

Tofanari, Adriana Mazzarella, Gian Maria Molli; anche se le intuizioni più importanti in tal senso si trovano, pur se solo per cenni, in Henry Corbin.¹⁶

Colpisce tuttavia come una vera e propria interpretazione mistica della *Vita Nuova*, distinta sia dalla lettura esclusivamente teologica sia da quella esoterica, rimanga ancora largamente da elaborare. Non mancano, certo, intuizioni preziose: sempre María Zambrano legge il libello come un itinerario di *metanoia* quasi alchemica; Manuela Colombo propone un «modello analogico mistico-scritturale»;¹⁷ Luca Carlo Rossi, riprendendone le analisi, arriva ad ammettere che «la mancata registrazione memoriale potrebbe anche essere segno di un'esperienza mistica»;¹⁸ Debenedetti Stow,¹⁹ Tavoni,²⁰ Tofanari, Mazzarella²¹ e Gian Maria Molli hanno aperto percorsi significativi, offrendo prospettive feconde ma ancora parziali.²² Rimane forse da elaborare una lettura propriamente mistica della *Vita Nuova*, capace di interpretarla come esperienza poetica e di mutazione antropologica, di cristofania e come laboratorio di quella spiritualità poetica relazionale che troverà nella *Commedia* il suo pieno compimento.

Forse, però, non è necessario scegliere tra queste prospettive. Perché non pensare la *Vita Nuova* come un'opera capace di tenerle insieme? Non come una semplice somma di livelli interpretativi, ma come un testo nel quale poesia, mistica, filosofia e, già *in nuce*, politica costituiscono aspetti inseparabili di una medesima esperienza.

La vera novità del libello non consiste soltanto nell'invenzione di uno stile nuovo, ma nella proposta di una vita rinnovata. Amore e conoscenza, poesia e sapienza, storia e trascendenza, corpo e spirito, esperienza individuale e comunità vengono pensati come dimensioni reciprocamente implicate di un unico processo iniziatico.

Questa tensione triadica attraversa l'intera opera e anticipa molte delle intuizioni fondamentali della *Commedia*. La *Vita Nuova* così non è solo la storia simbolica di un amore o di una vocazione

¹⁶ Cfr. H. Corbin, *L'immaginazione creatrice. Le radici del sufismo*, Roma-Bari, Laterza, 2005, pp. 47, 89, 97, 136 ecc.

¹⁷ Dante, *Vita Nuova* (a c. di M. Colombo), Milano, Feltrinelli, 2015, pp. 13, 218-220; cfr. anche M. Colombo, *Dai mistici a Dante. Il linguaggio dell'ineffabilità*, Firenze, La Nuova Italia, 1987;

¹⁸ Dante *Vita Nova*, a c. di L.C. Rossi, Milano, Mondadori, 2016, p. 145.

¹⁹ Cfr. S. Debenedetti Stow, *Dante e la mistica ebraica*, Firenze, Giuntina, 2004.

²⁰ Cfr. M. Tavoni, «"Converrebbe essere me laudatore di me medesimo" (Vita nova XXVIII 2)», in *Studi in onore di Pier Vincenzo Mengaldo per i suoi settant'anni*, a cura degli allievi padovani, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2007 vol. I, pp. 253-261.

²¹ Cfr. A. Mazzarella, *Alla ricerca di Beatrice. Dante e Jung*, Milano, Edra, 2015.

²² Cfr. G. M. Molli, *La rinascita di Dante. Commento integrale allegorico-anagogico della «Vita Nuova»*, Roma, Edizioni Arkeios, 2010.

poetica, ma la prima officina di un'antropologia dialogica nella quale il soggetto nasce dall'incontro con l'altro da sé, cresce nella lode e si compie nella trasmutazione.

3. La *Vita Nuova* come libro mistico: mistica come pienezza dell'umano

Le considerazioni svolte fin qui consentono ora di formulare con maggiore precisione la tesi di questo saggio. Se la critica ha privilegiato soprattutto le dimensioni poetica, autobiografica e teologica della *Vita Nuova*, e se una lettura propriamente mistica rimane ancora solo parzialmente elaborata, il libello può essere interpretato come la prima espressione di una mistica intesa non come fuga dal mondo, ma come pienezza dell'umano.

Il problema nasce anzitutto dalla parola stessa "mistica", spesso ridotta a una serie di opposizioni che finiscono per impoverirne il significato. Mistica come esperienza esclusivamente religiosa, come specialismo del "terzo occhio", come annullamento della ragione, come ebbrezza irrazionale, come silenzio ineffabile, come negazione della storia o dell'amore umano. È una concezione che ha attraversato anche parte della critica dantesca e che merita di essere discussa. È significativo, ad esempio, quanto osserva Pazzaglia:

È difficile inoltre non vedere che Beatrice e non Dio resta sino alla fine l'oggetto della lode; la prima parte del libro può essere solo arbitrariamente astratta dall'atmosfera cortese e l'ultima ascesa proposta è un ideale di poesia più alta, la ricerca di un nuovo dire, piuttosto che la negazione di esso in un mistico silenzio. Quanto alla giustificazione dell'amore umano sul piano etico-religioso, effettivamente presente nella *Vita Nuova*, resta da vedere se l'accento vada posto sull'assunzione della cultura laica in un modello sacro o non piuttosto sulla secolarizzazione della cultura religiosa. Resta infine da definire l'importanza e il significato assunti in questo processo dalla poesia, la cui presenza diviene tanto più fuorviante, ai fini del racconto di un'esperienza mistica, quanto più la prosa ne sottolinea il carattere d'invenzione tipicamente letteraria.²³

In queste osservazioni riaffiorano alcuni dualismi profondamente radicati: Dio o Beatrice, mistica o poesia, parola oppure silenzio, verità o finzione, esperienza spirituale oppure costruzione letteraria, laicità o religiosità.

Ma è davvero necessario scegliere?

La mistica è soltanto Dio o può essere anche la teofania di Beatrice? La poesia è incompatibile con l'esperienza mistica? La parola deve necessariamente dissolversi nel silenzio? La letteratura è solo *fictio* ed impedisce la verità oppure può esserne una delle forme privilegiate?

²³ [https://www.treccani.it/enciclopedia/vita-nuova_\(Enciclopedia-Dantesca\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/vita-nuova_(Enciclopedia-Dantesca)).

Non nego che alcune volte la mistica sia presentata così ma esistono molte e differenti mistiche. Molti mistici parlano, scrivono, compongono poesie, elaborano immagini e simboli. Giovanni della Croce, Meister Eckhart, Hadewijch, Rumi non rinunciano alla parola: la mutano in poesia e/o in filosofia. La mistica non elimina la letteratura, ma la conduce al suo massimo grado di intensità. Verità e immaginazione, storia e invenzione, simbolo ed esperienza non si escludono, ma si richiamano reciprocamente.

Un analogo superamento dei dualismi emerge nella grande tradizione islamica. Henry Corbin ha mostrato come, nella mistica di Ibn 'Arabi, la donna possa diventare luogo privilegiato della teofania senza perdere la propria consistenza storica e corporea, in una «dualitudine» costitutiva. Il divino si manifesta nell'umano senza annullarlo; l'amore terreno diventa trasparenza di un amore più profondo senza cessare di essere autenticamente umano. Si leggano le seguenti fondamentali citazioni corbiniane:

l'unità è ogni volta l'unità di questo due [divino e umano, divino e donna], non vi è una terza fase che riassorba la dualitudine, essendo quest'ultima la condizione stessa del dialogo che realizza il voto del "Tesoro nascosto che aspira ad essere conosciuto";²⁴

Fin tanto che un essere dura per me, vi è *dualitudine*, non *unitudine*;²⁵

l'unità dei due assaporata, gustata con un'esperienza mistica che non è affatto, e non può essere, l'esperienza di un *monismo mistico*.²⁶

Non è necessario postulare rapporti filologici diretti tra Ibn 'Arabi e Dante: basta riconoscere una sorprendente consonanza archetipica nel modo di pensare il rapporto tra *eros* e trascendenza.

Anche Bonhoeffer offre una suggestione preziosa quando, in *Resistenza e resa*, afferma:

È [...] il pericolo di ogni forte amore erotico che per esso si perda, vorrei dire, la polifonia della vita. Intendo dire questo: Dio e la sua eternità vogliono essere amati con tutto il cuore; non in modo che ne risulti compromesso o indebolito l'amore terreno, ma in certo senso come *cantus firmus*, rispetto al quale le altre voci della vita suonano come contrappunto; uno di questi temi contrappuntistici, che hanno la loro piena autonomia, e che sono tuttavia relazionati al *cantus firmus*, è l'amore terreno; anche nella *Bibbia* c'è infatti il *Cantico dei Cantici*, e non si può veramente pensare amore più caldo, sensuale, ardente di quello di cui esso

²⁴ H. Corbin, *L'immaginazione creatrice. Le radici del sufismo*, cit., p. 278.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ *Ibidem*.

parla (cfr. 7,6!); è davvero una bella cosa che appartenga alla *Bibbia*, alla faccia di tutti coloro per i quali lo specifico cristiano consisterebbe nella moderazione delle passioni (dove esiste mai una tale moderazione nell'Antico Testamento?). Dove il *cantus firmus* è chiaro e distinto, il contrappunto può dispiegarsi col massimo vigore. Per parlare con il Calcedonese, l'uno e l'altro sono «indivisi eppure distinti», come lo sono la natura divina e la natura umana di Cristo.²⁷

Non è difficile riconoscere in questi concetti una sorprendente vicinanza con il dinamismo della *Vita Nuova*. L'amore umano non viene negato dall'amore divino, ma accolto e trasfigurato entro un'armonia più ampia. Non *eros vs agape*, ma *eros e agape*; non storia *vs* transtoria ma storia e transtoria.

Possiamo ancora una volta citare Raimon Panikkar, che riprende dai Vittorini e da Bonaventura la triocularità dell'esperienza umana: l'*oculus sensus*, l'*oculus rationis* e l'*oculus fidei*. La mistica non appartiene esclusivamente al terzo occhio né coincide con un'esperienza straordinaria riservata a pochi privilegiati. Essa rappresenta piuttosto l'integrazione delle diverse dimensioni dell'umano: corpo, psiche e spirito; sensibilità, ragione e apertura al mistero.²⁸

È precisamente questa la mistica che pare emergere dalla *Vita Nuova*: una mistica della pienezza dell'uomo. Un'esperienza della vita, della Grande Vita.²⁹

In questo senso Beatrice tiene insieme ciò che la critica ha spesso separato: lettera e simbolo, amore umano e amore divino, *eros* e *charitas* ecc. Non è soltanto donna storica né semplice allegoria; non è soltanto figura poetica né pura costruzione teologica. È presenza di "vita nuova", teofania, cristofania nascente, luogo nel quale il visibile si apre all'invisibile senza perdere la propria concretezza.

La *Vita Nuova* appare allora come il primo manifestarsi di quella visione cosmoteandrica che nella *Commedia* raggiungerà il suo pieno sviluppo. Cosmo, umano e divino non sono realtà giustapposte, ma dimensioni reciprocamente implicate di un unico mistero vivente. La mistica, ripetiamo, coincide così con l'esperienza della vita nella sua pienezza, con una nuova antropologia capace di articolare corpo e spirito, ragione e amore, poesia e filosofia, storia e oltrestoria. La mistica poi non è solo religiosa, ma può essere anche laica, secolare.

In un'epoca di frammentazione, la *Vita Nuova* propone una spiritualità insieme laica e religiosa, poetica e sapienziale, profondamente umana e insieme aperta all'invisibile. Non una fuga dal mondo, ma un diverso modo di abitarlo. Non un impoverimento dell'umano, ma il suo

²⁷ D. Bonhoeffer, *Resistenza e resa. Lettere e scritti dal carcere*, Cinisello Balsamo, San Paolo, 1988, p. 373.

²⁸ Cfr. R. Panikkar, *Mistica. Pienezza di vita*, Milano, Jaca Book, 2021.

²⁹ Cfr. R. Panikkar, *L'esperienza della vita*, Milano, Jaca Book, 2006.

progressivo compimento. E proprio per questo il piccolo libro di Dante continua ancora oggi a chiamarci verso una svolta.

4. Un'antropologia relazionale: dall'*ego cogito* all'*amamus ergo sumus*

Forse la novità più radicale della *Vita Nuova* non riguarda soltanto la poesia o la mistica, ma l'immagine stessa dell'essere umano che essa propone. Il piccolo libro di Dante sembra infatti delineare, già in forma germinale, un'antropologia sorprendentemente originale, destinata a svilupparsi e a maturare nelle opere successive e soprattutto nella *Commedia*. È un'antropologia poetico-poietica, relazionale, triadica, aperta alla differenza e all'alterità, capace di tenere insieme le polarità in tensione creativa.

Per molti aspetti, pur semplificando, la tradizione occidentale ha oscillato tra modelli dualistici e modelli monistici. Da una parte il dualismo, nelle sue diverse forme, da Platone a Cartesio, tende a separare corpo e anima, materia e spirito, ragione e sensibilità; dall'altra alcuni monismi (qualificati o meno), dall'ilemorfismo aristotelico a certe forme di immanentismo stoico, rischiano di assorbire le differenze in un principio unitario. Dante invece percorre una strada diversa, una via della differenza e dell'integrazione che non separa e non confonde, ma tiene insieme.

Questa intuizione è già presente nel secondo capitolo della *Vita Nuova*, dedicato al primo incontro tra Dante e Beatrice. Il racconto è noto: il Poeta ha nove anni, Beatrice è nel suo nono; la vede vestita di un «nobilissimo colore, umile ed onesto, sanguigno», e tutto il suo essere viene attraversato una potente manifestazione fisico-psichico-spirituale. Ma ciò che colpisce è il modo in cui Dante descrive questa esperienza. Lo spirito della vita, che dimora «ne la secretissima camera de lo cuore», trema e proclama: *Ecce deus fortior me, qui veniens dominabitur mihi*. Lo spirito animale, che risiede nel cervello e governa la percezione, annuncia: *Apparuit iam beatitudo vestra*. Lo spirito naturale, che presiede alla nutrizione del corpo, piange dicendo: *Heu miser, quia frequenter impeditus ero deinceps*.

Naturalmente siamo di fronte a un intreccio di medicina galenica, teoria pneumatica degli Stoici, psicologia aristotelico-scolastica, cultura cortese, tradizione neoplatonica e averroistica. Tuttavia ridurre questo passo a una semplice curiosità fisiologica medievale o ad un cibreo di fonti significherebbe perderne gli aspetti più radicali.

È la signoria di Amore sull'anima del Poeta, ma anche su tutto il suo essere:

D'allora innanzi dico che Amore segnoreggiò la mia anima, la quale fu sì tosto a lui disponsata, e cominciò a prendere sopra me tanta sicurtade e tanta signoria per la virtù che li dava la mia imaginazione, che me convenia fare tutti li suoi piaceri compiutamente (Vn II,7).

L'amore investe simultaneamente cuore, mente e corpo. L'intera persona viene coinvolta. Sensibilità, immaginazione, intelligenza e desiderio non costituiscono compartimenti separati, ma dimensioni reciprocamente implicate di un unico processo. Anche qui un andamento triadico (ventre, cuore, cervello), ancora in qualche modo "trioculare" (*oculus sensus*, *oculus rationis*, *oculus fidei*). L'essere umano conosce attraverso il corpo, attraverso la ragione e attraverso l'apertura al mistero. Nessuna di queste dimensioni può pretendere di esaurire da sola l'esperienza della verità.

La *Vita Nuova* delinea così un'antropologia integrale, adualista e tricotomica, profondamente lontana sia dai dualismi e dai monismi di tanto occidente che dal razionalismo moderno o dagli irrazionalismi che spesso gli fanno da contrappunto.

Per questo motivo il *cogito ergo sum* cartesiano, manifesto dell'antropologia della modernità, risulta assolutamente insufficiente a descrivere l'esperienza dantesca. Più che sul pensiero, l'identità si fonda sulla relazione. Potremmo dire che Dante propone un *amo ergo sum*; o forse, in modo ancora più radicale, un *amamus ergo sumus*. L'essere umano diventa se stesso non nell'autofondazione del soggetto, ma nell'incontro con l'altro e nella reciprocità dell'amore.

Cruciale poi che nella narrazione il punto di vista sia quello di due bambini. L'infanzia non è soltanto un ricordo autobiografico o un espediente simbolico: è il luogo in cui si manifesta una disponibilità originaria all'incontro e alla meraviglia. Se Luce Irigaray ha potuto affermare che «l'altro in quanto tale è stato escluso dall'elaborazione della cultura occidentale»,³⁰ la *Vita Nuova* è quasi, per così dire, il racconto di questa originaria accoglienza dell'alterità. Al centro non vi è un soggetto autosufficiente, ma una bambina che si rivela e un bambino che si lascia trasformare dalla sua presenza.

Anche qui, però, il primato dell'Amore non conduce tuttavia ad alcuna forma di irrazionalismo. Dante insiste sulla presenza del «fedele consiglio della ragione». L'amore è *Dominus*, principio motore dell'esistenza, ma la ragione conserva una funzione decisiva di discernimento e di veto. Non si tratta dunque di identificare *amor et ratio*, *amor et intellectus*, come pure in tanta mistica del tempo, ma più radicalmente di riconoscere la primazia di Amore, come centro senza sacrificare il ruolo, secondario ma pure essenziale, della razionalità. L'amore diventa così anche conoscenza, sapienza, virtù e libertà.

³⁰ L. Irigaray, *Condividere il mondo*, Torino, Bollati Boringhieri, 2009, p. 128.

In questo orizzonte acquistano un significato nuovo anche la dignità del corpo, la centralità della donna, la valorizzazione dell'immaginazione, dell'eros, dell'infanzia e della differenza. L'antropologia della *Vita Nuova* non è né ascetica né borghese: è un'antropologia dell'incontro. Persino la celebre perifrasi astrologica che apre il secondo capitolo va letta in questa direzione. Non serve soltanto a indicare che l'età dei due bambini, ma iscrive fin dall'inizio la loro vicenda entro uno scenario cosmico. L'amore dei due bambini si colloca nel movimento degli astri, nel ritmo dell'universo, come se la loro storia appartenesse già ad una interdipendenza più ampia tra cosmo, umano e divino. È un amore cosmico, non semplicemente privato o borghese, nel quale risuona il grande sfondo del *Cantico dei Cantici* e prende forma un orizzonte destinato ad ampliarsi fino alla *Commedia*.

È già possibile intravedere qui il tentativo di coniugare *eros* e *agape*, *amor passio* e *amor Dei*, andando oltre i dualismi della Grande Chiesa che di Cavalcanti. L'amore diventa così anche conoscenza, sapienza, virtù, libertà e liberazione.

Anche qui si intravede, ancora in forma germinale, quella visione cosmoteandrica che diventerà pienamente esplicita nella *Commedia*.

Ne emerge un'antropologia sorprendentemente attuale proprio nella sua inattualità: un nuovo *mythos*, una vera e propria antro-po-sfia poetica, capace di opporre all'individualismo contemporaneo una concezione dell'umano fondata sulla reciprocità, sulla differenza e sulla comunione. Dante suggerisce che non diventiamo pienamente noi stessi pensando soltanto, ma amando, conoscendo e lasciandoci rinnovare dall'incontro con l'altro e con il mistero che lo abita.

5. La poesia come conoscenza: il primato dell'immagine e del simbolo

Uno degli aspetti più sorprendenti della *Vita Nuova* consiste nella sua capacità di pensare attraverso immagini. Dante non costruisce un sistema filosofico né espone una dottrina in forma astratta: egli narra visioni, sogni, incontri, simboli, transustanziano l'esperienza in parola poetica. La poesia non interviene dopo la conoscenza come semplice ornamento retorico, ma costituisce essa stessa una modalità originaria del conoscere.

Il linguaggio della *Vita Nuova* opera attraverso una continua tensione simbolica, nella quale il particolare rinvia incessantemente all'universale senza perdere la propria concretezza. Beatrice è una donna realmente incontrata, ma è anche una figura capace di aprire l'esperienza a una dimensione ulteriore; il saluto è un gesto quotidiano, ma diviene evento di salvezza; la memoria personale diventa progressivamente memoria dell'umano.

Prima ancora dell'ermeneutica viene però lo sguardo. Prima dell'interpretazione viene l'immagine. Per questo Heidegger poteva domandarsi: «Perché i poeti?». La risposta potrebbe essere che essi custodiscono una modalità di conoscenza capace di precedere il concetto e di aprire il reale prima ancora che esso venga analizzato. La poesia non commenta il mondo: lo inaugura.³¹

Una simile intuizione trova sorprendenti consonanze nella riflessione di Raimon Panikkar, per il quale il simbolo non è un semplice segno che rinvia a un altro significato, ma una realtà partecipativa che interconnette dimensioni differenti dell'esistenza. Il simbolo non spiega il mistero: vi introduce. Non riduce il reale a un concetto, ma apre uno spazio di partecipazione, rendendo possibile una conoscenza di reciprocità e rigeneratrice. Il simbolo libera dal pensiero:

Non è che io vada al simbolo, è il simbolo che mi libera, che mi ispira e mi assorbe, quello che mi libera dalla mia riflessività e, nella misura stessa in cui mi lascio portare dal simbolo, il simbolo si fa reale. [...] Non sono io che debbo avvicinarmi al simbolo: è piuttosto il simbolo che deve avvicinarsi a me. Se lo lascio avvicinare, il simbolo scatenerà la mia vita, il mio amore e anche il mio pensiero.³²

Anche James Hillman ha insistito sulla necessità di restituire dignità conoscitiva all'immagine. L'immaginazione non è evasione dal reale, ma uno dei modi fondamentali attraverso cui il reale si manifesta. Le immagini possiedono una loro intrinseca trasgressività: sfuggono alle classificazioni, eccedono ogni definizione, continuano a generare significati sempre nuovi. La psiche pensa per immagini prima ancora che per concetti, e ogni autentico processo di metamorfosi passa attraverso una rinnovata capacità immaginativa.³³

È significativo, allora, soffermarsi già sul titolo dell'opera, seguendo una riflessione di Antonio Moresco:

Per fare un esempio: la parola «nova». Si è dibattuto molto su questa parola. Se per «nova» si debba intendere vita rinnovata, oppure, semplicemente, la giovinezza, l'adolescenza. A me pare che queste due parole unite, vita nuova, poste all'inizio dell'opera e a suo titolo ed emblema, abbiano la potenza irradiante e prefigurativa di un *big bang*, come se, con la radicalità di questo gesto verbale di partenza, il giovane Dante volesse l'inizio di una vita e di un mondo.³⁴

³¹ Cfr. M. Heidegger, *Perché i poeti?*, in *Sentieri interrotti*, Firenze, La Nuova Italia, 1968, pp. 247-297.

³² R. Panikkar, *Mito, Simbolo, Culto. Mistero ed ermeneutica I, Opera omnia IX/1*, Milano, Jaca Book, 2008, p. 249.

³³ Cfr. J. Hillman, *Il linguaggio della vita. Conversazioni con Laura Pozzo*, Milano, Rizzoli, 2003, p. 72.

³⁴ A. Moresco, *La Vita nova di Dante*, Milano, il Saggiatore, 2021, p. 32.

La *Vita Nuova* abita anche questo spazio. La poesia diviene così il luogo in cui sensibilità e intelletto, memoria e profezia, esperienza personale e destino universale si interrelazionano senza perdere la loro differenza. Da questo punto di vista, la modernità ha spesso privilegiato il paradigma analitico, separando ciò che originariamente era unito: ragione e immaginazione, filosofia e poesia, corpo e spirito, conoscenza e amore. La *Vita Nuova* segue invece un movimento opposto. Ogni immagine tende verso una totalità di senso; ogni simbolo custodisce una relazione; ogni parola rimanda a un'esperienza che coinvolge simultaneamente il pensiero, l'affettività e il corpo. La poesia diventa allora come l'arte sintetica per eccellenza. Essa raccoglie e ricompone ciò che gli specialismi separano: filosofia, mistica, medicina, antropologia, cosmologia, esperienza amorosa. Non è un genere letterario tra gli altri, ma un paradigma conoscitivo capace di tenere insieme la complessità del reale senza ridurla.

Per questo la *Vita Nuova* continua a interpellare il lettore. Essa non comunica soltanto contenuti, ma educa uno sguardo diverso sul mondo. Le immagini non sono oggetti da interpretare una volta per tutte, bensì archetipi, riflessi del *mundus imaginalis*, nei quali il lettore è chiamato a riconoscere la propria esperienza e a lasciarsi progressivamente condurre verso quella «vita nuova» che il titolo stesso dell'opera promette e inaugura.

6. Beatrice e il risveglio del femminile

Beatrice è anche un evento che inaugura una diversa modalità di abitare il mondo. Prima ancora di essere oggetto di contemplazione, ella è soggetto di una rivelazione che mette in movimento l'intera esistenza del Poeta. Il suo stato è quello dell'iniziazione. Ci torneremo.

Già il sogno del capitolo III contiene un'immagine decisiva: Amore tiene tra le braccia Beatrice addormentata e la sveglia. Ma questa dinamica si rovescerà a sua volta, perché è la donna stessa a risvegliare nel Poeta lo spirito d'amore. Dante lo dirà più avanti con chiarezza: «e tanto dura talora in costui, / che fa svegliar lo spirito d'Amore» (VN XX). Il femminile non è dunque passivo; è principio di risveglio, forza generativa, evento che desta nell'uomo una possibilità nuova.

Maria Zambrano ha colto con particolare intensità questo movimento. Quello di Beatrice non fu soltanto

non fu solo questo, un amore umano ancorché immortale, quello che Beatrice gli ispirò. Come vedremo, già nella *Vita Nuova* appaiono parole rivelatrici del fatto che l'amore lo condusse fino ai confini estremi della vita, che si tratta di un amore che trasforma, che di un semplice uomo qual era Dante fa un uomo

nuovo; un amore che lo portò a morire e rinascere, per quanto è possibile restando un abitante della terra.³⁵

Beatrice è contemporaneamente donna e simbolo, storia e trascendenza, volto concreto e apertura all'invisibile. Auerbach lo ha espresso in una formula quasi paradossale:

Beatrice è insieme una santa cristiana e un'antica sibilla; come amata terrena è un sogno giovanile, i cui contorni sono a stento conoscibili, e come beata, membro della gerarchia celeste, è una figura reale.³⁶

Per questo motivo Irma Brandeis ha potuto definirla, in *The Ladder of the Vision*, la «first eye-opener»,³⁷ la prima grande «apritrice degli occhi». L'espressione è particolarmente felice: Dante non incontra semplicemente una donna, ma colei che gli insegna a vedere. In questo senso Beatrice appartiene a una genealogia rara nell'Occidente: quella della donna iniziatrice, che può richiamare tanto la Sulamita del *Cantico dei Cantici* quanto la Sibilla virgiliana.

La *Vita Nuova* anticipa così un'intuizione decisiva: l'antropologia nasce dalla differenza. Beatrice non viene mai posseduta da Dante; al contrario, è la sua irriducibile alterità a rendere possibile il "rinnovamento" del Poeta. Ella è continuamente presente e continuamente eccedente, vicinissima e insieme inaccessibile. Proprio questa distanza impedisce all'amore di ridursi a desiderio di possesso e lo apre invece a una dinamica di conversione.

Beatrice è anche una vera «scaturigine della parola», come vuole Giuliana Carugati, ed inaugura un'altra era della parola: la presenza della donna non ispira soltanto nuovi contenuti, ma inaugura un diverso regime del dire. La poesia nasce da lei, attraverso di lei, ma non per possederla: nasce per corrispondere a una rivelazione.³⁸

Ma sia chiaro: il femminile cui rimanda Beatrice è quello della donna, ma è anche un femminile interiore-psicologico, poetico-poietico, politico, critico, teologico e mistico.³⁹

In questa luce la *Vita Nuova* è il racconto di un duplice risveglio. Da una parte nasce il Poeta; dall'altra nasce un nuovo modo di essere umano, fondato non sull'autosufficienza dell'io ma sull'incontro, sull'ascolto e sulla capacità di lasciarsi trasfigurare dall'incontro con l'altro.

³⁵ M. Zambrano, *Dante specchio umano*, cit., pp. 65ss.

³⁶ E. Auerbach, *Studi su Dante*, Milano, Feltrinelli, 1999, p. 57. Beatrice però non è soltanto un sogno giovanile. È un incontro cosmoteandrico.

³⁷ I. Brandeis, *The Ladder of Vision. A Study of Dante's Comedy*, New York, Doubleday, 1960, p. 117.

³⁸ Cfr. G. Carugati, *Note su Beatrice: la visione mancata*, in «Italice», vol. 68, no. 3, 1991, pp. 310-315; Id., *Dalla menzogna al silenzio. La scrittura mistica della Commedia di Dante*, Bologna, il Mulino, 1991.

³⁹ Su questo tema, cfr. almeno G. Vacchelli, *Dante poeta della liberazione. La selva oscura, le donne, i bambini*, Milano, Ancora, 2025 pp. 221-268. Il femminile è anche divino, l'altra parte del divino.

Ancora: il femminile è anche una straordinaria potenziale interiore, un cosmo da scoprire, che custodisce la nostra vera natura. Beatrice per Dante è anche questo.

7. Beatrice e la cristofania: diventare il Cristo

La tradizione critica ha da tempo riconosciuto la profonda dimensione cristologica della *Vita Nuova*. Charles Singleton ha parlato di una vera e propria *Legenda sanctae Beatricis*, mostrando come la vicenda della donna amata venga costruita attraverso un fitto intreccio di richiami biblici, liturgici e scritturali. La morte di Beatrice, la sua glorificazione e la promessa della «mirabile visione» collocano infatti il libello entro un orizzonte che eccede largamente la semplice autobiografia amorosa.⁴⁰

Ma per comprendere meglio Beatrice abbiamo bisogno della categoria panikkariana della cristofania. Cristo così non designa soltanto una figura storica o un oggetto della fede, ma il manifestarsi continuo del divino nell'umano e dell'umano nel divino. La cristofania mostra la vocazione cristica inscritta nella realtà e in ciascuno di noi.⁴¹

Beatrice così non è semplicemente una *figura Christi* né una simbologia soltanto teologica. Neppure una teofania, nel senso corbiniano del termine. La cristofania dice il manifestarsi del mistero cristico in Beatrice e quindi in Dante e nell'umanità tutta. . La funzione beatriciana non consiste nel sostituire Cristo, ma nel risvegliare nell'essere umano quella dimensione cristica che rende possibile una piena umanizzazione e, insieme, una partecipazione sempre più profonda al mistero divino.

La cristificazione di Beatrice coincide con la cristificazione del Poeta e dell'umanità tutta, nella relazionalità radicale.

Nella grande tradizione mistica occidentale non mancano infatti affermazioni che, lette letteralmente, potrebbero apparire scandalose. Meister Eckhart sostiene che la nascita eterna del Figlio avviene anche nell'anima; Giovanni della Croce descrive l'unione trasformante come partecipazione alla vita divina; Panikkar interpreta il Cristo come simbolo della struttura relazionale del reale. In tutti questi casi non si tratta di sostituire Cristo con l'essere umano, ma di riconoscere nell'essere umano una vocazione cristica.⁴²

La *Vita Nuova* si muove, se non altro *in nuce*, in questa direzione.

⁴⁰ Cfr. C. S. Singleton, *Saggio sulla Vita Nuova*, cit.

⁴¹ Cfr. R. Panikkar, *La pienezza dell'uomo. Una cristofania*, Milano, Jaca Book, 1999.

⁴² Cfr. M. Eckhart, *Sermoni tedeschi*, Milano, Adelphi, 1985; Giovanni della Croce, *Opere*, Roma, Edizioni OCD, 2009.

Anche la figura di Beatrice si amplia continuamente. La donna amata si apre verso la nuova poesia, verso la sapienza, verso il femminile interiore, verso quella dimensione angelica che la tradizione ha spesso identificato con l'Intelletto Agente o con lo Spirito Santo personale, verso il Cristo interiore, verso la cristofania. La sua presenza richiama anche alcune grandi figure del simbolismo biblico e mistico, dalla *Shekinah* alla Sapienza personificata, fino all'*ishah* della tradizione ebraica, senza mai esaurirsi in nessuna di esse.

In tal senso la promessa finale della *Vita Nuova* acquista un significato decisivo. Dante non annuncia soltanto la futura composizione della *Commedia*, ma lascia intravedere una metamorfosi ancora incompiuta. Prima di poter dire ciò che «mai non fue detto d'alcuna», il Poeta deve egli stesso diventare altro, attraversando una progressiva conformazione a quella vita nuova che Beatrice ha inaugurato.

8. La politicità della *Vita Nuova*: ermeneutica, comunità e antropologia

A prima vista può risultare paradossale parlare di politica a proposito della *Vita Nuova*. Il libello è stato infatti tradizionalmente letto come opera amorosa, autobiografica, mistica o poetologica, relegando sullo sfondo ogni possibile dimensione civile. Eppure proprio questa consolidata prospettiva interpretativa rischia di lasciare in ombra uno degli aspetti più originali dell'opera: la presenza, ancora germinale ma già decisiva, di una profonda riflessione antropologica e politica. Vale la pena ricordare quanto Gianfranco Contini aveva già colto con lucidità

Si noti che Dante, anche quando ragiona, e magari quando ragiona della lingua, in quanto autore volgare si mette sempre in atto;⁴³

e aggiungeva poco oltre che

l'affermazione dell'esplicita o implicita politicità quasi di ogni atto di Dante non importa di per sé il valore positivo dei gesti strettamente politici da lui compiuti.⁴⁴

La politicità, dunque, non coincide necessariamente con il contenuto politico, ma con una modalità di presenza nel mondo, con una forma dell'agire e del parlare che coinvolge insieme parola, comunità e responsabilità.

⁴³ G. Contini, *Letteratura italiana delle origini*, Firenze, Sansoni, 1970, p. 299.

⁴⁴ *Ivi*, p.300.

La *Vita Nuova* non è dunque un'opera apolitica, anche se naturalmente non presenta ancora l'orizzonte di *amor, virtus, arma*, che caratterizzerà la poesia dantesca successiva, per non dire delle opere della maturità e del capolavoro. Anche l'esilio è cesura di inestimabile importanza per un approfondimento di queste istanze. La politicità vitanovesca è ancora germinale, etica e antropologica, ma proprio per questo è particolarmente radicale: essa riguarda la mutazione dello sguardo, della parola e dell'essere umano prima ancora delle istituzioni.

Come scrive Giorgio Petrocchi

tutte le opere giovanili di Dante vivono al tempo medesimo nella società pubblica e in quella letteraria (le quali possono incontrarsi più volte, ma non coincidere in ogni impulso e interesse), sì da vedere nella *Vita Nuova* la forma suprema d'un civile consorzio, il quale conversa, attraverso i vari personaggi dell'opera (Beatrice, le donne dello schermo, la donna pietosa, ecc.), con un pubblico pronto a recepire la veste allegorica e l'argomentare dottrinario, e tributare onori all'autore per aver unificato poesia e prosa del libello, parole legate e parole sciolte, la raffinata enunciazione di concetti amorosi nel chiuso della speculazione individuale del poeta e l'animato discorso romanzesco aperto alle richieste narrative della collettività: insomma tutte le aspirazioni d'una élite⁴⁵ che aveva conservato come sacro il patrimonio dell'antica cultura (da Cicerone a Boezio) e pure era volta ad allegoricizzare e spiritualizzare i problemi dell'umano amore nella visione religiosa della vita attuale.⁴⁶

Se la *Vita Nuova* costituisce già un «civile consorzio», occorre allora chiedersi quale sia la natura della comunità che essa istituisce. Non si tratta di una comunità fondata sul potere, sul sangue o sull'appartenenza sociale, ma sulla partecipazione a una comune esperienza della parola e dell'amore.

L'opera costruisce così un pubblico nuovo. I destinatari espliciti non sono soltanto i «fedeli d'Amore», ma anche le «donne ch'[hanno] intelletto d'amore», formula straordinaria che sostituisce un criterio spirituale e intellettuale a ogni appartenenza sociale. Non semplicemente donne, ma donne dotate di un'intelligenza dell'amore.

Successivamente compare il misterioso «chiosatore» del capitolo XXVIII, interprete ancora più esperto; poi i «principi de la terra» e infine, nel capitolo XL, i «peregrini», segno di un progressivo

⁴⁵ In questa direzione possono essere ricordate anche le osservazioni di Martelli, secondo il quale la figura di Beatrice svolge una funzione non soltanto poetica ma anche politico-sociale. Il simbolo della donna partecipa infatti al processo di riscatto culturale e civile del giovane Dante, contribuendo alla costruzione di una nuova identità pubblica e di una diversa idea di nobiltà, non semplicemente fondata sul sangue ma sulla partecipazione a una comunità culturale (M. Martelli, *Dante totus politicus. La figura di Beatrice*, in «MicroMega», 9 dicembre 2021, disponibile all'indirizzo <https://alerino.blog/2021/12/27/michele-martelli-dante-totus-politicus-la-figura-di-beatrice/>).

⁴⁶ G. Petrocchi, *Vita di Dante*, Bari, Laterza, 1983, p. 43.

ampliamento del pubblico. La comunità delineata dalla *Vita Nuova* è certamente selettiva, per alcuni aspetti persino iniziatica, ma non è mai chiusa: è una comunità in continua espansione, aperta a chiunque sappia entrare nell'intelligenza dell'amore e nell'esercizio dell'interpretazione. Questa intuizione è stata sviluppata in modo particolarmente originale da Susan Noakes nel saggio *Ermeneutica, politica e ideologia civica nella Vita Nuova*.⁴⁷ Secondo la studiosa, il libello non è soltanto un'opera amorosa o spirituale, ma una vera e propria politica dell'interpretazione. Attraverso la costruzione di un linguaggio complesso, fitto di allusioni bibliche, retoriche e filosofiche, Dante seleziona e forma una comunità di lettori capaci di comprendere il rapporto tra parole e significato, distinguendoli da coloro che rimangono alla superficie del testo.

La competenza ermeneutica diventa così il criterio di appartenenza a una nuova élite culturale e civile, fondata non sul sangue ma sull'intelligenza e sulla capacità di leggere correttamente i segni. In questa prospettiva la *Vita Nuova* riflette anche il contesto della Firenze comunale di fine Duecento, impegnata nella ricerca di nuovi equilibri tra magnati e ceti popolari emergenti. Il *dolce stil novo* si configura così non soltanto come un'innovazione poetica, ma come un tentativo di edificare una comunità civile fondata sulla condivisione di valori, linguaggi e pratiche interpretative. Attraverso un serrato confronto con Aristotele, con Remigio de' Girolami e con la tradizione della retorica civica, Noakes giunge a vedere nella *Vita Nuova* una forma ancora embrionale del pensiero politico dantesco: un progetto di educazione ermeneutica e morale rivolto a un pubblico volgare progressivamente più ampio, nel quale poesia, etica e costruzione della comunità risultano strettamente intrecciate.

Anche la figura di Beatrice assume, entro questo orizzonte, una sorprendente dimensione pubblica e politica. La sua morte viene annunciata attraverso la citazione delle *Lamentazioni* – *Quomodo sedet sola civitas plena populo* – cambiando immediatamente il lutto individuale in crisi della città e dell'ordine comunitario. La perdita della donna amata diviene così anche perdita di un principio civile, mentre Firenze risulta simbolicamente orfana di ciò che teneva unita la comunità.

La politicizzazione della lirica costituisce probabilmente il contributo più originale dell'interpretazione di Noakes: interpretare non è soltanto un'attività intellettuale, ma una pratica etica, civile e politica.

Robin Kirkpatrick individua a sua volta nella *Vita Nuova* una forma peculiare di politicità, ma la colloca soprattutto sul piano della relazione. La politica del libello non consiste nell'esposizione di contenuti civici espliciti, bensì nella costruzione di una nuova soggettività. Attraverso la lode

⁴⁷ S. Noakes, *Hermeneutics, Politics, and Civic Ideology in the Vita Nuova: Thoughts Preliminary to an Interpretation*, in «Texas Studies in Literature and Language», vol. 32, no. 1, 1990, pp. 40-59.

di Beatrice, Dante elabora una vera e propria «politica della singolarità», fondata sul riconoscimento dell'alterità irriducibile dell'altro e sulla critica delle forme narcisistiche e autoaffermative della comunità maschile tradizionale.⁴⁸

La poesia diventa così il luogo di costituzione di una comunità etica alternativa, basata non sul possesso o sul dominio, ma sulla distanza, sull'ascolto e sul reciproco riconoscimento. È significativo che, secondo Kirkpatrick, il pubblico che Dante scopre progressivamente nel corso dell'opera sia un pubblico «sensibile a qualsiasi condizione di esilio o emarginazione»⁴⁹ e che esso sia anzitutto un pubblico di donne. La scelta delle «donne ch'[hanno] intelletto d'amore» segna infatti anche il superamento di quel dialogo maschile «chiuso e autocompiaciuto» che caratterizzava gli esordi poetici di Dante, inaugurando una comunità fondata non sulla competizione retorica, ma sulla lode, sull'ascolto e sul riconoscimento della singolarità dell'altro. La comunità immaginata dalla *Vita Nuova* non è quindi una comunità definita dal potere o dall'appartenenza sociale, ma dalla capacità di riconoscere la singolarità dell'altro e di lasciarsi cambiare dall'incontro con essa. Se Noakes insiste soprattutto sulla dimensione ermeneutica della comunità dantesca, Kirkpatrick ne mette invece in luce il fondamento relazionale: la politica della *Vita Nuova* nasce dalla lode, dalla distanza che preserva l'alterità e da una forma di convivenza che rinuncia alla logica del possesso per aprirsi al reciproco riconoscimento.

Un ulteriore approfondimento di questa dimensione etica e relazionale è offerto dalla riflessione di Paolo Cherchi sull'antiutilitarismo del libello. Riprendendo Cicerone, Cherchi ricorda che

Basti dire che per Cicerone l'*honestum* non è una virtù ma è l'insieme delle virtù cardinali, e che il vero opposto dell'*honestum* non è il disonesto, [...] ma è l'utile. L'*honestum* è il bello spirituale che va cercato per se stesso non come mezzo ad altro perché in tal caso sarebbe utile, e l'*honestum*, come bello in sé è da lodare. Il bello, insomma non si può strumentalizzare, altrimenti diventa utile. [...] Amare senza altro desiderio o senza altro compenso oltre al piacere stesso d'amare è amare con onestade, con mente veramente pura e con gioia intensa di aver conquistato una verità. Questa è la vera loda.⁵⁰

La lode non produce profitto, non conquista potere, non mira al possesso: libera il rapporto umano dalla logica dello scambio e inaugura una diversa economia dell'esistenza.

⁴⁸ R. Kirkpatrick, *Dante's Beatrice and the Politics of Singularity*, in «Texas Studies in Literature and Language», vol. 32, no. 1, 1990, pp. 101-119.

⁴⁹ *Ivi*, p. 108.

⁵⁰ P. Cherchi, *Dante e i trovatori*, in *Le culture di Dante: Studi in onore di Robert Hollander*, a c. di M. Picone – Th. J. Chachey, Jr. e M. Mersica, Franco Cesati, Firenze, Franco Cesati, 2004, pp. 98-99.

Non è difficile riconoscere qui una delle intuizioni più profonde della *Vita Nuova*. L'amore, la bellezza e la parola non vengono mai ridotti a merce o a strumento. La loro gratuità costituisce già una critica radicale di ogni riduzione utilitaristica del reale e anticipa quella forte linea antiutilitaristica e, per certi aspetti, persino anticapitalistica, che diverrà sempre più evidente nel *Convivio* e soprattutto nella *Commedia*.⁵¹

Anche Domenico De Robertis invita a rileggere il libello in una prospettiva diversa da quella tradizionale. A suo giudizio, la *Vita Nuova* è stata troppo spesso appesantita da un'interpretazione prevalentemente agiografica e spiritualizzante, a discapito degli impulsi letterari, retorici e civili che la attraversano. Egli propone invece l'ipotesi di una poetica di natura retorica, capace di recuperare l'eredità dell'antichità e di illuminare il rinnovamento della coscienza che Dante sta elaborando: un autentico *homo novus*, nel quale poesia, filosofia, vita civile e "conversione" spirituale convergono in un'unica esperienza. Il nucleo della proposta di De Robertis emerge con particolare chiarezza nel seguente passo:

L'ipotesi di una poetica di natura retorica, che riprende sotto questo aspetto l'eredità dell'antichità, è, a mio avviso, un'ipotesi che non è mai stata formulata per la *Vita Nuova*. La sua interpretazione è sempre stata ipotecata dal suo orientamento celeste e, anzi, appesantita dal suo aspetto agiografico e misticizzato, «medievale», a detrimento di quegli impulsi che provengono dalla tradizione letteraria e laica. Ciò è avvenuto nonostante il fatto che, [1] a prescindere dalla presenza di Cavalcanti, e comunque seguendone le orme, le origini dell'amore vengano ricondotte a quelle di una conquista intellettuale, e che [2] persino la lettura della Scrittura sia condotta secondo uno spirito e una direzione che sono innanzitutto immaginativi. Eppure una simile ipotesi sembra illuminare la natura e le esigenze di quel rinnovamento della coscienza nel quale la stessa idea di *homo novus* verrebbe sinteticamente riformulata ed elevata.

Inoltre, riportando la tematica cortese della *Vita Nuova* al livello di esperienze più propriamente contemporanee rispetto a quelle della tradizione cortese, tale ipotesi sembra proiettare il libello sullo sfondo più ampio di un Rinascimento civico e volgare ormai pienamente consapevole e padrone delle proprie «istituzioni». Né bisogna dimenticare quali *auctores* presiedettero alla composizione della *Vita Nuova* e quale significato essi ebbero, secondo Dante stesso: Boezio, Cicerone, autori di consolazioni e al tempo stesso rivelatori «delle parole degli autori e delle scienze e dei libri» e, nello stesso spirito, Virgilio. Tutti costoro «mandarono» Dante agli studi più alti grazie alla «dolcezza del loro parlare» (*Convivio* II, xii, 2-5; xv, 1). Se la *Rettorica* di Brunetto Latini offre un precedente per la forma della *Vita Nuova*, tanto nella sua struttura generale quanto in alcuni aspetti formali secondari, e se già Brunetto aveva dato per acquisita l'applicabilità alla poesia di determinati termini dell'oratoria, allora è innegabile che sia proprio Brunetto a proporre e fondare una sorta di analogia tra i problemi della prosa e quelli della poesia. Egli ne colloca infatti l'origine nell'unica disciplina della retorica, sulla linea di quell'altra analogia tra dire e dittare (analogia che si collega anche alla duplice funzione e destinazione del suo libro e all'apertura dell'insegnamento antico alla nuova realtà civica e a tutte le forme del «discorso» umano). Inoltre,

⁵¹ Cfr. G. Vacchelli, *Dante "anticapitalista". Poesia, filosofia, mistica ed economia politica*, cit.

egli fonda tale analogia sulla loro comune natura di controversia e di tencione. Ora, la «vita nuova», il «nuovo stile», consiste precisamente nel ripudio della poesia della tencione, di quella poesia che cerca di ottenere qualcosa, sia esso il saluto della donna o qualche altro impossibile beneficio. È il riconoscimento dei limiti di quella particolare controversia. Pur riscoprendo il valore dell'altra via, quella del *genus demonstrativum*, nella quale l'origine del discorso deve essere identificata con il discorso stesso, il nuovo stile tronca il dibattito alla radice, eliminando l'altra «parte», cioè «astenendosi dal parlarle».⁵²

Il passo di De Robertis è decisivo perché sposta il baricentro interpretativo della Vita Nuova. Il libello non viene più letto soltanto come itinerario spirituale o autobiografico, ma come luogo di elaborazione di una nuova concezione della parola poetica. La retorica, recuperata nella sua matrice classica e civica, non è semplice tecnica del discorso, bensì forma di costruzione dell'umano e della comunità.

La parola poetica diventa così relazione, riconoscimento e dono, anticipando quella critica dell'utilitarismo e quella nuova antropologia della gratuità che attraverseranno il Convivio e raggiungeranno la loro piena maturazione nella *Commedia*.

In questa direzione si colloca anche il capitolo XXV della Vita Nuova, sul quale Paolo Dell'Oso ha richiamato opportunamente l'attenzione. Dante rivendica qui la piena dignità della letteratura volgare, capace non soltanto di porsi «secondo alcuna proporzione» allo stesso livello della letteratura latina, ma anche di trasmettere la *veritas fidei* alla portata di tutti. La lingua volgare diventa così uno strumento di apertura, di inclusione e di costruzione di una nuova comunità interpretativa.⁵³

Roberto Antonelli, riprendendo Singleton, sottolinea come la dimensione pubblica dell'opera sia inseparabile dalla fede, cioè dalla possibilità di una salvezza condivisa. Personalmente preferirei parlare, più che di una semplice dimensione confessionale della fede, di una visione mistica della realtà, intesa come pienezza dell'umano e come esperienza relazionale capace di integrare poesia, conoscenza, amore, filosofia e politica.⁵⁴

L'approdo più recente di questa linea interpretativa è rappresentato dal volume di Marco Veglia, *Beatrice profetica. Poesia, storia e cittadinanza dalla Vita Nova alla Commedia*, che porta a piena maturazione molte delle intuizioni emerse nella critica precedente e ne sviluppa soprattutto la

⁵² Cito da S. Noakes, *Hermeneutics, Politics, and Civic Ideology in the Vita Nuova: Thoughts Preliminary to an Interpretation*, pp. 42-43, che a sua volta riporta in inglese D. De Robertis, *Il libro della Vita Nuova*, cit., pp. 220-221, 223.

⁵³ P. Dell'Oso, *Il poeta e la scuola delli religiosi. Dante e Santa Croce*, Roma, Carocci, 2026, pp. 118-119.

⁵⁴ Cfr. R. Antonelli, *La morte di Beatrice e la struttura della Vita nuova*, in «Critica del testo», vol. 5, no. 1, 2002, pp. 7-39; e cfr. C. S. Singleton, *Saggio sulla Vita Nuova*, cit.

dimensione storico-civile. Al centro della sua lettura vi è la figura di Beatrice, che fin dal libello giovanile «sembra incarnare il bene e il meglio, insomma la dignità della “cittadinanza”». ⁵⁵ Beatrice non è dunque soltanto la donna amata, né esclusivamente una figura simbolica o teologica: essa diviene il principio attorno al quale si organizza una nuova idea di comunità.

Per questo, osserva Veglia, «questa funzione di Beatrice [...] si dispone all’intersezione fra storia e allegoria». ⁵⁶ La sua presenza non annulla la consistenza storica della donna, ma neppure si esaurisce nella semplice biografia, poiché «ciò che è incarnato è una presenza reale: né solo biografica, né solo astratta in allegoriche geometrie». ⁵⁷ La storicità e il simbolo, la persona e la figura, l’evento e il significato rimangono così reciprocamente implicati.

Da questa prospettiva deriva anche una rilettura profondamente politica del libello. Se Beatrice incarna la dignità della cittadinanza, la sua morte non può essere interpretata come un semplice lutto privato. Essa diviene, come scrive Veglia, un vero e proprio «pubblico danno» ⁵⁸ per Firenze; anzi, «la morte di Beatrice [...] riguardava sia la donna, sia la funzione del poeta [...], sia la condizione stessa della cittadinanza». ⁵⁹ Simmetricamente, la sua presenza costituiva già un bene pubblico: «senza Beatrice la città perdeva e i fiorentini stessi smarrivano una fonte di virtù, di benevolenza, di mansuetudine, di pace e di concordia». ⁶⁰ La figura della donna amata assume così un’evidente valenza etico-politica, poiché diviene principio di coesione, misura della convivenza e luogo nel quale la città riconosce la propria più alta vocazione. (p. 22)

Anche la lode acquista, in questa prospettiva, una portata civile. Come sottolinea Veglia, «la lode [...] non riguarda più il solo Dante, ma qualsivoglia cittadino di Firenze»: essa non è più soltanto esercizio lirico o esperienza individuale, ma costruzione di uno spazio comune nel quale la parola poetica educa la comunità a una diversa forma di relazione. Non a caso, aggiunge ancora lo studioso, Dante «sospinge il discorso amoroso in direzione della “cittadinanza”», ⁶¹ modificando progressivamente la lirica in un luogo di formazione etica e civile.

In tal senso va letta anche la celebre epistola «alli principi della terra». Sebbene Dante abbia scelto di non trascriverla nella *Vita Nuova*, Veglia osserva significativamente che «l’omissione della

⁵⁵ M. Veglia, *Beatrice profetica. Poesia, storia e cittadinanza dalla Vita Nova alla Commedia*, Roma, Carocci, 2026, p. 11.

⁵⁶ *Ibidem*.

⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁸ *Ivi*, pp. 22, 54, 77.

⁵⁹ *Ivi*, p. 84.

⁶⁰ *Ivi*, p. 24.

⁶¹ *Ivi*, p. 85.

lettera “alli principi della terra” dalla *Vita nova* non affievolisce il turbamento che si prova di fronte alla notizia di una epistola che costituisce un atto propriamente politico». ⁶² Né è secondario che «la *Vita nova* poneva in relazione [...] la nativa nobiltà di Firenze con la nativa perfezione di Beatrice»: ⁶³ la vicenda della donna e quella della città vengono iscritte entro un medesimo disegno provvidenziale, nel quale poesia, storia e cittadinanza cessano definitivamente di essere ambiti separati.

Le pagine di Veglia rappresentano probabilmente il punto più avanzato raggiunto finora da questa linea interpretativa. Proprio per questo consentono anche di compiere un ulteriore passo. Se infatti Beatrice diviene principio della cittadinanza, della lode e della formazione civile, resta ancora da interrogare il fondamento antropologico di tale politicità. La forza politica della *Vita Nuova* non nasce anzitutto da una riflessione sulle istituzioni, ma, come abbiamo più volte qui sostenuto, dalla proposta di una nuova concezione dell’umano, nella quale amore, poesia, conoscenza e relazione costituiscono un unico processo di *metanoia*. È precisamente questa intuizione che troverà il proprio pieno sviluppo nella *Commedia*, dove Beatrice diverrà, «non meno angelica che profetica e pertanto politica». ⁶⁴

Anche questo conferma il progressivo allargamento del pubblico già ricordato: il libello costruisce una comunità sempre più ampia, definita non dall’appartenenza sociale ma dalla disponibilità a entrare nella profondità simbolica della parola poetica.

Insomma: la politicità della *Vita Nuova* è allora molto più profonda di quanto comunemente si creda. Essa non consiste principalmente in un programma istituzionale o in una teoria del governo, ma nella proposta di una nuova antropologia. Un’antropologia poetica, “dialogale”, triadica, aperta alla differenza, un’antropologia dell’*amamus ergo sumus*, nella quale la comunità nasce sia dalla parola, dall’interpretazione, dalla lode e dalla capacità di lasciarsi cambiare dall’altro che, radicalmente, da questa rifondazione dell’umano su un’ottava superiore.

Sta qui, persino oltre le importanti intuizioni di Petrocchi, Noakes, Kirkpatrick, Veglia ecc., la politicità più radicale del libello. La *Vita Nuova* abbozza una modalità di esistenza capace di tenere insieme adulto e bambino, *eros* e *agape*, immaginazione e ragione, uomo e donna, storia e trascendenza, umano e divino, delineando per cenni una visione autenticamente cosmoteandrica. È una poesia insieme amante, mistica, filosofica e politica, che pone al centro la signoria di Amore senza rinunciare al «fedele consiglio della ragione».

⁶² *Ibidem*.

⁶³ *Ibidem*.

⁶⁴ *Ivi*, p. 14.

La *Vita Nuova* non racconta dunque soltanto la nascita di un poeta o l'educazione di un amante: costruisce una nuova *polis*, una comunità di vita nuova, nella quale poesia, sapienza, fede, mistica e vita civile cessano di essere ambiti separati e diventano forme inseparabili dell'esistenza comune.

In questo senso la sua inattualità coincide con la sua più sorprendente attualità. Nell'odierna "selva oscura 4.0", segnata da guerre, frammentazione, individualismo e riduzione dell'umano a funzione e ad algoritmo, Dante continua a suggerire che nessuna autentica trasformazione politica sarà possibile senza un cambiamento profondo dell'antropologia e dello sguardo. E proprio qui, forse, si manifesta il nucleo più profondo del suo messaggio: la più radicale rivoluzione politica non consiste nella conquista del potere, ma nella nascita di un essere umano nuovo, capace di abitare poeticamente, misticamente e relazionalmente il mondo.⁶⁵

9. La spiritualità integrale che Dante ci consegna

Quale eredità consegna oggi la *Vita Nuova*? Se i capitoli precedenti hanno mostrato come il libello rinnovi insieme poesia, antropologia e comunità, resta ora da comprenderne l'esito più profondo: la proposta di una spiritualità integrale, nella quale le grandi fratture della cultura occidentale vengono progressivamente ricomposte.

La separazione moderna tra poesia e filosofia, fede e ragione, corpo e spirito, eros e agape non appartiene infatti all'orizzonte dantesco. Nella *Vita Nuova* queste dimensioni non si escludono né si sovrappongono, ma si illuminano reciprocamente. L'amore non annulla la ragione, bensì la conduce oltre se stessa; la fede non interrompe la ricerca, ma la approfondisce; il simbolo non sostituisce il reale, ma ne rivela la profondità.

In questa prospettiva il libello anticipa, come più volte accennato, quella che Panikkar ha chiamato visione cosmoteandrica, nella quale umano, cosmo e divino costituiscono dimensioni inseparabili di un'unica realtà vivente. Più che una dottrina, Dante consegna dunque un'esperienza. La *Vita Nuova* inaugura una forma di sapienza nella quale poesia, mistica, filosofia e vita civile convergono senza perdere la propria specificità. È forse questa la sua eredità più preziosa: ricordare che l'essere umano si realizza non nell'autosufficienza, ma nella relazione, nella lode e nella capacità di lasciarsi trasfigurare dall'incontro con l'altro e con il mistero del reale.

⁶⁵ Senza che la razionalità sia eliminata, perché ciò che è transrazionale supera, ma integra il razionale.

10. Andare oltre? Per una nuova attualità della *Vita Nuova*

Proprio la straordinaria ricchezza della *Vita Nuova* invita tuttavia a non considerarla un sistema chiuso, ma un'opera aperta, capace di generare continuamente nuove domande. La sua forza non consiste soltanto nelle risposte che offre, ma nella capacità di provocare interpretazioni sempre nuove.

Una di queste riguarda inevitabilmente Beatrice. È davvero necessario che ella muoia perché possa compiersi la rigenerazione del Poeta? Oppure una sensibilità contemporanea è chiamata a interrogare criticamente l'elemento sacrificale che ancora attraversa il racconto?

Alcuni interpreti, tra i quali Roberto Antonelli, hanno richiamato l'attenzione sul rischio che l'io poetico maschile finisca per assorbire la figura di Beatrice nel proprio itinerario spirituale.⁶⁶ Forse una mistica intesa come pienezza dell'umano è chiamata oggi a pensare meno l'assenza, che la presenza; non solo il desiderio alimentato dalla perdita, ma una reciprocità che custodisca l'alterità dell'altro senza dissolverla nel simbolo. Oppure, al contrario, proprio la morte di Beatrice impedisce ogni appropriazione, sottrae la donna al possesso dell'io e preserva l'amore nella forma della gratuità e della lode. La questione rimane aperta, ed è probabilmente bene che sia così.⁶⁷

La promessa con cui il libello si conclude resta allora ancora aperta. Non riguarda soltanto il poeta che si prepara a dire di Beatrice «quello che mai non fue detto d'alcuna», ma ogni lettore disposto a lasciarsi interpellare nell'essenza dalla parola poetica. La vita nuova non è un ricordo del passato: è una possibilità sempre aperta del presente e del futuro, affidata alla libertà, all'immaginazione e alla capacità di amare. Dante ci consegna non un modello da imitare, ma un invito a compiere un salto antropologico, un autentico salto di specie nello sguardo e nella coscienza. Un nuovo patto di specie, fondato non sul dominio, sulla competizione o sull'utilità, ma sulla relazione, sulla lode, sulla cura e sulla comune appartenenza al mistero del reale, a quella trama cosmoteandrica che unisce senza confondere l'umano, il cosmo e il divino.

BIBLIOGRAFIA

Fonti e testi danteschi

Dante, *Vita Nuova*, a c. di D. Pirovano, Roma, Salerno Editrice, 2015.

⁶⁶ R. Antonelli, *Vecchie storie rinarrate: la Vita Nuova oggi*, in *Studi romanzi*, Ser. NS, vol. 14 (2018), Roma, Viella, pp. 22ss.

⁶⁷ R. Antonelli, *La morte di Beatrice e la struttura della Vita nuova*, in «Critica del testo», vol. 5, no. 1, 2002, pp. 7-39.

Dante, *Vita nova*, a c. di L. C. Rossi, Milano, Mondadori, 2016.
 Dante, *Convivio*, a c. di C. Vasoli, Milano, Mondadori, 2019.
 Dante, *Commedia*, a c. di A. M. Chiavacci Leonardi, Milano, Mondadori, 1991-1997, 3 voll.
 Dante, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, a c. di G. Petrocchi, Firenze, Le Lettere, 1994, 4 voll.
 Dante, *Epistola a Cangrande*, a c. di E. Cecchini, Firenze, Giunti, 1996.

Studi

R. Antonelli, *La morte di Beatrice e la struttura della Vita nuova*, in «Critica del testo», V, 1, 2002, pp. 7-39.
 R. Antonelli, *Vecchie storie rinarrate: la Vita Nuova oggi*, in «Studj Romanzi», s. n., XIV, Roma, Viella, 2018, pp. 13-25.
 E. Auerbach, *Studi su Dante*, Milano, Feltrinelli, 1963.
 D. Bonhoeffer, *Resistenza e resa. Lettere e scritti dal carcere*, Cinisello Balsamo, San Paolo, 1988.
 I. Brandeis, *The Ladder of Vision. A Study of Dante's Comedy*, New York, Doubleday, 1960.
 G. Carugati, *Dalla menzogna al silenzio. La scrittura mistica della Commedia di Dante*, Bologna, il Mulino, 1991.
 G. Carugati, *Note su Beatrice: la visione mancata*, in «Italice», LXVIII, 3, 1991, pp. 310-315.
 P. Cherchi, *Il tramonto dell'onestade*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2016.
 M. Colombo, *Dai mistici a Dante. Il linguaggio dell'ineffabilità*, Firenze, La Nuova Italia, 1987.
 G. Contini, *Letteratura italiana delle origini*, Firenze, Sansoni, 1970.
 H. Corbin, *Corpo spirituale e Terra celeste*, Milano, Adelphi, 1986.
 H. Corbin, *L'immaginazione creatrice. Le radici del sufismo*, Roma-Bari, Laterza, 2005.
 S. Debenedetti Stow, *Dante e la mistica ebraica*, Firenze, Giuntina, 2004.
 D. De Robertis, *Il libro della Vita Nuova*, Firenze, Sansoni, 1970.
 P. Dell'Oso, *Il poeta e la scuola delli religiosi. Dante e Santa Croce*, Roma, Carocci, 2026.
 M. Eckhart, *Sermoni tedeschi*, Milano, Adelphi, 1985.
 A. Gaudí, *Idee per l'Architettura. Scritti e pensieri raccolti dagli allievi*, Milano, Jaca Book, 2011.
 Giovanni della Croce, *Opere*, Roma, Edizioni OCD, 2009.
 M. Heidegger, *Perché i poeti?*, in *Sentieri interrotti*, Firenze, La Nuova Italia, 1968.
 J. Hillman, *Il linguaggio della vita. Conversazioni con Laura Pozzo*, Milano, Rizzoli, 2003.
 L. Irigaray, *La via dell'amore*, Torino, Bollati Boringhieri, 2008.
 L. Irigaray, *Condividere il mondo*, Torino, Bollati Boringhieri, 2009.
 R. Kirkpatrick, *Dante's Beatrice and the Politics of Singularity*, in «Texas Studies in Literature and Language», XXXII, 1, 1990, pp. 101-119.
 A. Mazzarella, *Alla ricerca di Beatrice. Dante e Jung*, Milano, Edra, 2015.
 G. M. Molli, *La rinascita di Dante. Commento integrale allegorico-anagogico della «Vita Nuova»*, Roma, Edizioni Arkeios, 2010.
 A. Moresco, *La Vita nova di Dante*, Milano, il Saggiatore, 2021.
 S. Noakes, *Hermeneutics, Politics, and Civic Ideology in the Vita Nuova: Thoughts Preliminary to an Interpretation*, in «Texas Studies in Literature and Language», XXXII, 1, 1990, pp. 40-59.
 R. Panikkar, *Saggezza come stile di vita*, San Domenico di Fiesole, Cultura della Pace, 1993.
 R. Panikkar, *La pienezza dell'uomo. Una cristofania*, Milano, Jaca Book, 1999.

- R. Panikkar, *Mito, fede ed ermeneutica. Il triplice velo della realtà*, Milano, Jaca Book, 2000.
- R. Panikkar, *L'esperienza filosofica dell'India*, Assisi, Cittadella, 2000.
- R. Panikkar, *La realtà cosmoteandrica. Dio-Uomo-Mondo*, Milano, Jaca Book, 2004.
- R. Panikkar, *L'esperienza della vita*, Milano, Jaca Book, 2006.
- R. Panikkar, *Mito, simbolo, culto. Mistero ed ermeneutica I (Opera omnia IX/1)*, Milano, Jaca Book, 2008.
- R. Panikkar, *Mistica. Pienezza di vita*, Milano, Jaca Book, 2021.
- G. Paolazzi, *La Vita Nuova di Dante. Lettura e interpretazione*, Milano, Vita e Pensiero, 1994.
- G. Pazzaglia, *Vita nuova*, in *Enciclopedia Dantesca*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1970-1978.
- G. Petrocchi, *Vita di Dante*, Roma-Bari, Laterza, 1983.
- R. Rea, *Dante: guida alla Vita nuova*, Roma, Carocci, 2021.
- C. S. Singleton, *Saggio sulla Vita Nuova*, Bologna, il Mulino, 1968.
- M. Tavoni, «Converrebbe essere me laudatore di me medesimo» (*Vita nova* XXVIII 2), in *Studi in onore di Pier Vincenzo Mengaldo per i suoi settant'anni*, a c. degli allievi padovani, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2007, I, pp. 253-261.
- G. Vacchelli, *Dante "anticapitalista". Poesia, filosofia, mistica ed economia politica*, Milano-Udine, Mimesis, 2025.
- G. Vacchelli, *Dante poeta della liberazione. La selva oscura, le donne, i bambini*, Milano, Ancora, 2025.
- M. Veglia, *Beatrice profetica. Poesia, storia e cittadinanza dalla Vita Nova alla Commedia*, Roma, Carocci, 2026.
- X. Zubiri, *Intelligenza senziente*, Milano, Bompiani, 2008.
- M. Zambrano, *Dante specchio umano*, a c. di E. Laurenzi, Troina, Città Aperta Edizioni, 2007.

Sitografia

- Digital Dante, Columbia University: <https://digitaldante.columbia.edu/text/library/convivio-italian/>
- Treccani, *Enciclopedia Dantesca*, voce *Vita nuova*: [https://www.treccani.it/enciclopedia/vita-nuova_\(Enciclopedia-Dantesca\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/vita-nuova_(Enciclopedia-Dantesca)/)
- M. Martelli, *Dante totus politicus. La figura di Beatrice* («MicroMega», 9 dicembre 2021): <https://alerino.blog/2021/12/27/michele-martelli-dante-totus-politicus-la-figura-di-beatrice/>

Dall'amore introverso all'amore perverso

LUIGI TASSONI

University of Pécs

ORCID: 0000-0002-1720-542X

Abstract: Il contributo indaga la configurazione del desiderio e del discorso amoroso nelle *Rime* di Dante a partire dalla relazione fra bellezza, bene, verità e sapere. Muovendo dalla riflessione di Diotima nel *Simposio* platonico e mettendola in dialogo con alcune categorie elaborate da Lacan e riprese, fra gli altri, da Moroncini e Recalcati, l'analisi considera la donna della poesia cortese e stilnovistica non come semplice oggetto o puro segno dell'assenza, ma come referente prodotto e continuamente ridefinito nella materialità stessa del linguaggio poetico. L'indagine si concentra in particolare su due sonetti, *Volgete gli occhi a veder chi mi tira* e *Due donne in cima della mente mia*. Nel primo, la dinamica conflittuale dell'esperienza amorosa si articola attraverso un sistema di sguardi, voci, presenze e rinvii nel quale Amore, il soggetto poetico, la donna e la comunità degli interlocutori costruiscono una complessa scena del desiderio. La «voce sottile» conclusiva assume così la funzione di un'alterità interrogante, insieme interna ed esterna al soggetto, che rende percepibile la tensione fra mancanza, desiderio e persistenza dell'oggetto amoroso. Nel secondo sonetto, Bellezza e Virtù si presentano invece come figure complementari di un'«allegoria aperta»: non entità rigidamente separate, ma insieme di significazione nei quali convergono cortesia, valore, prudenza, onestà, leggiadria e gentilezza. Ne emerge una concezione dell'«amor perfetto» fondata sulla possibilità di armonizzare diletto e operare, dimensione estetica ed etica, bellezza e virtù. La poesia diviene in questo processo luogo e insieme dono della mediazione: rende materialmente percepibile ciò che altrimenti resterebbe invisibile, indicibile o innominabile.

Il senso dell'amore

In quella parte del *Simposio*, quasi in fondo all'opera, che ha come protagonista l'emblematica figura socratica di Diotima, si parla della bellezza duratura e unitaria che non si consuma e che si proietta nell'individuo in ogni sua parte, sia interiore che esteriore. Ecco le parole di Platone: bello che eterno esiste, che non nasce e non si sperde, non cresce e non si logora, e che poi non è, da un lato, bello e dall'altro brutto; e neanche bello ora, e non bello in altro momento; né bello in un senso, brutto per un altro. [Inoltre] questo bello non sarà [...] una specie di apparizione, con un viso, delle mani, o altre cose che fanno parte del fisico né come un'idea particolare o una particolare scienza. Neppure [...] insito in oggetti esterni a sé [...]. Ma il nocciolo del bello, in sé

e per sé, perpetuamente uniforme a sé: mentre tutte le diverse realtà “belle” sono semplicemente partecipi di lui, del bello [...].¹

Teniamo presente che l'importanza del visibile, del simulacro, della creatura, della figura che appare, che è guardata, è connaturata nel fatto che tale referente attraente debba portare in sé un insieme di elementi costitutivi di cui partitamente parla Platone, in modo che si crei una sorta di linea metonimica distintiva del bene, del bello, della verità, e in fin dei conti di un tipo particolare di seduzione, che pertiene al significato greco di eros. L'enunciazione di un «nocciolo del bello, in sé e per sé, perpetuamente uniforme a sé» è sufficientemente chiara. Come lo è l'affermazione di Diotima secondo la quale «non esiste altro oggetto d'eros umano al di fuori del bene».² Ne deduce che, «contemplando ormai questo mondo di bellezza, il discepolo non dovrà più innamorarsi come un servo qualunque della bellezza insita nella cosa singola», ma «dovrà dar vita a molti, splendidi e solenni ragionamenti e riflessioni, in tensione mai appagata verso il sapere. Finché, a tal punto irrobustito e maturo, potrà scorgere la vera, autentica, unica scienza che è scienza della bellezza».³

Tutti voi sapete che le parole di Diotima sono un eccellente *assist* e formano una descrizione dell'alibi che si costruisce pezzo per pezzo, e nel modo periodico e intermittente che conosciamo, nel percorso costante e comunque coerente di quel libro implicito, ipotetico e involontario che riunisce le *Rime*, autentico luogo di «splendidi e solenni ragionamenti e riflessioni, in tensione mai appagata verso il sapere».

Dobbiamo anche considerare il rovescio della stessa medaglia. Un rovescio che apre a prospettiva diversa, anche per la nostra interpretazione, ovvero tenendo conto di quanto dice Jacques Lacan, sul fatto che «il dominio di Eros si estende infinitamente più lontano di qualsiasi campo il Bene possa coprire».⁴ Lo fa notare Bruno Moroncini in un suo articolato saggio che tocca anche il tema della donna nella poesia cortese come manifestazione, ovvero come *Cosa*, attuazione materiale e fisica che generalmente rimane prigioniera di una tradizione, e tuttavia diventa il vero dio-cosa della poesia medievale europea. Scrive Moroncini: «la poesia dell'amor cortese imbriglia quest'ultima da un lato nella gabbia del verso [...], e dall'altro in quella delle regole, quasi delle

¹ Platone, *Simposio*, *Apologia di Socrate*, *Critone*, *Fedone*, a cura di E. Savino, Milano, Mondadori, 2012, p. 121.

² *Simposio* cit., p. 109.

³ Ivi, p. 119.

⁴ J. Lacan, *Le Séminaire. Livre VIII. Le transfert*, Paris, Éditions du Seuil, 2001, p. 18; trad. it. a cura di A. Di Ciaccia, *Il Seminario. Libro VIII*, Torino, Einaudi, 2008, p. 12.

norme giuridiche, che sovrintendono alle pratiche d'amore».⁵ E ricorda che proprio Lacan è coinvolto dalla «messa in evidenza della natura del rapporto d'amore che intercorre tra il poeta-cavaliere e la sua Dama, la sua Signora e Padrona, un rapporto segnato dalla distanza, dalla lontananza e dall'impossibilità».⁶ Analogo ragionamento, e soprattutto per il peso della distanza, della lontananza e dell'impossibilità, dovette intrigare certo anche Dante e la sua riconsiderazione di Eros, ricontestualizzato nel discorso d'amore del secolo XIII, come manifestazione di un sintomo che oggi si interpreterebbe come sintomo della mancanza, e che «in quanto desiderio di ciò che non si ha, si trasforma in dono, dono della mancanza stessa».⁷ Proprio perché basati sulla parola del desiderio e su mancanza, distanza, lontananza e impossibilità, questi percorsi di senso non nascondono una perversione di fondo e addirittura un meccanismo schizofrenico a cui neanche a Dante è concesso di sottrarsi, soprattutto nel gioco dell'enunciazione, nella prospettiva delle apparizioni, e nei percorsi delle strategie testuali. Segno, comunque, che sin dalle origini della poesia medievale, così come accade ai giorni nostri, il dono della parola si concretizza nel dono della poesia, nata senza pretesa di una restituzione, di una qualsiasi forma di appagamento che non sia nel discorso della poesia, nella stessa formazione del verso e dei suoi generi, forme di dono che sfidano mancanza, distanza, lontananza e impossibilità del raggiungimento dell'oggetto, nel riconoscimento della Cosa, e in questo articolano una forma (perversa? polisensa? paradossale?) di godimento attraverso il testo. Per spiegarci bene cosa vuol dire desiderio nel lessico dantesco, vorrei sottolineare quanto autorevolmente Adelia Noferi suggerì diversi anni fa, ovvero che vi è una differenza sostanziale fra desiderio per Petrarca e desiderio per Dante: «il desiderio petrarchesco è radicalmente desiderio dell'oggetto perduto, già da sempre, originariamente [...]. In Dante il desiderio che “termina” in Dio non è desiderio dell'oggetto “perduto” proprio nella misura in cui è desiderio non della propria fine, ma della propria origine, [...] o, con le parole di Foucault, “arretramento nell'avvenire”».⁸

E veniamo al vero e proprio fulcro del nostro interesse. Chiunque sa, e lo ribadisce anche l'intelligenza non specificamente letteraria, che la donna nella poesia cortese e nella poesia medievale è modello di assenza e in una funzione dimidiata capace di innescare e avvalorare percorsi di un senso certo (bellezza, bene, verità, sapere, che abbiamo già declinato con Platone). Così sono riassunte da Massimo Recalcati la questione e le sue conseguenze:

⁵ B. Moroncini, *Sull'amore. Jacques Lacan e il “Simposio” di Platone*, Napoli, Cronopio, 2024, pp. 24-25.

⁶ Ivi, p. 24.

⁷ Ivi, p. 107.

⁸ A. Noferi, *Riletture dantesche*, Roma, Bulzoni, 1998, p. 31. Cfr. M. Foucault, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966; trad. it di E. Panaitescu, Milano, Rizzoli, 1967, p. 357.

Nel mondo della sublimazione, la poesia autentica è quella che svela l'incontro con la Cosa. Agli occhi di Lacan, un paradigma di questo incontro è la Dama presente nella poetica dell'amor cortese; la Dama come niente di umano, puro segno, pura presentificazione della differenza abissale della Cosa.⁹

Con Dante andremo al di là della semplice deduzione lacaniana, così ben spiegata in questa sintesi, ovvero diremo che non si tratta di una mera presentificazione rispetto ad assenza e mancanza della Cosa. La poesia produce i propri referenti in continuo dialogo con quella Cosa che si va formando nelle dinamiche del linguaggio poetico, essendo a sua volta Cosa dotata di una sua propria consistenza materiale, giacché la poesia in generale vive di concretezze piuttosto che di idee preconcrete, e vive di concretezze segnate nel corpo della materia linguistica. Insomma, Dante si trova nella medesima posizione in cui si troverà il giovane Hegel che nel 1796 dedica una lunga poesia al suo amico Hölderlin, posizione così bene spiegata da Giorgio Agamben con queste parole: «Non appena [...] la certezza sensibile prova ad uscire da sé e a indicare (*zeigen*) ciò che vuol-dire, essa deve allora necessariamente sperimentare che quanto essa credeva di poter stringere immediatamente nel gesto di mostrare è, in realtà, un processo di mediazione, anzi una vera e propria dialettica che, come tale, contiene già sempre in sé una negazione».¹⁰ Mediazione, dialettica e negazione ad oltranza diventano il pane quotidiano per la poesia, e non solo per quella di Dante e per la cultura medievale.

Dunque, sarà legittimo chiedersi: nella poesia di Dante, la donna si comporta davvero unicamente come puro segno? Per rispondere, ammesso che la risposta non sia già implicita per voi che ascoltate, vorrei porre alla vostra attenzione due sonetti tratti dalle *Rime*.

Il conflitto d'amore

Il primo sonetto, *Volgete gli occhi a veder chi mi tira*,¹¹ giustamente postillato da Claudio Giunta come dominato allegoricamente da una dinamica conflittuale,¹² è un eloquente esempio della retorica "perversa" che coinvolge e qui anche frontalmente le figure chiamate in causa. Si parte, dunque, dal richiamo rivolto a un ascolto corale, a una partecipazione e condivisione d'insieme

⁹ M. Recalcati, *Il miracolo della forma*, Roma, Castelvecchi, 2024, p. 223.

¹⁰ G. Agamben, *Il linguaggio e la morte*, Torino, Einaudi, 1982, p. 19.

¹¹ D. Alighieri, *Rime*, a cura di C. Giunta, in Id., *Opere*, a cura di M. Santagata, Milano, Mondadori, 2011, p. 194.

¹² Ivi, p. 195.

dell'evento di cui parla il soggetto che è la voce nel testo. Questo richiamo, familiare alla cerchia dantesca, è così determinante che ritroveremo le sue tracce funzionali fino alla poesia contemporanea: pensate, a tacer d'altro, a Montale, a Luzi, a Zanzotto e a De Angelis, che individuano con la medesima intenzione una soglia d'ascolto partecipe, implicitamente coinvolta, affine, complice e connaturata in un codice comune. Eccone il testo:

Volgete gli occhi a veder chi mi tira,
per ch'io non posso più venir con voi,
ed onoratel, ché questi è colui
che per le gentili donne altru' martira.
La sua virtute, ch'ancide senz'ira,
pregatel che mi laghi venir poi,
e io vi dico, de li modi suoi
cotanto intende quanto l'uom sospira;
ch'elli m'è giunto fero nella mente
e pingevi una donna sì gentile
che tutto mio valore a' piè le corre;
e fammi udire una boce sottile
che dice: «Dunque, vuo' tu per neente
agli occhi tuoi sì bella donna tôrre?».

Il sonetto dantesco di cui stiamo parlando esordisce con l'invito a guardare e vedere, che in effetti si integra con l'esortazione a materializzare il simulacro della presenza invisibile, ma riconosciuta, che è quella stessa di Amore. Guardare e vederne l'azione, la forza attraente di colui che *tira* e che allo stesso tempo è esclusiva, rivolta a colui che la dice, ed escludente, «per ch'io non posso più venir con voi» (v. 2); una forza attraente che isolerebbe il soggetto se non fosse partecipata la sua permanenza al punto di chiedere che sia riconosciuto nella sua altezza: «ed onoratel, ché questi è colui/ che per le gentil donne altru' martira» (vv. 3-4). La supremazia d'amore attrae anche per la sublimazione del tragico che la connatura nel testo (*tira* e *martira*), secondo una ben sperimentata tradizione che lo vuole inconfutabilmente associato al dolore, al tormento, alla difficoltà della vocazione amorosa. In questa concentratissima quartina è naturale il riferimento a un insieme di donne gentili, a una comunità che diventa obbiettivo e scenario d'arrivo dell'enunciazione amorosa. Va notato e sottolineato il valore della preposizione al v. 4, *per*, che naturalmente rende merito all'aspetto delle donne gentili come tramite, come referenti insostituibili per la realizzazione di una sorta di strategia del rinvio e della compensazione. Non per nulla la quartina stessa mette in scena i tre punti *focus* del discorso, generando nella lettura

una triangolazione differita e allargata: Amore non nominato ma alluso con i pronomi, le donne gentili come pluralità, e il soggetto che dice, che parla, che chiama, che invoca, anche lui (e non poteva che essere così) nascosto dietro la discrezione del pronome che contribuisce ad aprire e a portare fuori dal chiuso momentaneo della considerazione amorosa per renderla moneta spendibile in un codice comune. Situazione convenzionale che si sbilancia con l'inserimento di «altru'», il riferimento all'altro, agli altri, probabilmente con inclusione implicita del soggetto che parla. Anche se il discorso, per così dire, fila in modo ineccepibile sotto il profilo dello *stile novo*, in verità vari sono i termini di un disorientamento che questa volta ha effetto sul lettore. Si tratta quindi di una conflittualità che certo sminuisce lo spazio d'azione soggettivo e lo pone alla mercé tanto della forza di Amore quanto all'attenzione della cerchia maschile, inclusa in «altru'», e infine in quella femminile delle donne gentili. Basterebbe una tale tortuosa dinamica d'esordio a farci comprendere che la perversione che attrae e distrugge il soggetto è tanto familiare quanto inevitabile, pericolosa e necessaria. Ed è la forza attraente, martirizzante e purtuttavia vitale, a realizzarsi attraverso gli altri due gruppi di presenze, pena l'inconsistenza della relazione, l'assenza del senso, la nullificazione dei soggetti cooperanti nel discorso d'amore. Vi è un motivo in più per soffermarsi sulla prima strofa, come se qui fosse sperimentato un originale uso della prolessi narrativa: tutte le figure sono indicate da forme pronominali o del riferimento indiretto, ma sin qui manca il richiamo alla donna gentile vera e propria, che interessa, permea e motiva la poetica amorosa. Giacché quella figura si sta delineando nel sonetto e con l'immaginaria responsabilità di Amore (che la *pinge*, come detto nella terza strofa), è qui anticipato il tratto della donna gentile proprio perché non nominata, e si sottintende o sottende nell'equazione intuitiva:

donne gentili : X = io : altru'.

Quando ci spostiamo nella seconda strofa, ritroviamo l'invito e l'invocazione proprio rivolti a questa alterità perché auspichi la virtù, l'azione buona, di Amore che «poi» (v. 6), in una fase successiva a quella preponderante di cui dirà dopo, lascerà libero il soggetto di raggiungere quello spazio altro, i compagni, i beneficiari della comune imbarcazione amorosa (il celeberrimo *vasel*), soggetto che ancora qui ci appare oscillante fra il dentro e il fuori, la soggettività e la pluralità, il qui e l'altrove. A questo si aggiunge con l'espressione paraipotattica, «e io vi dico» (v. 7), un'affermazione di garanzia riguardo proprio al *modus operandi* più consono ad Amore che tanto più si comprende se l'effetto dell'attrazione e del "martirio" fa sospirare (v. 8). Laddove l'espressione «l'uom sospira» indica, certo per convenzione, il maschile come naturale destinatario della forza d'amore «ch'ancide senz'ira» (enfasi sull'atto mortale e sulla furia

energica), ma anche acutamente fa supporre una scala di valori non omogenei («cotanto intende quanto», v. 8) nella cerchia del maschile colpito da amore. In più, proprio il lemma chiaro e semplice, «uomo», senza nascondigli pronominali o forme analogiche, fa supporre ciò che accade nella terza strofa: alla generica e onnicomprensiva formula di «l'uom sospira» segue in linea consequenziale l'espressione secca ed eloquente: «una donna» (v. 10). Per arrivarvi, però, Dante mette in atto ancora un cambiamento di prospettiva: privilegia l'azione di Amore, «ch'elli m'è giunto fero nella mente» (v. 9), giacché a questo punto il guardare e vedere si trasforma in pensare, dipingere nella mente, e il destinatario di quella forza “ferale”, trascinante, piena, naturale, ne riceve l'immagine pinta proprio di «donna sì gentile» (v. 10). Dante ricorre in parallelo all'espressione adoperata per il maschile, con una implicita scala di valori che situa talmente in alto per qualità l'immagine di quella donna da ridurre a servile prostrazione, a continuo omaggio e inchino, la postura psicologica e morale del soggetto amante. Anche qui la perversione dei numerosi atti offensivi diretti e indiretti, delle forze in campo, dei rinvii e dei testimoni che, sia pure in vario grado, possono partecipare della medesima dinamica amorosa per conoscenza diretta, non può che comunicare al lettore, anche al lettore di oggi, la conflittualità necessaria nel raggiungimento del bene e, per altri principi, del bello del discorso d'amore.

Il sonetto si conclude senza concludersi con l'intromissione di un'altra voce, o di una voce che materializza discorsivamente l'alterità, un'alterità quanto meno equivoca e enigmatica, cui sappiamo gli stilnovisti ricorrere volentieri da “fuori campo”. Nell'*incipit* del sonetto l'esortazione vocativa ha il doppio effetto di configurare l'io all'interno della scena raccontata, attraverso l'invito a guardare-vedere l'attore principale che, in clausola, si fa tramite di una voce da udire. Se da un lato la fonte della *virtute* (v. 5) (intesa come qualità caratterizzante) potrebbe travolgere fino alla morte, pur senza *ira* (senza azione dura, aspra, crudele), dall'altro la connotazione della voce *sottile* riflette tutte le contraddizioni perverse che la precedono. *Sottile* è naturalmente l'elemento connaturato in una voce pervicace, che si insinua, acuta e forte della sua acribia. Da dove viene e cosa dice la voce che non appartiene ad Amore? (e dice bene il verso «e fammi udire una boce sottile», dice che chiaramente non si tratta della *sua* voce sottile, della voce di chi ha fin qui parlato).

Potremmo anche dire che la voce *sottile* che pone la domanda alla fine del sonetto sia di per sé inquietante e perversa. Lo è in quanto voce del dubbio e allo stesso tempo del richiamo al sé dantesco; è la voce dell'altro per eccellenza, che qui non è né Dio né la donna né la ragione; è la voce interrogante, la voce del desiderio, la voce che impone un bilancio e insieme una resa dei conti; infine è la voce che viene contemporaneamente da dentro e dall'alto, ed è la voce che

colpisce perché è *sottile*. Insomma, ferisce, attraversa, lascia traccia nei ragionamenti che seguono intorno alla presenza della figura femminile (nei suoi livelli di approccio, secondo Dante), lungo tutto l'arco della ricerca del poeta. L'ambiguità movimentata la possibilità di soluzione, perché l'unico scioglimento possibile riguarderà la capacità della voce *sottile* di porsi come alterità interlocutoria. Del resto, basterebbe ricordare quanto scrive Agostino nel *De Trinitate* (15, 11.20)¹³ riguardo alla parola esterna e/o a quella interiore, per comprendere che la parola *sottile* ha valore perché è stata ascoltata, interiorizzata, fatta propria, e offerta a sua volta all'ascolto.

La voce può provenire da un luogo psichico e può essere mentale, e inquietante perché all'uso stilnovista fuori di scena. Nel dire propone anche un parallelismo fra i punti cardinali della scena: da una parte gli occhi dei compagni ascoltatori, dall'altra gli occhi del soggetto incluso nella scena stessa. La voce anonima incita a non rinunciare alla donna bella per un nonnulla, di fronte all'insieme totalizzante dell'effetto di Amore e dei ruoli da rispettare e accettare. Essa insomma sottolinea il patto implicito nel testo d'amore. Naturalmente la donna è *bella* nel senso della bellezza gentile, e attrae, fa correre, è tramite della servitù d'amore per il poeta. Qui viene mantenuta la sovrapposizione fra togliersi dagli occhi e togliersi dalla mente, riferito all'immagine della donna tinta. Dunque, nella mente dell'io è la seconda scena che si integra con la precedente come in un continuo scambio fra interno ed esterno, soggettività e alterità, a cui i soggetti del sonetto sono chiamati a sottoporsi. La frase pronunciata dalla voce *sottile* incoraggia a persistere, nonostante le difficoltà del progetto, le contrarietà del percorso, le opposizioni prevedibili, e allo stesso tempo rimette al centro della scena la *bella donna*.

L'amor perfetto

Prese nell'insieme, e in un insieme certo posticcio che non ha qui nessuna intenzione da canzoniere, le *Rime* provocano con una certa frequenza un doppio nodo enunciativo: uno riguardante la dinamica convenzionale del tema amoroso in sé con l'elezione delle donne e della donna gentile come *objectum* del testo, l'altro concentrato sulla persistenza anagogica e motivazionale che nobilita il tema a livello concettuale, etico, e ontologico. In un caso il «ragionar d'amore» è esclusivo, nell'altro è inclusivo. Il sonetto *Due donne in cima della mente mia*

¹³ Agostino, *De Trinitate / La Trinità*, trad. it. di G. Baschin, Roma, Città Nuova Editrice, 1987, p. 653: «il verbo che risuona al di fuori è segno del verbo che risplende all'interno e che, più di ogni altro, merita tale nome di verbo. Perché ciò che pronunciamo materialmente con la bocca è voce del verbo interiore per apparire all'esterno».

appartiene senz'altro a questa seconda versione perché manifesta la spiegazione attraverso la figura familiare delle due donne che qui sono apparizioni e portatrici di più doni.

Due donne in cima della mente mia
venute sono a ragionar d'amore:
l'una ha in sé cortesia e valore,
prudenzia e onestà in compagnia;
l'altra ha bellezza e vaga leggiadria,
adorna gentilezza le fa onore:
e io, merzé del dolce mio signore,
mi sto ai piè della loro signoria.
Parlan Bellezza e Virtù all'intelletto
e fan quistion come un cor pote stare
intra due donne con amor perfetto.
Risponde il fonte del gentil parlare
ch'amar si può bellezza per diletto
e puossi amar virtù per operare.¹⁴

Il fatto che l'apparizione delle due donne si realizzi «in cima» di una mente tra le più fervide e incondizionate della sua epoca, ovvero nel luogo più alto in senso etico e morale, ci introduce nell'ambiente che motiva alla base, sin dalla sua origine, il necessario e piacevole «ragionar d'amore». Ma dobbiamo correggere il tiro subito, e puntualizzare che questa volta, a differenza di quei componimenti delle *Rime* in cui gli interlocutori sono compagni di strada, qui colui che dice «io» è in effetti un ascoltatore muto, concentrato nel suo ruolo di testimone in attesa di conferme. Le due presenze, che arrivano da sé all'apice dei pensieri più preziosi e nobili del soggetto che le accoglie, sono come due vasi ricolmi di quintessenze qualitativamente alte, e presumibilmente fra le più alte e lusinghiere che mente umana possa immaginare. In esse l'ascoltatore muto che è il poeta vede distintamente, le percepisce nella loro consistenza e come contenitori di quelle sostanze preziose e indispensabili nel loro insieme alla possibilità del discorso d'amore, della partecipazione come soggetto e come oggetto al discorso d'amore. In esse, dunque, è racchiusa la formula di un codice che è accessibile solo attraverso l'unione e la giustapposizione dei suoi elementi. A poco porta l'interpretazione che pretende di assegnare all'una o all'altra delle donne la funzione allegorica piena e chiusa nella raffigurazione dell'apparizione. Si tratta, al contrario, di un'allegoria aperta, che non viene neanche descritta e

¹⁴ *Rime*, cit., p. 362.

circostanziata, e dunque induce noi a pensare che si tratti, appunto, di due *macrosemi*, due insiemi di significazione, che per facilità di approccio vengono identificati con il nome di Bellezza e Virtù, e che tranquillamente potrebbero assommarsi in un unico nesso, in un insieme che a sua volta contiene altri elementi inclusi che formano un'equivalenza sia per entrambe le figure sia per ciascuna dote particolare che alla fin fine dovrà riguardare la donna della poesia stilnovista e colui che elegge quella donna, o quelle donne, a emblemi di un universo etico e morale fra bene, bello e verità. Come dicevamo citando Platone, tutte le parti sono partecipi e solidali come in un'unica sostanza.

Se una tale dinamica è macchinosa in sé, all'opposto ne risulta lineare, intuibile e convincente la ricezione, specie per un pubblico che ne condivide le coordinate. Ecco la facile rassegna: *cortesìa, valore, prudenzia, onestà, bellezza, vaga leggiadria, adorna gentilezza*. La presentazione encomiastica e il lessico, anche degli attributi (le qualità in *compagnia*, l'*onore* dell'atto d'omaggio, il dolce signore), dipingono efficacemente il clima di gratificazione, di piacere, di soavità, familiari al discorso d'amore e al dono della poesia. Anche in questo caso un'enunciazione servile (la *merzè* del dolce signore, la postura di devozione ai piedi di una tale altezza, la stessa *signoria* come dominio e lusinga) riproduce il modello di una contrizione necessaria e produttiva, posta a metà strada tra l'obbedienza gratificante e l'eccezionalità dell'evento, ma anche lungo la linea di senso, che, come diremmo oggi, porta dall'amore introverso all'amore perverso (naturalmente lo diciamo ben sapendo che simili semplificazioni spostano quei modelli verso la ricezione nostra d'oggi, del tutto diversa da quella originaria, e pur tuttavia disponibile a una conoscenza nella differenza). In un tale contesto la poesia come dono è del tutto necessaria anche come prova tangibile di un percorso della mente e del senso altrimenti invisibile, indicibile, innominabile. La poesia, come dono, è questa "unità di senso" necessaria, con un avvertimento che cogliamo dalle parole di Jacques Derrida: «A meno che il dono sia l'impossibile ma non l'innominabile, né l'impensabile, e in questo scarto tra l'impossibile e il pensabile si apre la dimensione in cui c'è dono».¹⁵ Anche le *Rime* di Dante, sia pure nel loro insieme misto e disomogeneo, entrano di prepotenza in questo scarto tra l'impossibile e il pensabile.

Per ciò che si è detto, ancora una volta Bellezza e Virtù, soggetti iniziali della seconda parte del sonetto, possono parlare all'intelletto, agiscono nella mente e nella coscienza se queste sono disposte all'ascolto. Ma Bellezza e Virtù parlano e questionano, cioè si domandano e domandano (lo comprendiamo grazie alla geniale intuizione di «fan quistion», v. 10), come dice Dante con

¹⁵ J. Derrida, *Donner le temps*, Paris, Éditions Galilée, 1991; trad. it. di G. Berto, *Donare il tempo*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 1996, p. 12.

espressione intensiva e vivace, e esse stesse insinuano il dubbio, la *quaestio* appunto, rivolta a chi, essendo diviso tra due donne e due qualità, riesce a renderle complementari. Le domande naturalmente sono in sé stesse pleonastiche: il sonetto ha già risposto assommando in sequenza l'armonizzazione fra gli elementi. Ma, a voler cavillare (cosa che a Dante non dispiace in questa posizione precettistica), occorre fra le righe disattivare la proibizione, il sospetto della posizione imbarazzante, che è quella dello stare «intra due donne» (v. 11), anche se si tratta delle due donne esemplari che stanno (non lo abbiamo dimenticato) «in cima della mente». Dunque, *l'amor perfetto* a cui si arriva è conseguenza della capacità di armonizzare, rendere complementari, quelle caratteristiche, come parti singolarmente equivalenti all'insieme che le contiene. L'intervento autorevole, la risposta a un'interrogazione, quasi da magistrato nell'applicazione di una legge indubitabile, da parte di quel personaggio fondamentale che è «il fonte del gentil parlare» (v. 12), mette in evidenza prima di tutto una implicita equivalenza, tra il «ragionar d'amore» e il «gentil parlare», fattore tecnicamente noto e vulgato per i compagni di Dante, ma certamente ribadito a scopo divulgativo (il che giustifica la perifrasi che semplicemente annuncia la figura di Amore). La risposta, infine, è tutt'altro che lineare. Non basta dire che il discorso d'amore deve avere certe implicite qualità costruttive, perché qui siamo invitati a ragionare di amore dell'amore. Mi spiego: mentre si riflette sulle qualità dell'amore gentile, che ha al suo apice il riguardo d'obbligo per la donna gentile (della quale qui, però, non vi è traccia), contemporaneamente si punta a un sovrastante amore per la bellezza e amore per la virtù, motivati dal *diletto*, che è il godimento comunque e direi non solo estetico, e dall'*operare* secondo etica, per il bene, e che a sua volta provoca diletto. Le parti per il tutto, le apparizioni come anticipazione di un bene a venire, eccoli nei già ricordati «splendidi e solenni ragionamenti e riflessioni, in tensione mai appagata verso il sapere. Finché, a tal punto irrobustito e maturo, potrà scorgere la vera, autentica, unica scienza che è scienza della bellezza».¹⁶ Solo che, se questo intreccio per Platone porta dal sapere alla bellezza attraverso il bene e la verità, nel caso di Dante porta dalla bellezza al sapere. L'importante è ciò che vi sta in mezzo.

In conclusione, possiamo rispondere alla domanda che ci siamo posti inizialmente, ora correggendola: perché la donna in Dante non è un puro segno? Domanda pleonastica, alla quale voi tutti meglio di me sapete rispondere. La donna-senhal, pur essendo un'invenzione e una convenzione, consente la presentificazione di un universo mentale e creativo altrimenti indicibile, tanto da diventare un alibi necessario alla consistenza del discorso. Si aggiunga a ciò che la sua funzione nel testo ne fa un referente della mancanza, della lontananza e del desiderio. In questo insieme di considerazioni va incluso l'aspetto della donna che resiste, angelica e

¹⁶ *Simposio* cit., p. 121.

irraggiungibile, quella petrosa e quella sublimata, la donna che rende schiavo, che conduce a morte, e la donna nel pieno del proprio narcisismo autocontemplativo, in quel sottile e penetrante gioco di sguardi e occhi-raggi “violetti” che annientano il poeta e allo stesso tempo gli danno la ragione della propria sopravvivenza mentale, spirituale ed etica, mettendo in circolo una linea masochistica remunerativa quando e se il dono è identificato nella poesia stessa. Tutto naturalmente inteso nel grande regesto incostante e attraente, di sublimazioni e perversioni delle *Rime*. Se ne ricorderà Andrea Zanzotto in un originale componimento filtrato tra il sonno e la veglia, il suo *Microfilm*, che porta intuitivamente e spaventosamente a pensare in un sol colpo all’origine e alla fine, alla morte nel giorno della nascita, all’io soggettivo e alla sua negazione.¹⁷ Per noi, con Dante, la donna è un simulacro che disattiva significativamente la paura del vuoto, della negazione, della perdita totale, e la difficoltà di accedere finalmente a una rappresentazione costruttiva (come avviene nella *Commedia*).

In fondo alla lista di equivalenze, occorre aggiungere l’immagine della donna in quanto X, l’incognita della nostra equazione, che acquisisce vocazione liberatoria e salvifica dopo il lungo e tortuoso percorso mentale a cui il poeta deve sottoporsi per accedere alla sua visione piena. È però anche un’incognita permanente, e proprio come *Cosa* da conoscere e che contemporaneamente porta alla conoscenza, le viene riconosciuta una funzione etica, ontologica ed epistemologica, purché mantenga attiva l’istanza del desiderio e quella dell’umana ricerca.

BIBLIOGRAFIA

G. Agamben, *Il linguaggio e la morte*, Torino, Einaudi, 1982.

Agostino, *De Trinitate / La Trinità*, trad. it. di G. Baschin, Roma, Città Nuova Editrice, 1987.

D. Alighieri, *Rime*, a cura di C. Giunta, in Id., *Opere*, a cura di M. Santagata, Milano, Mondadori, 2011.

J. Derrida, *Donner le temps*, Paris, Éditions Galilée, 1991; trad. it. di G. Berto, *Donare il tempo*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 1996.

M. Foucault, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966; trad. it di E. Panaitescu, Milano, Rizzoli, 1967.

¹⁷ A. Zanzotto, *Microfilm*, in Id., *Pasque* (1973), ora in Id., *Le poesie e le prose scelte*, a cura di S. Dal Bianco e G. M. Villalta, Milano, Mondadori, 1999, p. 413. Cfr. L. Tassoni, *Caosmos. La poesia di Andrea Zanzotto*, Roma, Carocci, (2002), 2021, pp. 21-65.

- J. Lacan, *Le Séminaire. Livre VIII. Le transfert*, Paris, Éditions du Seuil, 2001, trad. it. a cura di A. Di Ciaccia, *Il Seminario. Libro VIII*, Torino, Einaudi, 2008.
- B. Moroncini, *Sull'amore. Jacques Lacan e il "Simposio" di Platone*, Napoli, Cronopio, 2024.
- A. Noferi, *Riletture dantesche*, Roma, Bulzoni, 1998.
- Platone, *Simposio, Apologia di Socrate, Critone, Fedone*, a cura di E. Savino, Milano, Mondadori, 2012
- M. Recalcati, *Il miracolo della forma*, Roma, Castelvecchi, 2024.
- L. Tassoni, *Caosmos. La poesia di Andrea Zanzotto*, Roma, Carocci, (2002), 2021.
- A. Zanzotto, *Le poesie e le prose scelte*, a cura di S. Dal Bianco e G. M. Villalta, Milano, Mondadori, 1999.

Novità sulla *Vita nuova*: due riflessioni

RAFFELE PINTO

Universitat de Barcelona

ORCID: 0009-0000-6295-3446

Abstract: I due saggi qui riuniti in un solo contributo prendono in considerazione il concetto di “Dolce stil novo”, in rapporto al canto XXIV del *Purgatorio* e alla canzone ‘Donne che avete intelletto d’amore’; il secondo, le categorie romanzesche di spazio e tempo nella *Vita nuova* in prospettiva psicoanalitica.

L’ultimo centenario dantesco (2021) ha provocato non solo un incremento alluvionale delle iniziative di ogni tipo relative al poeta in ogni parte del mondo, tale che possiamo parlare oggi di ‘mondializzazione’ di Dante, ma anche nel senso che la sua opera è stata oggetto di una revisione globale del suo significato, che ci appare oggi molto diversa, soprattutto molto più vicina a noi di quanto lo fosse in un recente passato, non solo in aspetti ‘ideologici’ prossimi alla propaganda (Dante ‘nazionalista’ o Dante ‘di destra’), e quindi intellettualmente mortificanti, ma anche in aspetti più intrinseci alla sua poesia e al suo pensiero, il che implica un rinnovato fervore analitico e interpretativo. L’onda attualizzante ha coinvolto innanzitutto la *Commedia*, come è ovvio che fosse, ma anche le altre opere sono state oggetto di una profonda revisione critica.

Anche io ho contribuito a questo processo di revisione, in particolare per ciò che riguarda il suo pensiero politico (segnalo in particolare, al riguardo, la mia edizione spagnola della *Monarchia*: Cátedra, 2021). In questa sede vorrei presentare due brevi riflessioni sulla *Vita nuova* (della quale ho curato due edizioni, una spagnola, Cátedra, 2003, l’altra italiana, Edimedia, 2019). Di esse la prima intende mettere in discussione il concetto di ‘dolce stil novo’, dedotto tradizionalmente dalla *Vita nuova* e dal canto XXIV del *Purgatorio*, come se i due momenti del *libello* e del *Purgatorio* non implicassero prospettive diverse del poeta sulla propria attività pregressa; mentre la seconda adotta nei confronti della *Vita nuova* un approccio psicoanalitico che sposta notevolmente la messa a fuoco del testo (privilegiando aspetti strutturali, lo spazio - il tempo, normalmente trascurati dalla critica).

1. Il *dolce stil novo*: *Purg.* XXIV oppure *Vita nuova* XXIV-XXV?

Purg. 49-63

Ma di s'ì veggio qui colui che fore
trasse le nove rime, cominciando

Donne ch'avete intelletto d'amore.

E io a lui: «I' mi son un che, quando
Amor mi spira, noto, e a quel modo
ch'e' ditta dentro vo significando».

«O frate, issa vegg'io», diss'elli, «il nodo
che 'l Notaro e Guittone e me ritenne
di qua dal dolce stil novo ch'i' odo!

Io veggio ben come le vostre penne
di retro al dittator sen vanno strette,
che de le nostre certo non avvenne;

e qual più a gradire oltre si mette,
non vede più da l'uno a l'altro stilo»;
e, quasi contentato, si tacette.

Non credo di semplificare troppo la tormentata storia interpretativa dell'episodio di Bonagiunta, in *Purgatorio* XXIV, osservando che la lettura desanctisiana, che identifica la poetica definita da Bonagiunta come *dolce stil novo* con quella della canzone *Donne che avete*, è stata negli ultimi tempi faticosamente superata contrapponendo due possibilità di significato del testo, che corrispondono ai due personaggi che conversano: mentre Bonagiunta chiede e parla della canzone e della *Vita nuova*, Dante risponde e parla della *Commedia*, per cui la terzina “I' mi son un che quando etc.”, viene riferita da Dante al poema della maturità e da Bonagiunta al *libello giovanile*¹.

¹ La formulazione più chiara di questa duplicità di prospettive è in C. Calenda, che acutamente osserva e valorizza la differenza dei tempi verbali fra la domanda (*trasse*) e la risposta (*son*), che afferiscono a diverse epoche ed opere: *Purgatorio* XXIV, in *Lectura Dantis Bononiensis*, VIII, 2018, pp. 85-100 (in particolare le pp. 90-96). La contrapposizione della poetica descritta in *Purg.* XXIV a quella di *Donne che avete* e della *Vita nuova* era però già presente in Baranski, che considera il plurilinguismo della *Commedia* incompatibile col monolinguismo implicito nello stile della lode (Z.G. Barański, *A Note on Dante, Ethics and the Technical Vocabulary of Literature*, in L. Coglievina - D. De Robertis [a cura di], *Sotto il segno di Dante*, Firenze, Le Lettere, 1998).

Quindi il lucchese, e con lui tanti lettori², sarebbe vittima di un equivoco, attribuendo al Dante giovane del *libello*, e a quanti per analogia con lui possono definirsi ‘stilnovisti’ (ossia, secondo De Sanctis, Guinizzelli, Cino e Cavalcanti), un’idea di poesia che appartiene invece al Dante maturo della *Commedia*. Semplificando ulteriormente, alla domanda di Bonagiunta: “Sei proprio tu quello che scrisse *Donne che avete?*”, Dante risponderebbe: “No, oggi, scrivendo la *Commedia*, non sono più quello che scrisse *Donne che avete?*”.

Credo che il testo sia programmaticamente ambiguo, e che quindi la possibilità delle due letture sia in una certa misura voluta: Bonagiunta è indotto in errore (“le vostre penne”), fra l’altro, anche dalle parole di Dante “I’ mi son un che...”, le quali, insinuando che potrebbe trattarsi di un gruppo (“uno tra altri, non il solo”³), sembrano escludere che siano riferibili esclusivamente alla *Commedia*. D’altra parte, in termini collettivi, di gruppi contrapposti, gli ‘antichi’ e i ‘moderni’ (secondo *Purg.* XXVI), ragiona Bonagiunta (come poi la critica da De Sanctis in poi) contrapponendo al *modo* di *Donne che avete*, il *nodo* di Siciliani e Siculo-toscani. La struttura romanzesca del brano, basata su un errore di lettura di un personaggio circa le parole pronunciate dal protagonista, ricalcherebbe, così, quella di un altro episodio del poema, di analogo contenuto metaletterario, ossia l’episodio cavalcantiano di *Inferno* X. Inoltre l’errore di lettura (lì di Cavalcante, qui di Bonagiunta) implicherebbe una parziale e relativa giustificazione della interpretazione erranea: Dante ‘vuole’ che il lettore condivida l’errore del personaggio che fraintende le sue parole. Ed in entrambi i casi ha avuto pienamente successo, poiché nel caso di Cavalcanti è passata in giudicato la tesi di Cavalcante del *disdegno* di Guido nei confronti della teologia, e nel caso di Bonagiunta è passata in giudicato l’idea che l’amore (divino) della *Commedia* sia quello stesso amore (divino) della *Vita nuova*.

Le conseguenze di tale nuova recente impostazione critica sono gravi: da secoli attribuiamo ai cosiddetti ‘stilnovisti’ un’idea di poesia che vale, in realtà, solo per il *Poema*; mentre Dante parla di una rottura, della *Commedia* rispetto alla *Vita nuova*, Bonagiunta intende una continuità, fra le due opere e le epoche rispettive. E quindi, se, nonostante tutto, e comprensibilmente, per evitare terremoti storiografici, continuiamo a definire *dolce stil novo* la poesia del Dante giovane

² Per esempio, G. Contini, che ricordo per la sua autorevolezza: “Il vero autore, dunque (poiché questo vale *dittatore*), è, interiormente, Amore, che lo stilnovista trascrive in segni comunicabili” (*Letteratura italiana delle Origini*, Firenze, Sansoni, 1976, p.149). Che l’amore sia l’interno motore dell’ispirazione poetica è però, a partire dai trovatori, una ovvietà. È vero che, secondo la critica, quasi unanimemente, in *Donne che avete*, Dante aggiungerebbe all’idea tradizionale dell’amore, un contenuto religioso, ossia l’amor di Dio; ma anche in ciò sarebbe ben poco innovatore.

³ A. M. Chiavacci Leonardi (a cura di), Dante, *Commedia, Purgatorio*, Milano, Mondadori, 1994, p. 710 (cito la *Commedia* da questa edizione).

e dei suoi amici, non abbiamo però più il diritto di attribuire loro la poetica formulata dal personaggio Dante in risposta equivoca a Bonagiunta: lì Dante (sia il personaggio che lo scrittore) sta parlando della *Commedia*, la cui poetica è profondamente diversa da quella della *Vita nuova*, per cui, ed è questa la mia ipotesi metodologica, solo sottolineando e analizzando la loro contrapposizione comprendiamo compiutamente sia l'una che l'altra. L'eventuale continuità che Bonagiunta (ossia Dante attraverso Bonagiunta) suggerisce è conseguenza della finzione biografico-romanzesca secondo la quale è organizzata la trama della *Commedia*, che rilancia, mettendolo al centro della narrazione, il mito di Beatrice creato dal *libello*. A dispetto di tale apparente continuità, mi propongo quindi di illustrare, sia pur corsivamente, gli elementi caratterizzanti delle due poetiche: quella descritta dal personaggio Dante e riferibile alla *Commedia*, e quella che crede di aver inteso Bonagiunta e riferibile a *Donne che avete* e alla *Vita nuova*.

Per quanto riguarda la poetica della *Commedia*, osservo che la bibliografia relativa alla famosa terzina *I' mi son un che quando* etc., si biforca in una lettura ampiamente maggioritaria, di carattere 'scritturale', e una lettura fortemente minoritaria, di carattere 'speculativo'. La prima viene dedotta dal noto passaggio della *Epistola ad Severinum de charitate* di Ivo (un chierico del XII secolo di ambito vittorino), cui sembra far riferimento Dante con il sintagma "detta dentro":

Quomodo enim de amore loquitur homo qui non amat, qui vim non sentit amoris? De aliis nempe copiosa in libris occurrit materia; huius vero aut tota intus est, aut nusquam est, quia non ab exterioribus ad interiora suavitatis sue secreta transponit, sed ab interioribus ad exteriora transmittit. Solus proinde de ea digne loquitur qui secundum quod cor *dictat interius*, exterius verba componit; ... qui calamum linguae tingeret in sanguine cordis; quia tunc vera et veneranda doctrina est, cum quod lingua loquitur, conscientia dictat, caritas suggerit et spiritus ingerit⁴.

La seconda viene dedotta, invece, dai trattati sul linguaggio dei cosiddetti 'modisti' che commentavano il *De interpretatione* di Aristotele, dei quali Dante evoca il titolo attraverso la frase "a quel modo ... vo significando:

Boezio di Dacia, *Modi significandi sive quaestiones super Priscianum maiorem*.

⁴ Ivo, *Lettera a Severino sulla carità*, in *Trattati d'amore cristiani del XII secolo*, II, a cura di F. Zambon, Milano, Mondadori-Lorenzo Valla, 2008, pp. 422-467 -p. 421. Per una lettura mistico-scritturale della *Vita nuova*, e più in particolare per le sue fonti vittorine (Riccardo ed Ivo), si veda M. Mocan, *L'arca della mente. Riccardo di san Vittore nella Commedia di Dante*, Firenze, Olschki, 2012, pp. 33-52 (che ne ricostruisce anche la linea storiografica).

Sebbene l'ambiguità dei riferimenti sia, nonostante la loro incompatibilità ideologica, certamente calcolata, credo però che la lettura 'speculativa' ci conduca ben più a fondo nella poetica di Dante e della *Commedia* di quanto non faccia la lettura 'scritturale'⁶. Nel sintagma 'vo significando', il verbo 'significare', nella insolita modalità frequentativa con cui viene usato (e privo di complemento diretto), fa riferimento ad una precisa teoria linguistica, quella che Dante ha sviluppato nei capitali iniziali del *De Vulgari*, che ruota intorno al 'segno' come elemento nucleare e strutturale del linguaggio. Ed è appunto al 'significare' che allude il personaggio Dante applicando alla propria poesia le scoperte teoriche del *De Vulgari*. Scoperte che sono, in rapporto alla linguistica del suo tempo, di una strepitosa originalità: il linguaggio è proprio degli uomini e solo degli uomini; né gli animali, né gli angeli, né Dio parlano (il che esclude interferenze agostiniane o scritturali nella sua idea di lingua, poetica o no). Ma c'è di più. L'essere umano non usa il linguaggio, egli è linguaggio, ossia tensione espressiva e comunicativa fra il concetto della mente e il suono articolato della voce, che afferiscono ad istanze psicofisiche eterogenee che nel segno linguistico si compongono realizzando la conformità dell'uno all'altro, e quindi la organicità complessiva della persona umana, che è sintesi di razionalità e sensibilità: il poeta si esprime, appunto, "a quel modo", ossia mediante la esatta riproduzione del concetto nella parola (che è l'esatto contrario della 'ineffabilità' perseguita nella esperienza mistica). Il *De Vulgari* descrive non criteri grammaticali ma una antropologia semiotica: il *significare*, o l'*andar significando*, è l'attività propriamente umana dell'uomo, che nella (sua) poesia raggiunge la perfezione.

⁵ L'influenza della 'grammatica speculativa' sulla linguistica di Dante fu suggerita da M. Corti (*Dante a un nuovo crocevia*, Firenze, Le Lettere, 1982); la rilevanza dei 'modisti' nella definizione di poetica in *Purg.* XXIV fu osservata da me (*Gentucca e il paradigma poetico del 'dolce stil novo'*, in "Tenzzone. Revista de la Asociación Complutense de Dantología", 3, 2002, pp. 191-215) e raccolta da F. Brugnolo (*Il "nodo" di Bonagiunta e il "modo" di Dante. Per un'interpretazione di Purg. XXIV*, in "Rivista di studi danteschi", IX, 2009, 1, pp. 3-28 (si veda anche L. Rossi, "Traier canzon / chançon traire: riflessioni su una metafora da Guglielmo IX a Dante", "Critica del testo" VIII, 2005, pp. 609-628).

⁶ Un'acuta lettura scritturale della terzina, che mette in evidenza la continuità beatriceana delle poetiche di Dante fra *Vita nuova* e *Commedia*, è in D. Pirovano, *Il Dolce Stil Novo*, Roma, Salerno Editrice, 2024 (2014), p. 46: "occorre chiarire, una volta per tutte, che amore che "spira" e che "detta dentro" non è una romantica effusione sentimentale, né ispirazione privata e occasionale. L'ispirazione muove da un principio assoluto e trascendente, e, dunque, si verifica un vero e proprio processo di svelamento che si attua nell'interiorità a partire da quell'immagine femminile che si è formata nella mente".

De Vulgari I, ii-iii

Si etenim perspicaciter consideramus quid cum loquimur intendamus, patet quod nichil aliud quam nostre mentis enucleare aliis conceptum... 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.

M. Tavoni, nella sua edizione dell'opera, ha osservato che Dante usa qui la nozione di 'segno' in modo molto diverso dal significato che il termine ha nella tradizione di pensiero relativa al linguaggio (p. 1152):

Tutta questa tradizione (da Aristotele a Duns Scoto), pur variegatissima, chiama *signum* il *singolo elemento della lingua*, e cioè fondamentalmente la *dictio*, la parola, il segno linguistico per eccellenza, portatore di significato lessicale. In tutta questa tradizione di lunga durata, nella quale Dante non si inserisce, è detto o sottinteso che la lingua è un *insieme* di segni, e non capita che il termine *signum* venga usato per designare il 'parlare', il 'linguaggio'.

Da questa importante precisazione lo studioso deduce il fatto che è estranea a Dante la problematica dei commenti aristotelici (dei cosiddetti 'modisti') che analizzavano il rapporto fra la parola (o il segno nuclearmente inteso), il concetto e la cosa, ossia il cosiddetto "triangolo ermeneutico" di Aristotele. La distinzione ha come fondamento il fatto indiscutibile che, mentre i 'modisti', a partire da Aristotele, descrivono categorie mentali e quindi una ideale ontologia, Dante si preoccupa della funzione comunicativa del linguaggio, che è presente in Aristotele, ma afferisce alla dimensione politica dell'essere umano, che del linguaggio e della comunicazione si serve per organizzare civili regole di convivenza (aspetto ben noto ai commentatori, come Tommaso d'Aquino ed Egidio Romano, e ben presente in Dante).

Credo che la giusta osservazione di Tavoni possa essere ulteriormente sviluppata tenendo conto delle implicazioni filosofiche in senso stretto dello slittamento semantico operato da Dante. Se infatti in questione non è il rapporto fra la parola, il concetto e la cosa, ma il rapporto fra la razionalità (quale essa si manifesta nel concetto della mente) e la sensualità (quale essa si manifesta nel suono articolato della voce), intese quindi, l'una e l'altra, come aspetti sostanziali ma eterogenei dell'essere umano, il segno, in quanto linguaggio, prima di 'comunicare', e indipendentemente dal 'comunicare', istituisce un legame di conformità fra concetto pensato e parola detta. Solo dopo che questo legame è stato stabilito il linguaggio può svolgere la sua funzione sociale di mettere in rapporto (verbalmente e quindi politicamente) gli esseri umani fra

di loro, e quindi poi anche di significare le cose. Se irrilevante è, in prima istanza, il rapporto del segno con la realtà esterna, per la sua naturale arbitrarietà, essenziale è invece il rapporto, all'interno del segno, fra concetto ed espressione verbale. Potremmo dire che per Dante, ossia nel quadro della poetica che egli descrive nella risposta a Bonagiunta, è irrilevante il 'significato', ossia il rapporto fra la parola (o il concetto) e la cosa, ed è invece fondamentale il 'significare', ossia la possibilità di esprimere adeguatamente attraverso il segno il concetto. È vero, dunque, che quella di Dante non è una teoria grammaticale (come lo sono le grammatiche 'speculative' dei modisti), essa è però, nel senso più forte della parola, una semiotica, della quale intendiamo contenuti e originalità solo sul piano speculativo in cui egli dialoga, pur superandoli, con i 'modisti'.

Di tale semiotica, noi apprezziamo il valore e l'assoluta originalità se teniamo conto delle premesse antropologiche indicate dal poeta: come spiega Aristotele, l'uomo è composto di razionalità e sensualità. Di tale composto è possibile accentuare l'irriducibilità della differenza fra i due elementi, come accade nell'aristotelismo radicale degli averroisti, per i quali l'intelletto è sostanzialmente unico per la specie, e gli individui ne partecipano in modo intermittente ed occasionale (questa teoria dell'intelletto separato è il fondamento epistemologico della grammatica speculativa: le regole del linguaggio sono le stesse per tutte le lingue perché c'è una razionalità unica per la specie umana globalmente considerata, la quale genera le varie lingue storicamente esistenti); oppure è possibile accentuare il carattere sostanziale, nella persona umana, del composto, per cui l'anima individuale è una, pur nella diversità delle sue funzioni (è la linea dei teologi, in particolare di S. Tommaso⁷, seguita da Dante in *Purg.* XXV 66-75:

Apri a la verità che viene il petto;
e sappi che, sì tosto come al feto
l'articular del cerebro è perfetto,
lo motor primo a lui si volge lieto
sovra tant'arte di natura, e spira
spirito novo, di virtù repleto,

⁷ Sull'ilemorfismo di Tommaso, si veda, per esempio, P. Porro, *Tommaso d'Aquino. Un profilo storico-filosofico*, Roma, Carocci, 2019: "Nel loro insieme, le *Quaestiones de anima* permettono di ricostruire alcuni dei punti fondamentali della antropologia di Tommaso, a partire dalla convinzione della fondamentale unità del composto umano -una delle vere e proprie cifre del pensiero tommasiano. È in effetti difficile ritrovare nel pensiero occidentale un pensatore più radicalmente antidualista di Tommaso: l'uomo non è la sua anima, o non è principalmente la sua anima, ma è sempre il composto di anima e corpo. In questo, Tommaso resta assolutamente fedele all'ilemorfismo aristotelico, contro ogni possibile tentazione platonizzante" (p. 290).

che ciò che trova attivo quivi, tira
in sua sustanzia, e fassi *un'alma sola*,
che vive e sente e sé in sé rigira)⁸.

È all'interno di questa tradizione di pensiero che si situa la originale proposta di Dante, che non ignora le posizioni teoriche dei 'modisti' (che sono una linea principalissima dell'aristotelismo) ma le adatta all'antropologia di Tommaso e al suo ilemorfismo. Egli infatti concepisce il 'segno', inteso quale linguaggio, come il luogo psicofisico nel quale la sintesi fra ragione e sensibilità viene realizzata (per Tommaso, invece, la sintesi si produce nell'anima intellettuale indipendentemente dal linguaggio, che per lui è ancora, agostinianamente, prerogativa divina, ovviamente superiore al linguaggio umano⁹). In questo modo la semiotica diventa una antropologia, originalmente dantesca, poiché egli fa del linguaggio il fondamento strutturale della persona umana, che è tensione significativa (nel senso di 'produttrice di segni') fra la sua dimensione spirituale e razionale e la sua dimensione materiale e sensuale. Diciamo allora che grazie al linguaggio, e nel linguaggio, l'essere umano diventa persona, e che dunque l'uomo non **usa** il linguaggio ma **è** linguaggio. È alla luce di questo assioma che acquista il suo preciso, e teologicamente insostenibile, significato l'affermazione che (*De Vulgari*, I v 1)

rationabiliter dicimus ipsum loquentem primum, mox postquam afflatum est ab Animante Virtute, incunctanter fuisse locutum.

[secondo ragione affermiamo che lo stesso primo parlante parlò immediatamente, non appena fu investito dal soffio della Potenza Animatrice].

L'infusione dell'anima, in Adamo, è, al tempo stesso, infusione della lingua, essendo l'anima razionale e la facoltà di parola aspetti diversi di un medesimo atto vitale. Ed essendo la razionalità condizione della libertà della persona umana (del suo 'libero arbitrio'), è altresì attraverso il linguaggio che tale libertà compiutamente si attualizza.

Il linguaggio acquista così in Dante un valore antropologico del tutto inedito, così essenziale nella maturazione della sua poetica, che senza questa fede assoluta nel linguaggio, semioticamente inteso come segno propriamente ed esclusivamente umano, non potrebbe essere neppure pensata un'opera come la *Commedia*, che affida alla parola poetica, alla sua umanissima parola

⁸ Sui due 'aristotelismi', quello radicale degli averroisti e quello ortodosso dei teologi, e sulla posizione che occupano Dante e Cavalcanti rispetto a tale problematica, rinvio al mio *La simiglianza come decostruzione/ricostruzione espressiva nel dialogo intertestuale fra Guido e Dante in Guido Cavalcanti laico e le origini della poesia europea*, a cura di R. Arqués, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2004, pp. 27-48.

⁹ "Divina locutio est efficacior quam humana" (*De Veritate*, 12 a.1, arg. 3).

poetica, il compito sovrumano di “discriver fondo a tutto l’universo”. Il suo “andar significando” è condizione espressiva del *Poema*, ed è quindi irrilevante che l’amore che “detta dentro” sia quello personalissimo per una donna o quello che “move sua virtù dal cielo”, o quello che “move il sole e l’altre stelle”: ciò che importa è che il suo interno dettato si manifesti attraverso segni che adeguatamente lo riproducano. D’altra parte, come non pensare che l’amore di cui parlano i poeti nei canti XXIV e XXVI sia quello formalmente definito nel canto XVIII (19-33):

L’animo, ch’è creato ad amar presto,
ad ogne cosa è mobile che piace,
tosto che dal piacere in atto è desto.
Vostra apprensiva da esser verace
tragge intenzione, e dentro a voi la spiega,
sì che l’animo ad essa volger face;
e se, rivolto, inver’ di lei si piega,
quel piegare è amor, quell’è natura
che per piacer di novo in voi si lega.
Poi, come ‘l foco movesi in altura
per la sua forma ch’è nata a salire
là dove più in sua matera dura,
così l’animo preso entra in disire,
ch’è moto spiritale, e mai non posa
fin che la cosa amata il fa gioire.

Nel *De Vulgari*, e poi in *Purg.* XXIV, Dante supera, in un geniale affondo speculativo, la problematica modista, che si limita a considerare gli aspetti grammaticali e razionali del linguaggio. Il vero poeta, ossia lui stesso, realizza al massimo grado, e meglio di quanto mai possano fare il filosofo o il teologo (e men che mai il mistico, per il quale il linguaggio è la prigione esistenziale da cui egli deve evadere nel suo itinerario di comunione col divino), una attività semiotica che è esclusivamente ed universalmente umana. È chiaro, allora, che l’idea di linguaggio, e quindi di poesia, nel *De Vulgari* e nella *Commedia*, è non solo laica ma anche radicalmente immanentista, ed è appunto tale immanentismo ciò che ci rende Dante, sia nel pensiero che nella poesia, così vicino e familiare, così rabbiosamente attuale. Quanto poco pertinente, e quindi fuorviante, sia la lettura scritturale della poesia della *Commedia* è lì Adamo a proclamarlo: che importa che Dio lo si chiami in un modo o in un altro, “così o così”? Ciò che importa, negli umani, è che parlino; in che modo, “natura lascia / poi fare a voi secondo che v’abbella” (e si noti, qui, in *v’abbella*, la ripresa di *m’abellis* di Arnaut Daniel in *Purg.* XXVI, il

“miglior fabbro del parlar materno”, la quale connota in senso squisitamente poetico la sovrana libertà di linguaggio degli uomini):

Par. XXVI 130-138

Opera naturale è ch'uom favella;
ma così o così, natura lascia
poi fare a voi secondo che **v'abbella**.
Pria ch'i' scendessi a l'infernale ambascia,
I s'appellava in terra il sommo bene
onde vien la letizia che mi fascia;
e *El* si chiamò poi: e ciò convene,
ché l'uso d'i mortali è come fronda
in ramo, che sen va e altra vene.

Purg. 140-142

*Tan m'abellis vostre cortes deman,
qu'ieu no me puesc ni voill a vos cobrire.
Ieu sui Arnaut, que plor e vau chantan...*

La natura semiotica dell'essere umano, che Dante deduce dal fatto che pensiero e linguaggio sono (aristotelicamente) simbolo l'uno dell'altro¹⁰, è la grande scoperta del I Libro del *De Vulgari*. Prima del *De Vulgari*, cioè ancora nel III Trattato del *Convivio*, pensiero e linguaggio non sono equipollenti, e quindi non sono adeguabili l'uno all'altro, poiché il linguaggio ha limiti espressivi più angusti di quelli conoscitivi dell'intelletto, il quale, per ciò, “è vincente del parlare” (III, iv, 12):

è da sapere che più ampî sono li termini dello 'ngegno [a pensare] che a parlare, e più ampî a parlare che ad accennare. Dunque, se 'l pensiero nostro, non solamente quello che a perfetto intelletto non vène ma eziandio quello che a perfetto intelletto si termina, è vincente del parlare, non semo noi da biasimare, però che non semo di ciò fattori.

¹⁰ “I suoni che sono nella voce (*tà en tê fonê*) sono simboli (*súmbola*) delle affezioni che sono nell'anima (*en tê psychê pathemáton*), e i segni scritti (*tà grafómena*) lo sono dei suoni che sono nella voce. E come neppure le lettere dell'alfabeto sono identiche per tutti, neppure le voci sono identiche. Tuttavia ciò di cui queste cose sono segni (*semeía*), come di termini primi, sono affezioni dell'anima identiche per tutti, e ciò di cui queste sono immagini (*omoíómata*) sono le cose (*prágmata*), già identiche” (*De interpretatione*).

Le osservazioni del *Convivio* si riferiscono alla canzone *Amor che nella mente mi ragiona*, che si apre appunto con la dichiarazione di una impotenza espressiva relativa al dettato interiore dell'amore, relativa, quindi, proprio alla situazione descritta in *Purgatorio* XXIV:

Amor che nella mente mi ragiona, 1-8

Amor che nella mente mi ragiona
della mia donna disiosamente
move cose di lei meco sovente
che lo 'ntelletto sovr'esse disvia.
Lo suo parlar sì dolcemente sona,
che l'anima ch'ascolta e che lo sente
dice: "Oh me lassa! ch'io non son possente
di dir quel ch'odo della donna mia.

In entrambi i casi Amore parla "nella mente", o "dentro": però nella canzone l'anima non sa dire quello che ode, mentre in *Purg.* XXIV il poeta è in grado di riprodurlo esattamente. Fra i due testi ci sono le scoperte del *De Vulgari*, che non possono essere state operative all'altezza di *Donne che avete*, la cui composizione, anteriore ad *Amor che nella mente*, ha certo una gestazione complessa, secondo la *Vita nuova*, poiché è preparata e propiziata dalla conversazione con le donne che chiedono a Dante quale sia il fine del suo amore; essa, però, non può tener conto di assiomi formulati in sede speculativa ben più tardi. Si osservi tuttavia, qui, nella conversazione narrata nel cap. XVIII, la funzione maieutica che ha la parola femminile: sono le domande delle donne quelle che suscitano in Dante la consapevolezza del significato del suo amore per Beatrice e della poesia da lei ispirata. Tale decisiva funzione maieutica è la proiezione romanzesca del principio storiografico fissato nel cap. XXV, secondo il quale

lo primo che cominciò a dire sì come poeta volgare, si mosse però che volle fare intendere le sue parole a donna, a la quale era malagevole d'intendere li versi latini

In effetti è lì, nel *libello*, che nasce la poetica della lode di cui la canzone *Donne che avete* è manifesto, una lode che è un elemento fortemente caratterizzante di ciò che, senza rendersene ben conto, Bonagiunta definisce 'dolce stil novo', ossia l'ideologia poetica di un gruppo di rimatori che condividono la poetica della canzone. Ma la poetica della *lode* non è la poetica dell'*andar significando*, della quale avvertiamo appena una precoce e gracile intuizione nella metafora iniziale della *Vita nuova*, il *libro della memoria* le cui parole sono *assemblate* nel *libello*.

I capitoli della *Vita nuova* nei quali Dante descrive la poetica di *Donne che avete* e della stessa *Vita nuova* in un registro non lirico-romanzesco, ma metaletterario e teorico, e quindi nitido nei suoi elementi concettuali così diversi da *Purg. XXIV*, sono il XXIV e il XXV, che ora commento.

Vita nuova XXIV

Queste donne andaro presso di me così l'una appresso l'altra, e parve che Amore mi parlasse nel cuore, e dicesse: «Quella prima è nominata Primavera solo per questa venuta d'oggi; ché io mossi lo imponente del nome a chiamarla così Primavera, cioè prima verrà lo die che Beatrice si mosterrà dopo la imaginazione del suo fedele. E se anche vogli considerare lo primo nome suo, tanto è quanto dire 'prima verrà', però che lo suo nome Giovanna è da quello Giovanni lo quale precedette la verace luce, dicendo: 'Ego vox clamantis in deserto: parate viam Domini'».

Ciò che dal XXIV capitolo emerge con indiscutibile evidenza è che la poetica di *Donne che avete* non è solo di Dante ma anche del suo "primo amico" (il che, per la *Commedia*, sarebbe ovviamente impensabile). Canto di lode per una *creatura angelicata* è, in effetti, *Rosa fresca novella*, esplicitamente citata. Il fatto che Giovanna preceda Beatrice implica certo che esiste una priorità cronologica, di Giovanna rispetto a Beatrice, e quindi un superamento di Beatrice rispetto a Giovanna. Ma ciò che conta è che esse procedano assieme, ossia che, a prescindere dalle anteriorità e dai superamenti, i due amici condividano la stessa poetica. La sciarada sul nome di Giovanna-Primavera è chiarissima nell'esplicitare che nucleo ideologico di tale poetica condivisa è la cristologia sottesa alle due donne: Giovanna sta a Beatrice come Giovanni sta a Gesù.

È arbitraria e quindi falsa questa risonanza scritturale che Dante avverte e attribuisce alla poesia di Guido? Assolutamente no! Dante interpreta correttamente la ballata *Veggio negli occhi della donna mia*, nella quale Guido parafrasa la "vox clamantis in deserto" del Vangelo, scrivendo "s'ode una voce che le ven davanti", per cui l'invenzione del nome 'Giovanna' è ben giustificata dal testo dell'amico, il quale allude proprio al Battista, e poi esalta fino al cielo la bellezza di questa donna che è *salute* per il poeta. Questa donna è per Guido "donna della salute", come lo è Beatrice per Dante. Beatrice e Giovanna, donne celesti e cristologicamente portatrici di salvezza per i propri amanti, non possono non essere amiche, poiché rappresentano gli stessi valori scritturali:

Veggio negli occhi, 5-20

Cosa m'aven, quand' i' le son presente,
ch' i' non la posso a lo 'ntelletto dire:
veder mi par de la sua labbia uscire
una sì bella donna, che la mente
comprender no la può, che 'mmantenente

ne nasce un'altra di bellezza nova,
da la qual par ch'una stella si mova
e dica: - La salute tua è apparita - .
Là dove questa bella donna appare
s'ode una voce che le ven davanti,
e par che d'umiltà 'l su' nome canti
sì dolcemente, che s'i' 'l vo' contare
sento che 'l su' valor mi fa tremare.
E movonsi ne l'anima sospiri
che dicon: — guarda, se tu costei miri
vedrai la sua virtù nel ciel salita. —

Il *dolce stil novo* è dunque innanzitutto tale scritturalismo erotico quale esso è svolto da Guido e da Dante in testi paralleli e perfettamente identificabili (in Guido, oltre *Veggio negli occhi* e *Fresca rosa novella*, la ballata *Posso degli occhi miei novella dire* o il sonetto *Chi è questa che ven ch'ogn'om la mira*). L'idea che Dante nella *Vita nuova* intenda opporre alla idea di Guido una propria idea dell'amore è un abbaglio che i testi perentoriamente smentiscono, un abbaglio prodotto dagli sviluppi delle poetiche dei due amici successive al *libello* ed alla sua confutazione in *Donna me prega*; viene cioè retrodatata una frattura che all'altezza della *Vita nuova*, e nelle intenzioni di Dante, è impensabile. Il fatto che, dopo la *Vita nuova*, Guido rinneghi, nella grande canzone filosofica, il proprio teologismo, inducendo Dante a fare altrettanto, ossia a rinnegare il mito di Beatrice e a creare, con la canzone *Amor che movi tua virtù dal cielo*, un mito dai valori opposti (quello ben terreno e sensualissimo della *pargoletta-pietra*), significa semplicemente che il *dolce stil novo* si è esaurito, con *Donna me prega*, nel suo nucleo originario e fondativo, e di esso restano solo echi negli epigoni (più o meno ripetitivi o geniali)¹¹.

Assodato ciò, la questione da porre è la seguente: quanto c'è di serio nello scritturalismo di Guido e Dante? Il teologismo dei loro testi è autentica ispirazione religiosa innestata nell'esperienza e nella ideologia dell'amor cortese¹², oppure è parodia che sottintende una provocazione

¹¹ Sul significato di *Donna me prega* nella storia della poesia di Dante (e di Guido) si veda il mio *Dalle Rime alla Commedia. Storia della poesia di Dante*, Roma, Aracne, 2026, in particolare le pp. 11-64.

¹² “L'amore stilnovistico, e quello delle rime della lode in modo particolare, che sono della *Vita nuova* e di Dante, ma non soltanto dantesche, è amore gratuito, che cerca e trova solo in se stesso le proprie ragioni e la propria beatitudine...; è amore come pura interiorità, come guida al bene, alle virtù morali, processo di conoscenza gnoseologica e psicologica verso l'Assoluto, attingimento e rivelazione di Dio mediante la beatifica operazione della bellezza, che stimola e sollecita il trapasso dalla potenza all'atto” (M. Marti, *Introduzione alla Vita nuova*, in Id., *Studi su Dante*, Galatina, Congedo, 1984, p. 3-18 -p. 14.

puramente letteraria, al servizio di una idea della poesia remotissima da slanci mistici e nuove inedite pratiche devozionali?

La risposta, anche in questo caso chiarissima, ce l'abbiamo nel capitolo seguente, il XXV, che è l'autentico e definitivo manifesto ideologico del *dolce stil novo* (inteso, sempre, come poetica di Guido e di Dante, ai quali è associabile in veste di *saggio* e precursore il solo Guido Guinizzelli). Di tale capitolo, alla cui complessità di pensiero non sempre la critica ha reso giustizia, indicherò qui, sommariamente, gli elementi che mi sembrano caratterizzanti dello *stil novo* di Dante e Guido: innanzitutto il disprezzo nei confronti dei rimatori delle generazioni precedenti ("persone grosse", che "rimano stoltamente"; Guido, però, è ancora più severo nei sonetti a Guido Orlandi e nei confronti di Guittone, di cui deride le ridicole pretese dottrinali nel sonetto *Da più a uno face un sollegismo*); poi la pregiudiziale filosofica che distingue i *poeti*, ossia loro due, dai *rimatori*, incapaci di denudare le loro figure rivelandone in prosa il *ragionamento* in esse contenuto, ossia un *intendimento* filosoficamente accettabile (e Guido, in effetti, è ammirato come 'filosofo' perfino dai maestri dell'università di Bologna); infine la filoginia, implicita nel privilegiato destinatario femminile della poesia in volgare, filoginia che si esprime nella selezione del pubblico (le donne che hanno "intelletto d'amore") e che si deduce dal carattere materno del volgare (che, come spiegherà il *De Vulgari*, si apprende dalla nutrice). E Guido, scrive Dante, non vuole che gli si scriva in altra lingua che non sia il volgare (cap. XXX):

lo intendimento mio non fue dal principio di scrivere altro che per volgare ... E simile intenzione so ch'ebbe questo mio primo amico a cui io ciò scrivo, cioè ch'io li scrivessi solamente volgare.

La finale osservazione del capitolo XXV,

questo mio primo amico ed io ne sappiamo bene di quelli che rimano così stoltamente,

dissolve ogni dubbio relativo al fatto che per *dolce stil novo*, secondo la formula di Bonagiunta, Dante intende una poetica condivisa innanzitutto, se non esclusivamente, da lui e da Guido.

Mi chiedo ora se nel cap. XXV e nella sua nitida descrizione di ciò che Bonagiunta, e noi con lui, definiamo *dolce stil novo* sia possibile rinvenire tracce delle tematiche scritturali che sono così provocatoriamente ostentate nel capitolo XXIV. La risposta è, senza alcuna ombra di dubbio: No! Ciò che distingue un *poeta* da un semplice rimatore non è il contenuto religioso dell'amore, la *caritas*, che riorienterebbe verso Dio la sensualità dell'eros, né un'esperienza di tipo mistico-sciamanico. Ciò che lo stilnovista deve garantire è il dominio della dimensione teoretica dell'amore, ossia gli aspetti psicologici e gnoseologici del desiderio. E la *salute*, di cui queste

donne sono veicolo, solo sul piano metaforico della parodia è assimilabile alla redenzione del peccatore; essa è, innanzitutto, salute mentale, controllo delle passioni e quindi salda consapevolezza delle figure poetiche che l'immaginario erotico produce. I modelli da cui imparare sono quelli della poesia classica, non certo il Vangelo¹³, che serve solo come serbatoio di metafore. Il desiderio ha certo componenti oniriche e visionarie; il poeta è però colui che sa razionalizzarle attraverso la prosa interpretativa, ossia la critica. In tale controllo consiste il "consiglio della ragione", e quindi la trasformazione di una malattia della mente in condizione di salute¹⁴. Il *dolce stil novo*, di Guido e Dante, è questa costellazione di motivi (ossia lingua materna, filoginia, controllo razionale delle passioni, dominio critico delle metafore) che inaugura la modernità nella poesia italiana e poi europea, una poesia che tutti noi leggiamo e interpretiamo, come spiega Dante, a partire dalla consapevolezza autocritica del poeta, da cui il testo poetico è generato, una consapevolezza che può o no manifestarsi nella prosa di commento (generalmente non lo è), ma che deve però comunque essere presupposta come condizione dell'atto compositivo.

Concludo questa troppo rapida ricostruzione di ciò che il *dolce stil novo* è, e di ciò che esso non è, osservando che la *caritas*, motivo centrale delle letture scritturali della *Vita nuova*, ha due sole occorrenze, nei testi scritti da Dante a Firenze. Assente nelle *Rime*, nella *Vita nuova* il lessema appare solo nel cap. XI, che descrive i sintomi dell'amore *hereos* (un capitolo che si conclude con la descrizione del corpo del poeta "che si movea come cosa grave inanimata"):

Vita nuova, XI

Dico che quando ella apparìa da parte alcuna, per la speranza de la mirabile salute nullo nemico mi rimanea, anzi mi giugnea una fiamma di **caritade**, la quale mi facea perdonare a chiunque m'avesse offeso; e chi allora m'avesse domandato di cosa alcuna, la mia risponsione sarebbe stata solamente 'Amore', con viso vestito d'umiltade. E quando ella fosse alquanto propinqua al salutare, uno spirito d'amore, distruggendo tutti li altri spiriti sensitivi, pingea fuori li deboletti spiriti del viso, e dicea loro: «Andate a onorare la donna vostra»; ed elli si rimanea nel luogo loro. E chi avesse voluto conoscere Amore, fare lo potea mirando lo tremare de li occhi miei. E quando questa gentilissima salute salutava, non che Amore fosse tal mezzo che potesse obumbrare a me la intollerabile beatitudine, ma elli quasi per soverchio di dolcezza divenia tale, che lo mio corpo, lo quale era tutto allora sotto lo suo reggimento, molte volte si movea come cosa grave inanimata. Sì che appare manifestamente che ne le sue salute abitava la mia beatitudine, la quale molte volte passava e redundava la mia capacitate.

¹³ Il canone descritto nel capitolo è formato da Virgilio, Lucano, Orazio, Ovidio.

¹⁴ Sull'amore come malattia della mente e sulle fonti mediche della letteratura italiana medievale, si veda N. Tonelli, *Fisiologia della passione. Poesia d'amore e medicina da Cavalcanti a Boccaccio*, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2015.

Direi che questo delirio di follia, per cui il perdono delle offese viene ispirato non dal Vangelo ma dal desiderio sessuale per la donna sposa di un altro, ha ben poco a che vedere con sentimenti cristiani e religiosi, che vengono, semmai, surrogati e spodestati dalle pulsioni di eros, che si atteggiavano parodicamente a religiosità scritturale. La possibilità della parodia, e la conseguente confusione dei piani ideologici è, certamente, calcolata, e in qualche misura giustificata dalla cultura del tempo, poiché la *alienatio mentis* descritta da Dante appartiene sia al vocabolario medico (per esempio Arnau de Vilanova: *De parte operativa*) sia al vocabolario mistico (per esempio Riccardo di san Vittore: *Benjamin major - De gratia contemplationis*):

Arnau de Vilanova, *De parte operativa*, col. 269-270

Alienatio mentis est innaturalis eius cognitio, quasi aliena actio, quoniam res aliter cognoscit, vel apprehendendo vel iudicando, quam conveniat naturae cognoscibilium, et etiam naturae specificae cognoscentis, scilicet rationi, nam propter laesionem cuiuslibet partium mentis aliquo modo ratio leditur seu turbatur. Et interdum vocatur dementia quasi deviatio mentis, quapropter etiam in actibus suis non sequitur rectam rationem omnino¹⁵.

Riccardo di San Vittore, *Benjamin Major – De gratia contemplationis*, Lib V, Caput XVIII

“Cantate Deo, psalmum dicite nomini ejus, iter facite ei qui ascendit super occasum”... Quid ergo rectius intelligimus per occasum quam humanae intelligentiae defectum? Ibi enim intelligentiae sol quasi occasum incurrit, et cognitionis suae radios abscondit, et dici lumen quodammodo in terrae noctis caliginem vertit, et humanis aspectibus omnia subducit quando spiritus humanus in **mentis alienationem** cadit et a communi sensu deficiens, et extra semetipsum raptus quid in se velut circa se agatur, penitus nescit¹⁶.

Il *dolce stil novo* è esattamente il contrario di questa alienazione della mente a se stessa, in fuga dalla razionalità e dal principio di realtà (nel mistico e nel folle). La trascendenza dell’oggetto di desiderio (Beatrice o Giovanna) è parodia teologica di una esperienza umana radicalmente innovatrice, sia sul piano esistenziale che culturale e letterario, una esperienza destinata a trasformare la mentalità degli italiani e poi degli europei.

La seconda occorrenza del lessema di *caritas* la troviamo nel *Fiore*, che contrappone la carità autentica di molti *caritativi* che vestono “roba di colore” (cioè i laici), alla carità ipocritamente ostentata da religiosi *dispittosi* (ossia arroganti e sdegnosi), nel quadro di una polemica

¹⁵ Arnaldus de Villa Nova, *De parte operativa*, in Arnaldi Villanoviani, philosophi et medici summi, *Opera omnia*, Basilea, 1585, cc. 251-294 (269-270).

¹⁶ Richard von St. Victor, *De contemplatione [Benjamin mayor]*, a cura di M.-A. Aris, in M.-A. Aris, *Contemplatio. Philosophische Studien zum Traktat Benjamin mayor des Richard von St. Victor*, Frankfurt am Main, Josef Knecht, 1996, pp. [3] – [148].

anticlericale che esploderà nella *Commedia*, ma che è già perfettamente documentata nel *Fiore* (scritto dopo l'ascesa al pontificato di Bonifazio VIII -23 gennaio 1295)¹⁷.

Fiore, XCV – *Falsembiante*

«Molti buon' santi ha l'uon visti morire
e molte buone sante gloriose,
che fuor divote e ben religiose
e robe di color' volean vestire,
né non lasciâr perciò già di santire;
ma elle non fur anche dispittose,
anz' eran caritevoli e pietose
e sofferian per Dio d'esser martíre.
E s' i' volesse, i' n' andre' assa' nomando;
ma apressoché tutte le sante e ' santi
che ll'uon va per lo mondo oggi adorando,
tenner famiglie, e sí fecer anfantí;
vergine e caste donne gír portando
cotte e sorcotti di colore e manti».

In entrambi i casi, sia nella *Vita nuova* che nel *Fiore*, la nozione di *carità* viene svuotata di contenuti mistici o trascendenti e adibita ad esprimere valori schiettamente secolari e intramondani. Se nei testi le parole contano qualcosa, direi che nel Dante fiorentino il tema della *caritas*, intesa come *agape* o amor di Dio, è del tutto assente. Altra cosa è il Dante del *Paradiso* e della *Monarchia*, ma qui siamo davvero in un'altra dimensione, poetica e di pensiero, ben al di là non solo della *Vita nuova* ma perfino del *Purgatorio*.

1. Lettura psicoanalitica della *Vita nuova*

L'uso sistematico della psicoanalisi, nei confronti dell'opera dantesca, è abbastanza raro. Per quanto riguarda la *Vita nuova* l'unico studio che potrei citare è quello di una studiosa spagnola, Rosario Scrimieri, che dedica all'opera di Dante un eccellente studio basato sulla psicoanalisi junghiana, il volume *Despertar el alma (Risvegliare l'anima)*. Come appassionato di psicoanalisi anche io mi sono cimentato in analisi di questo tipo, i miei riferimenti dottrinali sono però

¹⁷ Sul luogo occupato dal *Fiore* nella storia della poesia di Dante, si veda il mio già citato *Dalle Rime alla Commedia...*, pp. 459-556.

sostanzialmente freudiani. Quelli che presento qui sono i risultati di diverse ricerche condotte in passato sulla lirica del medioevo, in generale, e più concretamente sulla *Vita nuova*.

È luogo comune del dantismo che in Dante l'amore venga declinato in chiave religiosa come *caritas*, o amore divino. Il mito di Beatrice costruito nella *Vita nuova* indubbiamente giustifica questa opinione, per l'alone religioso e a tratti mistico che avvolge il personaggio. Se però ci atteniamo alla lettera del testo osserviamo agevolmente che la parola *caritade* non si trova mai nelle *Rime* e un'unica volta nel *libello*:

Dico che quando ella apparia da parte alcuna, per la speranza de la mirabile salute nullo nemico mi rimanea, anzi mi giugnea una fiamma di caritade, la quale mi facea perdonare a chiunque m'avesse offeso; e chi allora m'avesse domandato di cosa alcuna, la mia risponsione sarebbe stata solamente 'Amore', con viso vestito d'umiltade.

Siamo nel cap. XI, in un passaggio in cui vengono descritti i sintomi della alienazione prodotta dalla malattia d'amore in presenza dell'amata, in un crescendo di esasperazione emozionale che culmina nella cadaverizzazione del corpo ("cosa grave inanimata") quando finalmente arriva al poeta il saluto di Beatrice:

quando questa gentilissima salute salutava, Amore ...per soverchio di dolcezza divenia tale, che lo mio corpo, lo quale era tutto allora sotto lo suo reggimento, molte volte si movea come cosa grave inanimata.

È fortissima qui l'eco di versi cavalcantiani come "I vo come colui che è fuor di vita, / che pare a chi lo sguarda ch'omo sia / fatto di rame o di pietra o di legno". Queste analogie col suo primo amico ci avvertono che qui Dante sta descrivendo innanzitutto una patologia. Nella dimensione filosofica, e non più romanzesca, del *Convivio*, gli effetti psichici dell'avvicinamento dell'oggetto di desiderio al soggetto che desidera, ossia della sua presenza fisica, sono descritti in modo analogo al passaggio della *Vita nuova* appena citato, e ne sono messi bene in luce i caratteri di alienante patologia:

[...] quanto l'agente più al paziente sé unisce, tanto più forte è però la passione, sì come per la sentenza del Filosofo in quello Di Generazione si può comprendere; onde, quanto la cosa desiderata più appropinqua al desiderante, tanto lo desiderio è maggiore, e l'anima, più passionata, più sé unisce alla parte concupiscibile e più abbandona la ragione. Sì che allora non giudica come uomo la persona, ma quasi come altro animale pur secondo l'apparenza, non discernendo la veritade (*Convivio*, III.x.2).¹⁸

¹⁸ Cito da *Convivio*, a cura di Gianfranco Fioravanti, in Dante, Opere, II, Milano, Mondadori, pp. 5-805.

In Cavalcanti è più chiara la natura patologica dei sintomi dell'innamoramento, mentre in Dante gli stessi sintomi vengono rappresentati come gratificanti esperienze estatiche di tipo religioso: l'irrigidimento del corpo, per esempio, si verifica anche nel rapimento dei mistici (come in Santa Caterina e in Santa Teresa). In realtà la teologia mistica e la dottrina medica coincidevano nella descrizione di una condizione psichica che veniva definita, dagli uni e dagli altri, come *alienatio mentis*. Riccardo di San Vittore (sec. XII), nel suo trattato di teologia mistica, *Beniamino maggiore*, definisce l'esperienza mistica come "mentis alienatio", che si verifica quando

"presentium memoria menti excidit ... transit ... divine operationis transfiguratione"

[il ricordo delle cose presenti sfugge alla mente... ed essa si eleva... per effetto della trasfigurazione operata da Dio].

Da parte sua, anche Arnau de Vilanova (sec. XIII), nel suo trattato di medicina *De parte operativa*, definisce la malattia mentale come "alienatio mentis" e la descrive come:

quasi aliena actio, quoniam mens res aliter cognoscit, vel apprehendendo vel iudicando, quam conveniat naturae cognoscibilium

[Una sorta di azione estranea, poiché la mente conosce le cose in modo diverso — sia nel percepirle che nel giudicarle — da come si addice alla natura delle cose conoscibili].

Misticismo e follia coincidevano quindi nel fenomeno del distacco della mente del reale, che nei mistici apriva la mente alla illuminazione divina, e nei folli suscitava arbitrari ed ossessivi fantasmi mentali. Dante sfrutta tale coincidenza per creare poeticamente una zona ambiguamente sospesa fra la malattia e la teologia, essendo Beatrice l'oggetto nello stesso tempo sessuale e sacro che produce in lui questa esperienza, ispiratrice della sua poesia, il cui perdurante fascino credo dipenda proprio da questa ambiguità, che lascia noi lettori incerti se ci troviamo di fronte alla esperienza di un mistico o al delirio di un pazzo. Questa oscillazione è ben documentata anche nei lettori contemporanei di Dante: al primo sonetto della *Vita nuova*, un sogno di cui Dante chiede l'interpretazione ai trovatori fiorentini, due risposte lo prendono sul serio, leggendolo come amorosa fusione spirituale (quelle di Guido Cavalcanti e Cino da Pistoia), ed una, quella di Dante da Maiano, consiglia invece al poeta di vedere un medico perché sta farneticando. *Mutatis mutandis*, anche oggi la critica dantesca è schierata su opposte letture: quella che gli attribuisce una sincera e reale esperienza religiosa, suscitata dall'amore per una donna, e quella che invece considera la sua poesia come un esperimento di natura sostanzialmente letteraria (che gioca sulla ambiguità fra medicina e teologia).

Da parte mia, credo che i motivi che fanno di Beatrice un mito radicalmente innovativo, ed anzi fondativo della modernità letteraria, vadano ricercati in una direzione diversa, ossia nel nuovo rapporto che Dante istituisce fra poesia e filosofia. Ciò che caratterizza in modo esclusivo ed epocale l'idea che ha Dante dell'amore (romanzescamente svolta attraverso il mito di Beatrice) è il suo razionalismo, solennemente proclamato in *Vita nuova* II:

E avvegna che la sua imagine, la quale continuatamente meco stava, fosse baldanza d'Amore a signoreggiare me, tuttavia era di sì nobilissima virtù, che nulla volta sofferse che Amore mi reggesse senza lo fedele consiglio de la ragione in quelle cose là ove cotale consiglio fosse utile a udire.

La forte provocazione ideologica contenuta in questo passaggio resta normalmente inosservata perché non si tiene nel dovuto conto il fatto che l'amore di cui parlano i poeti in quest'epoca è una malattia della mente (accuratamente descritta, fra gli altri, da Dante nella prima parte della *Vita nuova*, come si è visto anche nel passaggio citato). Essa viene coltivata, fin dai trovatori, in quanto alienazione psichica che, sospendendo il principio di realtà, libera il principio del piacere creando immagini di sessualità che vengono tradotte in linguaggio e poesia: il fantasma femminile cantato dal poeta è il frutto immaginario di questo stato di alienazione¹⁹. La natura puramente immaginaria e fantasmatica, e quindi perversa, dell'oggetto di desiderio era chiarissima ai poeti medievali, poiché la medicina dell'epoca descriveva l'amore appunto in termini di eccesso passionale (scatenato, secondo la nota definizione di Andrea Cappellano, da una "immoderata cogitatio"). La moderna prospettiva psicoanalitica sul desiderio è quella che meglio ci sintonizza, esegeticamente, con la cultura antica, poiché descrive l'innamoramento nei suoi contenuti pulsionali e immaginativi, ed è l'unica, quindi, capace di render conto, sul piano teorico, del significato che ha l'amore nella letteratura medievale. Si osservi come coincidano Arnau de Vilanova e Freud nel descrivere l'innamoramento come la trasfigurazione immaginaria ed ideale (con la conseguente sopravvalutazione) della persona reale sulla quale l'innamorato ha proiettato il proprio desiderio sessuale.

¹⁹ Sulle fonti mediche della letteratura medievale italiana si veda Natascia Tonelli, *Fisiologia della passione. Poesia d'amore e medicina da Cavalcanti a Boccaccio*, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2015.

Scriva Arnau de Vilanova (1585: 270-271):

Alienatio, quam concomitatur immensa concupiscentia, irrationalis [...] graece dicitur herois, id est domina rationis: nam herois est corrupta scientiatio, qua iudicatur apprehensum delectabilius aut excellentius esse, quam sit, quapropter excitat vehemens desiderium ad quaerendam rem illam, et suam cogitationem in ea frequentius. [L'alienazione, che è accompagnata da un immenso desiderio irrazionale [...] è chiamata in greco herois, cioè signora della ragione: poiché herois è una conoscenza corrotta, per cui la cosa percepita è giudicata più piacevole o eccellente di quanto non sia, e quindi suscita un veemente desiderio di cercare quella cosa, e il suo pensiero ossessivo].

Scriva Freud (1921: 300):

Nel quadro dell'innamoramento [che "si contrappone alla mera brama sensuale"] ci ha colpito fin dall'inizio il fenomeno della sopravvalutazione sessuale, il fatto cioè che l'oggetto amato sfugga entro certi limiti alla critica, che tutte le sue qualità vengano apprezzate più di quelle delle persone non amate o più che nel periodo in cui l'oggetto stesso non era amato. In virtù di una rimozione più o meno efficace, oppure di una messa fuori gioco delle tendenze sessuali, sorge l'illusione che l'oggetto sia amato anche sensualmente a causa dei suoi pregi spirituali, mentre al contrario è solo il fascino sensuale che ha potuto conferirgli quei pregi. La tendenza che qui falsa il giudizio è quella all'idealizzazione.

Questa idealizzazione, di cui è motrice una fantasia che si è sganciata dal principio di realtà, è la malattia che descrivono tanto la medicina antica quanto la moderna psicoanalisi. La cura consisterebbe, secondo i medici, nella restituzione del fantasma psichico al registro del reale, attraverso la soddisfazione puramente carnale del desiderio (per la stessa donna che l'ha suscitato o per altra che ne fa fisicamente le veci). I poeti, invece, ignorando o aggirando tale restituzione alla realtà, fanno di questa malattia il centro della loro vita morale e la fonte della loro ispirazione, perché l'immaginazione viene da essa potentemente esaltata, ed identificano quindi senz'altro la poesia con l'amore, inteso come puro grazie al suo carattere strutturalmente immaginario (la *fin'amors*) ma non ignorano certo la natura patologica del sentimento che cantano.

La scommessa di Dante, attraverso il mito di Beatrice, consiste nella depurazione psichica di tale processo idealizzante, ossia nella razionalizzazione dell'impulso sessuale che scatena il desiderio: il "consiglio della ragione" che deve assistere l'amante in ogni fase del suo vagheggiamento corregge gli aspetti patologici del desiderio normalizzandoli innanzitutto sul piano psichico, e poi su quello ideologico, ma al tempo stesso preservandone la natura immaginaria, mantenendo inalterata, ed anzi accrescendo, la distanza fidica dall'oggetto di desiderio. La *Vita nuova* è appunto la guida, o vademecum, che Dante mette a disposizione degli innamorati per curare

l'alienazione del desiderio, e per questo la sua protagonista, Beatrice, è la "donna de la salute" (da intendere innanzitutto come salute mentale).

Il programma di depurazione psichica del fantasma di desiderio passa attraverso differenti situazioni romanzesche, che rispondono, però ad una logica inflessibile, cioè l'allontanamento dell'oggetto del desiderio. A partire dal teorema che abbiamo appena letto nel *Convivio*, e di cui la *Vita nuova* fornisce un'ampia esemplificazione nei capitoli della prima parte (fino alla svolta rappresentata dal capitolo XVII e dalla canzone *Donne ch'avete intelletto d'amore*), la ragione, e con essa il principio di realtà, recupera terreno (nei confronti delle pulsioni che animalizzano l'essere umano) nella misura in cui l'oggetto di desiderio si allontana, e, allontanandosi, si spiritualizza (perde, cioè, consistenza carnale e forza di eccitazione). L'amore si sublima allontanando e idealizzando il suo oggetto innanzitutto attraverso la lode, per una donna troppo sublime per essere avvicinata, e poi attraverso il lutto, per una donna che, morendo, si è radicalmente spiritualizzata. Sono queste le tappe del processo di allontanamento/idealizzazione. Si tratta di un procedimento ben noto anche alla cultura antica, ma riservato ai rapporti di tipo omosessuale, come spiega Platone nel *Simposio* e nel *Fedro*. La novità del mito di Beatrice, epocale nel senso che modifica il sistema dei valori della civiltà europea, consiste nel fatto che tale processo di sublimazione viene mediato da un oggetto di desiderio femminile, e nell'ambito di rapporti eterosessuali (in Platone solo l'amore fra uomini è suscettibile di essere sublimato e idealizzato). Nel '400, nella Firenze medicea, nell'ambito dell'umanesimo volgare e dell'incipiente petrarchismo, Marsilio Ficino e Pico della Mirandola polemizzeranno esattamente su questo punto, se il *Simposio* di Platone sia suscettibile o no di una interpretazione eterosessuale. Mentre Pico, fedele alla lettera del dialogo lo nega, Ficino, invece, lo ammette, e la poesia del Rinascimento, italiana ed europea, ossia il petrarchismo, viene inizialmente legittimata, e resa possibile, da questa cattiva lettura dell'amor platonico di Marsilio Ficino, che considera plausibile la idealizzazione dell'amore per una donna. Notevole è poi il fatto che entrambi i filosofi leggono Platone attraverso il filtro poetico moderno rappresentato da Cavalcanti; mentre, però, Ficino costruisce la sua lettura a partire dalla ballata Veggio negli occhi della donna mia (che presenta aspetti beatriciani e vitanovisti come la spiritualizzazione della amata e la salute di è portatrice per l'amante), Pico costruisce la sua sulla canzone *Donna me prega*, che, come si è visto, teorizza gli aspetti patologici del desiderio.

Ma la sublimazione, o idealizzazione, è uno dei fondamentali meccanismi psichici descritti da Freud, che illustra perfettamente le sue conseguenze sia sul piano della psicologia individuale che su quello della psicologia collettiva. L'intuizione dantesca, e in parte cavalcantiana, di un necessario allontanamento dell'oggetto di desiderio, viene così descritto da Freud (1915a: 22):

Le pulsioni sessuali si caratterizzano per la loro capacità di assumere funzioni in larga misura vicarianti le une rispetto alle altre, e per la facilità con cui mutano i propri oggetti. In base a queste ultime proprietà sono capaci di prestazioni che si allontanano considerevolmente dalle mete originarie delle loro attività (sublimazione).

La meta originaria del desiderio di Dante è il saluto di Beatrice, che implica la sua presenza fisica, ma quando egli scopre la precarietà di questo saluto (che a un certo punto gli viene negato da lei per la fama di vizioso che il poeta si era meritato), il suo desiderio viene deviato dalla sua meta originaria e dirottato su un oggetto sostitutivo, ossia sulle parole poetiche che la lodano, raffigurandone la bellezza e la virtù, il che implica l'allontanamento di Beatrice in carne ed ossa, e la ricollocazione della energia pulsionale da lei suscitata su una nuova meta, ossia la poesia e l'esperienza artistica che ne è condizione.

Come spiega Freud (1930: 567-571):

i soddisfacimenti sostitutivi che l'arte offre agli uomini sono illusioni che contrastano con la realtà; non per questo sono psichicamente meno efficaci, data la funzione che la fantasia ha assunto nella vita psichica [...]. Un'altra tecnica per sottrarsi al dolore ricorre agli spostamenti della libido, che il nostro apparato psichico consente e in virtù dei quali la funzione dell'apparato acquista tanta duttilità. Si tratta di dislocare le mete pulsionali in modo tale che esse non possano soggiacere alla frustrazione ad opera del mondo esterno. A ciò presta il suo aiuto la sublimazione delle pulsioni. Viene ottenuto il massimo allorché si riesce ad accrescere in misura sufficiente il piacere tratto dalle fonti del lavoro psichico e intellettuale. Il destino può allora nuocerci limitatamente. Un soddisfacimento del genere, la gioia che ad esempio prova l'artista nel creare e dar corpo alle immagini della sua fantasia, o quella del ricercatore che risolve problemi e scopre il vero, ha una qualità particolare...

Si osservi l'analogia fra l'idea "di dislocare le mete pulsionali in modo tale che esse non possano soggiacere alla frustrazione ad opera del mondo esterno" e la risposta di Dante alle donne che l'hanno interrogato sul fine del suo amore ("A che fine ami tu questa tua donna, poi che tu non puoi sostenere la sua presenza?"), in *Vita nuova* XVII:

«Madonne, lo fine del mio amore fue già lo saluto di questa donna, forse di cui voi intendete, e in quello dimorava la beatitudine, ché era fine di tutti li miei desiderii. Ma poi che le piacque di negarlo a me, lo mio signore Amore, la sua merzede, ha posto tutta la mia beatitudine in quello che non mi puote venire meno».

L'allontanamento fisico di Beatrice ha la finalità di scongiurare la inevitabile frustrazione del desiderio, ossia il fallimento dell'Io nella sua tensione verso la felicità, in presenza dell'oggetto.

La razionalizzazione del desiderio che Dante porta a termine nel *libello* culmina nei capitoli finali dell'opera, quando il poeta dichiara che, grazie al pensiero di Beatrice, fisicamente morta ma ben viva nel suo pensiero e nel suo desiderio, il tempo è finalmente per lui una successione ordinata di eventi ricordati, e che quindi esso, inteso come cronologia orientata, funziona come criterio organizzativo della memoria:

Contra questo avversario della ragione (ossia il desiderio per un'altra donna che, dopo la morte di Beatrice, è apparsa nella sua vita) si levoe un die, quasi ne l'ora de la nona, una forte imaginazione in me, che mi parve vedere questa gloriosa Beatrice con quelle vestimenta sanguigne co le quali apparve a li occhi miei; e pareami giovane in simile etade in quale io prima la vidi. Allora cominciai a pensare di lei; e ricordandomi di lei secondo l'ordine del tempo passato, lo mio cuore cominciò dolorosamente a pentere de lo desiderio a cui sì vilmente s'avea lasciato possedere alquanti die contra la costanzia de la ragione: e discacciato questo cotale malvagio desiderio si rivolsero tutti li miei pensamenti a la loro gentilissima Beatrice (*Vita Nuova* XXXIX. 1-2).

In questo passaggio leggiamo chiaramente enunciata la dialettica tra frammentarietà pulsionale ed ordinamento razionale, cioè fra un tempo mentale e poetico che inizialmente è frammentario e caotico, perché dominato da una pulsionalità incontrallata (diciamo l'istinto o la passione) e che diviene poi romanzescamente ordinato, per cui Dante può descrivere la propria biografia secondo l' "ordine del tempo passato". In tale dialettica, che Dante scopre e consegna in dono alla modernità, risuona inconfondibilmente la ricerca freudiana sui meccanismi psichici profondi. Infatti la dialettica psichica fra inconscio e coscienza viene pensata da Freud in termini che, *mutatis mutandis*, sono proprio quelli danteschi:

[Attraverso l'analisi] gli elementi della malattia vengono a uno a uno condotti entro l'orizzonte e il campo d'azione della cura e, mentre l'ammalato li vive come qualcosa di reale e attuale, noi dobbiamo effettuare il nostro lavoro terapeutico che consiste in gran parte nel ricondurre questi elementi al passato (Freud 1914a: 357).

A titolo di mera supposizione, mi sia consentito aggiungere che allo svilupparsi e al rafforzarsi di questa istanza osservativa potrebbe esser connessa anche la genesi tardiva della memoria (soggettiva) e del fattore temporale, il quale non vige nella sfera dei processi inconsci (Freud 1914b: 466).

I processi del sistema Inc[onscio] sono atemporalmente, e cioè non sono ordinati temporalmente, non sono alterati dal trascorrere del tempo, non hanno, insomma, alcun rapporto col tempo (Freud 1915b: 71).

L'assenza di temporalità nei processi inconsci è concetto fondamentale e necessario, in psicoanalisi, per distinguerli nitidamente da quelli consci. Si osservi, al riguardo, la luminosa

distinzione formulata da Ignacio Matte Blanco (*L'inconscio come insiemi infiniti. Saggio sulla Biologica*, Torino, Einaudi, 1981 [1975]:44):

Assenza di tempo. Ho detto che il fatto che i processi del sistema inconscio non sono alterati dal passaggio del tempo, mi sembra una conseguenza del fatto che essi non sono ordinati nel tempo; se non vi è tempo, non può esservi nessuna alterazione per il passaggio del tempo. Ora, l'assenza del processo temporale è una conseguenza inevitabile del secondo principio, la simmetria dell'inconscio, poiché l'esistenza di una successione di momenti presuppone un ordinamento seriale; e se non sono disponibili le relazioni asimmetriche, secondo la logica simbolica, non può esistere tale ordinamento. In altre parole, il concetto di successione scompare. Uno dei corollari del secondo principio è infatti il seguente: "Quando si applica il principio di simmetria non può esserci alcuna successione".

Alla luce della distinzione tra logica simmetrica (dell'inconscio) e logica asimmetrica (del pensiero conscio), intendiamo perfettamente cosa vuole dire Dante quando scrive:

E avvegna che la sua imagine, la quale continuatamente meco stava, fosse baldanza d'Amore a signoreggiare me, tuttavia era di sì nobilissima virtù, che nulla volta sofferse che Amore mi reggesse senza lo fedele consiglio de la ragione in quelle cose là ove cotale consiglio fosse utile a udire (*Vita nuova* II. 9).

Il "consiglio della ragione" è la logica asimmetrica, cioè temporalmente ordinatrice, alla quale vengono sottoposti i frammenti lirici nel *libro* (della memoria) e nel *libello* (della *Vita nuova*), frammenti che obbediscono invece, ciascuno in sé considerato, alla logica simmetrica dell'inconscio (poiché esprimono il desiderio nella immediatezza pulsionale del suo manifestarsi). Non tengo conto, ovviamente, del processo di elaborazione secondaria che la verbalizzazione poetica, con le sue figure retoriche, rappresenta nei confronti del vissuto preletterario. Ciò che conta è il grado di razionalizzazione, rispettivamente minimo e massimo, che il frammento lirico rappresenta rispetto alla sua serializzazione romanzesca. Per Dante, insomma, è più che mai vero ciò che Freud non si stanca di ripetere: il vero poeta "è sempre stato il precursore della scienza e anche della psicologia scientifica". Si tenga presente, infine, che l'ordinamento cronologico dei frammenti lirici, cioè la costituzione di tali frammenti in canzoniere, quale lo riconosciamo nel grande modello petrarchesco, ha la sua fonte primaria nell'esperimento dantesco della *Vita nuova*, e la sua ragione profonda nei meccanismi che ho appena descritto di riconduzione delle esperienze (liriche), puntuali e quindi frammentarie, ad uno svolgimento temporale romanzescamente ordinato.

BIBLIOGRAFIA

- M.-A. Aris, *Contemplatio. Philosophische Studien zum Traktat Benjamin major des Richard von St. Victor*, Frankfurt am Main, Josef Knecht, 1996.
- Aristotele, *Della interpretazione*, Milano, BUR, 1992.
- Arnaldus de Villa Nova, *De parte operativa*, in Arnaldi Villanoviani, philosophi et medici summi, *Opera omnia*, Basilea, 1585, cc. 251-294.
- Z.G. Barański, *A Note on Dante, Ethics and the Technical Vocabulary of Literature*, in L. Coglievina - D. De Robertis [a cura di], *Sotto il segno di Dante*, Firenze, Le Lettere, 1998.
- F. Brugnolo, *Il “nodo” di Bonagiunta e il “modo” di Dante. Per un’interpretazione di Purg. XXIV*, in “Rivista di studi danteschi”, IX, 2009, 1, pp. 3-28.
- C. Calenda, *Purgatorio XXIV*, in *Lectura Dantis Bononiensis*, VIII, 2018, pp. 85-100.
- G. Contini, *Letteratura italiana delle Origini*, Firenze, Sansoni, 1976.
- A. M. Chiavacci Leonardi (a cura di), *Dante, Commedia, Purgatorio*, Milano, Mondadori, 1994.
- M. Corti, *Dante a un nuovo crocevia*, Firenze, Le Lettere, 1982.
- D. De Robertis (a cura di), *Dante Alighieri, Vita nuova*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1980.
- D. De Robertis (a cura di), *Dante Alighieri, Rime*, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2005.
- L. Formisano (a cura di), *Dante, Il Fiore e il Detto d’amore*, in *Opere di Dante*, VII, t. I, Roma, Salerno Editrice.
- G. Fioravanti (a cura di), *Convivio*, *Dante, Opere*, II, Milano Mondadori, pp. 5-805.
- M. Marti, *Introduzione alla Vita nuova*, in Id., *Studi su Dante*, Galatina, Congedo, 1984, p. 3-18.
- M. Mocan, *L’arca della mente. Riccardo di san Vittore nella Commedia di Dante*, Firenze, Olschki, 2012.
- R. Pinto, *Gentucca e il paradigma poetico del ‘dolce stil novo’*, in “Tenzione. Revista de la Asociación Complutense de Dantología”, 3, 2002, pp. 191-215.
- R. Pinto (a cura di), *Dante, Vita nuova*, Firenze, Edimedia, 2019.
- R. Pinto, *La simiglianza come decostruzione/ricostruzione espressiva nel dialogo intertestuale fra Guido e Dante in Guido Cavalcanti laico e le origini della poesia europea*, a cura di R. Arqués, Alessandria, Edizioni dell’Orso, 2004, pp. 27-48.
- R. Pinto, *Dalle Rime alla Commedia. Storia della poesia di Dante*, Roma, Aracne, 2026.
- D. Pirovano (a cura di), *Vita nuova*, in *Opere di Dante*, I, Roma, Salerno Editrice, 2015, pp. 3-290.
- D. Pirovano, *Il Dolce Stil Novo*, Roma, Salerno Editrice, 2024 (2014).
- P. Porro, *Tommaso d’Aquino. Un profilo storico-filosofico*, Roma, Carocci, 2019.
- L. Rossi, “*Traier canzon / chançon traire: riflessioni su una metafora da Guglielmo IX a Dante*”, “Critica del testo”, VIII, 2005, pp. 609-628.
- M. Tavoni (a cura di), *Dante, De Vulgari Eloquentia*, in *Dante, Opere*, I, Milano, Mondadori, pp. 1064-1547.
- N. Tonelli, *Fisiologia della passione. Poesia d’amore e medicina da Cavalcanti a Boccaccio*, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2015.
- F. Zambon (a cura di), *Trattati d’amore cristiani del XII secolo*, Milano, Mondadori-Lorenzo Valla, 2008.

Opere di Freud citate:

- Freud (1914a) = Sigmund Freud, “*Ricordare, ripetere e rielaborare*”, in Freud (2000-2003), vol. VII, pp. 353-361 [“Erinnern, Wiederholen und Durcharbeiten”, Internationale Zeitschrift für Ärztliche Psychoanalyse, 2, pp. 485-491].
- (1914b) = Sigmund Freud, “*Introduzione al narcisismo*”, in Freud (2000-2003), vol. VII, pp. 438-472 [“Zur Einführung des Narzißmus”, Jahrbuch der Psychoanalyse, 6, pp. 1-24].
- (1915a) = Sigmund Freud, *Pulsioni e loro destini*, in Freud (2000-2003), vol. VIII, pp. 13-35 [“Trieb und Schicksale”, Internationale Zeitschrift für Ärztliche Psychoanalyse, 3, pp. 84-100].
- (1915b) = Sigmund Freud, “*L’inconscio*”, in Freud (2000-2003), vol. VIII, pp. 49-88 [“Das Unbewusste”, Internationale Zeitschrift für Ärztliche Psychoanalyse, 3, pp. 189-203 e 257-269].
- (1921) = Sigmund Freud, “*Psicologia delle masse e analisi dell’io*”, Freud (2000-2003), vol. IX, pp. 257-330 [Massenpsychologie und Ich-Analyse, Wien, Internationaler Psychoanalytische Verlag].
- (1930) = Sigmund Freud, “*Il disagio della civiltà*”, in Freud (2000-2003), vol. X, pp. 553-630 [Das Unbehagen in der Kultur, Wien, Internationaler Psychoanalytische Verlag].
- (2000-2003) = Sigmund Freud, Opere, a cura di Cesare Musatti, Torino, Bollati Boringhieri, 12 voll.

RECENSIONI

Pietro G. Beltrami, *Invito al Roman de la Rose*, Bologna, Il Mulino, 2025.

LUCIANO ROSSI

University of Zurich

ORCID: 0000-0002-2020-6423

Confesso che a una prima lettura di quest'agile volumetto ho rimpianto i 20 Euro sborsati per il suo acquisto. I dati essenziali della ricerca erano stati anticipati dall'autore in un articolo del 2018 apparso in rete nel blog di Claudio Giunta, che, nel frattempo, ha fortunatamente deciso di congedarsi dalla filologia¹. Nella sostanza, l'impianto della proposta, pur essendosi arricchito di corredi vari, non è mutato in modo significativo. A lettura finita, pur non avendo cambiato opinione, mi è sembrato indispensabile fare alcune precisazioni. Per amore del *Roman de la Rose*, mi pare necessario, infatti, fornire ai lettori una serie di dati oggettivi, indispensabili per un approccio al testo meno scolastico di quello proposto. Comincerò con un esempio solo apparentemente marginale. Inserendo Guillaume de Lorris nel quadro dell'adesione a un'astratta concezione "cortese" dell'amore, di matrice ovidiana, Beltrami precisa che l'espressione "amour courtois" è moderna ed è stata coniata da Gaston Paris, anche se era stata già adoperata nel 500 da Benedetto Varchi (giusta una segnalazione di Paolo Cherchi del 1989 "sfuggita ai più"²). In realtà, la prima attestazione del termine è molto più antica e risale a un trovatore che Beltrami afferma di conoscere, Peire d'Alvernhe. Il colmo è che il testo in cui esso appare è stato edito nel 2022 da Sergio Vatteroni, un allievo pisano dello stesso autore:

Mas so non pot remaner,
cortes' amors³ de bon aire,
don mi lais esser amaire,

¹ P. G. Beltrami, *Invito alla lettura del Roman de la Rose*, <https://claudiogiunta.it/2018/03/invito-alla-lettura-del-roman-de-la-rose/>.

² *Invito*, p. 35, nota 35.

³ 58 cortes'amors] sertās amors C, certas amors R, ciortes'amor T corteza amors a.

tan m'agrada a tener
lai on vol Sanhs Esperitz.⁴

L'apparente distonia si può spiegare col fatto che, nella sua lettura, Vatteroni, pur analizzando il testo con acribia, non si preoccupa di commentare il riscontro per quel che concerne il suo enorme valore storico, impegnato com'è a esaminare il componimento dal punto di vista ecdotico. E questo accade sovente a chi crede che il nostro lavoro sia una scienza esatta, in una foresta di alberi genealogici che ne giustificerebbero l'esistenza.⁵

Passando all'aspetto più rilevante del problema, mi stupisce che Beltrami fin dalle prime pagine del volume continui a diffondere dubbi sul fatto che il maestro magdunense attivo fra Bologna e Parigi, divenuto al suo rientro in patria canonico di Orléans, sia lo stesso Jean de Meun cui dobbiamo non solo la seconda parte del *Roman de la Rose*, ma anche una serie di testi che consideriamo 'minori' solo se confrontati col romanzo, a cominciare dall'epistolario di Abelardo.⁶ Un'ingente messe di documenti storici, databili fra il 1264 e il 1305, e soprattutto l'analisi testuale dell'opera, condotta dal primo all'ultimo verso, provano, al di là di ogni ragionevole dubbio, la centralità delle figure di Johannes e Guillelmus de Magduno nell'ideazione e nella concreta realizzazione della *Rose*. Per rendersene conto, bisogna solo superare i pregiudizi di una cultura abituata a memorizzare elementi poco significativi di ciò che chiamiamo 'storia della critica', lasciando da parte le strutture fondamentali del testo analizzato.

⁴ Peire d'Alvernhe, *Gent es, mentr'om n'a lezer* (BdT, 323,18), éd. S. Vatteroni, *Lecturae tropatorum* 15, 2022, vv. 57-61: "Ma non c'è modo di fare altrimenti, mio nobile amore cortese ; dunque, la smetto di essere amante, tanto è grande il piacere nel restar fermo dove vuole lo Spirito Santo".

⁵ Da questo punto di vista, l'aporia più sorprendente è rappresentata dall'inerzia con la quale la cosiddetta 'comunità scientifica' abbia accettato di sottrarre a Bertran de Born un testo a lui storicamente assegnabile come la celeberrima *Be.m platz lo gai temps de pascor*, per attribuirlo a un mero *flatus vocis* quale Guilhem de Sant Gregori, sulla base d'un lavoro di seminario di un giovane Michele Lo Porcaro, cui nessuno si era premurato di spiegare che non sempre attribuzioni e preminenza di manoscritti negli stemmi vanno di pari passo.

⁶ *Mutatis mutandis*, si è detta la stessa cosa dell'Alighieri: "Se Dante non avesse scritto, negli anni della maturità, quello straordinario poema che è la *Commedia*, sarebbe rimasto comunque nella storia della letteratura italiana ed europea grazie al capolavoro della sua giovinezza, ossia per aver scritto la *Vita nova*" (S. Carrai, *Il primo libro di Dante. Un'idea della Vita Nova*, Edizioni della Normale, Pisa 2020, p. 7).

A giudicare dalle riserve esternate⁷ da Beltrami, sembra ch'egli continui a dar credito ai risultati scaturiti dal convegno orléanese i cui atti sono apparsi nel 2017⁸ e sul quale ho già avuto modo di esprimere le mie riserve,⁹ ma sugli esiti del quale sarà necessario soffermarsi ancora per un istante. Nella pretesa di “decostruire” i risultati delle mie ricerche relative alla biografia del Magdunense, i responsabili di quell'incontro hanno pensato di premunirsi contro ogni contestazione evitando di invitarmi e impedendo a Jean Mesqui, ottimo conoscitore della storia orléanese¹⁰, di prendere la parola. Da notare che lo stesso convegno era stato sconfessato, prima ancora che cominciasse, dal titolare della cattedra di francese medievale a Orléans, Bernard Ribémont; inoltre, sul problema specifico dell'identità di Jean de Meun, gli scettici s'erano guadagnati il biasimo di Pierre-Yves Badel. Il compianto maestro francese s'era espresso, infatti, fin dal 18 gennaio 2013 in favore della mia ricostruzione storica.¹¹

⁷ Scrive Beltrami (*Invito*, p. 15, nota 7): “Sulla biografia di Jean de Meun (oggetto di controversie su cui sorvolo), dopo l'introduzione di Langlois 1914, I, pp. 8-25, cfr. Rossi 2008a [ma omette il famigerato *Du nouveau*, del 2003], *Jean de Meun* 2017, Rossi 2017, 2018 e 2021. Gli studi a Orléans e a Parigi sono una congettura molto probabile e generalmente accettata, *in mancanza, però, di documenti*; che Ihoannes de Magduno presente a Bologna nei documenti studiati da Rossi sia lo stesso che Jean de Meun autore della continuazione della *Rose* è altrettanto probabile, *ma non tutti, per ora ne sono convinti*. Del resto è stato messo in dubbio anche che lo scrittore, che ebbe certamente una casa a Parigi, sia lo stesso che il canonico di Orléans”.

⁸ *Jean de Meun et la culture médiévale. Littérature, art, sciences et droit aux derniers siècles du Moyen Âge*, dirigé par J.-P. Boudet, Ph. Haugeard, S. Menegaldo et F. Ploton-Nicollet, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2017. Lo studio sul quale l'insieme dei congressisti faceva affidamento per “decostruirmi” è quello di Charles Vulliez, *Autour de Jean de Meun. Esquisse de bilan des données prosopographiques*, *ibidem*, pp. 21-46. Dal momento che il collega Vulliez è scomparso nel 2021, non ha più senso polemizzare con lui. Non posso però astenermi dal notare che Jean-Patrice Boudet nella sua *Conclusion* (*ibidem*, pp. 359-363), in quattro paginette, è riuscito a mettere insieme un'impressionante serie di banalità. L'errore più grave commesso da Boudet è di far credere che Jean de Meun autore del romanzo abbia compiuto degli studi a Parigi: un dato, quest'ultimo, confutato da una schiera di specialisti (vd. in proposito le note 31, 33, 34, 35 e 45). Anche se non decisivo, vd. anche P. Glorieux, *La Faculté des arts et ses maîtres au XIIIe siècle*, Paris, Vrin, 1970.

⁹ L. Rossi, *Jean de Meun e Chrétien de Troyes*, “Studj Romanzi”, n.s., XIII (2017), pp. 9-40; Id., *Jean de Meun et la culture de Panurge*, “Revue de Linguistique Romane”, 82 (2018), pp. 289-310. 42.

¹⁰ Autore di un corposo studio sulla famiglia del narratore, colpevolmente trascurato dai congressisti (e dimenticato dallo stesso Beltrami): *La Famille de Meung et ses alliances. Un lignage orléanais du XIe au XVe siècle*, “Bulletin de la Société Archéologique et historique de l'Orléanais”, 171, 2014, pp. 5-66.

¹¹ Nel corso della grande esposizione organizzata dalla Bibliothèque Nationale, dal titolo “*Le Roman de la Rose : un best-seller médiéval aujourd'hui*”. Se ne veda il catalogo *Le Roman de la Rose : L'art d'aimer au Moyen Âge*, sous la direction de Nathalie Coilly et Marie-Hélène Tesnière, Paris, Éditions de la BNF, 2012.

Per fare un po' di chiarezza, sarò obbligato a riassumere le informazioni a nostra disposizione. Innanzitutto, dovremo partire dalla constatazione che i fratelli *de Magduno* appartenevano a una famiglia di antica nobiltà¹² anche se di limitate sostanze, almeno prima che queste venissero considerevolmente incrementate dal commercio di manoscritti giuridici esercitato da Jean e da Guillaume in vari paesi europei. L'insieme del *clan* familiare era in contatto col fiore della nobiltà francese e ciò è avvalorato dalla circostanza che a garantire l'invio, da Bologna a Parigi, d'un importante lotto di manoscritti giuridici, sia lo stesso vescovo di Orléans, Robert de Courtenay, imparentato sia con la famiglia reale, sia con quella dei *de Magduno*.

Oltre al volgarizzamento delle lettere di Abelardo ed Eloisa¹³ e a quello della *Consolatio boeziana*¹⁴, ci è rimasto il testo della trasposizione in prosa dell'*Epitoma Institutorum Rei Militaris* di Vegezio¹⁵, realizzata per Jean de Brienne, conte d'Eu, che sarebbe stata ultimata nel

¹² Non solo da parte paterna, ma anche materna.: cfr. *La Famille de Meung et ses alliances*, cit.; in particolare sappiamo che Jean de Meun padre, il 12 luglio 1237 aveva fatto un'importante donazione all'abbazia di Bonneval, grazie alla dote della moglie Ysabelle, figlia di Thibaut, signore di Dangeau (a pochi chilometri da Chartres), la cui sposa si chiamava *Héluis*, documentata nel 1216: cfr. il *Cartulaire de l'Abbaye de la Madeleine de Châteaudun*, a c. di L. Merlet et L. Jarry, éd. Louis Pouillier, Châteaudun 1896, pp. 115-116.

¹³ Del quale ha fornito una sorta di «riduzione romanzata, in lingua d'oïl», incentrata soprattutto sulla storia d'amore dei due protagonisti: una versione alla quale non solo non corrisponde nessuna delle redazioni latine superstiti, ma che risulta addirittura più antica di queste ultime, delle quali si sono perduti gli originali: cfr. *La Vie et les epistres Pierres Abaelart et Heloys sa fame*, a c. di Eric Hicks, Paris, Champion, 1991. Sul senso del volgarizzamento, si vedano J. Dalarun, *Nouveaux aperçus sur Abélard, Héloïse et le Paraclet*, «Francia», 32, 2005, pp. 19-66; S. Piron, *La «collection» des lettres d'Abélard et Héloïse*, «Cahiers de Civilisation Médiévale», LVII, 2014, pp. 337-342.

¹⁴ *Li Livres de Confort de Philosophie*, in *Boethius' De Consolatione by Jean de Meun*, a c. di Venceslas Louis Dedeck-Héry, «Mediaeval Studies», XIV, 1952, p. 165: «Alla tua Maestà Reale, nobilissimo principe per la grazia di Dio re dei Francesi, Filippo Quarto, io, Jean de Meun, che in passato, nel Roman de la Rose, dopo che Gelosia ebbe imprigionato Bel Accueil, insegnai le maniera di prendere il castello e cogliere la rosa...». Su questo testo si veda anche D. Billotte, *Le vocabulaire de la traduction par Jean de Meun de la «Consolatio Philosophiæ» de Boèce*, 2 voll., Paris, Champion, 2000; V. Fasseur, *La «Consolation de Philosophie» de Boèce, sa traduction et ses réécritures par Jean de Meun. Vers, prose, exemplum et glose*, in *Apta compositio: formes du texte latin au Moyen Âge et à la Renaissance*, a c. di C. Deloince-Louette, M. Furno e V. Méot-Bourquin, Genève, Droz, 2017, pp. 315-333.

¹⁵ *Li abregemenz noble honme Vegesce Flave René des Establissemenz appartenanz a Chevalerie*, traduction par Jean de Meun de Flavii Vegeti Renati Viri illustris *Epitoma Institutorum Rei Militaris*, ed. critica a c. di L. Löfstedt, Helsinki, Annales Academiae Scientiarum Fennicae, 1977.

1284 (a quanto si legge nei manoscritti)¹⁶. Su quest'opera restano ancora fondamentali le osservazioni di Jacques Monfrin¹⁷, che ha segnalato come Jean de Meun sia probabilmente intervenuto sul testo in una data posteriore a quella del *colophon*, sulla spinta di ricordi personali¹⁸ relativi all'epidemia scoppiata nel corso dell'assedio di Girona del 1285, a causa della quale, il 5 ottobre del 1285, a Perpignano, morì Filippo III¹⁹.

In molti documenti bolognesi concernenti Johannes e Guilelmus de Magduno, a stretto contatto con i due fratelli, appaiono anche Symon Matifas, futuro vescovo di Parigi ed Elyas Mortes, curatore testamentario, a Orléans, dello stesso magdunense²⁰. Sul primo di costoro, *Simon Matifas*, detto *de Bussi*, dal luogo della sua nascita, nei pressi di Soissons, sappiamo che dopo i suoi studi di diritto a Bologna, fu professore di diritto canonico e arcidiacono della chiesa di Reims e fu nominato vescovo di Parigi nel 1289. Lo troviamo quale testimone in un importante documento:

¹⁶Cfr. *Li abregemenz*, cit., p. 195 : «Ci fenist li livres Vegece de l'Art de Chevalerie que nobles princes Jehans, contes d'Eu, fist translater de latin en françois par mestre Jehan de Meun, en l'an de l'Incarnation Nostre Seignor . M. et .CC. et IIIxx et quatre».

¹⁷ J. Monfrin, *Jean de Brienne, comte d'Eu, et la traduction des Météorologiques d'Aristote par Mahieu le Vilain (vers 1290)*, «Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres», CXL, 1996. pp. 27-36 (ristampato in Id., *Études de philologie romane*, Genève 2001, pp. 919-930).

¹⁸ Cfr. *Li abregemenz*, cit., p. 121 : «si comme il apert de nostre tens *et de nostre souvenance* en Tunnes et en Arragon». Da questa e altre osservazioni contenute nel testo, si ricava che Jean de Meun era a diretto contatto con la famiglia reale. Le ipotesi formulate da P. Stiernemann in merito ai contatti fra l'autore della *Rose* e Jean de Brienne (*Jean de Meun: où et pour qui a-t-il travaillé*, in *Jean de Meun et la culture médiévale*, cit., pp. 107-118) sono, al contrario, molto semplicistiche e prive di fondamento. Esse non tengono conto del fatto che, proprio negli anni in cui si colloca il volgarizzamento, Guillaume de Meun era al servizio di Jeanne de Blois-Châtillon, personaggio chiave per quanto riguarda il complesso problema delle fonti insulari delle traduzioni realizzate dal Magdunense. Mi limito a un unico esempio francamente sconcertante: «Jean de Meun fu-t-il juriste ou notaire auprès de Philippe de Beaumanoir, ou pour Gui de Châtillon, ou pour Robert de France ou encore pour Jean de Brienne? C'est dans ce type de contexte que certains aspects de sa carrière littéraire pourraient s'expliquer le mieux, à commencer par son accès à un exemplaire du Roman de la Rose de Guillaume de Lorris» (p. 112).

¹⁹ Dalla traduzione di Jean de Meun deriva quella in versi di Jean Priorat: cfr. *Li Abrejançe de l'ordre de chevalerie*, mise en vers de la traduction de Végèce de Jean de Meun par Jean Priorat de Besançon, a c. di U. Robert, Paris, Didot, 1897 ; P. Meyer, *Les anciens traducteurs français de Végèce et en particulier Jean de Vignai*, «Romania», XXV, 1896, pp. 401-423.

²⁰ Quest'ultimo dato fa ammettere a Charles Vulliez (*Autour de Jean de Meun*, cit., p. 36 sg.) che l'arcidiacono di Orléans e lo studente bolognese debbano essere ricondotti a unico personaggio, il quale, però, avrebbe poco a che fare coll'autore della *Rose*, perché senza alcun rapporto con la città di Parigi. In proposito, si vedano, però, le note

“Jacobus, quondam Guillelmi Danilis [Davalis ?], scriptor²¹, dixit promississe scribere et complere domino Guillelmo de Mauduno, scolari Bononie, Codicem unum in textu pro pretio triginta Librarum Bononie. Ex instrumento scripto manu Johanini, quondam Petriçoli Henrice notarii, hodie facto in statione Caçole Florentini, presentibus ipso Caçolo, domino Johanne de Mauduno et magistro Symone Matifardi²², testibus”.

Il secondo, Elias Mortes, è menzionato già nel 1263 nelle bolle di Urbano IV²³ e appare più volte, insieme a Jean e a Guillaume de Meun, nel *Chartularium Studii Bononiensis*.²⁴

Oltre a queste prove documentarie, sulle quali non credo ci sia molto da discettare, l'elemento indiziario di maggiore importanza, colpevolmente trascurato dagli interpreti, risiede nel fatto che il fratello maggiore di Jean e di Guillaume, Gervais de Meun, signore di Châteauvieux, fu impegnato direttamente a Benevento proprio nella cosiddetta *prumeraine bataille*, in compagnia di altri cavalieri orléanesi.

Gervais [II], figlio di Jean [I], scudiero nel 1260, era stato addobbato cavaliere prima del 1265; è chiamato “sire de la Ferté-Avrain” in un atto del capitolo della città di Saint-Barthélémy, ma il suo vero titolo era signore di Châteauvieux. Un atto del 1266, posteriore d'un anno al matrimonio di sua sorella Marie con Simon de Melun, mostra che possedeva delle terre a Cléry, vicine a quelle

²¹ Cfr. G. Murano, *Copisti a Bologna*, Turnhout, Brepols, 2006, pp. 140 sg.

²² Cfr. P. Glorieux, *Aux origines de la Sorbonne*, Paris, Vrin, 1966, t. II, pp. 10-13; M. Maragi, *Moneta e credito a Bologna nell'Antichità e nel Medioevo*, Bologna, Banca Cooperativa di Bologna, 1981, p. 7; G. Murano, *Copisti a Bologna*, cit. p. 131, n. 464. O. Grandmottet, *Les officialités de Reims*, “Bulletin d'Information de l'I.R.H.T”, 4, 1955, pp. 77-106; M. A. Bilotta, *Itinerari di manoscritti giuridici miniati attorno al Mediterraneo occidentale (Catalogna, Midi della Francia, Italia), mobilità universitaria, vie di pellegrinaggio fra il XIII e il XIV secolo: uomini, manoscritti, modelli*, “Porticum. Revista d'estudis medievals”, 4, 2012, pp. 47-63 (p. 59), che segnala la vendita, nel 1265, d'un Digesto in pergamena allo studente catalano Pere Andreu, « del Bisbat de Tortosa », da parte dello stesso Matifardi, nel quale l'autrice non riconosce il futuro vescovo di Parigi. A completamento bibliografico, si veda Prim Bertran i Roigé, *Estudiants catalans a la universitat de Bolonya (segle XIII)*, “Acta Historica et Archeologica medievalia”, 23-24, 2002, pp. 123-143: “Com també passa amb un altre català, Pere Andreu, a qui Simon Matifardi, estudiant de Bolonya, vengué un Digestum unum Petrus in cartis pecorinis cum apparatu domini Acursii, pretio triginta trium librarum bononiensium”. Questo documento si rivela prezioso, poiché conferma la circolazione di manoscritti giuridici da Bologna alla Biblioteca del Seu d'Urgell.

²² *Chartularium Studii bononiensis : Documenti per la storia dell'Università di Bologna*, vol. 11, 1940.

²³ Reg. 29, fol. 77v, n° 190.

²⁴ Nei volumi V, 1350, 1378, 1589 e 1629; VII, 2067 e 2072; VIII, 2696 e 2743 e XI, 4653 e 4656.

della giovane coppia.²⁵ Proprio nel 1266 partecipò alla spedizione di Carlo I d'Angiò contro Manfredi, e fu alla battaglia di Benevento, in compagnia dei compatrioti Guillaume III Prunelé²⁶ et Jean de Marolles;²⁷ ma non si trattene in Campania, e non figura fra i cavalieri possessori di terreni nel regno di Sicilia.²⁸ Senza dubbio questa non fu la sola spedizione alla quale partecipò, poiché doveva aver acquisito una certa fama nel regno di Carlo I d'Angiò. Nel marzo del 1269 era testimone dell'atto di donazione firmato da Echivat IV de Chabanaïs, conte di Bigorre, secondo il quale costui faceva della propria cognata, Matilde de Courtenay, l'erede della contea. L'atto fu siglato nel Castrum chiamato 'Meun sur Loire', nella cappella superiore delle case del Vescovo²⁹. Figurava fra i familiari del conte di Blois Jean Ier de Châtillon allorché, sempre nel 1269, a Parigi, costui rese omaggio del feudo di Gournay-sur-Marne al vescovo Étienne II. Quello stesso anno, i suoi due fratelli, Jean e Guillaume fecero ricorso a lui³⁰ per rimborsare un prestito che avevano contratto con i cambiavalute di Bologna³¹. Morì prima del 1298.

²⁵ 1266 : Scambio fra l'abbazia di Saint-Mesmin e Simon de Melun : l'abbazia cede a Simon dei prati vicini a quelli di Gervais, e vicini al vivaio di Simon, in cambio di altri prati di sua proprietà (*Cart.abb. St-Mesmin de Micy VII, CCCLIV*). Il sito chiamato "Les Viviers" esiste ancora, ad ovest del castello "de la Salle", nel comune di Cléry.

²⁶ Guillaume Prunelé signore di Herbault (in Blésois) e della Porta nell'Orléanese, era anche aussi seigneur d'Alzonne et de Montréal nel territorio di Carcassonne.

²⁷ Si veda la cronaca della battaglia redatta da Andrea d'Ungheria, cappellano dei re Bèla e Stefano (verso il 1272), in André Duchesne, "*Descriptio victorie quam habuit ecclesia romana anno dominice incarnationis MCCLXVI*", in *Historiae Francorum scriptores a Philippo Augusto usque ad régis Philippi [IV] dicti Pulchri tempora*, t. V, Paris, Sébastien Cramoisy, 1649, p. 843. Cfr. anche l'edizione a c. di O. Older-Hegger, *M.G.H, S.S.*, XXVI, pp. 559-580 (p. 575).

²⁸ Né Guillaume Prunelé, né Gervais appaiono nell'enorme lista (ma non esaustiva) dei francesi del Regno di Sicilia pubblicata da P. Durrieu, *Les Archives angevines de Naples. Étude sur les registres du roi Charles Ier*, Paris, Ernest Thouin, 2 vol., 1886-1887: vi figura, invece, Jean de Marolles.

²⁹ Merlet 1857, p. 318, p.j. n° X. : "in Castro quod dicitur Meun sur Loire, in domibus episcopi, in capella superiori".

³⁰ Vedi in proposito, qui sotto, la nota 45. Guillaume era egli stesso canonico del Capitolo della Sainte-Croix d'Orléans: con questo titolo testimoniò, nel 1291, in due atti volti a delimitare i confini del Capitolo e quelli dei beni del conte di Blois, a Nouan-sur-Loire. Era certamente deceduto al momento della redazione del testamento del fratello Jean, il 25 gennaio 1298, poiché il suo nome non compare in quel documento: cfr. Gaston Vignat, *Cartulaire et histoire de l'abbaye de Notre-Dame de Beaugency, ordre de Saint-Augustin, publiés d'après l'original et le manuscrit de A. Duchalais*, Orléans, "Mémoires de la Société archéologique et historique de l'Orléanais", t. XVI/1, 1879, p. 43.

³¹ *Cart. ND de Paris*, 1.1, n° 179 [*Cartulaire de Notre-Dame de Paris*, éd. Benjamin Guérard, 1.1, Paris, Crapelet, 1850, n° 179]. Per il rimborso di quel prestito, il 2 luglio, Jean ricevette a Bologna una somma versata dal fratello a Parigi. Ciò significa che Guillaume si era trattenuto a nella capitale almeno un mese, se non più a lungo; l'ultimo atto in cui è testimoniato a Bologna data, infatti, del 4 febbraio 1269: *Chart. studii Bononiensis*, X, DVIII ; CXXIV.

Il personaggio chiave delle mie indagini, fra Bologna e Parigi, resta comunque «Fuccius domini Soffredi, officialis societatis nummulariae Amanati», secondo la denominazione con la quale è menzionato nei numerosi atti che lo riguardano,³² non pochi dei quali concernono il fatto che i banchieri pistoiesi Chiarenti e Ammannati, “campsores [cambiavalute] papae”, nonché finanziatori della discesa in Italia di Carlo I d’Angiò, si occupavano di seguire finanziariamente l’attività degli studenti stranieri nell’ateneo felsineo, non solo nell’imminenza del soggiorno di costoro a Bologna, ma anche al loro ritorno in patria. Ovviamente, però, questi più o meno giovani aspiranti giuristi erano costretti a indebitarsi per potere avviare in maniera adeguata un nuovo segmento della loro vita. Un elemento determinante alla base del trasferimento di tanti studiosi a Bologna è costituito dall’acquisto di codici giuridici, destinati non solo ad arricchire le biblioteche di molte delle nascenti università europee, quanto in alcuni casi ad esser tradotti. Per quel che riguarda in particolare il nostro «magister Johannes de Magduno» e il di lui fratello «magister Guillelmus», l’addetto incaricato di facilitare non solo l’approdo a Bologna dei due scolares, ma soprattutto il loro rientro a Parigi, era il nostro «Fuccius domini Soffredi», il quale risiedeva a Parigi proprio in quella rue Saint-Jacques in cui si collocava l’appartamento parigino ricevuto in affitto perpetuo, ma non posseduto, da Jean de Meun.³³ A conferma di ciò in un altro

³² Su di lui si veda G. Cherubini, *Storia di Pistoia*, vol. II, pp. 162, 179, 188 e 483. Nel *Chartularium Studii Bononiensis* appare in una decina di documenti dal 1265 al 1269; nella bolla di papa Urbano IV del 30 luglio 1264, “De absolutione nonnullorum mercatorum pistoriensium” (Reg. 28, fol. 76, anno III, n°305), diretta al vescovo di Parigi, fra i “reprobi” stanziati in Francia è menzionato *Fuccius Soffredi*. Cfr. *Les Registres d’urbain IV (1261-1264)*, vol. II, a c. di J. Guiraud, ed. Albert Fontemoing Paris 1901, p. 333. *De absolutione nonnullorum mercatorum Pistoriensium* (Reg. 28, fol. 76; anno III, n° 305.): “... episcopo Parisiensi. Licet nos dudum in festo Ascensionis dominice jam secundo preterito, presente maxima caterva fidelium, perfidos cives Pistorienses qui civitatem Pistoriensem tunc et etiam hoc tempore detinent, etc., ut continentur in littera Justi Lanfranchi retro folio II° capitulo CCLXXXXV usque : Sane Bandinus Ammannati, civis et mercator Pistoriensis, reprobi sensus dampnata studia etc. Usque: se opponens, prestitit de parendo super predictis etc. usque promittens sub pena duorum millium marcharum sterlingorum, se facturum et curaturum quod Bartholomeus, frater suus, filius dicti Ammannati, Framericus Baldeti, *Fuccius Soffredi*, Forese Jacobi et Conte Montancolli, socii sui, cives et mercatores Pistorienses, infra certum termimm ad ecclesie mandata redibunt etc. usque sub pena duum milium marcharum sterlingorum etc. usque amplum sinum ac predicto Bandino Ammannati qui tunc presens aderat etc. usque recipias a predictis Bartholomeo, Framerico, *Fuccio*, Forese, Corraducio, Saraceno et Conte, *in partibus Gallie morantibus*, de stando super premissis etc. usque : Quibus rite peractis, tam Bartholomeum et mercatores predictos, quam Bandinum eundem per omnia loca in quibus ipsi voluerint etc. usque adimplere. Datum ut supra”.

³³ Cfr. J. Quicherat, *Jean de Meung et sa maison à Paris*, “Bibliothèque de l’Ecole des Chartes”, 41, 1880, pp. 46-52.

atto del 5 ottobre 1265, si afferma che Guilelmus de Magduno de Meun ricevette 605 lires bolognesi in contropartita di 200 lire di Tours che un banchiere parigino aveva anticipato per lui.³⁴ È importante ribadire che l'autore della *Rose* non ha mai seguito degli studi a Parigi. Nella capitale egli aveva l'abitudine di recarsi saltuariamente,³⁵ dapprima per vendere i suoi splendidi manoscritti; in seguito, per incontrare i più importanti aristocratici francesi, non esclusi gli stessi sovrani.

È altrettanto facile provare, grazie ai documenti da me più volte editi e analizzati, che sul piano della storia evenemenziale esiste anche la concreta probabilità che almeno due personaggi attivi a Bologna in un settore per noi d'estrema importanza, come quello legato al notariato e all'illustrazione dei codici, abbiano potuto frequentare tanto Jean de Meun che Guinizzelli, che lo stesso Dante:³⁶ innanzitutto Oderisi (come fa fede l'espressione *conobbemi* (in *Purgatorio*, XI, v.).³⁷ Si sa che le miniature di Oderisi sono da ricercare in codici d'argomento religioso o, per l'appunto, giuridico.³⁸ I documenti in questione ci forniscono però un'ulteriore importante indicazione, poiché insieme all'artista eugubino vi appare menzionato quale testimone anche un giovanissimo Paolo Iacopini degli Avvocati, immatricolato il 30 dicembre 1252, all'epoca semplice collaboratore del miniaturista, ma destinato, da calligrafo e pittore, a divenire, negli anni Ottanta, egli stesso notaio,³⁹ come altri membri della sua famiglia.⁴⁰ È infatti proprio lui quel

³⁴Cade dunque l'obiezione di Ernest Langlois (*Le Roman de la Rose*, Paris 1914, I, p. 15), secondo il quale «pas un nom, pas une allusion ne laissent deviner que» le chanoine orléanais «ait habité Paris».

³⁵ Nel periodo in cui era chierico del capitolo di Orléans, egli aveva l'obbligo di residenza nella città del Loiret e non poteva assentarsi senza il beneplacito dello stesso Capitolo.

³⁶ Sui miniaturisti di Dante, si rinvia a M. Medica, *Dante e la miniatura bolognese al tempo di Oderisi da Gubbio e Franco Bolognese*, in *Dante e Bologna. Istituzioni, convergenze e saperi*, a c. di A. Antonelli e F. Meier, Giorgio Pozzi Editore, Ravenna 2022, pp. 163-180.

³⁷ Cfr. P. Frare, *Il nome, il volo, il numero: lettura di Purgatorio XI*, in *Studi di letteratura italiana in onore di Claudio Scarpati*, a c. di E. Bellini, M.T. Girardi e U. Motta, Vita & Pensiero, Milano 2010, pp. 77-104.

³⁸ G. Fallani, *Dante e la cultura figurativa medievale*, Bergamo, Minerva Italica, 1971; 1976²); R. Gibbs, *Landscape as Property: Bolognese Law Manuscripts and the Development of Landscape Painting*, «Rivista di Storia della Miniatura», 1996-97, p. 201-216.

³⁹ S. Stelling-Michaud, *Les juristes suisses à Bologne, 1255-1330: notices biographiques et regestes des actes bolonais (1255-1330)*, Genève, Droz, 1960, p. 232; Karl-Georg Pfändtner, *Die Anziehungskraft der Universitäten. Quellen zu Migrationsbewegungen von Schreibern und Buchmalern in der mittelalterlichen Boom-Region Bologna*, in: K. Hranitzky et alii (ed) *Wege zum illuminierten Buchherstellung für Buchmalerei in Mittelalter und früher Neuzeit*, Wien, Böhlau Verlag, 2014, pp. 53 sg.

⁴⁰ Cfr. *La società dei notai di Bologna. Saggio storico e inventario*, ed. G. Tamba, Roma, Ministero dei Beni Culturali, 1988, pp. 185-186.

Paulus Avocati, responsabile dei Memoriali dal 2 luglio 1288 al 1° gennaio 1289:⁴¹ un periodo che si colloca a ridosso del primo probabile soggiorno bolognese dell'Alighieri. È inoltre ampiamente documentata la collaborazione del miniatore-notaio con quello stesso Enrichetto delle Querce cui dobbiamo la prima registrazione del sonetto della Garisenda.⁴² L'eccezionale situazione di Paolo, è dovuta al fatto che, oltre che straordinario miniatore, egli provenisse da una celebre famiglia di avvocati,⁴³ sempre pronti a reagire contro gli avversari di turno.⁴⁴

Il tutto risulta chiaramente da un documento, pubblicato da Guido Zaccagnini nel 1936, ma segnalato in Francia (con estrema prudenza) da Paul Durrieu fin dal 1915, anche se non fu preso nella dovuta considerazione dagli specialisti di Jean de Meun. In quest'atto, debitamente registrato nei Memoriali Bolognesi, il miniatore Oderisi di Guido da Gubbio si impegna a curare che la trascrizione di un Digesto con la glossa di Accursio, di cui è incaricato il copista Domenico di Michele, sia condotta a termine nei tempi e alle condizioni previste dal contratto di scrittura. Tale lavoro è destinato a un committente del tutto particolare, e cioè Johannes de Magduno, al

⁴¹ Cfr. *L'Archivio dell'Ufficio dei Memoriali. Inventario*, a c. di L. Continelli, t. I, 1265-1333, Presso l'Istituto per la Storia dell'Università, Bologna 1988, p. 46.

⁴² Cfr. G. Murano, *Paolo di Iacopino Avvocati (fl. 1252-1297)* in *Dalla pecia all'e-book. Libri per l'Università: stampa, editoria, circolazione e lettura*. Atti del Convegno internazionale di studi. Bologna, 21-25 ottobre 2008, a c. di G. P. Brizzi, M. G. Tavoni, CLUEB, Bologna 2009, p. 13-31. «Paolo di Iacopino Avvocati è stato probabilmente uno dei più grandi artisti della Bologna del secondo Duecento. La prima notizia che si ha di lui risale al 1251, anno dell'immatricolazione come notaio e risulta ancora in vita nel 1297. Paolo lavora con alcuni grandi artisti come Oderisi, il Cicogna e riceve da parte del Comune numerosi incarichi per eseguire pitture infamanti». A proposito di queste ultime e di quanto fossero temute dagli interessati, si veda anche il volume di R. Pini, *Le giustizie dipinte. La raffigurazione della giustizia nella Bologna rinascimentale*, Bologna, Minerva Edizioni, 2011. Della stessa Raffaella Pini, si veda il capitolo *Miniaturists, Painters and Goldsmiths (mid-13th-early 15th Century)*, nel vol. di AA.VV., *A Companion to medieval and Renaissance Bologna*, Leiden, Brill, 2018, pp. 530-558.

⁴³ Vedi in proposito il saggio di M. Vallerani, *La documentazione giudiziaria al crocevia. Conflitti reali o riflessi emozionali?*, in *I registri della giustizia penale nell'Italia dei secoli XII-XV*, Roma, Publications de l'École Française de Rome, a c. di D. Lett, 2021, pp. 155-182, nel quale è discusso il caso del processo per aggressione intentato dal padre di Paolo, Iacobino Avvocati, contro Biondo di Iacobino de Turre. Sul problema, si veda lo stesso M. Vallerani, *Giochi di posizione tra definizioni legali e pratiche sociali nelle fonti giudiziarie bolognesi del XIII secolo*, in *Gioco e giustizia nell'Italia di Comune*, a c. di G. Ortalli, Fondazione Benetton, Treviso-Roma 1993, p. 13-34.

⁴⁴ Lo stesso Paolo, insieme al confratello Cicogna, anch'egli pittore infamante, viene portato a giudizio per aver minacciato e percosso quasi a morte a colpi di pietra Jacopo di Manfredi. Vd. in proposito, G. Ortalli, *"Pingatur in palatio". La pittura infamante nei secoli XIII-XVI*, Roma, Viella, 1979.

suo indirizzo di Parigi.⁴⁵ Per quanto concerne la Francia, quest'operazione aveva assunto le dimensioni d'un autentica rivoluzione culturale.

Venendo finalmente all'esegesi del testo, si è sempre sottovalutata la posizione teorica di Jean de Meun in merito all'assenza assoluta di limiti o confini ontologici dell'essenza divina: un problema che all'epoca era inserito nel quadro della controversia sulla conoscibilità di Dio.⁴⁶ La stessa storia della Salvezza è profondamente incentrata sulla relazione fra la carne e l'anima, che si riassume nel mistero dell'Incarnazione. Jean de Meun drammatizza questo concetto fondamentale quando, discettando sul libero arbitrio e ispirandosi ad Alain de Lille, fa confessare a "Dame Nature", la sua incompetenza nell'*affaire*:

[...] don mi Sires la mort reçut,
quant il, senz mei, prist char humaine,
pour le chaitif oster de peine.
Senz mei, car je ne sai commant,
fors qu'il puet tout par son comant;
ainz fui trop forment esbaïe
quant il de la vierge Marie
fu pour le chaitif en char nez,
et puis penduz tout encharnez;
car par mei ne puet ce pas estre
que riens puisse de vierge naistre.⁴⁷

Nel narrare la conclusiva performance dell'amante, l'auctor si serve d'un discorso metaforico nel quale gli organi sessuali maschili sono avulsi dal corpo (confinati in un bastone e in una sacca da pellegrino), mentre quelli dell'androgino che dovrebbe simboleggiare la donna sono descritti

⁴⁵ASBo, *Ufficio dei Memoriali*, volume 7 (cc. 248, I et II sem. 1269), registro del notaio *Tomasinus de Quercis* (cc. 149-248, 2 luglio 1269 – 1° gennaio 1270), c. 156v [atto del 19 luglio 1269]. In *Chartularium Studii Bononiensis*, a c. di G. Zaccagnini, vol X, doc. CXXIV (3798), p. 56-57; L. Rossi, *Du nouveau sur Jean de Meun*, cit.

⁴⁶ In proposito, si veda A. Cote, *L'infinité divine dans la théologie médiévale (1220-1255)*, Vrin, Paris 2002.

⁴⁷Guillaume de Lorris-Jean de Meun, *Roman de la Rose-Il Romanzo della Rosa*, a c. di R. Manetti e S. Melani, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2015, vol, II vv. 19152-62: "[...] per cui il mio signore ricevette la morte allorché, senza il mio intervento, si incarnò per liberare dalle sofferenze questo miserabile [l'uomo che l'aveva tradito]. Senza il mio intervento, perché io ignoro come sia possibile: tutto quel che so è che Lui può tutto per sua decisione. Quanto a me, io fui sbalordita quando nacque in carne e ossa dalla vergine Maria e, in carne e ossa, fu impiccato: per opera mia non può nascere una creatura da una vergine".

come un fiore, un tempio, una regione geografica. Anche se Beltrami, non lo ritiene “né vero né verosimile”⁴⁸, non mi pare una sensazionale notizia che l’insieme di queste immagini (e in particolare il termine “porto”) designi la Vergine per antonomasia:

Tout mon hernois, tel con jou port,
se porter le puis jusqu’ou port,
voudrai au reliques touchier
si l’an puis tant aprouchier.⁴⁹

Tutta la messinscena è una parodia dei testi religiosi relativi al corpo di Maria,⁵⁰ tanto che l’intera operazione ha l’aria d’un ‘viol sacré’, d’una sorta di ierogamia, in cui l’amante è presentato come un uomo, mentre colei ch’egli vuole deflorare resta una Rosa, collocata in un santuario.⁵¹

⁴⁸ *Invito*, p. 58, n. 63.

⁴⁹ *Roman de la Rose. Il Romanzo della rosa*, ed. cit., vv. 21583-86: « Con tutto il mio equipaggiamento, tal quale io lo porto, se posso portarlo a destinazione, vorrò toccare le reliquie, se posso avvicinarle abbastanza ».

⁵⁰ Bernardus Claraevallensis, *Homiliae super «Missus est»*, *Homilia IV*, § 11, in *Patrologia Latina* 183, coll. 85D–86C. “Fiat mihi de Verbo secundum verbum tuum. Verbum quod erat in principio apud Deum, fiat caro de carne mea secundum verbum tuum. Fiat, obsecro, mihi verbum, non prolatum quod transeat, sed conceptum ut maneat, carne videlicet indutum, non aere. Fiat mihi non tantum audibile auribus, sed et visibile oculis, palpabile manibus, gestabile humeris. Nec fiat mihi verbum scriptum et mutum, sed incarnatum et vivum: hoc est, non mutis figuris, mortuis in pellibus exaratum - sed in forma humana meis castis visceribus vivaciter impressum: et hoc non mortui calami depictione, sed sancti Spiritus operatione. Eo videlicet modo fiat mihi, quo nemini ante me factum est, nemini post me faciendum. Porro multifariam multisque modis olim Deus locutus est Patribus in prophetis; et aliis quidem in aure, aliis in ore, aliis etiam in manu factum esse”(“Avvenga in me secondo la tua parola. Il Verbo che era in principio presso Dio, si faccia carne dalla mia carne secondo la tua parola. Avvenga, ti prego, in me il Verbo, non prolato che passa, ma, concepito, che resta; rivestito, s’intende, di carne, non d’aria. Avvenga in me non soltanto udibile alle orecchie, ma anche visibile agli occhi, palpabile alle mani, gestabile sulle spalle. Né avvenga in me un verbo scritto e muto, ma incarnato e vivo: vale a dire, non tracciato con mute figure su pelli morte, ma impresso vivamente nelle mie caste viscere in forma umana; e ciò non con la pittura di un calamo morto, ma con l’operazione dello Spirito Santo. Avvenga in me, s’intende, in quel modo in cui non è avvenuto a nessuno prima di me, né ad alcuno avverrà dopo di me. Del resto, Dio, una volta aveva parlato ai padri molte volte e in molti modi attraverso i profeti; e, a dire il vero, è avvenuto, in alcuni nell’orecchio, in altri nella bocca, in altri ancora nella mano.”).

⁵¹ Lo stesso termine, *saintuaire*, è adoperato da Chrétien de Troyes nel *Chevalier de la charrette*, v. 2711, per indicare “l’oggetto santo e prezioso che gli occhi desiderano”; mentre nell’episodio della notte d’amore con Guenièvre (vv. 4651-53) è detto «Et puis vint au lit la reïne, / Si l’aore et se li ancline,/ Car an nul cors saint ne

Credere che il lungo tirocinio dell'Amante sia completato al suo risveglio finale e che la *cueillette* rappresenti la reale conclusione della quête, sarebbe però illusorio. Proprio nel momento in cui, apprestandosi a 'perfezionare' la propria femminilità, Bel Accueil accetta di lasciar cogliere la *rose*, la magica formula *mout volontiers* risuona ancora una volta, ma con una sfumatura nuova, che, al di là del contesto osceno, sintetizza, fin dal nome della protagonista, l'esempio di un'accoglienza perfetta e di una sottomissione attiva:

Dame, je la li habandons,
-fet Bel Accueil- *mout volontiers*.⁵²

Non possiamo dimenticare, a questo punto quali fossero, nel proemio, le modalità della dedica alla "Rose":

Or veil ce songe rimer
por vos cuers plus feire argueer,
qu'Amors le me prie et comande.
Et se nul ne nus demande
comant je veil que li romanz
soit apelez que je comanz,
ce est li *Romanz de la Rose*,
ou l'art d'Amors est tote enclose.
La matire estet bone et nueve,
or doint Dex qu'en gré le receve
cele por qui je l'ai empris:
c'est cele qui tant a de pris
et tant est digne d'estre amee
qu'el doit estre Rose clamee.⁵³

croit tant ("Poi si accostò al letto della regina, e l'adora e s'inginocchia perché non crede così in nessuna reliquia").

⁵² *Roman de la Rose. Il Romanzo della Rosa*, ed. cit., vv. 21340 sg.: «Signora, dice Bellaccoglienza, gliela lascio ben volentieri».

⁵³ *Roman de la Rose. Il Romanzo della Rosa*, cit., vv. 31-44: «Adesso lovoglio mettere in rima [il mio sogno], per rendere più lieti i vostri cuori, dal momento che Amore me ne prega e me lo ordina. Se qualcuno, uomo o donna (che sia), domanda come voglio che sia intitolato il romanzo che comincio, orbene, è il Romanzo della Rosa, dov'è racchiusa l'intera Arte d'Amore. La sua materia è buona e nuova; mi conceda dunque Dio che lo accolga

Anche se l'opera è concepita perché possa esser apprezzata da una superiore istanza femminile, a ordinarne l'esecuzione è un'entità (*Amors*) la cui essenza richiede d'esser definita, dal momento ch'essa non può più essere semplicisticamente identificata con la divinità pagana. Per comprendere quale sia l'*ars amandi* la cui *totalità* è racchiusa nel *romanz* che qui s'inizia, soccorre innanzitutto lo stesso Macrobio, che aveva usato un'espressione analoga, per designare la totalità del sapere contenuta nel testo ciceroniano da cui il suo commento prendeva le mosse:

«At cum [Cicero] de motu et immortalitate animae disputat, cuinihil constat inesse corporeum cuiusque essentiam nullus sensus sed sola ratio deprehendit, illic ad altitudinem philosophiae rationalis ascendit. Vere igitur pronuntiandum est nihil hoc opere perfectius, quo uniuersa philosophiae continetur integritas».⁵⁴

Questo riscontro ci aiuta a chiarire il senso stesso dell'allegoria. Natura, secondo il filosofo romano, nasconde la propria essenza e le sue verità agli incolti, mentre svela i propri misteri (*arcana*) ai sapienti (*prudentibus*). Quest'operazione la compie però ricorrendo a racconti di fantasia, il cui senso va interpretato correttamente.

Anche la rima *Rose-enclose* risulta, a sua volta, *materia signata*, dal momento che riguarda, per antonomasia, la Vergine Maria, nel cui seno è racchiusa la totalità del Creato, a partire dai *Miracles de Notre Dame* di Gautier de Coinci.⁵⁵

«Cele qui tant a de pris / et tant est digne d'estre amee / qu'el doit estre Rose clamée» non è, come troppo semplicisticamente pensava Ernest Langlois e continuano a credere coloro che ancora s'affannano a cercare negli archivi la signora (a Roma si direbbe “la sora Rosa”), che Guillaume avrebbe potuto amare: «le nom de la dame pour qui le Roman a été entrepris».⁵⁶ Al contrario,

con favore colei per la quale l'ho iniziato. È quella che ha tanto pregio e tanto è degna d'essere amata, che a buon diritto deve essere chiamata Rosa”.

⁵⁴ Macrobie, *Commentaire au Songe de Scipion*, ed. M. Armisen-Marchetti, 2 voll., Les Belles Lettres, Paris 2003, vol. II 17, 17. Secondo la curatrice (p. 207) : « La perfection de l'œuvre de Cicéron, aux yeux du Néoplatonicien Macrobie, ne tient pas seulement à son exhaustivité philosophique ; elle tient de surcroît au fait que cette exhaustivité se réalise par le biais d'une progression didactique, mais aussi et surtout spirituelle [...]. Par ailleurs, même si Macrobie ne le dit pas, il est bien évident que son admiration pour le *Songe* ciceronien se double d'une fierté d'auteur. Car, dans la mesure où son propre Commentaire se calque ou croit se calquer sur la progression du Songe, l'exhaustivité qu'il reconnaît à l'œuvre commentée devient aussi celle du commentaire ».

⁵⁵ Gautier de Coinci, *Les Miracles de Notre Dame*, ed. V.F. Koenig, Genève 1966, vol. I, pp. 22 e 48.

⁵⁶ *Le Roman de la Rose*, éd. E. Langlois, 5 voll., Paris 1914-1924, vol. V, p. 343.

l'espressione si riferisce all'unica creatura degna d'esser «Rosa clamata», e cioè alla stessa Vergine.⁵⁷ Qui non si tratta della banale ripresa di rimanti, perché, a distanza d'una ventina d'anni e dopo un radicale mutamento ideologico, nel *Testament*, l'atteggiamento di Jean de Meun nei confronti di Maria appare identico:

Or pri Deu et sa mere, que mon cuer a tant chiere,
Qu'il vueillent recevoir en gré ceste matiere.⁵⁸

Proprio il particolare statuto di *Dame Nature* nel romanzo mi obbliga a fare un'ultima precisazione, relativa alle conoscenze giuridiche di Jean de Meun, sulle quali io sto lavorando in questo periodo.

Per contestare una mia tesi secondo la quale l'autore della seconda parte della *Rose* avrebbe avuto un'ottima cultura giuridica, Beltrami ricorre a un articolo di Guy Geltner,⁵⁹ dedicato in modo specifico alla figura di *Fauxsemblant* in Jean de Meun e in Chaucer. Nel suo studio, lo storico dell'Università di Amsterdam analizza le controversie ecclesiastiche e la polemica contro i frati mendicanti, le cui argomentazioni ricalcano formule in uso della teologia parigina, per la quale il gergo pseudo-giuridico era spesso già cristallizzato in moduli standard e ripetitivi. Com'è suo costume quando si occupa di testi letterari, Geltner non accampa alcuna pretesa filologica, ma ricostruisce l'humus su cui questi si fondano.⁶⁰ Sul problema specifico, mi sembra molto più pertinente uno studio di Philip Knox⁶¹ che mira ad approfondire la nostra comprensione dell'idea di 'diritto naturale' in Jean de Meun, esplorando come l'autore d'oïl si relazioni in modo originale rispetto al complesso e spesso contraddittorio discorso universitario dei maggiori centri

⁵⁷ Perfino l'autore della parafrasi in versi del *Cantico dei Cantici* edita di recente da Gioia Paradisi, invocando la Vergine e dichiarando il proprio progetto letterario alternativo a quello del *Roman de la Rose*, non può esimersi dal citare il romanzo, giungendo fino a riutilizzare alcune espressioni del prologo: cfr. G. Paradisi, *Una sconosciuta parafrasi in versi del Cantico dei Cantici nel ms. Paris, Sainte-Geneviève 2879*, in «Critica del Testo», 15, 2012, pp. 237-260.

⁵⁸ S. Buzzetti Gallarati, *Le Testament Maître Jean de Meun : un caso letterario*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 1989, p. 122 "Ora prego Dio e sua madre, che il mio cuore ha tanto cara, che vogliano ricevere benevolmente questo testo".

⁵⁹ "Faux Semblants". *Antifraternalism Reconsidered in Jean de Meun and Chaucer*, «Studies in Philology», 101, 2004, pp. 357-380.

⁶⁰ Vd. In proposito *The Making of Medieval Antifraternalism: Polemic, Violence, Deviance, and Remembrance*, Oxford University Press, Oxford 2012.

⁶¹ *Human nature and natural law in Jean de Meun's Roman de la Rose*, in *The "Roman de la Rose" and Thirteenth-Century Thought*, a c. di J. Morton e M. Nievergelt, Cambridge University Press, Cambridge 2020, pp. 131-148.

medievali. Queste discussioni avvengono in ambiti giuridici e teologici a Bologna e Parigi, in un contesto profondamente stimolante per il chierico magdunense. Knox mostra anche come il pensiero giuridico del XIII secolo si sia diffuso oltre i confini degli scritti specifici. Per Jean non era necessario essere un avvocato per entrare in contatto con queste idee. Invece di cercare di identificare una singola ‘fonte’ che ne decifri l’atteggiamento verso la natura, il medievista di Cambridge ci indica un complesso di idee in evoluzione, un discorso in cui il poeta magdunense interviene da par suo.

Per concludere questa rassegna che rischia di trascinarsi oltre i limiti consentiti a una recensione, non credo ci sia di meglio che ricorrere al testo stesso:

Or est li tens a ce venuz
que li bon, qui toute leur vie
travaillent en philosophie
e s’en vont en estrange terre
pour sen et pour valeur conquerre,
e seufrent les granz povretez,
ou mendianz ou *endetez*,
e vont, espeir, deschauz e nu,
ne sont amé ne chier tenu.
Prince nes present une pome;
e si sont il plus gentill home,
si me gart Deus d’aveir les fievres
que cil qui vont chacier aus lievres
et que cil qui sont coustumiers
de maindre es paterneus fumiers.⁶²

Questi versi non sono che un breve estratto della lunga argomentazione di *Dame Nature*, sull’autentica essenza della Nobiltà (vv. 18561-18914), nel dialogo ch’elle intrattiene con Genius. La *Adelsfrage*, o “dibattito sulla nobiltà di nascita”, qui evocato, non può non ricordare analoghe affermazioni di Guido Guinizzelli, che, negli stessi anni, a Bologna, abitava proprio nel quartiere

⁶² *Roman de la Rose. Il romanzo della rosa*, ed. cit., vv. 18740-18754 (“Ora i tempi sono arrivati a un punto che i valenti che per tutta la vita si affannano nello studio della filosofia e se ne vanno in terra straniera per conquistare senno e valore, sopportando grande povertà, mendicanti o indebitati, e vanno forze scalzi e ignudi, non sono amati né tenuti cari. I principi non li stimano un fico; eppure loro sono più gentiluomini, mi scampi Iddio dalle febbri, di quelli che vanno a cacciare le lepri e di quelli che hanno l’uso di restarsene attaccati ai letamai paterni”).

dei fratelli *de Magduno*.⁶³

Fere lo sol lo fango tutto 'l giorno:
vile reman, né 'l sol perde calore;
dis' omo alter: 'Gentil per sclatta torno';
lui semblo al fango, al sol gentil valore:
ché non dé dar om fé
che gentilezza sia fòr di coraggio,
in dignità d'ere',
se da vertute non à gentil core...⁶⁴

Non è questo lo spazio per un'analisi dettagliata dei concetti qui espressi e delle rispettive ideologie che li sostengono. Qui ci limiteremo a segnalare che il comune denominatore, che potrebbe estendersi allo stesso Dante, è il fastidio nei confronti dei nuovi arricchiti, avidi di riconoscimenti pseudo-nobiliari.⁶⁵

⁶³ Vd. L. Rossi, *Jean de Meun e Guido Guinizzelli a Bologna*, in *Bologna nel Medioevo* Atti del Colloquio Internazionale (Bologna, 28-29 ottobre 2002), in «Quaderni di Filologia Romanza», 17, 2003, Bologna, Patron, 2004, pp. 87-108. Di tutto ciò non v'è alcun accenno nel volumetto di Beltrami.

⁶⁴ *Al cor gentil*, vv. 31-38, in Guido Guinizzelli, *Rime*, a c. di L. Rossi, Einaudi, Torino, 2002.

⁶⁵ Ultimo ad occuparsi del problema è stato A. Antonelli, in margine alle sue *Indagini sul mito del Liber Paradisus e sulla memorizzazione scritta degli schiavi bolognesi*, in «Theory and Criticism of Literature and Arts», I/10, (*De Causa et Natura Mythorum*), pp. 128-163.

Finito di stampare a Parigi nel mese di agosto 2026
Per i tipi delle Éditions Pigouchet



ÉDITIONS
PIGOUCHET
Paris