

RIVISTA DI STUDI DANTESCHI

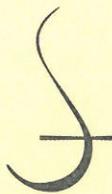
PERIODICO SEMESTRALE

Direzione: GIAN CARLO ALESSIO, MARCO ARIANI, CORRADO CALENDÀ,
ENRICO MALATO, ANDREA MAZZUCCHI, MANLIO PASTORE STOCCHI,
JACQUELINE RISSET, IRÈNE ROSIER CATACH, CESARE SEGRE
Redazione: LUCA AZZETTA, VITTORIO CELOTTO, MASSIMILIANO CORRADO,
GENNARO FERRANTE, MARCO GRIMALDI, CIRO PERNA
Direttore responsabile: ENRICO MALATO

ANNO XIII

FASCICOLO 2
LUGLIO-DICEMBRE 2013

[*Estratto*]



SALERNO EDITRICE
ROMA

di indagine teorica perseguito da Dante nel *Convivio*: pensare per relazioni multiple individuando i punti in comune tra differenti teorie e linee di pensiero, strutturando l'opera su punti di contatto fra le une e le altre e sfidando così l'intelligenza del lettore. Attraverso la ripresa della lode della donna, all'inizio della seconda stanza, si focalizza l'attenzione sulla novità specifica proposta da questa canzone: la relazione tra *verbum intus* di Agostino, attività dell'intelletto umano, e la comparsa della donna come sostanza separata, idea divina ma anche essere terreno, ipostasi di un sapere di tipo speculativo cui l'essere umano per natura tende. Si torna così a un tema che era già del libello giovanile, ossia la continuità tra lode e parola interiore, ma il campo si allarga poiché oggetto della lode non è più solo Beatrice, ma una donna che è sublime ente intellettuale. Nel quarto paragrafo si discute l'eternità della donna riconosciuta come sostanza separata e in quanto tale definita dai contemporanei di Dante come coeterna al Primo Principio: si approfondisce la posizione eterodossa del poeta nell'ambito del dibattito cui si legavano le condanne parigine dell'aristotelismo radicale nel 1277. Infine la ricollocazione del testo in un contesto politico e filosofico reale si fa ancora più stringente, poiché l'indagine si concentra sulla relazione tra la pluralità che contempla e la donna, essere singolare e separato, che è contemplata: l'A. si chiede se essa sia una diversa per ogni uomo, o unica per tutti. Amore è definito a questo punto come *l'intellectus adeptus* in virtù del quale l'intelletto possibile contempla la forma separata. La riflessione sull'intelletto possibile offre l'occasione per riprendere la *Monarchia*, in cui questa nozione viene espressa chiaramente e indicata come essenziale al fine politico per i concetti di *universitas* e *humanitas* (profilando comunque alle spalle di tutta la speculazione dantesca il concetto imprescindibile di *communitas*). Dunque Amore implica la relazione tra mente e donna, relazione enunciata come esperienza da chi dice "io" ma in realtà comprensiva di potenzialmente infiniti parlanti e per questo, riguardando al primo verso e alla struttura sintattica e lessicale, l'A. sottolinea la posizione di preminenza della parola *Amore*, che veicola il carattere unificante ed edificante dell'esperienza stessa. La *contaminatio* tra filosofia e teologia è la base su cui si struttura la lode, e la più alta consapevolezza di questo da

parte di Dante va individuata secondo l'A. nella capacità di cogliere, attraverso l'amore condiviso per la nuova donna, la pretesa intellettuale del divino. (MATILDE MALASPINA)

EDOARDO FUMAGALLI, *Il giusto Enea e il pio Rifeo. Pagine dantesche*, Firenze, Olschki, 2012, pp. VIII-263 («Biblioteca dell'Archivum Romanicum», s. I, 391).

Il vol. comprende undici studi di argomento dantesco, gran parte dei quali già pubblicati in varie sedi dal 2000 in poi: la cifra comune individuabile nei lavori dell'A. è la ricerca di una corretta esegesi della *Commedia* attraverso un attento recupero delle fonti classiche, bibliche, mediolatine, dell'intratestualità e del sistema rimico danteschi, capaci a loro volta di illuminare la complessa architettura di rimandi esterni e interni sottesa alla scrittura del poema.

Il primo studio, *Il giusto Enea e il pio Rifeo* (pp. 1-33) – destinato, attraverso un titolo che echeggia un importante libro di Giorgio Padoan (*Il pio Enea, l'empio Ulisse: tradizione classica e intendimento medievale in Dante*, Ravenna, Longo, 1977), a denominare anche la raccolta –, si divide in due sezioni. Nella prima, a partire anche da alcune considerazioni di Gianfranco Contini, vengono affrontati novità (per es. il metro e l'uso della rima) ed elementi consueti per il lettore antico (l'allegoria) di *Inf.*, I, convergenti verso il vero momento di rottura con la poesia precedente, cioè l'apparizione del pagano Virgilio al centro del canto e la ricerca di una poesia che «non è più solo questione di elocuzione, ma di fatti; non più di stile, ma di storia, e di uno stile che alla storia si deve adeguare» (p. 17), e che dunque ripudia la vecchia tradizione allegorica medievale. La seconda parte del contributo guarda al rapporto tra due personaggi virgiliani: Enea, «giusto» (*Inf.*, I 73) e non *pius* (come ci aspetteremmo), e Rifeo, *iustissimus* ed *aequi servantissimus* per Virgilio, inserito nel ciglio dell'aquila di *Par.*, XIX. Quest'ultimo «è nella *Commedia*, se si eccettua il caso del tutto anomalo di Catone, l'unico personaggio presentato come salvo pur non avendo fatto mai parte, almeno in apparenza, del popolo eletto: non era ebreo [...]; ma non era cristiano» (p. 25) ed è, dunque, assimilabile agli occhi di Dante alla figura di Giobbe, un idumeo inserito nella storia biblica e, come tale, considerato da Ago-

stino destinato alla salvezza. Di qui anche una conseguenza sul rapporto tra l'Alighieri e il suo maestro, secondo il quale gli dèi non avrebbero premiato Rifeo: «Virgilio ha intravisto la verità, ma l'ha poi fraintesa, per colpevole mancanza della fede nel vero Dio» (p. 31).

Segue *Per l'interpretazione del canto xxiv dell'Inferno*' (pp. 35-53), teso a sottolineare alcune peculiarità di quello che «è certamente un canto di passaggio» (p. 35), segnato fisicamente dalla scalata per accedere alla bolgia dei ladri (vv. 22-66). Proprio in quest'ultimo intervallo, a v. 56, appare una citazione da Ovidio, *Rem. amoris*, 243-44, che anticipa il richiamo all'autore delle *Metamorfosi* a *Inf.*, xxv 97-99. Interessante, nel canto, anche il gioco delle quattro rime uniche individuato da Fumagalli: quella in *-opia* (vv. 89-91-93) destinata a valorizzare la superiorità dei serpenti infernali su quelli descritti da Lucano e quindi premonitrice dei temi al canto successivo; quelle in *-agra* (vv. 143-45-47) ed *-ebbia* (vv. 149-51) dedicate a Vanni Fucci, oggetto di altra rima unica a inizio di *Inf.*, xxv. La quarta rima unica (*-evole*, vv. 62-64-66) viene riferita a un anonimo personaggio citato ai vv. 64-69, da identificare, secondo lo studioso, anche sulla scorta dell'attenzione retorica rivolta al ladro pistoiese, proprio con quest'ultimo, oggetto di vero e proprio odio (corrisposto peraltro dal personaggio) da parte di Dante. Perché tanta importanza nella costruzione poetica di Vanni Fucci? Dante (incline, secondo l'A., a escludere assolutamente il particolarismo comunale dalle sue terzine, pure dalla similitudine incipitaria del canto, dove l'inizio dell'anno è collocato a gennaio, secondo l'uso romano, e non a marzo secondo il costume fiorentino), vedrebbe nelle vicende pistoiesi un anticipo dei drammatici fatti fiorentini di cui sarà egli stesso vittima: la divisione in Neri e Bianchi nasce nel Comune di Vanni Fucci, che auto-definandosi «bestia» (v. 126) echeggia le «bestie fiesolane» di *Inf.*, xv 73, cioè i fiorentini degeneri. Ne consegue, per Fumagalli, che «forse il rancore che coinvolge il superbo bestemmiatore e ladro sacrilego ha origine nella consapevolezza, da parte di Dante, che Pistoia è stata maestra di depravazione, e che l'alunna più docile a seguirne gli insegnamenti è stata Firenze» (p. 53).

Sul terzo capitolo, *Tra falsi profeti e profeti veri: l'Ulisse di Dante* (pp. 55-88), rinvio alla scheda compilata da chi scrive, in RSD, a. XI 2011, p. 210.

Con il quarto intervento, *Il lauro e il mirto. Os-*

servazioni e dubbi sullo Stazio dantesco (pp. 89-108), l'A. si rivolge all'enigma della corona di mirto ricevuta dal poeta latino (*Purg.*, XXI 90, in un passo dove «mirto» appare in rima unica con gli equivoci *spirto : spirto*), fatto non attestato da alcuna fonte, forse un'invenzione dello stesso Alighieri. Recuperando tre presenze verbali virgiliane riviste attraverso Stazio (*Inf.*, xx 52-96, xxxi 97-105, *Purg.*, xxv 22-59), lo studioso arriva a concludere che «Dante dà l'impressione di plasmare i suoi personaggi, Virgilio e Stazio, per farne due precursori: e precursori di lui, Dante. Se uno, Virgilio, era sommo poeta ma privo della fede, e l'altro, Stazio, era di grado inferiore, ma cristiano, e tuttavia cristiano timoroso e per questo nascosto, il terzo, Dante, avrà i pregi dell'uno e dell'altro, senza essere appesantito dai rispettivi limiti» (p. 101). In cerca di un poeta seguace di Virgilio ma a lui inferiore (il mirto, di livello secondario rispetto al lauro, degno invece degli antichi citati a *Purg.*, xxii, forse era suggerito da *Achill.*, i 9-10, e dalla seconda ecloga di Virgilio, v. 54) e pusillanime nella fede (come poteva insinuare *Achill.*, i 252-74, «un inno alla dissimulazione» pronunciato da Tetide, p. 105), Dante trovò in Stazio, forzando probabilmente la storia, il personaggio di cui la *Commedia* aveva bisogno.

Sui saggi quinto (*Dante, donna Berta e ser Martino: il canto XIII del Paradiso*', pp. 109-28) e sesto (*Paradiso' xviii 88-114, l'enigma del giglio e la sapienza di re Salomone*, pp. 129-45) rimando a quanto scritto, rispettivamente, da C. CALENDI, in RSD, a. IX 2009, pp. 193-94, e da C. PERNA, ivi, a. VI 2006, p. 201.

Con il capitolo settimo, *Dante e Pier Damiani* (pp. 147-57), l'A. intende «portare un contributo a una migliore messa a fuoco [...] del rapporto tra vita contemplativa e vita attiva, o forse, più modestamente, tra studio e azione, nel pensiero e nell'opera di Dante» (p. 147), concentrando l'attenzione soprattutto sull'opera del santo ravennate e sulla figura dello scaleo apparso nel cielo di Saturno (*Par.*, XXI 29) dal quale scendono i beati. L'oggetto, derivato dalla scala biblica di Giacobbe (*Gn.*, 28 10-22, dove, però, gli angeli salgono e scendono), veniva letto in tre maniere durante il Medioevo, riconducibili alle interpretazioni di Girolamo (gli angeli che salgono sono i beati, quelli che scendono raffigurano i dannati), Cesario di Arles (gli angeli sono i predicatori «che salgono quando trattano argo-

menti difficili e scendono quando si rivolgono al pubblico degli incolti», p. 151), Agostino, pure secondo il quale gli angeli sono i predicatori. La loro ascesa/discesa, però, si riferisce all'ascolto degli «ineffabilia verba quae non licet homini loqui» (*In Ioh. Evang.*, vii 23) e alla successiva trasmissione agli uomini del contenuto appreso. Quest'ultima lettura della scala di Giacobbe potrebbe accostarsi alla figura dello scaleo paradisiaco e al pensiero dantesco, per il quale «la contemplazione [...] esige di riversare i suoi frutti anche nella carità verso il prossimo» (p. 154), una idea rinvenibile anche nelle opere di Pier Damiani, che chiama l'eremo «scala Iacob» e «via aurea» (*Ep.*, xxviii), e per il quale «la contemplazione si origina dalla vita attiva e a lei ritorna» (p. 155). Di qui due conclusioni da parte dell'A.: la scrittura dantesca, in particolare poetica, deve comunicare «il tesoro di idee e di esperienze» (*ibid.*) accumulate con lo studio, e la possibilità concreta che l'Alighieri abbia letto, forse addirittura a Fonte Avellana, le opere di Pier Damiani, «portavoce [...] dell'umanesimo dantesco» (p. 157).

Con *Il canto xxxv del 'Paradiso' e l'incoronazione* (pp. 159-78), Fumagalli si dedica in *primis* alla trattazione dantesca della virtù della speranza (ripresa da Pier Lombardo, *Sententiae*, ii 26), che echeggia con il suo «attender certo» (*Par.*, xxv 67) l'ingannevole «attender corto» (*Inf.*, xxvii 110) di Guido da Montefeltro, dettaglio rivelatore di come la *Commedia* è anche strutturata nei particolari più minuti con una straordinaria meticolosità, costruita com'è su una fitta trama di fulminei rimandi interni» (p. 162). Gran parte dello studio, però, è rivolto alle quattro terzine iniziali del canto, nelle quali Dante auspica (il «se» di v. 1 ha valore ottativo e non ipotetico) di rientrare a Firenze, e lì, presso il battistero di San Giovanni, ottenere un riconoscimento pubblico (il «cappello» di v. 9). Fumagalli, tenendo conto anche di *Par.*, i 22-33, e *Ed.*, ii 42-44 (anteriore per l'A. a *Par.*, xxv), delle acquisizioni di Paola Rigo su tale tema (favorevole a reputare quello di Dante il desiderio di «una cerimonia volta a sancire la ritrovata cittadinanza», p. 167) e dell'incoronazione poetica di Albertino Mussato (1315), sospetta che «Dante, defraudato della primizia del lauro, abbia voluto spostare la competizione su un piano diverso e più alto» (p. 170), proclamando a *Par.*, xxv, «la differenza sostanziale, non [...] di qualità letteraria della pro-

pria opera rispetto a quella del Mussato, ma di impostazione e addirittura, nel senso più profondamente religioso, di vocazione» (p. 171). In tale direzione, rispetto ai precedenti di *Par.*, i, e *Ed.*, ii, si attenua il desiderio all'alloro e si «accentua la presenza di Firenze [...] come il luogo del suo incontro con la fede» (p. 173), presso il cui battistero Dante ambisce a «prendere» (lo stesso verbo indicante la ricezione dell'«ultimo sigillo» da parte di Francesco: *Par.*, xi 107) il cappello, «una sorta di anticipazione, vagheggiata eppure sentita come irrealizzabile, dell'approvazione divina» (p. 175). Il «poema sacro» appare così il compimento, come già si accennava, della vocazione del poeta nel senso paolino (*Tim.*, iv 1-8), il *bonum certamen* vinto, il quale ora richiede in premio la *corona* da Dio stesso, un cappello che, almeno nel nome, ricorda quello cardinalizio, simbolo di una fedeltà (da declinare, nel caso di Dante, alla sua missione profetica) vissuta «usque ad effusionem sanguinis».

Il nono saggio, *Sulla preghiera di san Bernardo alla Vergine madre* (pp. 179-96), offre una serie di osservazioni sul famoso passo di *Par.*, xxxiii 1-39, «che lascia sullo sfondo, anche se non le dimentica affatto, le questioni dottrinali, e si sviluppa con un andamento piano che vela la tensione altissima che sostiene tutta la supplica, fino a nasconderla» (p. 179). L'A. nota la presenza di rime facili (tra le quali, quella in *-ura* ricorda *Inf.*, i 1-6, e quella in *-ora* la scritta sulla porta di *Inf.*, iii 1-9); l'assenza di riferimenti alla bellezza di Maria e di particolari esaltazioni della sua verginità (da accompagnare sempre, semmai, alla maternità, binomio già esaltato dal giovane Bernardo di Chiaravalle); l'importanza data all'umiltà, elemento presente anche nel primo sermone *De annuntiatione* del francescano Matteo d'Acquasparta, del quale, negli ultimi anni, si stanno raccogliendo sempre più frequenti memorie nell'opera di Dante; l'espressione «termine fisso» (v. 3) che, riprendendo probabilmente *Aen.*, iv 614 («hic terminus haeret»), sposta la missione salvifica da Roma a Nazareth; le allusioni a *Inf.*, ii e xxvi, emblemi rispettivamente di quella viltà e di quell'ardimento folle che trovano rimedio solo in Maria. Sconfinando oltre la preghiera alla Vergine, Fumagalli osserva l'uso della rima unica *-unsi* ai vv. 80-82-84 (tesa a mettere in rilievo «il privilegio eccezionale di chi vive un'esperienza normalmente negata ai viventi», p. 194), alla quale si collega l'altra rima unica *-un-*

se di *Par.*, xxxii 2-4-6, in un passo dove si parla del peccato originale guarito proprio da Maria. La costruzione formale sottintende dunque un messaggio che vuole unire il racconto del soccorso ricevuto da un individuo (Dante), con quello della storia della salvezza, entrambi passati attraverso la Vergine, alla quale si indirizza una preghiera di sapore quotidiano e ordinario (incarnato dalle rime comuni in *-ura* e *-ore*) e dalla quale scaturisce l'eccezionale privilegio della visione (simboleggiata dalla rima *-unsi*).

Sempre nell'ambito dell'ultimo canto della *Commedia* si pone il decimo capitolo, *Gioacchino da Fiore, Dante e i cerchi trinitari: una questione aperta?* (pp. 197-214), dedicato, come chiarisce l'A., non tanto «a fornire riposte [...] quanto a sollecitarle» (p. 197). Il punto di partenza è il noto *Liber figurarum* redatto in ambienti vicini all'abate calabrese, le cui immagini potrebbero avere alimentato la fantasia dantesca, con particolare riferimento alla descrizione dei cerchi trinitari (preferiti ad altre possibilità di rappresentazione, come quella del *vultus trifrons* applicato invece a Satana) e alla scrittura di *Par.*, xiv 28-29 («quell'uno e due e tre che sempre vive / e regna sempre in tre e due e uno»). Un problema interpretativo nasce, però, nel momento in cui si cerca un legame tra i colori satanici (vermiglio, tra bianco e giallo, nero), quelli del *Liber* (verde-Padre, celeste-Figlio, rosso-Spirito Santo) e quelli assenti in *Par.*, xxxiii, che cita a v. 119 solo il color «foco» del terzo cerchio: i colori di Satana possono avere un corrispettivo, insomma, in quelli (assenti) dei cerchi trinitari? Se la tradizione esegetico-biblica, infatti, offre spunti interessanti in relazione ai colori diabolici (simboli di alcuni vizi o addirittura dei diversi tipi di eresia), manchiamo non solo del cromatismo completo della Divinità, ma anche di quello sicuro del *Liber*, nel quale le figure minori dei cerchi mostrano colorazioni diverse, così come la tradizione manoscritta riporta sostanziose varianti. Fumagalli pone, dunque, due domande-guida sull'argomento: «se nei cerchi fossero previsti [da Gioacchino] dei colori caratterizzanti» e «quale figura, e come colorata egli [scil. Dante] abbia potuto avere sotto gli occhi» (p. 209). Sul secondo problema lo scopritore del *Liber*, Leone Tondelli, non aveva dubbi nell'asserire che Dante avesse tratto l'immagine trinitaria dai mss. di Reggio Emilia od Oxford dell'opera: prova ne era il tratto dorato nei cerchi che

trovava riflesso nell'espressione «l'un da l'altro come iri da iri / pareo riflesso» (*Par.*, xxxiii 118-19). L'A. dissente da tale opinione («Dante non parla di iridescenza, ma della formazione del doppio arcobaleno [...], in cui il secondo si forma perché riflesso dal primo [...], uno esterno all'altro e concentrici», pp. 209-11), restando dubbioso, infine, anche sulla possibilità che Dante possa «avere ricavato dall'abate anche il confronto con l'iride» (p. 211).

Chiude la serie dei saggi *Dante e Virgilio* (pp. 215-45), per il quale si rinvia alla scheda di M. CORRADO in RSD, a. II 2002, pp. 435-36.

Il vol. è completato dall'*Indice dei nomi* (pp. 247-56) e dall'*Indice dei passi danteschi* (pp. 257-61) (EMILIANO BERTIN)

Meminisse iuvat. Studi in onore di Violetta de Angelis, a cura di FILIPPO BOGNINI, prefazione di GIAN CARLO ALESSIO, Pisa, ETS, 2012, pp. 782.

Il volume raccoglie interventi su argomenti eterogenei, di cui sei a carattere dantesco. Il primo contributo, firmato da GIAN CARLO ALESSIO, ha come titolo *Primi documenti per servire alla storia del "Dante" Vernon* (pp. 5-28); attraverso lo studio del carteggio tra Lord George Warren Vernon, autore di un'edizione in tre volumi dell'*Inferno*, e i suoi collaboratori fiorentini, Alessio cerca di «offrire un preambolo documentario che riesca, quanto possibile, ad accreditare le diverse responsabilità e a collocare in accoglibile diacronia alcune fasi del lavoro» (p. 8). Il carteggio, per ovvie ragioni non completo, è stato sottoposto a un'attenta e minuziosa lettura da cui emergono particolari sul lungo lavoro di Lord Vernon per la realizzazione di un'opera che lo ha visto impegnato per circa venti anni.

Sempre riferendosi all'*Inferno*, sono da segnalare due contributi diversi nella loro finalità. ROBERT HOLLANDER presenta *Il commento al primo canto dell'"Inferno"* (pp. 445-72): è una lettura puntuale che riprende il commento integrale del dantista americano, di recente pubblicazione. ISABELLA GUALANDRI, invece, nel suo «*Infin che 'l mar fu sovra noi richiuso*»: un'eco di Lucano in Dante, *Trif. xxvi 142?* (pp. 435-44) si propone di analizzare le fonti latine che sottostanno alla composizione del canto di Ulisse. Insieme a Ovidio e al discorso di Enea ai suoi compagni del canto 1