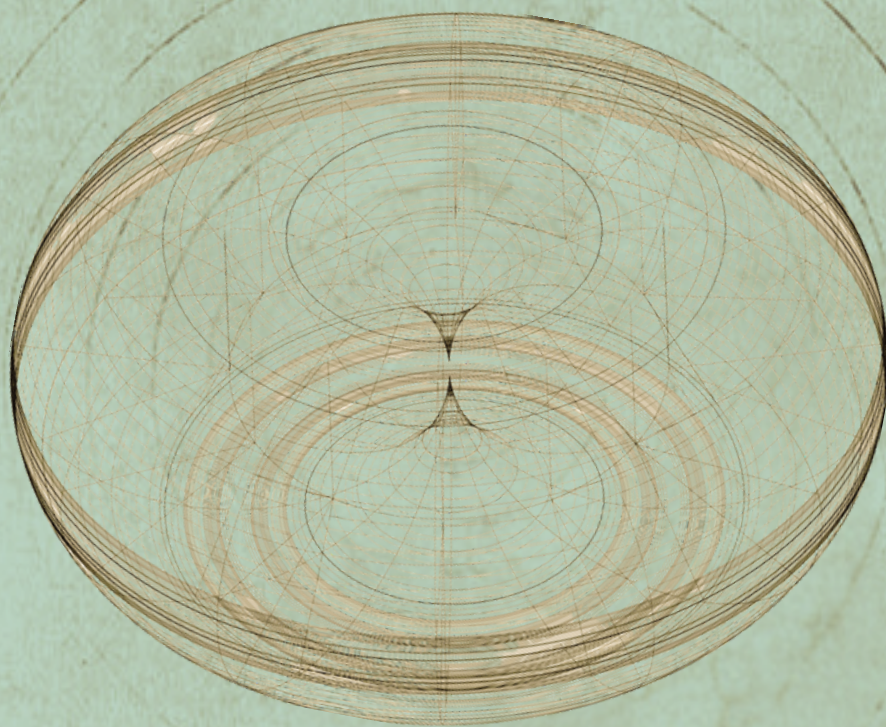


THEORY AND CRITICISM
OF LITERATURE & ARTS
VOL. 9 NR. 3
2025



THEORY AND CRITICISM OF LITERATURE AND ARTS

Vol. 9, No. 3

2025

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

digital version-ISSN : 2297-1874
printed version-ISSN : 2504-2238
www.tcla-journal.eu | info@tcla-journal.eu

In copertina: rielaborazione grafica di un dettaglio della rappresentazione del cosmo dantesco secondo Botticelli, con intersezione di una iper-sfera © TCLA Journal 2025

Sommario
Filologia e Critica Dantesca

Il male come sconfitta dell'uomo e dei desideri

Valeria Giannantonio

5-11

Il Virgilio dantesco tra cultura classica e medievale

Maria Maślanka-Soro

12-30

Gli studi di Jorge Luis Borges su Dante

Valentina Valenti

31-44

Interventi al convegno *Il 'sacro' in Dante e in Gaudí: il simbolismo*

Centro Scaligero di Studi Danteschi

Verona, 30 settembre–1° ottobre 2025

Il 'sacro' in Dante e in Gaudí

Raffaele Pinto

45-53

Sacro e Natura nell'Arte antica

Katia Brugnolo

54-66

Il géométra e l'imgo al cerchio

Carla Rossi

67-86

Dante e il simbolismo

Rossend Arques

87-102

Marginalia

Il senso del segreto e alcune conseguenze del nonsenso

Luigi Tassoni

103-116

San Domenico Soriano: dai fasti all'oblio

Biagio Gamba

117-132

Il male come sconfitta dell'uomo e dei desideri

VALERIA GIANNANTONIO

Università degli Studi Gabriele D'Annunzio, Chieti

ORCID: 0000-0003-3523-8564

Abstract: L'articolo intende interpretare la figura di Piccarda Donati nel *Paradiso* come simbolo della sconfitta del male e dei desideri umani attraverso l'amore e la grazia divina. In lei Dante rappresenta la purezza che resiste alla violenza terrena, trasformando la sofferenza in beatitudine e luce. L'autrice collega la poetica della luce e dell'amore alla tradizione platonico-agostiniana e allo *stilnovismo*, leggendo il canto di Piccarda come meditazione sull'ascesa dell'anima, sulla misericordia e sul trionfo del bene. La vicenda della donna diventa infine riflesso della corruzione fiorentina e della possibilità, per l'uomo, di ritrovare Dio attraverso la bellezza e la fede.

La poesia di Piccarda nell'ambito della cosmologia dantesca

Il respiro cosmico di amore che è vita, principio universalistico nel quale si riconosce il mondo intero, e si inquadra la vicenda di Piccarda, nella varietà di legami tra l'essere e il non essere, tra la materia e la forma, tra i contenuti e l'espressione, tra la vita e la morte, definisce più in generale lo sfondo figurale e passionale dell'universo poetico, emotivo ed esteriore del poema dantesco. Per la valenza scientifica delle leggi fisiche, non applicabili al mondo celeste, scambiando i beati del cielo della luna per reali sembianti, e cioè completi di anima e corpo, Dante suppone una loro esistenza finita, o quanto meno riflessa. Ma l'ipotesi, sulla base del platonismo, di cui si parlerà, entro una chiave di percezione sensibile, rivisitata e rielaborata dall'intelletto all'altezza della conclusione del viaggio, risulta inaccettabile. I due moti della linea gravitazionale, ascendente e discendente, tradotti in visione, alta perché elevata verso la cima dei tre regni e bassa, perché discendente nelle regioni ctonie, il cui modello era la *catabasi* virgiliana, accanto ai vangeli apocriti, furono idealmente immaginati e riequilibrati da Dante, nella struttura del poema, grazie a un retroterra dantesco di recuperi culturali, sapienziali, letterari e teologici del poema sacro. Cultura ed esperienza autobiografica, mentale e psicologica, vengono dunque travasati nel poema, per una realistica immagine del viaggio oltremondano del poeta, veritiera in chiave onirica, ma falsa nell'attribuzione di leggi scientifiche al sistema celeste, del quale Dante conservava una labile memoria. Durante il viaggio verso Dio, che avvicinava sempre più gli spiriti al Creatore, Dante, riprendendo

la poetica aristotelica della luce, tracciò il percorso luminoso dell'ascesa dei beati, entro una contemplazione ideativa, o una connotazione attiva di esperienza oltremondana, smistando il suo sguardo nella terza cantica, spesso dalla visione degli oggetti a quella degli occhi di Beatrice. Lo splendore vitalistico della triade ardore-sorriso-luce, che impreziosisce tutta la cantica, si ispirò a una tradizione scientifica e filosofica del tempo, e che era di derivazione ed elaborazione anche platonica, speculativo-filosofica, e all'interno di essa si distinse un trattato importante, quello del teologo Grossatesta, *De luce*, sulla sostanza luminosa. I riferimenti teologici danteschi erano di natura spirituale, metaforica, stilnovistica, in rapporto ai motivi della bellezza e della trascendenza della donna. In più la beatitudine delle anime le esaltava in una elevazione mitopoietica, assoluta e oltre ogni parvenza mondana.

Perciò Piccarda era divenuta non solo beata tra i beati nel cielo della luna, ma più bella allo sguardo di Dante nella sua posizione paradisiaca.

Tra bellezza e trascendenza era compresa anche la trasfigurazione spirituale di Piccarda, donna moralmente ferita e violentata nell'animo, ma mai venuta meno, nel proprio cuore, alla fedeltà verso il Signore. In chiave etico-evangelica, la bellezza e lo splendore accrescevano la sua beatitudine, quale segnale della prevalenza del bene sul male, della bontà e del carattere mite della donna, e di un processo di divinazione. L'inondazione della luce infondeva sensazioni di quiete e di pace, assai diverse dal dinamismo motorio dell'ascesa e della discesa, consustanziali al percorso di fede e al viaggio del cristiano. La bellezza si espandeva nella massima luminosità, aprendosi e informandosi a una dedizione completa al divino e al sacro...

In tal senso Dante, proprio nel XXV del Paradiso, definì la sua opera "poema sacro", secondo una formula ricalcata in seguito, con significato platonico, dal Campanella e dal Patrizi da Cherso. alla fine del 500. I fondamenti filosofici, dal platonismo ad Agostino, da Boezio a Cicerone, e quindi a Macrobio, si sintetizzarono, nell'ultima cantica, entro una sorta di antiaristotelismo. La soluzione dualistica platonica, tra filone naturalistico, legato alle opacità corporee, che impedivano la contemplazione, e filone morale, gravato dal peccato, specie quelli di superbia e lussuria, fu alla base dell'ispirazione del canto di Piccarda, della dialettica corpo-anima, cristianamente trasformata in quella di bene-male. Il comportamento violento e amorale di Corso Donati nei riguardi della sorella avrebbe dovuto comportare una conversione etica di una intera città corrotta, colpevole di una azione riprovevole nei confronti di Piccarda, ma anche di Dante, condannato all'esilio. Qualunque impedimento al bene, irrazionale o oggettivo, avrebbe richiesto un percorso aereo di passaggio, come Piccarda e Beatrice, dal Purgatorio al Paradiso.

L'anima riusciva ad ascendere con le ali dell'intelletto, come per Piccarda e Beatrice che dal Purgatorio erano volate al Paradiso. Certo nell'ambito del visionario, fosse esso diretto o indiretto, naturale o mentale, il poeta ebbe dimestichezza col mondo scientifico contemporaneo e tolemaico dell'Ottica, ma il canto di Piccarda sarebbe andato ben oltre qualunque riflessione di ordine razionale e mentale, nel toccare le corde più segrete e riposte dell'animo, per la commozione e la riprovazione di una vicenda tanto amara già per i tempi di Dante.

Amore, utopia, misericordia

Nella trasfigurazione ideale di Piccarda un ruolo importante riveste il concetto di *Amore*, in virtù della grazia misericordiosa di Dio, che la rende partecipe, con mansuetudine e un vago senso di perdono e di pudore, del grave affronto ricevuto. Le intercessioni della preghiera, della predicazione, assecondano la potenza ascendente dei desideri di Piccarda, identificabili nella fedeltà al suo voto esclusivo e assoluto di amore per Dio, e dunque di castità.

L'eccezionalità della sua storia non era nella forzata rinuncia ai voti, perché strappata con forza alla sua vita monacale, ma nella grandezza e profondità di un sentimento, quello incondizionato dell'amore per Dio, che dovrebbe unire tutti gli uomini e tutta la terra a Dio. Al contrario, l'atto di Corso Donati si confonde con la blasfemia, ancora più colpevole perché consumata in un contesto Familiare, e dunque imposta con la forza. Pochi sono gli accenni di Piccarda al suo vissuto, se non il riferimento all'abbandono volontario della casa paterna, l'entrata gioiosa e volontaria nel monastero di clausura, il desiderio infranto dello sposalizio con Cristo, che infondono nel lettore il senso amaro di puri sogni insoddisfatti e svaniti nel nulla.. Il significato del male subito si coglie nel rammarico di una vita stroncata e infelice, della quale la donna rimpiange ed evoca l'incertezza stessa della sua conclusione vaga, imperfetta e nelle mani di Dio:

Iddio si sa qual poi mia vita fusi

Il livello metapoietico del racconto, al di fuori di ogni immaginazione, e intrusione fantastica, non solo andava oltre qualunque limite escatologico e teologico, in chiave ornamentale e decorativa, ma si affidava a esplicite connotazioni di tristezza, inquadrate nella solitudine forzata dell'eremitaggio, nei tratti concitati e umani della preghiera, nell'attacco contenuto diretto verso un mondo arrogante e violento, estranei a

qualunque segnalazione di bene. Il recupero della dignità umana di Piccarda, tramite il personale racconto, era un punto fermo per la donna e per la serietà di una vocazione, che avrebbe dovuto essere del tutto inattaccabile. La stessa identità morale di Piccarda era sottolineata dal rapporto strettissimo con Dio.

Votata completamente a Cristo, secondo il suo desiderio giovanile, Piccarda soddisfece la propria volontà in un contesto psicologico e intimo astratto, nell'onirismo di un sogno beato e trascendente, che l'avvicina col cuore a Dio, e che la eleva "beata tra i beati", perché intimamente proiettata verso il meraviglioso.. Si trattava di quella trascendenza., che non era negazione della vita, ma implorazione, tramite la pura ascendenza della preghiera e la dimensione impalpabile dell'anima, di una perfetta accoglienza interiore della carità e della misericordia divine.

Visione, sogno, memoria

L'accelerazione improvvisa del racconto, nei versi 97-108, che sinteticamente racchiudono il dettagliato resoconto della propria vita (l'elogio di Chiara, la fondazione dell'ordine di clausura delle Clarisse, la fuga dal mondo, la violenza del fratello Corso) risulta concepita in funzione dell'ultimo verso oscuro, perché Piccarda, con la sua proverbiale bontà e riservatezza, non accusa nessuno per la sua sorte. L'indeterminatezza che lascia sospesa e indefinita la conclusione finale, perché non chiarisce tutti i particolari della vita di Piccarda, definisce, sul piano ontologico-esistenziale, una parabola non più soggettiva, ma oggettiva, relativa all'importanza della volontà divina, che aiuta fino in fondo il credente a vincere le proprie sconfitte e alla quale occorre affidare le proprie fragilità. Un senso pieno di abbandono alla pace paradisiaca, al di fuori della logica del movimento del pellegrino, è la reazione dell'animo di Dante all'uscita dal Purgatorio. Transitando per l'amenissimo luogo della "foresta divina", dopo l'uscita dal Purgatorio, il poeta si immette subito nel mondo celeste, apprezzando in Dio l'artefice del destino umano e la spinta maggiore per l'uomo di andare al di là dei limiti delle facoltà personali. Ma l'andare oltre, se era un approccio al sentire, lo era anche al vedere. Il fondamento universale, il background essenziale del vedere chiaro, tramite l'organo della vista, costituì il dato filosofico e scientifico sul quale Dante impiantò la struttura dei tre regni. Il processo del vedere può definirsi visionario in Dante, ma anche effetto di rivelazione, perché attingendo al *Genesi ad litteram* agostiniano, la separazione dantesca tra visio corporalis, spiritualis, intellectiva, nascondeva una mistione di movenze e di aspetti. Innestare le tre tipologie di visioni su

dei rimandi ideologici e filosofici, attinenti anche alla rivelazione, rientrava in un onirismo di valenza antropologica, tra l'effetto oracolare della predizione profetica e il disegno salvifico provvidenziale. Le fonti libresche erano associate a quelle iconografiche, dalla lirica romanza e trobadorica alle *chansons de geste*, dal commento al *Somnium Scipionis* ai poemi epici, fino alle vicende più moderne dello Stilnovo. Separato dalla realtà, o meglio filtrato dalla mente, rielaborante *inputs* sensoriali, l'intelletto elaborava possibili archetipi e creava modelli escatologici, attivi o contemplativi, militanti o trionfanti, che tra Dante, i *Trionfi*, *l'Amorosa visione* indicarono stretti legami autoriali tra le tre corone.

Partito nel suo poema, non dal motivo biblico della creazione, ma dalla "selva oscura", quale simbolo del peccato, Dante, nel raccontare il suo viaggio oltremondano, eseguito in sogno, e nell'ascendere al primo cielo della Luna, percepisce i limiti delle facoltà umane, specie nella sezione del cosmo tolemaico più vicino alla terra. L'ascesa dava comunque un segnale importante di superamento del terreno, per la delizia e la letizia provati nella contemplazione estatica di Dio e della Trinità. Ma l'itinerario onirico dantesco era qualcosa che andò oltre il conosciuto, il firmamento, nella tipologia e nella fenomenologia del "vedere oltre", quale premio e merito o quale condanna e colpa. Il calvario del sonno, del risveglio, della rivelazione e della redenzione, attecchiva a un processo visionario, legato alla sincronica storicità del divenire, e perciò al concetto del pellegrinaggio della vita, cristiana, come sviluppo profetizzato e provvidenziale o rifiuto e regressione dell'anima e dello spirito. La discesa agli inferi era verso l'invisibile, perché il luogo era buio, oscurato dalle tenebre e ricordava addirittura l'orribile episodio della morte di Gesù, entro l'invisibile fisico, come invisibile eterno (che richiamava, secondo le nuove teorie religiose, l'annebbiamento del cielo durante la Passione). Nel tragitto verso l'alto o verso il basso, con figure speciali per bellezza o mostruosità, il cristiano partecipava comunque della spiritualizzazione della materia, adoperando il simbolo nell'allusività metaforica alla stupefazione mistica o applicandolo alla semantica dell'orrido. Mondo del puro spirito, in assoluto, restava il Paradiso, sempre più luminoso nell'ascesa dei cieli, palpitanti di gioia, di amore per Dio, gradino massimo della percezione dell'invisibile. Nei personaggi del Paradiso si aggiunge a quelli delle altre cantiche un moto profondo d'amore, un sentire gentile e delicato che collimava con la delicatezza di pensieri e sentimenti dei poeti degli ultimi canti del Purgatorio della scuola del dolce stil novo.

Entro un'apertura su tutto il cosmo, ogni essere aveva la sua posizione e ritornava alla vita, dopo avere scontato il peccato originale ed essere tornato alla gioia terrena passando per il Paradiso terrestre. L'itinerario religioso di Dante, quasi bonaventuriano, era il cammino cristiano dell'uomo, spesso interrotto e minacciato dalla logica del male. E tale cammino si identificava con la vita stessa, provvidenzialmente e profeticamente guidata da Dio, e finalmente volta al Bene, in Paradiso. Inseguire il Bene significava per Dante essere impressionati ed essere colpiti e investiti, nel terzo Regno, dai raggi del sole, quali segnali di vita più o meno potenti e penetranti nei vari cieli, e immagine vivente del vero amore.

È con il sintagma "sol d'amore", infatti, che il poeta apre il III canto, subito suggellando, tramite il motivo amoroso, il vincolo più forte esistente tra l'uomo e la donna. L'Ingresso nel *Paradiso*, nel potenziare la fede e il desiderio di Dio, oggetti di visioni immaginarie dei peregrini e degli angeli e beati, replicava l'ascesa per la montagna del Purgatorio, che è solo il coronamento finale della ottenuta salvezza di Dante, partito dalla "selva oscura". Dalla nobilitazione cortese del personaggio femminile, e stilnovista, di cui era stata erede Francesca, Dante passa all'elogio di una tipologia di amore diversa per Piccarda, quella religiosa. La donna ama Dio ed è amata da Dio, nella reciprocità di sentimenti profondi, e come tali nascosti con segretezza e chiusi nel cuore.

Altra la vicenda di Pia de' Tolomei, l'altra donna succuba del comportamento violento del marito, che per la cronaca ammazzò la moglie. Da qui il grido di protesta:

Siena mi fé, disfecemi Maremma.

e il ricordo di un matrimonio infelice, conclusosi nel sangue. Ma forse il vero antidoto di Piccarda è Francesca da Rimini, donna peccatrice di lussuria e di adulterio. La voce del vento che trascina come colombe lei e Paolo è la stessa dell'adulterio e della passione dei due amanti, espressione di un mondo ancora gentile e cortese, nel quale l'Amore era il sentimento che in assoluto elevava lo spirito. Il tenero racconto della donna si interrompe in due momenti focali, il bacio reciproco dei due amanti, e la lettura della storia di Ginevra e Lancillotto. Se il canto di Francesca si concludeva entro una nascosta allusione al termine ormai imminente della lunga civiltà cortese, coi suoi modi raffinati e i comportamenti garbati, quello di Piccarda, più attuale, non si spiegava solo come una personale recriminazione sulla storia personale della donna, ma oggettivava la difficile

condizione politica, umana, civile di Firenze, segnata dalla corruzione, da un destino oltraggioso, che dalle lotte tra fazioni opposte, si sarebbe caratterizzata per il triste esilio imposto ad alcuni cittadini migliori, come Dante. E che proprio Firenze, la città dalla quale Dante sognò di ricevere l'alloro poetico, avesse avuto il coraggio di allontanare la massima gloria artistica e letteraria del tempo, fu chiaro indizio del degrado intellettuale, morale nel quale la città stava cadendo. La fiorentinità fu un valore aggiunto, maturato lungo tutto il 300, con alterne vicende, fino a quando poeti come Petrarca, Boccaccio, morti nella seconda metà del secolo, avrebbero dato anch'essi il loro apporto decisivo al secolo, e dunque allo sviluppo e alla fama toscana dell'autorevolezza del poeta. Piccarda è l'eroina di un mondo nel quale i vecchi valori sono finiti e non sono stati ancora sostituiti da altri autentici e veri. Malgrado il disappunto per la sua sorte, ella ha comunque la forza e la coerenza ideologica di fare parte per sé stessa, distinguendosi dagli altri beati, allontanandosi gradualmente sola dalla scena, intonando una dolcissima *Ave Maria*. In questa rigorosa, amorevole, misericordiosa immagine finale Dante racchiuse la grandezza e l'umanità del personaggio.

I presupposti pertanto delle beatificazioni dei santi finali del Paradiso (Francesco, Domenico, Benedetto, Giovanni, Giacomo, Pietro, Bernardo) riceveranno nei cieli tolemaici della luna, di Mercurio, di Venere, l'autenticazione astrale, siderale, e divina, evangelica ed apostolica del cristianesimo trionfante di Dio.

Il Virgilio dantesco tra cultura classica e medievale

MARIA MAŚLANKA-SORO

Università Jagellonica di Cracovia

ORCID: 0000-0002-0230-3836

Abstract: L'articolo esamina la figura di Virgilio nella *Commedia* come simbolo della tensione tra umanesimo pagano e spiritualità cristiana. Dante eredita l'immagine idealizzata del poeta latino dalla tradizione mediolatina, ma la trasforma in quella di un personaggio tragico e liminale, sospeso tra due mondi. Virgilio incarna la sapienza antica e la virtù morale di Enea, ma resta escluso dalla salvezza per la sua natura precristiana. Il Virgilio dantesco è così una figura complessa e drammatica, che rappresenta l'incontro e il conflitto tra la cultura classica e quella cristiana: guida sapiente e maestro di stile, ma anche anima "ribelle" alla legge divina, consapevole del limite della ragione umana di fronte alla grazia.

Dante eredita l'immagine idealizzata di Virgilio tramandata dalla tradizione mediolatina (ma già da quella tardoantica) e contribuisce ulteriormente a renderla più intensa nel suo capolavoro; tuttavia dal quadro da lui delineato emerge più che altro una figura tragica del vate romano sospeso tra il mondo classico pagano e quello medievale cristiano.

Nella *Commedia* si avverano alcune verità precristiane "profetizzate", come suggerisce l'Alighieri sulla scia di alcuni autori cristiani dei primi secoli,¹ nell'*Ecloga* IV, interpretata come il preannuncio della venuta di Cristo e del conseguente rinnovamento del mondo, e nell'"alta tragedia" del poeta augusteo² senza che egli ne sia consapevole.³ Ma il primato concesso da Dante a Virgilio come poeta della «bella scola» di Omero (*Inf.* IV 94) si riflette anche nella dimensione esemplare assunta dal protagonista dell'*Eneide*: egli diventa la prefigurazione del protagonista dantesco che aspira a diventare il secondo Enea, però un Enea "corretto". Il viaggio del figlio di Anchise, nella versione dantesca

¹ Lattanzio, Eusebio di Cesarea e sant'Agostino: cfr. Lattanzio, *Div. Inst.* VII, 24; sant'Agostino, *De civ. Dei* X 27, dove i vv. 13 ss. della *Ecloga* IV vengono interpretati come la profezia della remissione dei peccati da parte di Cristo.

² Si tratta di alcuni passi del libro VI dell'*Eneide* di carattere cosmogonico e cosmologico, riletti in chiave al contempo platonica e biblica da Giovanni Scoto l'Eriugena e dai maestri della scuola di Chartres: Cfr. C. Leonardi, *Tradizione letteraria*, in *Enciclopedia Virgiliana*, vol. 3, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1987, p. 425.

³ Dante interpreta l'*Ecloga* IV – per bocca del poeta Stazio – in chiave cristologica in *Purg.* XXII 70-72. Su Virgilio dantesco come il *profeta nescius* cfr. T. Barolini, *Dante's Poets. Textuality and Truth in the Comedy*, Princeton (NJ), Princeton University Press, 1984, p. 220.

riceve una prospettiva storica più ampia,⁴ iscritto, come'è, nei piani della Provvidenza divina: lo si evince già dal canto II dell'*Inferno*. Dante tratta, infatti, l'esodo dei Troiani dalla patria in fiamme nella direzione della "terra promessa", cioè l'Italia, dove diventeranno il primo nucleo del "popolo eletto", sulla falsariga dell'esodo degli Ebrei dall'Egitto;⁵ inoltre esplicita l'idea che l'arrivo di Enea con i compagni in Lazio ha messo le basi del futuro Impero Romano⁶ e, avendo preparato il momento e il luogo dell'incarnazione di Cristo, ha posto – sempre per volontà divina – le fondamenta del potere spirituale del suo successore terreno (*Inf.* II 13-27).⁷

Fin dall'inizio del poema vengono ribadite le conseguenze dell'approccio dantesco a Virgilio come uomo e come poeta che cantò «di quel giusto / figliuol d'Anchise che venne di Troia, / poi che 'l superbo Ilíon fu combusto» (*Inf.* I 73-75).⁸ Nel v. 73 spicca l'epiteto 'giusto' in posizione forte, resa più significativa da un *enjambement*: *giusto / figliuol*. Per questa qualifica importante del figlio di Anchise nell'*Eneide* dove egli impersona tutte le virtù compresa la più importante – giustizia, Pietro Alighieri rimanda – nel suo commento *ad locum* – ai vv. 544-545 del I libro del poema virgiliano: «Rex erat Aeneas nobis, quo iustior alter / nec pietate fuit nec bello maior in armis». ⁹ È opportuno ricordare che Dante cita questi versi nella *Monarchia* (II III 8) a conferma della nobiltà personale di Enea prima di passare a quella che egli ha raggiunto per via ereditaria o tramite i matrimoni con Creusa, Didone e Lavinia (*Mon.* II III 10). Pare molto probabile che l'Alighieri, nel ribadire la giustizia di Enea fin dall'inizio del poema intendesse dare una risposta indiretta a coloro che nel medioevo avevano contribuito a denigralo, non solo accusandolo di tradimento, ma perfino di necromanzia.¹⁰ Commentando i vv. 58-

⁴ Cfr. per es. M. Maślanka-Soro, "Tu dici che di Silvio il parente [...] ad immortale secolo andò" (*Inf.*, II, 13-15): il protagonista della Divina Commedia di Dante come "nuovo Enea", in «Classica Cracoviensia», vol. XVIII, 2015, p. 245.

⁵ Cfr. *The Poetry of Allusion. Virgil and Ovid in Dante's «Commedia»*, ed. by R. Jacoff, J. T. Schnapp, Stanford (California), Stanford University Press, 1991, p. 3; M. Maślanka-Soro, "Tu dici che di Silvio il parente...", cit., p. 246.

⁶ Cfr. *Inf.* II 20-21; *Inf.* XXVI 59-60.

⁷ Com'è risaputo, in questo passo Dante "corregge" Virgilio rivestendo la missione di Enea di un senso più profondo. Per una dettagliata analisi di questo passo cfr. G. Inglese, *Inferno I-II. Enea*, in Idem, *Scritti su Dante*, Roma, Carocci, 2021, pp. 82-90.

⁸ Tutte le citazioni dalla *Commedia* sono tratte dall'ediz.: Dante Alighieri, *La Commedia*, con il commento di R. Hollander, traduzione e cura di S. Marchesi, voll. 1-3, Firenze, Olschki, 2011.

⁹ Cito qui e in seguito dall'ediz.: Virgilio, *Eneide*, traduzione di L. Canali, commento di E. Paratore adattato da M. Beck, introduzione di E. Paratore, Milano, Mondadori, 2010.

¹⁰ Giorgio Inglese passa in rassegna le voci che tendevano a screditare Enea: cfr. Idem, *Inferno I-II. Enea*, cit., pp. 61-64. Raffaele Pinto intende la giustizia di Enea in termini politici e crede che in essa Dante

60 del canto di Ulisse («e dentro da la lor fiamma si geme / l'agguato del caval che fé la porta / onde uscì de' Romani il gentil seme»), Pietro Alighieri focalizza l'attenzione dei lettori sul fatto che secondo Darete Frigio e Ditti Cretese, «historici magni Graecorum et Troianorum», i Greci erano entrati in Troia grazie al tradimento di Enea e Antenore:¹¹ «Dares vero et Dictys, historici magni Graecorum et Troianorum, dicunt fuisse hoc quod Graeci introierunt inductu et prodicione Aeneae et Antenoris per portam Troiae, ubi erat signum equi».¹²

Giorgio Inglese ha mostrato¹³ che non mancavano nel Duecento e Trecento le voci sfavorevoli nei confronti di Enea il cui ultimo obiettivo era quello di colpire Virgilio come autore mendace e inaffidabile. Vi riscontriamo, tra le altre, quella di Bernardo Silvestre con il suo autorevole *Commentum super sex libros "Eneidos" Virgilii*, dove leggiamo: «non secundum veritatem quod Frigius describit; sed utique ut Augusti Cesaris gratiam lucraretur Enee facta fugamque ficmentis extollit (I 8-11)».¹⁴ Un giudizio similmente negativo esprime per esempio Alano di Lilla, pure lui criticamente predisposto verso il senso letterale dell'*Eneide*: «Vergilii musa mendacia multa colorat et facie veri contexit pallia falso» (*Anticlaudianus*, I 142-143).¹⁵

Il poeta latino riscattava Enea da ogni colpa perché lo investiva di un altissimo ruolo di progenitore della stirpe romana e ne faceva un modello di sovrano, prototipo ideale di *princeps*, come solea farsi chiamare Ottaviano Augusto, ideatore ed esecutore della

abbia proiettato il proprio ideale di giustizia che si identifica con l'Impero: cfr. R. Pinto, *Virgilio nella ideazione della Commedia*, in «Theory and Criticism of Literature and Arts», vol. 9, no. 2, 2025, p. 80.

¹¹ La notizia del tradimento di Enea Dante poteva trovarla nel commento di Servio (*ad Aen.* I 242-249), come rileva Benvenuto da Imola nel suo commento a *Inf.* I 72 (in *Comentum super Dantis Aldigherij Comœdiam, nunc primum integre in lucem editum*, curante J. Ph. Lacaïta, typis G. Barbèra, Florentiae, 1887, 5 voll., nel Dartmouth Dante Project, d'ora in poi DDP), ma è vero che la fonte principale delle notizie troiane erano, all'epoca di Dante, Darete e Ditti. Entrambi i mitografi accusano Enea di essere stato il *proditor* assieme ad Antenore. Sulla leggenda del tradimento di Enea cfr. J. P. Callu, «*Impius Aeneas?*». *Echos Virgiliens du Bas Empire in Présence de Virgile*. Actes du Colloque des 9, 11 et 12 Décembre 1976, Paris E.N.S., Tours, édité par R. Chevallier, Paris, Les Belles Lettres, 1978, pp. 161-174; F. Chiappinelli, *Impius Aeneas*, Ancireale-Roma, Bonamo, 2007.

¹² Pietro Alighieri, commento *ad Inf.* XXVI 57-60: l'inganno del cavallo, in Idem, *Super Dantis ipsius genitoris Comœdiam Commentarium, nunc primum in lucem editum* (ed. V. Nannucci), prima redazione, Florentiae, G. Piatti, 1845, nel DDP, consultato 5.07.2025.

¹³ Cfr. G. Inglese, *Inferno I-II...*, cit., pp. 61 ss.

¹⁴ Cfr. Bernardus Silvestris, *Commentum quod dicitur Bernardi Silvestris super sex libros "Eneidos" Virgilii*, ediderunt J. Jones, E. Jones, Lincolniae-Londinii, Apud prelum Universitatis Nebraskensis, 1977, p. 1. Cito da G. Inglese, *Inferno I-II...*, cit., p. 63.

¹⁵ Alanus de Insulis, *Anticlaudianus*, edidit R. Bossuat, Parisiis, Vrin, 1955, p. 61; cito da G. Inglese, *Inferno I-II...*, cit., p. 63.

clamorosa Pax Romana il cui governo doveva far tornare sulla terra l'età dell'oro.¹⁶ Lo ha capito bene Benvenuto da Imola osservando: «Virgilius intendit ostendere ipsum [Eneam] justum, ut per hoc ostendat Augusto, in cuius honorem scribit, qualis debet esse princeps, quia silicet justus, clemens, et probus».¹⁷

È dunque bene rendersi conto che operando una scelta non solo poetica (ribadita nelle prime parole che Dante rivolge a Virgilio («Tu se' lo mio maestro e 'l mio autore; / tu se' solo colui da cu' io tolsi / lo bello stilo che m' ha fatto onore»; *Inf.* I 85-87), ma anche ideologica, Dante si contrappone a una corrente mediolatina, ostile a Virgilio e al messaggio politico che nella figura di Enea egli ha voluto trasmettere ai posteri. Emblematico può sembrare il giudizio di Giovanni di Salisbury nel *Policraticus*, il quale riconduce la fondazione di Roma sotto l'ispirazione di Satana: «Eneas oraculorum indicio promissam et quesitam invenit Italiam, et in ea non tam numinum quam demonum nutu sedem statuit et sementem Romani generis in orto qui eis complacuerat seminavit» (*Policraticus*, II 15).¹⁸

Ma indipendentemente dall'idealizzazione di Enea, la scelta di Virgilio come guida del protagonista dantesco ha comportato alcune significative conseguenze per la figura del poeta pagano. In questo breve intervento intendo esaminare, ricorrendo necessariamente a pochi esempi, la drammatica coesistenza nel Virgilio di Dante di elementi pagani e cristiani che contribuiscono a farne un personaggio complesso e tragico.¹⁹

Se è vero che Dante ha “reinventato” il poeta latino e l'essenza di questa reinvenzione sta nella consapevolezza che lui sintetizza «un'antichità pagana che ha un suo ruolo dentro la cristianità»,²⁰ è anche vero che la sua paganism, come quella del suo poema riletto in chiave storica, si rivela per lo più “perdente” nei confronti della cultura cristiana. Un'altra peculiarità del Virgilio dantesco, che sembra rimanere in contraddizione con la considerazione appena espressa (ma non lo è), consiste nel fatto

¹⁶ Virgilio, *Ecloga* IV 6; Idem, *Aen.* 791-794: «Hic vir, hic est, tibi quem promitti saepius audis, / Augustus Caesar, Divi genus, aurea condet / saecula qui rursum Latium regnata per arva / Saturno quondam».

¹⁷ Benvenuto da Imola, *ad Inf.* I 72 nel DDP, consultato 16.07.2025.

¹⁸ Ioannis Saresberiensis, *Policraticus sive De nugis curialium et vestigiis philosophorum libri VIII*, edidit C. Webb, Oxonii, E Typographeo Clarendoniano, 1909, p. 92; cito da G. Inglese, *Inferno I-II...*, cit., p. 74.

¹⁹ D'ora in poi sfrutto parzialmente il mio saggio *Cultura classica e cultura cristiana nella rappresentazione dantesca di Virgilio*, in *Dante e a molteplicità delle culture nell'Europa medievale*, a cura di G. Ledda, Bologna, Bologna University Press, 2022, pp. 13-33.

²⁰ C. Leonardi, *Tradizione letteraria*, cit., p. 426.

che i suoi pochi tratti cristiani, acquisiti dopo la morte, sono troppo deboli e incerti per non farlo a volte cadere in conflitto con la sua mentalità rimasta essenzialmente pagana. Nel canto introduttivo Virgilio confessa di essere stato “ribellante” alla legge di Dio (*Inf.* I 125) e questa autoaccusa ha suscitato – fin dai primi commentatori – una discussione che dura fino a oggi.²¹ L’aggettivo “ribellante” presuppone un atteggiamento attivo e negativo, come se il poeta mantovano avesse resistito a diventare cristiano.²² Con questo autogiudizio egli chiarisce fin dai primi momenti dell’incontro con Dante la propria condizione esistenziale, ulteriormente confermata nel corso del viaggio attraverso l’aldilà. In più, nei vv. 37-39 del canto IV dell’*Inferno* emette l’opinione che i pagani virtuosi del Limbo (lui compreso) sono vissuti prima dell’avvento di Cristo e che non hanno tributato a Dio un culto dovuto. Questa affermazione è solo apparentemente contraddittoria, come si evince dal pensiero filosofico e teologico diffuso nei tempi di Dante. Per esempio nella *Città di Dio* sant’Agostino esprime la convinzione che anche agli eletti del mondo antico era stato annunciato che Cristo sarebbe venuto nel mondo per condurre a Dio tutti i predestinati grazie all’unica vera fede (*De civ. Dei* XVIII 47). Secondo Lattanzio, a Virgilio e ad altri poeti antichi mancava poco per conoscere la verità se solo avessero seguito fermamente le loro intuizioni (*Div. Inst.* IV 4 e I 5). Tommaso d’Aquino osserva nella *Summa contra gentiles* (III 159) che Dio non nega la sua grazia a nessuno, ma l’uomo, dotato del libero arbitrio ha la facoltà di respingere questo dono, e vi cita le parole dal libro di Giobbe dove vengono chiamati «rebelles lumini» quelli che voltano le spalle alla verità rivelata che a nessuno viene negata indipendentemente dai tempi in cui vive.²³ Anthony K. Cassell ritiene che proprio lì occorre cercare la fonte dell’espressione dantesca «ribellante a la sua legge» (*Inf.* I 125).²⁴ Nel *Super Romanos* I 7 Tommaso d’Aquino asserisce che gli antichi sono inescusabili, perché conobbero il vero Dio, ma non gli diedero il «debitum cultum».²⁵ La

²¹ Ne abbiamo la prova nel recente articolo di J. A. Scott, «Virgilio, a cui per mia salute dièmi»: alcune considerazioni sul Virgilio della «Commedia», in «Rivista internazionale di ricerche dantesche», vol. I, 2020, pp. 16-17.

²² Sulla questione della ribellione di Virgilio cfr. almeno: R. Hollander, *Il Virgilio dantesco: tragedia nella «Commedia»*, Firenze, Olschki, 1983, pp. 145-151; A. K. Cassell, *Virgil, «ribellante a sua legge»*, in Idem, *Lectura Dantis Americana: «Inferno» I*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1989, pp. 77-84.

²³ Cfr. Anselmo, *Meditationes* VI: «Fons misericordiae ab initio mundi currere coepit, adhuc currit» (cito da: N. Fosca, *Note sull’ordinamento morale del «Purgatorio»*, in «La parola del testo», vol. XXV, no. 1-2, 2021, p. 57).

²⁴ Cfr. A. K. Cassell, *Virgil...*, cit., pp. 77-84.

²⁵ Cito dal sito <https://www.corpusthomisticum.org/> ; consultato 20.07.2025.

constatazione di Virgilio «non adorar debitamente a Dio» (*Inf.* IV 38) che riguarda i suoi compagni di pena (e lui stesso) suona come riecheggiamento della frase «quia debitum cultum non impenderunt». La caratteristica dei limbicoli in Dante, com'è risaputo, segue da vicino quella di un *megalopsychos*²⁶ aristotelico e Dante aveva tutti i motivi per pensare che proprio la *megalopsychia* (magnanimità) aveva precluso a loro la salvezza eterna. L'Alighieri pare riconoscere che la colpa di Virgilio sia più grave rispetto a quella degli altri limbicoli in ragione del fatto che essendo egli vissuto ai tempi dell'impero perfetto governato dal «buono Augusto» (*Inf.* I 71), aveva potuto coltivare al massimo grado le virtù cardinali e intellettuali mantenendosi immune dal peccato nel suo aspetto di *conversio ad commutabile bonum*²⁷ ed era stato più degli altri poeti illuminato da Dio e quindi più vicino alla verità rivelata alla quale però non si era aperto (a causa della propria *megalopsychia*). In altre parole, a lui più che agli altri «spiriti magni» (*Inf.* IV 119) era stata concessa la cosiddetta *gratia gratis data*²⁸ che egli non aveva saputo (o voluto) riconoscere e accogliere con gratitudine e amore trasformandola in *gratia gratum faciens* ovvero la grazia santificante.²⁹ Virgilio in Dante è un *profeta nescius*, inconsapevole del vero senso della propria poesia che si era rivelata provvidenziale ad altri, prima di tutto al poeta Stazio incontrato da Dante e Virgilio nel Purgatorio, il quale spiega come grazie alla lettura “corretta” di due passi della poesia del poeta augusteo (il primo tratto dal III libro dell'*Eneide*, vv. 56-57, l'altro dalla *Bucolica* IV 5-7) si è liberato dal vizio della prodigalità e si è convertito al cristianesimo, fatto fondamentale per il suo destino attuale di anima salvata. Non soffermandomi sull'analisi delle traduzioni staziane (in realtà dantesche) divenute più conformi al pensiero cristiano grazie allo sfruttamento di alcune polisemie riscontrabili nel testo originale, intendo ribadire che la trasformazione semantica delle citazioni virgiliane³⁰ non è altro che la riscrittura dell'*auctoritas* classica alla luce della – sconosciuta a Virgilio – cultura cristiana.

²⁶ Cfr. F. Forti, *Il Limbo dantesco e i megalopsichoi dell'«Etica Nicomachea»*, in «Giornale storico della letteratura italiana», vol. CXXXVIII, 1961, pp. 329-364, in particolare pp. 340 ss; M. Seriacopi, *La dialettica Magnanimità/Prudenza in Dante*, Reggello (FI), FirenzeLibri, 2006.

²⁷ Cfr. N. Fosca, *Virgilio, la grazia, l'impero*, in «La parola del testo», vol. XXII, no. 1-2, 2018, p. 29; Tommaso d'Aquino, *Summa Theol.* I-II 87, 4 resp.

²⁸ Sui due generi della grazia divina cfr. J. Domaszewicz, *O łasce i przeznaczeniu (De Gratia Christi)*, Kraków, Ultramontes, 2017, p. 2.

²⁹ N. Fosca, *Il Canto XX del «Paradiso». Giustizia e predestinazione*, in «Studi danteschi», vol. LXXIX, 2014, p. 219.

³⁰ Per l'analisi di queste citazioni “tradotte” da Stazio e la bibliografia pregressa cfr. il mio recente saggio *Lettura e interpretazione del canto XXII*, in *Voci sul Purgatorio di Dante. Una nuova lettura della seconda cantica*, vol. II, a cura di Z. G. Barański e M. A. Terzoli, Roma, Carocci, 2024, pp. 635-639; G.

La lettura di Stazio rinforza il legame tra la poesia pagana e quella cristiana, la prima simboleggiata dal mitico monte Parnaso, sede delle Muse, ispiratrici dei poeti. Se teniamo conto del fatto che il frutto di tale ispirazione poteva essere anche la poesia “criptocristiana”, come quella di Virgilio, diventa ovvio il legame tra il Parnaso e l’Eden come luogo dell’umanità rinata spiritualmente, in quanto redenta da Cristo di cui ora fa parte Stazio. La sua lettura di Virgilio svela anche un’altra verità: che la cultura pagana era arrivata al punto di salvare sé stessa la cui prova vivente è proprio l’autore della *Tebaide*. Questa verità si rivela dolorosa per Virgilio alla cui tragica condizione Stazio allude in una potente metafora del lampadoforo, tratta forse da più di una fonte,³¹ non per caso collocata tra i due passi da lui citati; in essa si fa riferimento all’immagine di chi cammina illuminando la via a chi lo segue, ma non a sé stesso: «Facesti come quei che va di notte, / che porta il lume dietro e sé non giova, / ma dopo sé fa le persone dotte» (*Purg.* XXII 67-69).

Ma la tragicità del Virgilio dantesco, conseguenza della sua libera scelta, come ho cercato di chiarire in questa breve sintesi, appare più profonda ancora se si considera che dopo la morte egli è diventato un cristiano *après la lettre*, quindi troppo tardi ai fini della propria salvezza e il suo precedente atteggiamento di “ribellante” nei confronti di Dio contrasta con quello che lo caratterizza come guida di Dante; in questo ruolo egli più di una volta dà prova della sua devozione e ubbidienza alla volontà divina³² e mostra di possedere una conoscenza sorprendente della dottrina cristiana da lui assimilata e fatta sua.³³ Ne abbiamo varie prove durante il suo cammino oltremondano, per esempio quando usa parole pesanti chiamando matti coloro che vorrebbero scrutare con la

Scafoglio, *Dante e Stazio*, in *La poésie de la Divine Comédie / La poesia della Divina Commedia. Études, Lectures et Traductions / Studi, Lecturae e Traduzioni*, textes réunis par A. Cerbo, F. Corradi et J. Rieu, Paris, l’Harmattan, 2024, pp. 70-75.

³¹ La fonte che offre un’immagine molto simile è un componimento (n° 389 nel Canzoniere Laurenziano) di Paolo Zoppo da Castello, poeta bolognese del Duecento: cfr. N. Fosca, commento a *Purg.* XXII 67-69 in *Commento alla ‘Divina Commedia’*, a cura di N. Fosca, 2003-2015, nel DDP, consultato 20.07.2025. Fosca cita anche (*ibid.*) un passo dalla Lettera 2 di Pietro che si addice al ruolo profetico di Virgilio, dove la parola profetica viene paragonata a «una lucerna che risplende in luogo oscuro» (2Pt 1 19). Per altre fonti cfr. G. Inglese, commento a *Purg.* XXII 68, in Dante Alighieri, *Commedia. Purgatorio*, revisione del testo e commento di G. Inglese, nuova edizione, Roma, Carocci, 2016, p. 273.

³² A cominciare dal momento in cui Beatrice scende – a nome della Vergine, di santa Lucia e suo – nel Limbo per chiedergli di soccorrere Dante nella sua lotta contro i peccati mortali.

³³ Per diversi esempi di questa conoscenza cfr. M. Maślanka-Soro, *Cultura classica e cultura cristiana...*, cit., pp. 23-24.

ragione il mistero della Trinità che consiste in «una sostanza in tre persone», nonché indagare quale sia il significato dell'Incarnazione di Cristo:

«Matto è chi spera che nostra ragione
possa trascorrer la infinita via
che tiene una sostanza in tre persone.

State contenti, umana gente, al *quia*; ³⁴
ché, se potuto aveste veder tutto,
mestier non era parturir Maria».
(*Purg.* II 34-39)

Ci sono altri esempi da cui si evince chiaramente che Virgilio si distingue per una conoscenza sorprendente della Bibbia, della dottrina cristiana e di alcuni dogmi. Nel suo discorso sull'ordinamento dell'Inferno cita il libro della *Genesi*: «Da queste due [natura e arte], se tu ti rechi a mente / lo Genesì dal principio, conviene / prender sua vita e avanzar la gente» (*Inf.* XI 106-108). Inoltre, egli si esprime, ad esempio, sul libero arbitrio (sconosciuto agli antichi che avevano una idea molto vaga intorno alla volontà umana),³⁵ che distingue il vero e il falso, il bene e il male, e che deve vigilare su ogni scelta e consenso: «Or perché a questa ogn'altra si raccoglie, / innata v'è la virtù che consiglia, / e de l'assenso de' tener la soglia» (*Purg.* XVIII 61-63). Egli sa chi fosse Adamo (*Inf.* III 115; *Purg.* XI 44), è consapevole che il Satana sia il più grande peccatore e fonte di ogni male (*Inf.* XXXIV 108; *Inf.* I 111), capisce – citando Tommaso d'Aquino – quale sia l'essenza della condanna eterna (*Inf.* III 18) e una volta addirittura cita il Vangelo (*Inf.* VIII 44-45). Occorre però notare che Virgilio si rende conto del fatto che il suo sapere sia incompleto o superficiale, rimandando Dante a Beatrice per le spiegazioni più approfondite su vari capitoli della fede cristiana, ad esempio sul libero arbitrio: «La nobile virtù Beatrice intende / per lo libero arbitrio, e però guarda / che l'abbi a mente, s'a parlar ten prende» (*Purg.* XVIII 73-75).³⁶ Tipico per lui è anche un atteggiamento ostile nei confronti delle credenze e divinità pagane – una logica conseguenza della sua “conversione” postuma (*Inf.* I 72). Il cristianesimo di Virgilio, acquisito *post mortem* senza l'intervento della grazia che può essere infusa solo finché uno rimane in vita,³⁷

³⁴ Cfr. Benvenuto da Imola, il commento a *Purg.* III 37-39 nel DDP, consultato 20.07.2025): «quasi dicat: sufficiat vobis credere quia sic est, et non quaerere propter quid est, in his de quibus a nobis non potest plene assignari ratio vel causa; debemus enim simpliciter confiteri quia talia sunt supernaturalia, nec de eis possumus habere notitiam nisi per revelationem».

³⁵ G. Reale, *Storia della filosofia antica*, vol. 5, Milano, Vita & Pensiero, 1989, pp. 144-145.

³⁶ Cfr. anche *Purg.* VI 43-46; XV 76-78; XVIII 46-48.

³⁷ Cfr. Fosca, *Note sull'ordinamento morale...*, cit., p. 57.

presenta varie “crepe”: la sua fede, proprio perché abbracciata nell’aldilà in seguito all’esperienza diretta della visione di Cristo sceso nel Limbo e non illuminata dall’alto, ovvero non infusa come virtù teologale, è fragile e non esclude comportamenti e ragionamenti tipici per un Romano. Infatti, la sua cultura pagana, che nel complesso si rivela perdente, in alcuni casi prende il sopravvento lasciando l’impressione che ci sia in lui una contraddizione interna, fonte del conflitto interiore irrisolto e quindi della sua tragicità.³⁸ Ne abbiamo la prova per esempio nella sua percezione di Cristo nel momento della discesa nel Limbo. Raccontando a Dante questo fatto egli parla di «un possente, / con segno di vittoria coronato» (*Inf.* IV 53-54), quindi lo vede come un grande *dux* che ha vinto le forze del male riportando su di esse un trionfo; il suo modo di ragionare è tipico per un Romano pagano. Non è chiaro come occorre intendere l’espressione «con segno di vittoria coronato», se si tratta della croce (con cui solitamente il Cristo Risorto veniva raffigurato in iconografia), oppure del nimbo cruciforme intorno alla testa del Salvatore. L’inserzione di una virgola tra le parole ‘vittoria’ e ‘coronato’ non esclude nessuna delle due possibilità.³⁹ Se diamo come certa la presenza della croce in mano di Cristo o eventualmente di uno scettro in forma di croce, possiamo proporre una ipotesi ancora, come credo, non affrontata finora, che riguarda la “maraviglia” di Virgilio nella bolgia degli ipocriti alla vista del sommo sacerdote Caifa, il capo del Sinedrio ebraico, «crucifisso in terra con tre pali» (*Inf.* XXIII 111).⁴⁰ Un cristiano non nutrirebbe dubbi come occorra intendere questo “speciale” contrappasso, riservato solo a lui e agli altri membri del Sinedrio. Perciò la “maraviglia” di Virgilio, appena sentite le parole del frate Catalano – «Quel confitto che tu miri, / consigliò i Farisei che convenia / porre un uom per lo popolo a’ martiri» (*Inf.* XXIII 115-117) – pare suggerire che Virgilio non conosceva prima la storia della condanna, Crocefissione e Risurrezione di Cristo.

³⁸ Rimando agli esempi riportati in M. Maślanka-Soro, *Cultura classica e cultura cristiana...*, cit., pp. 25 ss.

³⁹ Per la discussione cfr. il commento di R. Hollander a *Inf.* IV 52-54, in Dante, *La Commedia*, cit., vol. I, p. 40: «L’iconografia suggerita da Virgilio rimane incerta: la figura del Cristo ha come corona un segno di vittoria, oppure ha una corona e porta in mano un segno di vittoria (uno scettro che rappresenta la Croce)». Hollander riporta anche l’ipotesi di Francesco Mazzoni (*Saggio di un nuovo commento alla Divina Commedia: Il Canto IV dell’Inferno*, in «Studi danteschi», vol. XLII, 1965, pp. 105-112) il quale passa in rassegna diverse risposte a questo verso e opta per appoggiare con forza la possibilità che richiede l’inserzione di una virgola nel verso: «con segno di vittoria, coronato». Mentre è disposto a riconoscere nella corona il nimbo cruciforme (come è stato proposto da alcuni interpreti) o anche semplicemente un’aureola, Mazzoni insiste che le parole di Virgilio indicano che il Cristo disceso agl’inferi regge in mano un simbolo della Croce.

⁴⁰ Per le diverse ipotesi sulla “maraviglia” di Virgilio in questa bolgia cfr. R. Hollander, il commento a *Inf.* XXIII 124-126), in Dante, *La Commedia*, vol. I, cit., p. 194.

Quindi, tornando alla scena del Limbo, possiamo notare che egli, pur non sapendo nulla sulla morte di Cristo, ha intuito bene che la croce rappresenta un segno di vittoria, anche se non ha capito il suo pieno significato cristiano.

Nella *Commedia* abbiamo varie prove che Virgilio pecca della non-carità.⁴¹ Mi soffermo su qualche esempio. Il primo proviene dal Canto VIII dell'*Inferno* la cui azione si svolge inizialmente nel quinto cerchio dove soffrono gli iracondi e accidiosi immersi nell'acqua fangosa dello Stige: i primi rivolgono la loro ira contro se stessi e contro i loro compagni di pena. Mentre Dante con Virgilio sono traghettati da Flegias all'altra riva del fiume, il primo, provocato a parole da uno dei peccatori, un certo Filippo Argenti (*Inf.* VIII 33), entra con lui in un feroce battibecco in cui si dimostra particolarmente violento. La lite termina con l'atto di aggressione da parte del dannato, ma il suo tentativo di rovesciare la barca viene bloccato da Virgilio il quale poi non risparmia le lodi al suo discepolo, citando tra l'altro un passo del Vangelo: «Alma sdegnosa, / benedetta colei che 'n te s'incinse!» (*Inf.* VIII 44-45). Così la parola di Dio, tolta dal proprio contesto, serve in qualche modo agli obiettivi indegni, cioè ad approvare una ira viziosa (quella di Dante).⁴² Nel testo originale la lode riguarda Maria; mentre Gesù predicava alle folle, una donna gli disse: «Beato il seno che ti ha portato e le mamelle che hai succhiate!» (Lc 11, 27).⁴³ Ma la risposta di Gesù – «Beati piuttosto quelli che ascoltano la parola di Dio e la mettono in pratica!» (Lc 11, 28) – corregge le parole della donna facendole capire che essere beati consiste piuttosto (anche per sua Madre) in qualcosa d'altro, vale a dire nell'osservare la parola di Dio. Nell'episodio di Filippo Argenti questa affermazione (sottintesa) pone in una luce negativa l'atteggiamento sia di Dante che di Virgilio:⁴⁴ l'uno e l'altro hanno risposto al male con il male, si sono lasciati accecare dall'ira che non è quella giusta perché non mira a correggere i vizi e a conservare la giustizia.⁴⁵ Certo che nei confronti di un dannato forse non vale un principio evangelico di amare i propri nemici, ma ciò non toglie che questa vendetta non virtuosa segue la regola *Família re*

⁴¹ La teoria dell'amore esposta da Virgilio nel Canto XVII del *Purgatorio* rimane nell'ambito della filosofia naturale, aristotelica e si basa sul principio che la ragione ha la facoltà di dominare ogni desiderio non buono: cfr. N. Fosca, *Note sull'ordinamento morale...*, cit., pp. 47 ss.

⁴² Le mie considerazioni sono tratte dall'analisi di N. Fosca, *Note sull'ordinamento morale*, cit., pp. 54-55.

⁴³ Cito qui e più avanti da *La Sacra Bibbia*, traduzione dai testi originali, Roma, Edizioni Paoline, 1966.

⁴⁴ Cfr. anche P. S. Hawkins, *Virgilio cita le Scritture*, in *Dante e la Bibbia*, a cura di G. Barblan, Firenze, Olschki, 1988, pp. 356-357.

⁴⁵ Tommaso d'Aquino, *Summa Theol.* II-II, q. 158 a. 1; cfr. N. Fosca, commento a *Inf.* VIII 52-54 nel DDP, consultato 25.07.2025.

agli antichi e si contrappone alla legge divina della carità che va rispettata ovunque.⁴⁶ Si può notare che Dante la viola anche in altre occasioni nell'Inferno, ad esempio quando inveisce contro Bocca degli Abati (Canto XXXII) e anche lì Virgilio non reagisce come dovrebbe reagire un cristiano. È opportuno ricordare qui che l'*Eneide* termina proprio con un atto di vendetta del "pio" Enea su Turno nonostante questi abbia assunto un atteggiamento di supplice riconoscendo – in un atto di umiliazione – la vittoria del rivale e il suo diritto a regnare sui Latini.⁴⁷

La mancanza dello spirito della carità⁴⁸ caratterizza Virgilio a volte anche nei confronti di Dante. Tale situazione ha luogo ad esempio sulla cornice degli iracondi nel Canto XV del *Purgatorio*, dove il protagonista, assieme ad altri spiriti, si purifica dall'inclinazione all'ira. L'atto espiatorio consiste tra l'altro nella contemplazione degli esempi della virtù opposta a questo peccato, cioè la mansuetudine. Immerso con la mente in una visione estatica egli cammina con gli occhi chiusi e un passo incerto, quasi brancolando. Alla fine questo suo comportamento viene aspramente rimproverato da Virgilio che lo paragona a quello di un uomo ubriaco e gli fa capire che dovrebbe vergognarsi:

«[...] Che hai che non ti puoi tenere,
ma se' venuto più che mezza lega
velando li occhi e con le gambe avvolte,
a guisa di cui vino o sonno piega?». (Purg. XV 120-123)

Evidentemente la guida dantesca ragiona in termini razionali che sono tipici di un "magnanimo", concentrandosi sull'aspetto esteriore poco nobile della straordinaria esperienza di Dante, essendo incapace di capirne il senso che richiede l'intervento della grazia. Nonostante egli faccia impressione di poter leggere nella mente di Dante,⁴⁹ non

⁴⁶ Non è certo casuale che poco dopo, davanti alla porta della città di Dite non solo Dante, ma anche Virgilio vivranno momenti di una forte incertezza se non di angoscia, minacciati dai «mille [...] da ciel piovuti» (*Inf.* IX 82-83) e dai mostri infernali come le Furie e la Medusa, di non poter continuare il viaggio; tutto ciò farà scomparire ben presto il loro atteggiamento altezzoso se non proprio superbo legato alla precedente ira.

⁴⁷ Cfr. Virgilio, *Aen.* XII 82-111.

⁴⁸ Cfr. N. Fosca, *Note sull'ordinamento morale...*, cit., p. 57: «È la mancanza di amore, fattore costitutivo della fede, la vera carenza di Virgilio, che per questo non sperimentò il percorso santificante, tenuto, ad esempio [...] da Rifeo».

⁴⁹ Robert Hollander riferendosi alle ricerche di M. Musa osserva che Virgilio non legge nella mente di Dante (a differenza di Beatrice e altri spiriti beati) nonostante la convinzione dell'uno e dell'altro che così sia: cfr. *Inf.* IV 51; X 17-18; XII 31-33; XVI 119-120; XIX 39; XXVI 73-74. Il *duca* di Dante si mostra capace solamente di indovinare i pensieri del suo discepolo dal contesto situazionale, grazie alla sua

riesce a cogliere di quali visioni si tratta né capire che il loro carattere sovranaturale sia fonte di conoscenza di gran lunga superiore a quella alla quale è capace la ragione umana.⁵⁰

Non del tutto analogo è un altro esempio dove tuttavia prevale un ragionamento paganeggiante di Virgilio che inoltre si iscrive in un modello agonistico della cultura antica.⁵¹ In conformità con esso il «savio gentil, che tutto seppe» (*Inf.* VII 3) ritiene la fama terrena, in particolare quella postuma, uno dei valori più alti, considerandola addirittura il motore nel raggiungimento della perfezione tramite la pratica delle virtù morali e intellettuali, accompagnata dal superamento di ogni debolezza. Dal punto di vista di Dante autore un simile atteggiamento non può che portare a un isolamento spirituale dell'inviduo che diventa incapace di valutare oggettivamente se stesso e rischia la superbia. Tale è la situazione di alcuni dannati (Pier della Vigna, Farinata degli Uberti, Ugolino della Gherardesca) che non avendo nessuna prospettiva futura davanti a sé ritornano ossessivamente con il pensiero al proprio passato idealizzandolo, in quanto avevano perso la verità chiamata dall'Aristotele «il ben de l'intelletto» (*Inf.* III 18).⁵² Essi cercano infatti di sfruttare l'incontro con Dante per riacquistare la buona fama da loro perduta. In termini simili ragiona Brunetto Latini nel discorso rivolto a Dante in cui espone la sua filosofia paganeggiante secondo cui il maggior premio che possa toccare all'uomo sia quello di sopravvivere a lungo nella memoria dei posteri, come scrive anche nel suo *Tesoro*: «gloria dona al prode uomo una seconda vita, cioè a dire che, dopo la sua morte, la nominanza che rimane di sue buone opere mostra ch'egli sia ancora in vita».⁵³ Tale pensiero è riecheggiato nella preghiera che egli rivolge a Dante: «Sieti raccomandato il mio Tesoro, / nel qual io vivo ancora, e più non cheggio» (*Inf.* XV 119-120).⁵⁴ Questo modo di pensare è condiviso da Virgilio; a volte egli lo sa adoperare con intelligenza nel ruolo di guida, spronando la volontà del suo discepolo nel cammino alla

eccezionale intelligenza; cfr. R. Hollander, il commento a *Inf.* XXIII 25-30, in Dante Alighieri, *La Commedia*, cit., vol. 1 (*Inferno*), p. 190; anche M. Musa, *Virgil Reads the Pilgrim's Mind*, in «Dante Studies», 95, 1977, pp. 149-152.

⁵⁰ Per più dettagli cfr. N. Fosca, *Virgilio, la grazia, l'Impero*, cit., pp. 35 ss.

⁵¹ Cfr. A. Gouldner, *Il sistema agonistico greco: modelli culturali*, in *La tragedia greca. Guida storica e critica*, a c. di Ch.R. Beye, Roma-Bari, Laterza, 1976, pp. 177-214.

⁵² Cfr. Tommaso d'Aquino, *Sententia libri Ethicorum*, liber VI, lectio 3, n. 2, in *Corpus Thomisticum* (<http://www.corpusthomisticum.org/iopera.html>), consultato 25.07.2025: «Falsum, quod est malum intellectus, sicut verum est bonum ipsius». Cfr. anche la parafrasi di queste parole in *Convivio* II XIII 6.

⁵³ Brunetto Latini, *Il Tesoro volgarizzato* II VII 72 nell'ediz.: *Il Tesoro di Brunetto Latini volgarizzato da Bono Giamboni*, a cura di L. Gaiter, vol. III, Bologna, 1880, pp. 479-480.

⁵⁴ Sul tema cfr. ad esempio M. Maślanka-Soro, *Tragizm w Komedii Dantego* [*Il tragico nella Commedia di Dante*], Kraków, Universitas, pp. 271-278.

felicità eterna. Ciò ha luogo quando questi, stanco della salita dopo che hanno lasciato la bolgia degli ipocriti, si è seduto per riposare, ma quasi subito si è alzato, incoraggiato (o forse colpito) dalle parole di Virgilio che potrebbero essere in un certo senso interpretate come la mancanza della carità (cioè di una comprensione profonda) nei suoi confronti:

«Omai convien che tu così ti spoltre»,
disse 'l maestro; «ché, seggendo in piuma,
in fama non si vien, né sotto coltre;⁵⁵
sanza la qual chi sua vita consuma,
cotal vestigio in terra di sé lascia,
qual fummo in aere e in acqua la schiuma.

E però leva sù; vinci l'ambascia
con l'animo che vince ogne battaglia,
se col suo grave corpo non s'accascia».

(*Inf.* XXIV 46-54)

Anche la conoscenza del male da parte del Virgilio dantesco è tipica di un pagano. Lo possiamo constatare soprattutto nei momenti di crisi del viaggio ultraterreno. Uno di questi casi ha luogo davanti alle mura della Città di Dite quando migliaia di diavoli⁵⁶ si oppongono minacciosamente all'entrata dell'uomo vivo nel Basso Inferno dove avrebbe potuto conoscere a fondo la natura del male e acquistare strumenti per sradicarlo dalla propria vita (non dimentichiamo che Dante rappresenta non solo se stesso, ma ogni uomo). Nell'episodio in questione (*Inf.* VIII 82-120) Virgilio commette un errore tipico di chi valuta la realtà in una prospettiva razionale. Egli infatti pare non capire che ogni tentativo di trattare con le forze del male è condannato alla sconfitta, che l'intelligenza diabolica sovrasta infinitamente quella dell'uomo ed è tutta tesa a nuocerli. Un simile errore egli commetterà ancora nella bolgia dei barattieri quando crederà nelle parole di Malacoda (*Inf.* XXI 106-111) sulla possibile via d'uscita dalla bolgia; questi mischia il vero con il falso per trarre Virgilio e Dante in inganno e intrappararli per sempre nel Basso Inferno. Il maestro di Dante sarà poi costretto a ricevere una umiliante lezione da parte di – nientedimeno – uno degli ipocriti (Frate Catalano) che gli citerà un passo dal Vangelo di san Giovanni per mostrargli che il diavolo è «bugiardo e padre di menzogna» (*Inf.* XXIII 144).

⁵⁵ I commentatori scorgono la fonte di questo pensiero nell' *Ars poetica* di Orazio: «Qui studet optatam cursu contingere metam, / multam tulit fecitque puer, sudavit et alsit» (vv. 412-413; cito dall'ediz.: Orazio, *Le Lettere*, introduzione, traduzione e note di E. Mandruzzato, Milano, BUR, 1983).

⁵⁶ Cfr. *Inf.* VIII 82-83: «mille [...] da ciel piovuti».

Virgilio, insomma, non si rende conto che se l'uomo dà ascolto alle forze del male, rischia di perdere la propria autonomia morale e spirituale. Lo conferma l'episodio con la maga Erittone (mutuata dalla *Farsaglia* di Lucano)⁵⁷ evocato da lui nell'accennato sopra momento di crisi, con l'obiettivo di tranquillizzare Dante assicurandolo che egli conosce bene il Basso Inferno, avendolo una volta percorso tutto su ordine di «Eritón cruda» (*Inf.* IX 23), per portare dal cerchio dei traditori (cerchio di Giuda) uno spirito per il rito di negromanzia:

«In questo fondo de la trista conca
discende mai alcun del primo grado,
che sol per pena ha la speranza cionca?».

Questa question fec'io; e quei «Di rado
incontra», mi rispuose, «che di noi
faccia il cammino alcun per qual io vado.

Ver è ch'altra fiata qua giù fui,
congiurato da quella Eritón cruda
che richiamava l'ombra a' corpi sui.

Di poco era di me la carne nuda,
ch'ella mi fece intrar dentr' a quel muro,
per trarne un spirto del cerchio di Giuda».

(*Inf.* IX 16-27)

La disinvoltura con la quale il poeta romano parla qui e altre due volte nella prima cantica (XII 34-36; XXI 61-63) del suo precedente *descensus ad inferos*, rivela la mancanza di uno spirito critico verso sé stesso e, più esattamente, verso la propria condotta passata, distintasi dall'incapacità di opporsi al male nella sua forma più esecrabile e odiosa.

Il presente cammino di Virgilio attraverso l'Inferno che, a differenza del primo, possiede uno scopo nobile, dimostra che se l'uomo sottopone la sua intelligenza alla virtù, può raggiungere grandi obiettivi, soprattutto se rimane disposto ad accogliere la volontà divina. Il poeta romano, nel momento in cui si era lasciato guidare passivamente dalla maga tessala («ella mi fece intrar dentr' a quel muro»; *Inf.* IX 26), non era ancora stato testimone della Discesa di Cristo agli Inferi; come confessa a Dante, l'episodio con la

⁵⁷ Erittone in Lucano sembra l'espressione più emblematica dell'ordine infernale che si va costituendo sulla terra. Come le altre streghe tessale, ma tra loro la più perfida, esercita le pratiche di negromanzia al confine tra il mondo dei vivi e quello dei morti, non lontano dalle oscure caverne di Dite (*Phars.* VI 649-650). Il rito di negromanzia dettagliatamente descritto da Lucano (*Phars.* VI 507-830) fa capire quanto la strega appaia simile ad un demone o a una terribile Furia alla quale viene esplicitamente paragonata.

maga aveva avuto luogo poco dopo la sua morte: «Di poco era di me la carne nuda»; *Inf.* IX 25).⁵⁸ Invece nel momento in cui Beatrice era scesa nel Limbo per chiedergli di soccorrere Dante che rischiava la morte eterna (*Inf.* II 58-74), minacciato di rimanere intrappolato per sempre nella “selva dei peccati”, egli doveva aver ben presente nel “libro della memoria” il trionfo di Cristo sulle forze infernali che aveva visto con i propri occhi (*Inf.* IV 52-63) e che lo aveva indotto ad abbracciare la fede cristiana *post mortem*. Forse anche per questo motivo egli aveva ubbidito subito alla «donna di virtù» (*Inf.* II 76) che gli aveva chiesto implicitamente di rifare la strada da lui già percorsa prima su ordine di Erittone, ma con un obiettivo completamente diverso. Beatrice in *Inf.* II si presenta come l’anti-Erittone⁵⁹ e la missione di Virgilio per il bene di Dante e dell’umanità si lascia interpretare, a mio avviso, come una specie di contrappasso con cui lui dovrebbe espiare la sua prima discesa, colpevole e vergognosa.

Penso che una delle ragioni per cui Dante autore ha inventato l’episodio con la maga tessala sia quella di fare luce sulle cause della impotenza di Virgilio a contatto con la forma più pura e raffinata del male, concepita in termini razionali e spirituali, sconosciuta al mondo antico, perché rappresentata dall’intelligenza demoniaca. I lettori dovrebbero essere ben consapevoli che i «mille [...] da ciel piovuti» (*Inf.* VIII 82-83) che rischiano di fermare il cammino di Dante (e con lui dell’umanità intera) verso la salvezza, anche se si lasciano vedere e sentire sulle mura della città di Dite, e quindi vengono percepiti dai sensi, raffigurano il male spirituale inteso come pura intelligenza maligna. Tocchiamo qui da vicino il problema della demonologia dantesca che non è il caso di sviluppare in questa sede.⁶⁰ Mi preme unicamente di sottolineare che la conclusione dell’episodio con l’intervento del messaggero celeste (*Inf.* IX 64-103) potrebbe essere interpretata in un senso forse finora non preso in considerazione dalla critica: servirebbe cioè a dimostrare che Virgilio non è in grado di far fronte al demoniaco da solo, non soccorso esplicitamente dall’alto, dato che nel passato si era lasciato vincere dalla sua incarnazione più perversa – la maga Erittone. L’impotenza della guida dantesca si coglie ancora meglio se notiamo che la sua fede, acquisita *post mortem*, non illuminata dalla grazia divina, facilmente vacilla, come traspare dai suoi precedenti dubbi sulla possibilità di proseguire il loro cammino: in tal senso vengono

⁵⁸ Cfr. anche *Inf.* XII 34-36, dove Virgilio osserva che quando è sceso la prima volta nel Basso Inferno, non vi erano ancora tracce delle rovine causate dal terremoto della terra infernale nel momento della morte di Cristo sulla croce.

⁵⁹ Cfr. D. Quint, *Epic Tradition and Inferno IX*, in «Dante Studies», vol. 93, 1975, pp. 201-207, a p. 202.

⁶⁰ Cfr. M. Maślanka-Soro, *Antyczna tradycja epicka u Dantego* [La tradizione dell’epica classica in Dante], Kraków, Księgarnia Akademicka, 2015, pp. 221-224.

interpretate da Dante personaggio⁶¹ le riflessioni del maestro, allusive e interrotte, pronunciate di fronte alla resistenza inquietante delle forze infernali: «Pur a noi converrà vincer la punga», / cominciò el, «se non... Tal ne s'offerse.» (*Inf.* IX 7-8).

Durante la traversata dell'Alto Inferno, per rompere la resistenza dei guardiani dei primi cerchi è stato sufficiente farli tacere con una formula quasi magica (*Inf.* III 95-96; V 23-24; VII 11-12) in cui era messo in risalto il carattere ineluttabile della volontà divina. I dannati vi espiavano le colpe causate dall'intemperanza; invece gli "abitanti" del Basso Inferno scontano la loro pena per essersi macchiati di colpe alla cui origine stava la malizia (quindi la cattiva volontà) e il cui obiettivo diretto era l'ingiuria che si commette o con la violenza, o con la frode: lo spiega Virgilio durante la sua esposizione della struttura del regno di Lucifero nei vv. 22-24 del Canto XI. Questa considerazione deve molto al pensiero ciceroniano,⁶² come è stato rilevato dai commentatori.

La cultura antica della quale Virgilio rimane il massimo esponente per Dante, immaginava il male come l'espressione di forze irrazionali, raffigurate da animali feroci e aggressivi, spesso mostruosi, di cui abbonda la mitologia antica⁶³ la quale non era pervenuta, a differenza del cristianesimo, a scoprire la sua fonte razionale e perciò non disponeva di "strumenti" adeguati per combatterlo efficacemente.⁶⁴

Nella conclusione vorrei ribadire il difficile *status* del Virgilio dantesco: non più solo pagano e non ancora (e probabilmente mai) cristiano,⁶⁵ sospeso tra le due culture, vive momenti difficili in una realtà per lui nuova e non facile da capire. D'altra parte, con la sua «parola ornata» (*Inf.* II 67) e soccorso della grazia divina salva Dante (e con lui

⁶¹ Cfr. *Inf.* IX 10-15: «I' vidi ben sì com'ei ricoperse / lo cominciar con l'altro che poi venne, / che fur parole a le prime diverse; / ma nondimen paura il suo dir dienne, / perch'io traeva la parola tronca / forse a peggior sentenza che non tenne». Abbiamo qui a che fare, come nota Robert Hollander, con «un esercizio ermeneutico inserito nel testo poetico stesso»: Dante glossa le parole di Virgilio e offre il significato che ne ha ricavato mentre le udiva. «Quello che allora, probabilmente, pensò fu che Virgilio avesse paura che sarebbero stati abbandonati all'inferno e che, in quel caso, lui sarebbe morto» (R. Hollander, il commento *ad loc.*, in Dante Alighieri, *La Commedia*, cit., p. 85).

⁶² Cfr. Cicerone, *De off.* I XIII 41.

⁶³ Cfr. A.M. Iacopino, *Custodi della dismisura: una rilettura dantesca della deformità pagana*, in «Studi (e testi) italiani», 24, 2009, pp. 90-92; cfr. anche G. Padoan, «*Dii gentium daemonia*»: mitologia pagana e demonologia dantesca, in Idem, *Il lungo cammino del «Poema sacro»: Studi danteschi*, Firenze, Olschki, 1993, p. 155: «I mostri insomma della mitologia pagana poterono [...] essere intesi come emanazioni diaboliche 'realmente' apparse agli uomini».

⁶⁴ M. Musa attribuisce la sconfitta di Virgilio al fatto che lui appartiene alla cultura antica; cfr. Id., *Advent at the Gates: Dante's Comedy*, Bloomington, Indiana University Press, 1974, pp. 65-84.

⁶⁵ Dalle parole rivolte a Virgilio da Beatrice nel Limbo traspare una speranza in questo senso: «Quando sarò dinanzi al signor mio, / di te mi loderò sovente a lui» (*Inf.* II 73-74).

l'umanità o almeno quella sua parte che si lascia da lui guidare) da una condizione di infelicità che egli stesso non era riuscito ad evitare.

Fonti

Alanus de Insulis, *Anticlaudianus*, ed. R. Bossuat, Paris, Vrin, 1955.

Benvenuto da Imola, *Comentum super Dantis Aldigherij Comædiam, nunc primum integre in lucem editum*, curante J. Ph. Lacaïta, typis G. Barbèra, Florentiae, 1887, 5 voll., nel Dartmouth Dante Project (DDP).

Bernardus Silvestris, *Commentum quod dicitur Bernardi Silvestris super sex libros "Eneidos" Virgilii*, ediderunt J. Jones, E. Jones, Lincolniae-Londinii, Apud prelium Universitatis Nebraskensis, 1977.

Brunetto Latini, *Il Tesoro di Brunetto Latini volgarizzato da Bono Giamboni*, a cura di L. Gaiter, vol. III, Bologna, 1880.

Dante Alighieri, *Commedia. Purgatorio*, revisione del testo e commento di G. Inglese, nuova edizione, Roma, Carocci, 2016.

Dante Alighieri, *La Commedia*, con il commento di R. Hollander, traduzione e cura di S. Marchesi, voll. 1-3, Firenze, Olschki, 2011.

Fosca N., *Commento alla 'Divina Commedia'*, a cura di N. Fosca, 2003-2015, nel DDP.

Ioannis Saresberiensis, *Policraticus sive De nugis curialium et vestigiis philosophorum libri VIII*, edidit C. Webb, Oxonii, E Typographeo Clarendoniano, 1909.

La Sacra Bibbia, traduzione dai testi originali, Roma, Edizioni Paoline, 1966.

Orazio, *Le Lettere*, introduzione, traduzione e note di E. Mandruzzato, Milano, BUR, 1983.

Pietro Alighieri, *Super Dantis ipsius genitoris Comædiam Commentarium, nunc primum in lucem editum* (ed. V. Nannucci), prima redazione, Florentiae, G. Piatti, 1845, nel DDP.

Tommaso d'Aquino, *Sententia libri Ethicorum*, in *Corpus Thomisticum* (<http://www.corpusthomisticum.org/iopera.html>).

Tommaso d'Aquino, *Summa Theologiae*, in *Corpus Thomisticum* (<https://www.corpusthomisticum.org/>).

Tommaso d'Aquino, *Super Romanos*, in *Corpus Thomisticum* (<https://www.corpusthomisticum.org/>).

Virgilio, *Eneide*, traduzione di L. Canali, commento di E. Paratore adattato da M. Beck, introduzione di E. Paratore, Milano, Mondadori, 2010.

Studi

Barolini T., *Dante's Poets. Textuality and Truth in the Comedy*, Princeton (NJ), Princeton University Press, 1984.

Callu J. P., "Impius Aeneas?". *Echos Virgiliens du Bas Empire in Présence de Virgile*. Actes du Colloque des 9, 11 et 12 Décembre 1976, Paris E.N.S., Tours, édité par R. Chevallier, Paris, Les Belles Lettres, 1978, pp. 161-174.

Cassell A. K., *Lectura Dantis Americana: «Inferno» I*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1989.

- Chiappinelli F., *Impius Aeneas*, Ancireale-Roma, Bonamo, 2007.
- Domaszewicz J., *O łasce i przeznaczeniu (De Gratia Christi)*, Kraków, Ultramontes, 2017.
- Forti F., *Il Limbo dantesco e i megalopsichoi dell'«Etica Nicomachea»*, in «Giornale storico della letteratura italiana», vol. CXXXVIII, 1961, pp. 329-364.
- Fosca N., *Il Canto XX del «Paradiso». Giustizia e predestinazione*, in «Studi danteschi», vol. LXXIX, 2014, p. 209-266.
- Fosca N., *Note sull'ordinamento morale del «Purgatorio»*, in «La parola del testo», vol. XXV, no. 1-2, 2021, pp. 45-66.
- Fosca N., *Virgilio, la grazia, l'impero*, in «La parola del testo», vol. XXII, no. 1-2, 2018, pp. 29-51.
- Gouldner A., *Il sistema agonistico greco: modelli culturali*, in *La tragedia greca. Guida storica e critica*, a c. di Ch.R. Beye, Roma-Bari, Laterza, 1976.
- Hawkins P. S., *Virgilio cita le Scritture*, in *Dante e la Bibbia*, a cura di G. Barblan, Firenze, Olschki, 1988, pp. 351-359.
- Hollander R., *Il Virgilio dantesco: tragedia nella «Commedia»*, Firenze, Olschki, 1983.
- Iacopino A. M., *Custodi della dismisura: una rilettura dantesca della deformità pagana*, in «Studi (e testi) italiani», 24, 2009, pp. 87-97.
- Inglese G., *Inferno I-II. Enea*, in Idem, *Scritti su Dante*, Roma, Carocci, 2021, pp. 59-92.
- Leonardi C., *Tradizione letteraria*, in *Enciclopedia Virgiliana*, vol. 3, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1987.
- Maślanka-Soro M., *Antyczna tradycja epicka u Dantego [La tradizione dell'epica classica in Dante]*, Kraków, Księgarnia Akademicka, 2015.
- , *Cultura classica e cultura cristiana nella rappresentazione dantesca di Virgilio*, in *Dante e a molteplicità delle culture nell'Europa medievale*, a cura di G. Ledda, Bologna, Bologna University Press, 2022, pp. 13-33.
- , *Lettura e interpretazione del canto XXII*, in *Voci sul Purgatorio di Dante. Una nuova lettura della seconda cantica*, vol. II, a cura di Z. G. Barański e M. A. Terzoli, Roma, Carocci, 2024, pp. 627-648.
- , *“Tu dici che di Silvio il parente [...] ad immortale secolo andò” (Inf., II, 13-15): il protagonista della Divina Commedia di Dante come “nuovo Enea”*, in «Classica Cracoviensia», vol. XVIII, 2015, pp. 241-253.
- , *Tragizm w Komedii Dantego [Il tragico nella Commedia di Dante]*, Kraków, Universitas.
- Mazzoni F., *Saggio di un nuovo commento alla Divina Commedia: Il Canto IV dell'Inferno*, in «Studi danteschi», vol. XLII, 1965, pp. 29-206.
- Musa M., *Advent at the Gates: Dante's Comedy*, Bloomington, Indiana University Press, 1974, 65-84.
- , *Virgil Reads the Pilgrim's Mind*, in «Dante Studies», 95, 1977, pp. 149-152.
- Padoan G., *«Dii gentium daemonia»: mitologia pagana e demonologia dantesca*, in Idem, *Il lungo cammino del «Poema sacro»: Studi danteschi*, Firenze, Olschki, 1993, pp. 141-156.
- Pinto R., *Virgilio nella ideazione della Commedia*, in «Theory and Criticism of Literature and Arts», vol. 9, no. 2, 2025, p. 73-81.
- Quint D., *Epic Tradition and Inferno IX*, in «Dante Studies», vol. 93, 1975, pp. 201-207.
- Reale G., *Storia della filosofia antica*, vol. 5, Milano, Vita & Pensiero, 1989.

Scafoglio G., *Dante e Stazio*, in *La poésie de la Divine Comédie / La poesia della Divina Commedia. Études, Lectures et Traductions / Studi, Lecturae e Traduzioni*, textes réunis par A. Cerbo, F. Corradi et J. Rieu, Paris, l'Harmattan, 2024, pp. 57-79.

Scott J. A., «*Virgilio, a cui per mia salute dièmi*»: alcune considerazioni sul Virgilio della «*Commedia*», in «*Rivista internazionale di ricerche dantesche*», vol. I, 2020, pp. 13-30.

Seriacopi M., *La dialettica Magnanimità/Prudenza in Dante*, Reggello (FI), FirenzeLibri, 2006.

The Poetry of Allusion. Virgil and Ovid in Dante's «Commedia», ed. by R. Jacoff, J.T. Schnapp, Stanford (California), Stanford University Press, 1991.

Gli studi di Jorge Luis Borges su Dante

VALENTINA VALENTI

Seminario Internazionale di Studi Danteschi

ORCID: 0009-0009-5952-5489

[...]

il compito che ho intrapreso è illimitato
e dovrà accompagnarli fino alla fine,
non meno misterioso dell'universo
e di me, l'apprendista.

(J. L. Borges, *Un lettore*)¹

Abstract: Il saggio propone una rivisitazione degli studi di Jorge Luis Borges sulla *Commedia* di Dante, con particolare riferimento ai *Nove saggi danteschi*. L'obiettivo è restituire la coerenza e la profondità di un corpus che costituisce una chiave di lettura imprescindibile per comprendere il poema alla luce della modernità. Attraverso la sua analisi empatica, Borges affronta i versi danteschi con la libertà e la sensibilità del poeta, trasformando l'atto critico in un dialogo vitale con il testo. La sua interpretazione, fondata su una combinazione di conoscenza teorica, analisi linguistica e intuizione poetica, non si limita a un esercizio erudito, ma si configura come una vera e propria opera di letteratura dantesca. L'opera di critica realizzata dal poeta argentino è una riflessione di un poeta, finalizzata alla riattivazione di domande di senso, destinate a sorgere ripetutamente da un ipotesto *sui generis*.

Metapoesia

Un testo che venga privato del suo orizzonte storico-critico non può essere pienamente compreso e trasmesso. La sua identità e la sua autentica essenza possono essere colte e ricostruite soltanto attraverso le differenti letture esistenti; la quantità infinita di queste ultime costituisce la vera storia² del testo e testimonia la necessità della ricerca di un senso *ivi* nascosto: tale partecipazione non va intesa come un'operazione commemorativa ma come un atto interpretativo di valorizzazione che, sebbene problematico e, talvolta, incerto, si rivela in grado di ricondurre i lettori e l'opera dentro

¹ I versi citati sono tratti dall'edizione delle *Poesie* di J. L. Borges a cura di R. Paoli (Milano, Rizzoli, 2004).

² Secondo quanto sostenuto da T. Scarano, «la tradizione critica diventa un elemento ulteriore del fascino della *Commedia*, perché rende plurale e potenzialmente infinita la parola dantesca» (citazione di Id., tratta da J. L. Borges, *Nove saggi danteschi*, Milano, Adelphi, 2001, p. 162).

lo spazio secolare e storico cui appartiene anche la critica letteraria. L'esistenza di un testo, pertanto, dipende strettamente da un processo ermeneutico che non conosce battute d'arresto e che esige la presenza di lettori ed interpreti in grado di saper riconoscere la totalità insita nel gesto di scrittura. Il compito che questi ultimi sono chiamati a svolgere è estremamente delicato e prevede l'adempimento di due doveri fondamentali: il confronto con le fonti critiche e la presa di posizione dinanzi ai relativi giudizi esistenti sono, infatti, alla base di un'impresa che, per la sua complessità, può essere assimilata ad una "lotta con l'angelo".³ Nel presente caso, ci si ritrova di fronte ad un messaggero autorevole, che, nonostante la straordinaria mole di fedeli in sua adorazione, esige attenzione e assoluto rispetto: «la lettura include valori»⁴ e un ritorno al testo è, infatti, prerequisito fondamentale per lo studio e l'analisi della poesia di Dante; di questo ne era totalmente consapevole Jorge Luis Borges, che, sebbene erudito e «armato di teologia»⁵, non esita a deporre la spada e a riconoscere umilmente il relativismo di qualsiasi operazione critica. Da poeta quale è, riconosce, con consapevolezza, di dover leggere la *Commedia* con incrollabile «fede poetica»⁶ e di dover anteporre ai commenti e alle interpretazioni in circolazione sempre e soltanto le ragioni della poesia. Non tarda a dichiarare, infatti, che «il verso è, tra le molte altre cose, un'intonazione, un accento spesso intraducibile».⁷

Schierandosi a difesa della poesia, Borges, tuttavia, non rinuncia al proprio lavoro di esegeta e arriva a concepire la critica come un «atto creativo»⁸ e di riscrittura che non può, in ogni caso, trascendere dalla dimensione superiore e spirituale della voce poetica: il poeta argentino giunge, infatti, alla conclusione che «la poesia (come la musica) è l'immediato linguaggio dello Spirito».⁹ Di conseguenza, l'«opera magica»¹⁰, prospettata da Borges, presuppone, innanzitutto, una lettura diretta del poema dantesco e, insieme, una presa di coscienza della sua «vastità universale»;¹¹ l'adozione di un simile

³ L'espressione, coniata da A. Borghesi, fa riferimento all'episodio biblico della lotta notturna di Giacobbe con un angelo, narrato in *Gen.* 32, 23-31 e reinterpretedato da G. Debenedetti in occasione di un suo intervento, (G. Debenedetti, *A proposito di 'intermezzo'*, Milano, *Libreria del Saggiatore*, 1963, p. 18), avente per oggetto una riflessione sulle difficoltà insite nel lavoro del critico letterario.

⁴ M. Luzi, *Profezia*, in *Dante*, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1995, x.

⁵ Nota di L. Sciascia presente in J. L. Borges, *Poesie*, a cura di R. Paoli, op. cit., p. 33.

⁶ La citazione è contenuta in Id., *Nove saggi danteschi*, op. cit., p. 118.

⁷ *Ivi*, p. 111.

⁸ «lo importante es ubicar al crítico como creador y a la crítica como un hecho creativo» (*Ivi*, p. 159).

⁹ Id., *La mappa segreta*, a cura di T. Scarano, Milano, Biblioteca Adelphi, 2025, p. 227.

¹⁰ Id., *Nove saggi danteschi*, op. cit., p. 13.

¹¹ *Ibidem*.

atteggiamento promuove di grado l'esperienza critica, affermandone l'autonomia, e assegna un giusto valore anche al suo punto di partenza. Con Borges diventa, in definitiva, necessario ripensare il ruolo della critica e individuare in essa quelle potenzialità che danno il via alla possibilità di una sua riclassificazione in termini metapoetici: la filologia e la critica dantesca del poeta argentino si rivela, pertanto, in grado di descrivere e illuminare, seppur in maniera parziale, il proprio testo di riferimento.

Interpretare sogni

Benché dotato di solide conoscenze cosmografiche e topografiche, necessarie alla comprensione dell'universo teorico e strutturale che sta all'origine della *Commedia*, Borges ritiene opportuno dare avvio ad un'impresa ermeneutica che sappia prendere le mosse dall'analisi di aspetti meno tecnici e ben più trasparenti, desumibili dalla puntuale presenza di accurati dettagli che rappresentano alcune tappe funzionali alla scoperta dei caratteri fantastici e realistici di cui è intessuto l'intero poema. Il raffinato saggista procede, innanzitutto, all'individuazione di precisi momenti e di significativi esempi che si rivelano in grado di ricostruire la trama psicologica dell'*Inferno*.

Rifacendosi a quanto narrato in *If*, XXV, vv. 49-66¹², Borges rileva l'introduzione di un'efficace similitudine all'interno dei versi qui di seguito riportati:

né l'un né l'altro già pareva quel ch'era:
come procede innanzi da l'ardore,
per lo papiro suso, un color bruno
che non è nero ancora e 'l bianco more.
(*If*, XXV, vv. 63-66)¹³

L'oscenità della metamorfosi che nell'episodio infernale coinvolge il mondo umano e quello animale non può che essere trasmessa attraverso una similitudine, la cui presenza non è, tuttavia, casuale: il ricorso a tale meccanismo retorico si rivela una strategia poetica ben precisa, e risponde, infatti, alla volontà di attenuare l'impatto di un'immagine che, altrimenti, sarebbe stato troppo violento. È per tale ragione che l'effetto visivo della carta bruna, divorata dal fuoco ma non ancora bruciata, può offrire

¹² Si tratta dell'episodio di metamorfosi che descrive la mostruosa compenetrazione di un serpente con un ladro.

¹³ I versi citati sono tratti dall'edizione della *Divina Commedia* a cura di A. M. Chiavacci Leonardi (Milano, Mondadori, 2016).

un'impressione della mutua trasformazione cui Dante assiste. Si tratta di un tentativo poetico applicato a una scena che, per la particolareggiata descrizione¹⁴ del suo contenuto horror, comporterebbe un probabile predominio della narrativa sulla poesia. Che un poeta prossimo alla cecità¹⁵ ed estremamente visivo¹⁶ come Borges si dedichi a una preliminare indagine sulla concretezza di tale linguaggio non desta, di certo, alcuno stupore: secondo l'interprete, il disegno dantesco di una realtà ultraterrena deve inevitabilmente prevedere il ricorso ad un lessico sperimentale che, al tempo stesso, rimandi ad un significativo apparato iconografico, deputato alla costruzione di immagini concrete e dense di significato. Borges, da lettore attento quale si rivela, non esita a registrare l'utilizzo sagace degli strumenti retorici adottati dal poeta; sono queste tecniche espressive, infatti, a dare una prima misura della genialità dantesca. Cogliere interamente l'intensità evocata dalla suggestione di tali immagini è, tuttavia, operazione eseguibile soltanto da un poeta che, prima di essere autore di saggi, si rivela, innanzitutto, elaboratore di finzioni, pronto a ricavare il proprio materiale dalla realtà e, in particolare, dai sogni.

L'opera di ricognizione avviata da Borges non si arresta e va avanti. Si procede, pertanto, con il recupero di un altro esempio, ricavabile dal XV canto dell'*Inferno*:

Già eravam da la selva rimossi
tanto, ch'i' non avrei visto dov'era,
perch'io in dietro rivolto mi fossi,
quando incontrammo d'anime una schiera
che venian lungo l'argine, e ciascuna
ci riguardava come suol da sera
guardare uno altro sotto nuova luna;
e sì ver' noi aguzzavan le ciglia
come 'l vecchio sartor fa ne la cruna. (*If*, XV, vv. 13-21)

¹⁴ Secondo quanto osservato da B. Croce in Id., *La Poesia di Dante*, London, Forgotten Books, 2018, p. 97: «[...] Non regna qui il senso del misterioso e prodigioso, né c'è vero sbigottimento per la terribilità di quei castighi divini. L'interesse è trasportato dalla cosa al modo di dirla, all'abilità con cui sono descritti, in tutti i loro particolari e nei loro gradi, processi paralleli e in reciproca efficacia, alla bravura con cui sono affrontate e vinte le difficoltà dell'assunto. [...]».

¹⁵ La composizione dei saggi danteschi risale alla fine degli anni '40 ed è proprio in questo periodo che la debole vista del poeta argentino comincia a deteriorarsi fino alla completa cecità, raggiunta, secondo R. Paoli (Cfr. J. L. Borges, *Poesie*, a cura di R. Paoli, op. cit., p. 5), a partire dalla fine degli anni '50.

¹⁶ Basterebbe pensare a quelle raccolte poetiche e a quei componimenti i cui titoli rimandano espressamente ad oggetti emblematici, ricavati dal transeunte. Secondo F. T. Montalto, «c'è in Borges una suggestione quasi ipnotica, si direbbe un maleficio degli oggetti, un loro fanatico nominalismo» (nota di Id., tratta da *Ivi*, p. 37).

L'episodio stavolta preso in esame possiede caratteri definiti ma meno raccapriccianti: ci si ritrova ancora in presenza di similitudini opportunamente integrate ai versi e attentamente impiegate per la descrizione di un contesto cupo, accompagnato dall'effetto di un'inevitabile cecità. Manifestando spiccate doti di realismo¹⁷, Dante preleva immagini comuni e appartenenti alla vita quotidiana per la rappresentazione della pena cui sono condannati i sodomiti, costretti a camminare incessantemente su argini ardenti e piegati da una pioggia di fuoco perpetuo che sprigiona vapore e brucia i loro volti. Il filtro della poesia, tuttavia, mostra di intervenire ancora una volta per introdurre l'umano nel disumano: gli accenni al vicendevole squadrarsi sotto una luna scarsamente luminosa e allo sforzo visivo di un vecchio artigiano concentrato nel suo lavoro con l'ago attivano, infatti, la trama poetica e rimandano a ricordi cittadini custoditi nella memoria del poeta medievale. Secondo Borges, tale precisione non corrisponde ad un semplice ornamento retorico, ma «è affermazione dell'onestà, della pienezza con cui ogni circostanza del poema è stata immaginata».¹⁸

Lo stesso atteggiamento di profonda perizia viene denunciato dalla forte presenza di una psicologia¹⁹ che permea in alcuni meandri del poema: è il caso del rinnovato affetto che Dante riversa sul suo «maestro»²⁰ Virgilio non appena viene informato del suo eterno e triste esilio; o, ancora, del tentativo dantesco di creare un «Inferno negativo»²¹ per «salvare i suoi eroi»²² dall'oblio. La straripante immaginazione poetica, acutamente rilevata dal saggista, rasenta un'atmosfera onirica che, tuttavia, non professa finzioni, ma «diventa garanzia di assoluta autenticità, ancor più quando cede a occasionali inciampi, poiché emana, vulnerabile, da un corpo».²³ Di conseguenza, è possibile

¹⁷ Facendo preciso riferimento alla poesia della *Commedia*, Borges nota che, in effetti, «[...] non c'è cosa sulla terra che non sia anche lì. [...]» (Id., *Nove saggi danteschi*, op. cit., p. 13); un autorevole studioso di Dante, non a caso autore di un emblematico saggio su *Dante, poeta del mondo terreno*, avvalorava la tesi, scrivendo che la *Commedia* è «[...] un'opera d'arte imitatrice della realtà, in cui s'affacciano tutte le possibili regioni del reale [...]» (E. Auerbach, *Farinata e Cavalcante*, in *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, volume I, Torino, Piccola Biblioteca Einaudi, 2000, p. 205).

¹⁸ J. L. Borges, *Nove saggi danteschi*, op. cit., p. 15.

¹⁹ Secondo quanto rilevato da D. Rondoni, si è in presenza di un «quarto personaggio della scena» (D. Rondoni, *Per lei. E per tutti. Appunti su Dante e sull'amore*, Forlì, CartaCanta editore, 2021, p. 119).

²⁰ Dante, *If*, IV, v. 46.

²¹ J. L. Borges, *Nove saggi danteschi*, op. cit., p. 29: si fa riferimento al «nobile castello» (*If*, IV, v. 106) ubicato nel Limbo.

²² *Ibidem*: tali eroi appartengono alla categoria degli «spiriti magni» (*If*, IV, v. 119).

²³ Id., *Il mestiere della poesia*, Roma, Luiss University Press, 2024, p. 23.

affermare, con riconoscenza, che, all'interno della *Commedia*, «tutto trova la sua ragione estetica o psicologica».²⁴

Ciò, tuttavia, non basta a risolvere alcune complessità: Borges finisce per individuare nella tragica storia del conte Ugolino²⁵ uno spessore psicologico di non trascurabile entità. Ripercorrendo, nella sua interezza, la storia di Ugolino della Gherardesca e passando al setaccio le differenti proposte interpretative avanzate a proposito del problematico verso 75²⁶ (*If*, XXXIII), il poeta argentino lascia volutamente in sospeso la spinosa controversia, relativa all'ipotesi di una presunta tecnofagia che avrebbe coinvolto, in qualità di artefice, la persona di Ugolino, e dichiara la questione «insolubile».²⁷ Tale atteggiamento, lungi dal ritenersi ambiguo²⁸, dovrebbe, in verità, tradursi in un'effettiva presa di posizione che non discorda da quanto Dante decide di riportare nei suoi versi. È utile, a tal proposito, rileggere alcune parti della pagina conclusiva che Borges dedica alla questione:

«[...] penso che di Ugolino Dante non abbia mai saputo molto più di quanto non dicano le sue terzine. [...] Dante direbbe che quanto ha immaginato di Ugolino sta tutto nelle controverse terzine. [...] Nella tenebra della sua Torre della Fame, Ugolino divora e non divora gli amati cadaveri, e questa oscillante imprecisione, questa incertezza è la strana materia di cui è fatto. Così, con due possibili agonie, lo ha sognato Dante e così lo sogneranno le generazioni future».²⁹

Il silenzio di Dante non è, di certo, casuale: si tratta sempre della volontà di sfuggire alla netta predominanza del disumano, e tale principio risponde perfettamente ai dettami di una coscienza poetica che è indice di straordinaria personalità. L'interpretazione di Borges rispetta la legge morale³⁰ del poeta e, al tempo stesso, conferisce piena autonomia alla dimensione artistica della sua opera. La poesia continua a rappresentare, qui più che

²⁴ Id., *La mappa segreta*, op. cit., p. 172.

²⁵ Si accenna brevemente alla storia di Ugolino della Gherardesca, catturato dall'arcivescovo Ruggieri degli Ubaldini e rinchiuso in una torre insieme ai nipoti e ai figli con l'accusa di alto tradimento nei confronti del partito ghibellino (*If*, XXXIII, vv. 13-75).

²⁶ «Poscia, più che 'l dolor, poté 'l digiuno».

²⁷ J. L. Borges, *Nove saggi danteschi*, op. cit., p. 38.

²⁸ È G. Petrocchi a parlare di «poetica borgesiana dell'ambiguità» (nota di Id., tratta da M. Luzi, *Dante*, op. cit., p. 71).

²⁹ J. L. Borges, *Nove saggi danteschi*, op. cit., p. 40.

³⁰ Si tratta di una legge morale che, in questo caso, è dettata dal riserbo e dall'impossibilità di formulare giudizi su una questione di simile portata. La collocazione di Ugolino nell'Antenora, fra i traditori della patria e del partito, dipende esclusivamente da una colpa di carattere politico e non è, in alcun modo, imputabile alla presunta antropofagia di cui sarebbe stato accusato.

mai, l'avvento dell'umano, di un angelo che sappia farsi portavoce anche del dolore generato dall'esistenza: ciò che importa davvero a Dante è dare espressione e spazio ad una voce carica d'odio, alla vita di un padre che viene infranta dall'impossibilità di salvare i propri congiunti. Secondo quanto scrive Borges, «la vita è fatta di poesia»³¹ e il vissuto umano, insieme a tutto ciò che ne scaturisce, può, pertanto, trovare una cornice ideale in quest'ultima; ignorare la veridicità di tale assunto significa precludersi la possibilità di comprendere in modo autentico e, di conseguenza, autocondannarsi ad un pericoloso impoverimento.

Il viaggio di Dante all'*Inferno* subisce il contraccolpo di un'altra onda d'urto in occasione dell'incontro con Ulisse: il confronto con quest'ultimo si rivela, infatti, altamente drammatico e innesca una scossa emotiva che, per la sua intensità, viene meticolosamente osservata e registrata anche dal saggista-psicanalista. L'orizzonte psichico del poeta viene profondamente messo a dura prova dalla venerabile presenza di un alter-ego³² che fa immediatamente breccia nel suo cuore e nella sua mente; il «fortissimo interesse»³³, manifestato sin da subito per la sua storia e, in particolare, per il suo tragico destino³⁴, ne dà una diretta conferma. Beninteso, ciò non si traduce in una completa assoluzione del peccatore: la riserva è di carattere strettamente personale, e un'esclusività³⁵ della ragione viene totalmente respinta dal pellegrino. Ulisse risulta

³¹ J. L. Borges, *Il mestiere della poesia*, op. cit., p. 36; è necessario, a questo punto, precisare che secondo il poeta bisognerebbe sempre tener ben distinte l'esistenza e l'arte dalla realtà: una «confusione» tra queste ultime andrebbe assolutamente evitata al fine di allontanare la possibilità di incorrere in irrisolvibili dispute di carattere ermeneutico (Cfr. Id., *Nove saggi danteschi*, op. cit., p. 35). A supporto di tale tesi, è doveroso riportare quanto sostiene M. Heidegger a proposito della differenza tra realtà antropologica ed esistenza fenomenologica, o meglio di quella parte dell'analitica del *Dasein* incentrata sullo stato d'animo esistenziale e orientata all'individuazione della verità dell'essere: «'Realtà' è una designazione ontologica dell'ente intramondano [...] ma la realtà non può caratterizzare in modo ontologicamente adeguato né il mondo né l'Esserci. [...] la sostanza dell'uomo è l'esistenza [...]» (M. Heidegger, *Essere e tempo*, a cura di F. Volpi, Milano, Longanesi, 1971, § 43, c, pp. 256-257).

³² Ricorrendo al linguaggio poetico di Borges, sarebbe possibile individuare in Ulisse la compresenza dell'*Altro* e dello *Stesso*. La sua figura va considerata, di conseguenza, «uno specchio di Dante» (Id., *Nove saggi danteschi*, op. cit., p. 137).

³³ S. Cristaldi, *Dante, Ulisse e il richiamo del lontano*, in *Lecturae Dantis. Dante oggi e letture dell'Inferno*, a cura di Id., Catania, Rubbettino Editore, *Le forme e la storia*, n. s. IX, 2016, 2, p. 265.

³⁴ Secondo quanto narrato da Ulisse in *If*, XXVI, vv. 90-142, si tratta di un viaggio senza ritorno, conclusosi con un naufragio che mette fine alle vite e alle aspirazioni dell'eroe e dei suoi compagni.

³⁵ Secondo quanto scritto da Dante nel *Convivio*, la ragione filosofica può dare all'uomo una beatitudine «quasi perfetta» (Cv, IV, xxii, 18) ma non suprema. In altre parole, Dante conferma l'esistenza di una felicità terrena, conseguibile tramite la ragione naturale, e ammette, però, che quest'ultima può assolvere il proprio compito solo grazie a un impulso esterno, emanato dalla forza divina.

consapevole dell'esistenza di una soglia che, per decreto divino, dovrebbe rimanere insuperabile dal genere umano, e il suo viaggio oltre le colonne d'Ercole è da considerarsi, pertanto, impresa illegittima e passibile di condanna per trasgressione alle leggi divine: la brama³⁶ di conoscenza, se non supportata dall'umiltà e dalla grazia rivelatrice, è, infatti, fine a sé stessa e si rivela, per Dante, un'armatura poco salda, destinata a sciogliersi in una delle tante forme di avidità aspramente condannate nella *Commedia*. A maggior ragione, nel suo saggio su *L'ultimo viaggio di Ulisse*, Borges riconosce fermamente che «Dante era teologo»;³⁷ ciò, tuttavia, non comporta necessariamente una dimenticanza del periodo di erranza³⁸ che lo aveva coinvolto in prima persona ma, al contrario, si rivela funzionale alla rimembranza e alla rappresentazione del «conflitto mentale»³⁹ che ha avuto luogo nel suo passato. Il desiderio di conoscenza e il culto della ragione, attestati nel *Convivio*, continuano a rappresentare prove schiaccianti che portano a sostenere quanto dichiara il saggista a proposito dei precedenti del poeta, rivelatosi, in fondo, tacito ammiratore⁴⁰ del «folle volo»⁴¹ e del «sublime peccato»⁴² commesso dall'eroe; il caso, per Borges, può, pertanto, considerarsi concluso e la sentenza proclamata inconfutabile: «Dante fu Ulisse e in qualche modo poté temere il castigo di Ulisse».⁴³

³⁶ Nel IV trattato del *Convivio*, il desiderio di acquisizione del sapere viene da Dante posto a confronto con la brama di ottenere sempre nuove ricchezze: le vivande che non placano la fame, ma la accrescono, sono ricchezze false e traditrici, promesse di «saziamento» destinate a generare «sete [...] febricante intollerabile», illusioni di «bastanza» pronte a trasferirsi in un «nuovo termine», e, quindi, «maggiore quantità di desiderio» (Cv, IV, xii, 5: si cita dall'edizione del *Convivio* a cura di G. Inglese, [Milano, Rizzoli, 2021]).

³⁷ J. L. Borges, *Nove saggi danteschi*, op. cit., p. 47.

³⁸ Ci si riferisce alla «via non vera» (Pg, XXX, v. 130) che Dante avrebbe perseguito in assenza della «verace luce» (Pd, III, v. 32).

³⁹ J. L. Borges, *Nove saggi danteschi*, op. cit., p. 48. Anche a B. Nardi sembra, in effetti, che «nella tragica figura d'Ulisse si riflettano due sentimenti che contrastano fra loro nell'animo del poeta, e che da questo interiore contrasto derivi appunto il carattere essenzialmente tragico della figurazione dantesca» (B. Nardi, *La tragedia di Ulisse*, in *Dante e la cultura medievale. Nuovi saggi di filologia dantesca*, Bari, Gius. Laterza & figli, 1949, p. 158).

⁴⁰ Sempre secondo quanto sostenuto da Id. in *Ivi*, p. 163, «[...] nell'episodio di Ulisse, alla condanna del teologo fa contrasto la commozione colla quale è rievocato il momento in cui l'eroe s'accinge ad entrar nell'alto passo. Le brevi parole colle quali Ulisse trasfonde il suo ardore ai compagni, prorompono dal più intimo convincimento della coscienza dantesca. Ulisse balza fuori, audace e intrepido, dal cuore stesso del poeta che salpa sulla tragica nave a fianco dell'eroe».

⁴¹ Dante, *If*, XXVI, v. 125.

⁴² B. Croce, *La Poesia di Dante*, op. cit., p. 98.

⁴³ J. L. Borges, *Nove saggi danteschi*, op. cit., pp. 48-49.

La crisi più acuta, dal punto di vista psicologico, viene, tuttavia, provocata dalla presenza di un'anima, ispiratrice di «pietà»⁴⁴ e messaggera di «dolor»: ⁴⁵ la voce di Francesca si rivela un'eccezionale parentesi nel contesto infernale e la sua delicatezza dà origine ad un vortice emotivo che rischia di stravolgere i criteri di severità⁴⁶ e di giustizia adottati dal poeta per la valutazione delle colpe e l'assegnazione dei relativi castighi. Anche stavolta Dante mostra un vivo interesse verso la peccatrice e la sua storia⁴⁷, riservando, tuttavia, in maniera inedita, un'estrema compassione nei suoi confronti. Ciò che ad una prima lettura potrebbe rappresentare una contraddizione, soprattutto se ci si limita ad osservare, in maniera esclusiva, il peccato di lussuria commesso, può trovare una giustificazione nella straordinaria importanza attribuita da Dante alla conoscenza della «prima radice»⁴⁸ dell'innamoramento: al poeta, infatti, «non interessa l'adulterio, ma qualcosa di più intimo, cioè sapere come giunse il tempo dei dolci sospiri».⁴⁹ Che l'esponente di punta del Dolce Stil Novo voglia dedicarsi a studi di fenomenologia e psicologia amorosa non è poi così inaspettato; ciò che sconvolge Borges, e ogni lettore, è il modo in cui Dante riesce ad immettere un episodio d'amore - scritto con «spaventoso amore»⁵⁰ - nella fitta trama infernale: Paolo e Francesca «non possono parlarsi, turbinano nel loro mulinello senza alcuna speranza, nemmeno – ci dice Dante – quella che le sofferenze possano cessare, ma stanno insieme».⁵¹ Ad emergere è, soprattutto, la «grandezza eroica»⁵² di colei che, pur accettando il castigo, continua ad essere fedele⁵³ al suo peccato e ad amare Paolo: ecco il motivo per cui Dante stenta a condannare Francesca, eterna prigioniera di un destino di amore e peccato che la vede a un tempo innocente e colpevole.

⁴⁴ Dante, *If*, V, v. 93.

⁴⁵ *Ivi*, v. 3.

⁴⁶ Non a caso, *Il carnefice pietoso* è il titolo assegnato da Borges al proprio saggio, interamente dedicato alla figura di Francesca.

⁴⁷ Si rimanda brevemente alla storia di Francesca (da Polenta), uccisa, insieme all'amante Paolo Malatesta, dal marito Gianciotto Malatesta, signore di Rimini (*If*, V, vv. 97-107, vv. 127-138).

⁴⁸ Dante, *If*, V, v. 124.

⁴⁹ J. L. Borges, *Nove saggi danteschi*, op. cit., p. 126.

⁵⁰ *Ivi*, p. 96; il racconto dell'episodio è anche strumento funzionale di biografia amorosa che rimanda alla fase del "folle amore" di tradizione romanza, assimilata e, successivamente, superata da Dante con la poesia della lode presente nella *Vita nuova*. Del resto, sempre secondo quanto sostenuto da Borges, anche Francesca potrebbe essere considerata «una mera proiezione del poeta» (*Ivi*, p. 55).

⁵¹ *Ivi*, p. 128.

⁵² *Ivi*, p. 125.

⁵³ Secondo quanto affermato, in maniera categorica, da F. De Sanctis, in Id., *Lezioni e saggi su Dante*, Torino, Giulio Einaudi Editore, 1955, p. 208, «[...] Francesca niente dissimula, e niente ricopre [...]».

La legge d'amore qui vigente appartiene, tuttavia, ad un ordine strettamente terreno e non può, in alcun modo, prevalere sulla legge morale;⁵⁴ secondo quanto sostenuto, in prima battuta, da Benedetto Croce⁵⁵ e, successivamente, anche da Borges, «Dante comprende e non perdona».⁵⁶ Ed è inevitabile: se un assolutismo della ragione non è consentito, ciò non la rende priva, in ogni caso, di una dimensione autonoma che possa preservarla da eventuali sovversioni; anche stavolta, pertanto, la sentenza è definitiva: per la legge morale di Dante, una sottomissione del «fedele consiglio de la ragione»⁵⁷ ad istinti e desideri divergenti non è, in alcun modo, ammissibile. Ma il grande dolore che paralizza Paolo non passa inosservato e turba profondamente il poeta: il retroscena della *Commedia* ci restituisce, infatti, l'immagine di un uomo che «cade»⁵⁸ e viene meno, travolto dalla pietà e dalla spaventosa intensità di un sogno «così vivido».⁵⁹

L'irriducibile lei

Borges scrive che «al di là dello schema teologico e dei destini personali dei peccatori, dei penitenti e dei beati, l'argomento intimo della *Commedia* è il rapporto di Dante con Beatrice».⁶⁰ Già a partire da tale enunciato è evidente il modo in cui Borges tende ad assegnare assoluta centralità alla storia narrata nella *Vita nuova*, dal momento che, per il poeta argentino, è proprio questa a rappresentare il «fatto fondamentale»⁶¹ e la chiave di volta per la comprensione della «triplice architettura»⁶² del poema.

Si tratta di una relazione che il poeta argentino decide di analizzare in maniera del tutto soggettiva, evitando approcci semplicistici e avanzando cautamente «qualche

⁵⁴ Non bisogna dimenticare che tale legge morale deve essere opportunamente collocata all'interno dell'orizzonte storico in cui Dante si ritrova a vivere e scrivere. La società medievale si faceva portavoce di una gerarchia di valori che definiva, inevitabilmente, anche i modelli di comportamento ammissibili: il patto coniugale, in particolare, veniva concepito come un patto sacro e l'adulterio, di conseguenza, ne rappresentava una violazione.

⁵⁵ B. Croce scrive che «[...] Dante, come teologo, come credente, come uomo etico, condanna quei peccatori; ma sentimentalmente non condanna e non assolve [...]» (B. Croce, *La Poesia di Dante*, op. cit., p. 78).

⁵⁶ J. L. Borges, *Nove saggi danteschi*, op. cit., p. 58.

⁵⁷ Dante, *Vn*, II, 9: si cita dall'edizione della *Vita nuova* a cura di R. Pinto (Firenze, Edimedia, 2019).

⁵⁸ Id., *If*, V, v. 142.

⁵⁹ J. L. Borges, *Nove saggi danteschi*, op. cit., p. 133.

⁶⁰ Id., *La mappa segreta*, op. cit., p. 172.

⁶¹ Id., *Nove saggi danteschi*, op. cit., p. 101.

⁶² *Ivi*, p. 94.

osservazione di carattere psicologico».⁶³ Inevitabilmente sensibile al tempo e alle sue misurazioni, Borges mostra di appuntare con esattezza la data dell'incontro ultraterreno con Beatrice: il nuovo sogno⁶⁴ prende avvio «la mattina del tredici aprile dell'anno 1300»⁶⁵ e introduce alla tappa conclusiva del viaggio dantesco. Dopo un'estrema sintesi dei canti preparatori all'avvento di Beatrice, il saggista orienta la lente proprio verso lei e, in particolare, verso l'atteggiamento che riserva al poeta. Al contrario di alcuni commentatori, Borges dichiara di non essere affatto sorpreso dalla severità della protagonista femminile: secondo l'interprete, l'austera solennità di Beatrice è, infatti, conseguenza naturale dell'autentica realtà dei fatti. Non lasciando spazio ad edulcoranti illusioni, la penna di Borges si rivela tremendamente oggettiva e restituisce l'immagine di un uomo «rifiutato per sempre»⁶⁶ dalla donna che ama «infinitamente»⁶⁷ e che desidera ritrovare. Un incontro con lei diventa possibile solo a condizione di una necessaria distanza che la rende, in ultima analisi, «inaccessibile»:⁶⁸ rispettare l'irriducibile alterità della donna che vive in cielo è l'unica strategia messa in atto da Dante per «innamorarsi».⁶⁹ E al poeta non resta altra via che questa per dar vita ad un amore spirituale il cui Dio è infallibile.⁷⁰

Prendendo in esame il canto XXXI del *Paradiso*, nel suo ultimo saggio, Borges si sofferma ancora sull'estrema distanza che separa Dante da Beatrice, lontana più che lo spazio compreso tra la regione del tuono e l'abisso del mare:

Da quella region che più sù tona
occhio mortale alcun tanto non dista,
qualunque in mare più giù s'abbandona,
quanto lì da Beatrice la mia vista;
ma nulla mi facea, ché sù effige
non discendëa a me per mezzo mista.
(Pd, XXXI, vv. 73-78)

⁶³ *Ivi*, p. 89.

⁶⁴ Si rimanda al titolo del saggio, *L'incontro in un sogno* (*Ivi*, pp. 89-96).

⁶⁵ *Ivi*, p. 89.

⁶⁶ *Ivi*, p. 94.

⁶⁷ *Ivi*, p. 95.

⁶⁸ *Ivi*, p. 94.

⁶⁹ *Ibidem*; secondo quanto riportato nel *Dizionario della Divina Commedia* (a cura di E. Malato, Roma, Salerno, 2021, pp. 510-511), nel testo dantesco la voce verbale «innamorarsi» può presentare una doppia accezione semantica: il verbo riflessivo è qui da intendersi con il significato di «amare».

⁷⁰ Cfr. C. Tramontana, *Beatrice e il nome di Dante*, in *"Buon cristiano fatti manifesto"*, a cura di M. Roccasalva Firenze e F. D. Tosto, Siracusa, Editrice Istina, 2023, pp. 191-192.

Il tentativo di misurazione che dà il poeta in relazione all'intervallo di spazio che lo allontana da Beatrice, espresso attraverso la ben congegnata similitudine di carattere spaziale, si rivela, a tal proposito, indefinito. L'amore di Dante è in grado di trascendere la dimensione fisica e di percepire la potenza dell'ultimo sorriso di colei che, oltre ad essere misura dell'«eterno amore»⁷¹, è anche la vera ragione della sua poesia:

[...] e quella, sì lontana
come pareva, sorrise e riguardommi;
poi si tornò a l'eterna fontana
(*Pd*, XXXI, vv. 91-93)

È lei ad essere messaggera dell'irriducibile amore, protagonista di un sogno impossibile che non può essere dimenticato.

Ma se le spirali del sogno e della scrittura possono portare a lei, lo stesso non vale per la realtà terrena di Dante: con un atteggiamento di rara accuratezza, Borges mostra, infatti, di saper cogliere in quest'ultima le due dimensioni di perdita ed assenza che, a loro volta, definiscono e connotano il sentimento del poeta. A tal proposito, è bene riportare le parole scelte da Borges per l'analisi della scena:

«[...] Dante la scorge in alto; il chiaro firmamento non dista dall'abisso più profondo del mare quant'ella dalla sua vista. Dante la prega come si prega un Dio, ma anche come una donna agognata.

'O donna in cui la mia speranza vige,
e che soffristi per la mia salute
in inferno lasciar le tue vestige'

Beatrice allora lo guarda un istante e sorride, per poi tornare all'eterna fonte di luce.

Francesco De Sanctis (*Storia della letteratura italiana*, VII) intende così il passo: "Quando Beatrice si allontana, Dante non emette un lamento: ogni residuo terrestre è in lui bruciato e distrutto"⁷². Questo è vero se consideriamo il proposito del poeta; erroneo, se consideriamo il sentimento.

Ricordiamo un fatto incontrovertibile, un solo umilissimo fatto: la scena è stata *immaginata* da Dante. Per noi è molto reale; per lui, lo fu meno. (La realtà, per lui, era che prima la vita e poi la morte gli avevano strappato Beatrice). Per sempre assente da Beatrice, solo e forse umiliato, immaginò la scena per immaginarsi con lei. [...]

Anche 'eterna' sembra contaminare 'si tornò'». ⁷³

⁷¹ Dante, *Pd*, XXIX, v. 18.

⁷² F. De Sanctis, *Storia della letteratura italiana*, a cura di G. M. Fioravanti, Milano, Rizzoli, 2020, VII, [44], p. 320.

⁷³ J. L. Borges, *Nove saggi danteschi*, op. cit., p. 104.

Sulla linea di quanto pensato da Francesco De Sanctis e da Borges, l'amore di Dante per Beatrice «rimase un sogno».⁷⁴ Tuttavia, non è possibile negare che anche «la tenebra ha la sua luce».⁷⁵ Dante ha dovuto, inevitabilmente, confrontarsi con una realtà estremamente severa e complessa, ma ciò non gli ha impedito di immaginare l'esistenza di un aldilà e la possibilità di un ultimo incontro con la donna amata.

Con questo passo, al tempo stesso intertestuale e intimo, termina il nono saggio, destinato ancora, come i precedenti, a far luce sullo splendore cristallino del «dono più grande che la letteratura può offrirci»,⁷⁶ sulla preziosità di un'opera imperitura,⁷⁷ scritta da un poeta che ha «osato forgiare arcani appena accennati dalla penna dello Spirito Santo».⁷⁸

Fonti

Convivio = Dante, *Convivio*, a cura di G. Inglese, Milano, Rizzoli, 2021.

Divina Commedia = Dante, *Divina Commedia*, a cura di A. M. Chiavacci Leonardi, 3 voll., Milano, Mondadori, 2016.

Vita nuova = Dante, *Vita nuova*, a cura di R. Pinto, Firenze, Edimedia, 2019.

Il mestiere della poesia = J. L. Borges, Roma, Luiss University Press, 2024.

La mappa segreta = J. L. Borges, *La mappa segreta*, a cura di T. Scarano, Milano, Biblioteca Adelphi, 2025.

Nove saggi danteschi = J. L. Borges, *Nove saggi danteschi*, a cura di T. Scarano, Milano, Adelphi, 2001.

Poesie = J. L. Borges, *Poesie*, a cura di R. Paoli, Milano, Rizzoli, 2004.

Studi

B. Nardi, *La tragedia di Ulisse*, in *Dante e la cultura medievale. Nuovi saggi di filologia dantesca*, Bari, Gius. Laterza & figli, 1949, pp. 153-163.

F. De Sanctis, *Lezioni e saggi su Dante*, Torino, Giulio Einaudi Editore, 1955.

G. Debenedetti, *A proposito di 'intermezzo'*, Milano, Libreria del Saggiatore, 1963, pp. 5-18.

M. Heidegger, *Essere e tempo*, a cura di F. Volpi, Milano, Longanesi, 1971.

M. Luzi, *Dante*, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1995.

E. Auerbach, *Farinata e Cavalcante*, in *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, volume I, Torino, Piccola Biblioteca Einaudi, 2000, pp. 189-221.

⁷⁴ F. De Sanctis, *Storia della letteratura italiana*, op. cit., III, [1], p. 122.

⁷⁵ M. Luzi, *La luce*, in *Dante*, op. cit., xx.

⁷⁶ J. L. Borges, *Nove saggi danteschi*, op. cit., p. 131.

⁷⁷ «[...] che continuiamo a leggere e che continua a sorprenderci, che durerà oltre la nostra vita, ben oltre le nostre veglie e sarà resa più ricca da ogni generazione di lettori. [...]» (*Ivi*, p. 109).

⁷⁸ *Ivi*, p. 47.

- S. Cristaldi, *Dante, Ulisse e il richiamo del lontano*, in *Lecturae Dantis. Dante oggi e letture dell'Inferno*, a cura di Id., Catania, Rubbettino Editore, *Le forme e la storia*, n. s. IX, 2016, 2, p. 263-296.
- B. Croce, *La Poesia di Dante*, London, Forgotten Books, 2018.
- F. De Sanctis, *Storia della letteratura italiana*, a cura di G. M. Fioravanti, Milano, Rizzoli, 2020.
- D. Rondoni, *Per lei. E per tutti. Appunti su Dante e sull'amore*, Forlì, CartaCanta editore, 2021.
- E. Malato (a cura di), *Dizionario della Divina Commedia*, Roma, Salerno, 2021.
- C. Tramontana, *Beatrice e il nome di Dante*, in "*Buon cristiano fatti manifesto*", a cura di M. R. Firenze e F. D. Tosto, Siracusa, Editrice Istina, 2023, pp. 179-192.

Il ‘sacro’ in Dante e in Gaudí

RAFFAELE PINTO

Universitat de Barcelona

ORCID: 0009-0000-6295-3446

Discorso di apertura del convegno

Il sacro in Dante e Gaudí, Verona, 30 settembre-1° ottobre 2025

Abstract: A partire dalle nozioni antropologiche più generali relative al ‘sacro’, si prendono in considerazione gli aspetti della poesia di Dante e dell’architettura di Gaudí che consentono una lettura comparativa dei rispettivi capolavori (*Commedia* e *Sagrada Família*), pur nella distanza delle relative epoche e nella differenza dei codici espressivi.

Prende oggi l’avvio un’iniziativa promossa dal Centro Scaligero degli Studi Danteschi (CSSD) e dall’Università di Barcellona, e di cui è ispiratrice la Prof.ssa Albertina Cortese, direttrice del Centro, con la quale ci proponiamo di instaurare un dialogo ideale fra due figure somme della civiltà europea, un poeta, Dante, e un architetto, Gaudí, interrogati intorno ad un tema che profondamente li accomuna, pur nella distanza storica e nella differenza dei linguaggi artistici, ossia il sacro, quale esso si manifesta nei rispettivi capolavori, ossia la *Divina Commedia* e la *Sagrada Família*. Onorato di esserne il coordinatore, mi propongo di illustrare in questa prolusione i criteri generalissimi della sua articolazione tematica, che sarà poi analiticamente svolta dagli illustri colleghi che hanno accettato di intervenire con i loro contributi, e ai quali esprimo ora la mia più sincera gratitudine, configurando il ricco programma che avete nella locandina. Mi preme, però, innanzitutto segnalare l’eccezionalità della proposta della prof.^a Cortese, che, convocando studiosi ed esperti di formazione e campo di studi diversissimi, ossia critici letterari ed architetti, lancia una sfida alla comunità scientifica proponendo un confronto di saperi che attraversa o salta a piè pari gli steccati accademici del lavoro intellettuale, obbligando tutti noi ad affacciarci su un territorio più o meno ignoto (nel mio caso molto ignoto).

Indipendentemente dalla tematica proposta alla nostra attenzione, questa sfida ha l’effetto di ossigenare la ricerca, mostrando aspetti ignorati o trascurati di un sapere accademicamente rigidamente recintato, e che invece presume, a volte boriosamente, di controllare in tutte le sue sfaccettature: eccoci allora qui riuniti, studiosi di poesia e

studiosi di architettura che, attraverso il dialogo e il confronto, scoprono l'ampio territorio di intersezione dei loro saperi.

La prima domanda alla quale voglio rispondere è la plausibilità dell'accostamento fra Gaudí e Dante. La domanda è resa necessaria dal fatto che, tranne qualche non trascurabile eccezione, mai la ricerca, sia di critici letterari che di storici dell'arte, ha messo in rapporto Gaudí a Dante. Queste nostre giornate, quindi, quelle che si celebreranno l'anno prossimo a Barcellona, aprono una via di indagine radicalmente nuova, e di ciò va dato merito alla lungimirante intuizione di Albertina Cortese. Passo ora a illustrare la nostra iniziativa, che si articolerà in due momenti spaziotemporali che corrispondono a due prospettive generalissime secondo le quali le opere maggiori delle due figure saranno analizzate e confrontate, ossia il simbolismo (che ha come scenario Verona, e si protrarrà in quattro sessioni durante due giornate), e poi la poesia e l'arte (che avrà come scenario Barcellona nel 2026, anniversario della morte dell'architetto, la cui articolazione è ancora in processo di allestimento). Per 'sacro' intendo, preliminarmente e senza ipotecare analisi che vadano in direzioni diverse, il significato che l'etimologia della parola ha nelle lingue indoeuropee (penso in particolare ad Emile Benveniste e al suo *Vocabolario delle istituzioni indoeuropee*), ossia la apertura sulla trascendenza, una apertura che, sebbene sia storicamente definita tanto in Dante quanto in Gaudí come religiosità scritturale (ossia il Cristianesimo o, più, precisamente, il Cattolicesimo), manifesta, in entrambi, una esigenza più ampia di quanto esprima un credo storicamente definito, ossia l'esigenza universalmente umana di dare un significato culturale (di culto) al reale, che viene, per così dire, sacralizzato, nel momento in cui esso viene investito di valori che trascendono le necessità esistenziali dell'essere umano, necessità che possiamo definire, in senso lato, come economiche. Le linee di ricerca saranno dunque la tensione verso la trascendenza, e la esplorazione della verità dell'uomo e del mondo in una dimensione che è, da un lato, prefigurazione del divino, giacché il reale, metaforizzato attraverso la parola e la pietra, è per entrambi accesso al divino, traguardato quindi *per speculum in aenigmate*; e dall'altro la ricostruzione dell'uomo e del mondo nella radicale immanenza della materia poeticamente plasmata dal genio dell'artefice, nell'*hic et nunc* della loro esistenza storica. L'alone auratico che anticamente avvolgeva il 'sacro' (secondo Walter Benjamin) viene trascritto nel linguaggio a tutti accessibile della modernità letteraria ed architettonica, da loro non profanato, certo, ma bensì secolarizzato: per Dante la poesia può veicolare il 'sacro' nella lingua e sulle labbra delle donne (mediante il *femineo ... labello* della I *Egloga* a Giovanni del Virgilio); per Gaudí "la sacralità dello spazio può manifestarsi nel 'secolare', in

questo nostro *saeculum*” (come spiega Raimon Panikkar: *Lo spazio sacro è lo spazio reale*, in AA.VV., *Gaudí. Spazio e segni del sacro*), e lo spazio stesso può essere inteso come una manifestazione del sacro:

Le strutture ad albero della Sagrada Família (scrive Maria Mannone in un saggio dal titolo intrigante: *Dante, Gaudí, Dalí: un dialogo fra geometria, natura e fede*) racchiudono un significato simbolico: il “sacro”, all’interno della cattedrale, è rappresentato dallo spazio stesso. Lo spazio non è quindi un contenitore, ma diviene esso stesso oggetto di studio e di devozione. E sappiamo come il concetto di spazio sia centrale nella fisica e nella matematica contemporanee. I continui riferimenti alla natura sottolineano inoltre l’importanza della connessione e fra l’uomo e il Creato, tema di particolare attualità e drammaticità, in tempo di deforestazioni selvagge e cambiamenti climatici.

Un aspetto sostanziale di tale processo di secolarizzazione è l’implicazione esistenziale dell’artefice nella sua opera: potremmo leggere la *Commedia* senza tener conto della biografia di Dante? E, parallelamente, potremmo leggere la *Sagrada Família* senza tener conto della biografia di Gaudí? La risposta, in entrambi i casi, è no. E, relativamente a Gaudí, la ricerca del sacro orienta non solo la quotidianità della sua vita di cristiano, ma anche l’insieme della sua opera di architetto, giacché i simbolismi scritturali sono presenti non solo negli edifici ufficialmente religiosi, ma anche nella architettura civile (come illustra molto bene Joan Bassegoda Nonell: *Gaudí e il sacro*, in AA.VV., *Gaudí. Spazio e segni del sacro*), a volte in polemica con i suoi committenti: rivelatrice di questa pervasività del sacro nella architettura di Gaudí è una statua in bronzo della Vergine che avrebbe dovuto occupare la parte alta della facciata d’angolo della casa Milà, all’incrocio fra il Paseo de Gracia e la calle Provenza di Barcellona, secondo le intenzioni dell’architetto, e che invece non venne realizzata per volontà di don Pablo Milà e di sua moglie (timorosi forse degli atti vandalici contro edifici di culto durante la Settimana Tragica).

Tempio di simboli è la *Commedia* al pari della *Sagrada Família*, idealmente configurate, l’una e l’altra, sul modello della parola divina, una parola che storicamente è stata pronunciata attraverso il Vangelo e la Scrittura, ma che nei due autori si affaccia sull’aldilà, inteso come bisogno di trascendenza vissuto da ogni uomo e da ogni società umana, indipendentemente dal credo in cui tale bisogno viene formulato: un misticismo archetipico nel quale tutte le lingue e tutte le religioni sono traducibili (come intravide un altro genio catalano, Ramon Llull, e come lo stesso Dante intuì, quando immaginò un Monarca che unificasse politicamente, e nel segno della pace, tutti gli uomini della terra, indipendentemente dal loro credo religioso: “Ma vedi: molti gridan ‘Cristo, Cristo!’, / che saranno in giudizio assai men prope / a lui, che tal che non conosce Cristo” (*Par.* XIX 106-108).

L'esperienza del sacro nasce dalla distinzione, all'interno dell'esistenza quotidiana, di ciò che appartiene alla divinità, il sacro, da ciò che appartiene agli uomini, il profano. La religione, intesa come trascendenza, e l'economia, intesa come immanenza, si distinguono l'una dall'altra, oppure si oppongono l'una all'altra, come le due istanze che, dialetticamente in rapporto, configurano sul piano antropologico ogni cultura. È necessario, inoltre, tener presente che tale dialettica, e l'apertura sulla trascendenza che ne deriva, si presenta secondo due paradigmi antropologici molto diversi, a seconda che si considerino culture integrate (ossia globali o preindustriali) o culture di tipo industriale o moderno, che presentano, cioè, un alto grado di interna articolazione attraverso la divisione del lavoro: nelle prime l'esperienza del sacro è sostanzialmente integrata nell'universo profano del quotidiano; nelle seconde, invece, le due esperienze, quella del sacro e quella del profano, si oppongono in modo netto. Come vedremo, Dante e Gaudí, pur appartenendo a culture di tipo industriale (le origini del capitalismo in Dante, il capitalismo maturo in Gaudí), ridefiniscono con la loro opera proprio i limiti e i confini del sacro rispetto al profano. Per ciò che riguarda Gaudí, che inizia a lavorare alla Sagrada Família nel 1883, non è necessario insistere sul fatto che la società della sua epoca, cioè la Catalogna fra otto e novecento, è una società e una cultura di tipo marcatamente industriale. Bisogna però ricordare alcuni eventi che segnarono in profondità la vita professionale dell'architetto e lo stesso progetto del tempio espiatorio: la *Rerum novarum* di Leone XIII, del 1891, che apriva la cultura cattolica alla questione sociale ed operaia; l'attentato anarchico contro il Liceo (l'Opera di Barcellona), che fece 20 morti, il 7 novembre del 1893; la 'semana trágica', una insurrezione operaia con forte connotazione anticleriale, che divampò in Catalogna fra il 26 di luglio e il 2 di agosto del 1909.

Per ciò che riguarda Dante, basta ricordare gli Ordinamenti di giustizia del 1293 per visualizzare la trasformazione politica che la divisione del lavoro, attraverso il sistema delle Arti, significò per la città, con l'espulsione dagli organismi del potere comunale dell'aristocrazia feudale e il controllo che la borghesia, politicamente organizzata 'in parti', i partiti dell'epoca, assumeva della politica cittadina. E poi il conflitto tra le parti che portò all'esilio del poeta, della cui esperienza restano nella *Commedia* tracce memorabili. Si tratta di momenti ovviamente molto diversi di sviluppo dell'economia capitalista, ma si capisce poco sia della *Commedia* che della *Sagrada Família* se non si tiene conto del legame che esiste fra entrambe le opere e le convulsioni economico-sociali del loro tempo, un legame così forte che il loro aspetto sacrale e religioso è anche una risposta a tali convulsioni.

Su un piano interpretativo più generale, sia in Dante che in Gaudí l'opera viene intesa come accesso alla dimensione sacrale della vita umana, che è anche ipotesi di pervivenza al di là della caducità e della morte che presiedono l'esistenza materiale. In tale prospettiva, sia la *Commedia* che la *Sagrada Família* si presentano come prodotti che, almeno congetturalmente, sono destinati a sopravvivere nel tempo, ossia a durare, in quanto viva testimonianza del divino e della sua impronta nella realtà. In Dante questa vocazione alla durata si esprime in luoghi memorabili, come nella conversazione con Cacciaguida, nella quale il poeta si augura di "viver fra coloro / che questo tempo chiameranno antico". Per la Gaudí "un'opera del genere deve essere figlia di tempi lunghi: più sono lunghi meglio è. Bisogna sempre conservare lo spirito del monumento, ma la sua vita deve dipendere dalle generazioni che se la tramandano e con le quali la Chiesa vive e si incarna". Un momento rivelatore della mentalità artistico-religiosa di Gaudí è l'episodio ricordato dal filosofo Francesc Pujols nel suo volume *La visió artística y religiosa d'en Gaudí* (del 1927, tradotto in francese da Salvador Dalí). Pujols racconta che in una conversazione a Mallorca con il pittore Santiago Rossinyol, Gaudí sosteneva che, come per tutte le cattedrali d'Europa, anche per la *Sagrada Família* sarebbero state necessarie varie generazioni e vari secoli per portarne a termine la costruzione, di cui egli certamente non avrebbe visto la fine. Rossinyol, allora, gli obiettò, con maliziosa ironia, che forse il cattolicesimo non sarebbe durato tanto. Gaudí si strinse nelle spalle e ammutolì, visibilmente costernato, come se quella obiezione, che forse era solo la burla di uno scettico nei confronti di un credente, avesse intaccato e messo in discussione un aspetto sostanziale della sua visione artistico-religiosa, ossia la durata dell'opera e del suo significato nel tempo.

Nell'esperienza del sacro il mondo, sottratto alla caducità del mutamento e della morte, così come esso appare alla percezione più immediata, è ricondotto a un sistema di valori stabile (se non eterno) che ne corregge simbolicamente le imperfezioni e il deficit esistenziale. Il 'sacrato poema' e il 'tempio espiatorio' verranno quindi interrogati qui, in modo diretto e frontale, oppure in modo indiretto e laterale, in quanto riusciti tentativi di restituire al mondo, in una civiltà vocationalmente profana come la nostra, il suo significato e i suoi valori, e quindi di restaurare quella porta (*janua*) sulla trascendenza di cui la modernità, proprio nell'atto di chiuderla, conferma la imprescindibilità. La parola della poesia e la pietra dell'architettura si presentano così come materia di grammatiche di un immaginario religioso di cui Dante e Gaudí hanno fornito le supreme realizzazioni artistiche. In entrambi il sacro non è già dato, anteriormente alla iniziativa che produce oggetti, letterari o architettonici, ma è piuttosto il punto d'arrivo di una iniziativa, che consiste potremmo dire nella

sacralizzazione di ciò che in sé è profano, ossia della esperienza quotidiana di uomini e donne che viene sublimata grazie alla loro opera e sottratta idealmente alla fugacità del reale in sé dato. Ciò che accomuna i due artisti, nettamente differenziandoli dalla religiosità antica e tribale messa in luce dall'antropologia e dalla storia delle religioni (secondo Mircea Eliade), è dunque la visione moderna del 'sacro', ossia un orizzonte di immanenza, estetica e politica, al quale ogni valore sacrale deve essere ricondotto. La religiosità delle loro opere si traduce sistematicamente nei principi fondanti della poesia e dell'architettura, intese come procedure di conversione del 'sacro' astratto e metastorico nelle concretissime elaborazioni in parola e spazio destinate ad una comunità particolare ma poi anche all'umanità in generale. Lo sguardo dell'analisi sarà quindi orientato verso il futuro (eventualmente utopico) della nostra civiltà, oltre che, o piuttosto che, verso il passato di civiltà anteriori o diverse.

Nel caso di Gaudí la sacralità è implicita nell'idea stessa e nella forma del tempio, che venne presentato al papa e consacrato come basilica dal cardinale Monsignor Ragonesi nel 1915. Nel caso di Dante e della *Commedia*, invece, parlerei di una sacralità dinamica, nel senso che il sacro è il punto di approdo di un percorso di ricerca tanto poetico quanto religioso (o teologico). Credo che tale dinamismo, nell'idea dantesca del sacro, venga nitidamente formulato nel titolo di un recente e importante volume di critica dantesca, di cui è autore uno studioso prestigioso, oltre che caro amico, Alberto Casadei: *Un poema che diventa sacro*. La *Commedia*, infatti, non è sacra fin dal principio, non lo è almeno nelle definizioni che il poeta fornisce nell'*Inferno*, e che sono state adottate come titolo del poema. Nel XVI e XXI canto il testo è una *comedia*, ben differenziata dall'*alta tragedia* (canto XX) di Virgilio, ossia l'*Eneide*. Nel confronto con il grande classico della antichità latina, Dante utilizza concetti di tipo linguistico-retorico, come aveva già fatto nel *De Vulgari Eloquentia*. Da questi passaggi i contemporanei dedussero il titolo di *Commedia* che ci è Família re (il primo fu il poeta fiorentino Francesco da Barberino, nei suoi *Documenti d'amore*, intorno al 1313). Questa data è importante perché il Barberino conosceva certamente l'*Inferno*, da cui estrae la parola *comedia*, forse anche il *Purgatorio* (nel quale il testo non viene definito nel suo insieme), ma non il *Paradiso*, dove invece l'opera viene ribattezzata dal suo autore: *sacrato poema* (nel XXIII) e *poema sacro* (nel XXV). La sacralità del testo è dunque un'idea forse implicita nella formula di *comedia*, usata nell'*Inferno*, ma certo non evidenziata né rivendicata dall'autore. Solo all'altezza degli ultimi canti del *Paradiso* la *comedia* diventa un *poema sacro* ("al quale han posto mano e cielo e terra"). Se teniamo conto del fatto che nell'*Inferno* (canto XX) le tre parti del poema sono definite come *canzoni* (termine ovviamente retorico), mentre alla fine del *Purgatorio* (canto XXXIII) esse diventano *cantiche* (termine scritturale che

Dante riprende dall'*Apocalisse* di Giovanni) è subito chiaro in che senso il *poema* divenga *sacro*, d'accordo con il processo di crescita formale e ideale del testo, una crescita che si riflette nella coscienza autoriale di Dante e nel valore, innanzitutto religioso e non più prevalentemente retorico, che egli attribuisce alla sua opera, una volta conclusa, o in procinto di concluderla. Lancio qui, come mera ipotesi, al limite della provocazione, questa domanda: quale sarebbe stato il titolo del poema se il testo fosse stato noto tutto intero fin dal principio? Se cioè i contemporanei avessero tenuto presente non solo l'*Inferno*, in cui esso è una *comedia*, ma anche il *Paradiso*, in cui esso è un *poema sacro*. Dobbiamo almeno congetturare che il titolo sarebbe forse stato *Poema sacro*, il *Poema sacro* di Dante Alighieri. Sarebbero allora emersi con folgorante evidenza le profonde connessioni ideali fra la *Sagrada Família* di Gaudí e il *Poema sacro* di Dante. Chiarirò il concetto di sacralizzazione del profano attraverso due esempi, che hanno in comune l'oggetto profano che i due artisti sacralizzano con la loro opera. Una delle cruces della *Commedia* è il passaggio di *Purgatorio* XXII in cui Stazio traduce i versi 56-57 del III Libro dell'Eneide: "Quid non mortalia pectora cogis / auri sacra fames?", ossia "A quali eccessi non induci gli uomini, o esecranda sete dell'oro?" (in riferimento alla uccisione da parte di Polidoro per impossessarsi del tesoro che egli portava con sé). Dante traduce in questo modo: "Per che non reggi tu, o sacra fame / de l'oro, l'appetito de' mortali?". La traduzione tradisce il testo originale capovolgendo il senso della parola *sacer*: non 'esecrando', come vuole Virgilio, ma 'sacro', in una ottica religiosa e cristiana confermata dall'altra traduzione virgiliana, qualche verso dopo, dalla IV Bucolica: "Secol si rinova; / torna giustizia e primo tempo umano, / e progenie scende da ciel nova".

A tali interrogativi, Stazio risponde indicando nell'opera di Virgilio la fonte e la causa sia del suo pentimento (del vizio contrario a quello che gli ha attribuito Virgilio) che della sua conversione. Per quanto riguarda la prodigalità, un vizio che Stazio avrebbe coltivato credendo che fosse una virtù, cioè la magnanimità celebrata dai trovatori e intesa feudalmente come ostentazione di potere della aristocrazia, furono le parole lette nell'*Eneide* (III 56-57) quelle da cui apprese che la virtù consiste, aristotelicamente, nell'equidistanza tra gli estremi, e che il denaro, in sé utile alla società e all'economia, in quanto strumento di scambio di beni tra le persone, deve essere gestito con assennatezza, evitando le due opposte perversioni della avarizia (o avidità) e dello sperpero (o prodigalità). In effetti, già nell'*Inferno* il peccato dell'avidità è stato punito assieme a quello della prodigalità (Canto VII), il che implica una lucidità di pensiero economico, in Dante, che va ben oltre lo schematismo dei vizi capitali, in cui l'avidità è considerata esclusivamente in una prospettiva morale e soggettiva, e non dal punto di vista del

funzionamento generale della società (e inoltre la prodigalità, fra questi vizi, non è neppure considerata). Anche per quanto riguarda la conversione al cristianesimo, furono le parole lette nella IV Bucolica (vv. 5-7) che rivelarono a Stazio il valore del messaggio di Cristo, che cominciava a diffondersi in tutto il mondo, e con il quale il testo virgiliano aveva una relazione di "consonanza" (v. 80), vale a dire di analogia. La poesia di Virgilio acquisisce quindi, attraverso il personaggio di Stazio, una funzione esemplare, educativa e civile, che la rende perfettamente compatibile con la cultura di Dante: la cultura che permea l'opera che sta scrivendo e la modernità che si riflette in essa.

Relativamente a Gaudí, la fabbrica del tempio è immediatamente collegata alla attenzione dell'architetto nei confronti della vita dei loro costruttori, dei quali Gaudí non solo promosse condizioni di vita e di lavoro molto più dignitose degli standard dell'epoca, ma fra loro trascelse anche modelli figurativi dei personaggi che adornano il tempio, nel quale noi leggiamo, letteralmente, i volti di coloro che lo hanno costruito, oltre che la personalità del suo autore, o controverse figure della attualità, come nel portale della Fede, dove un giovane anarchico venne scelto per rappresentare Gesù. All'altro estremo della scala sociale, il mondo imprenditoriale catalano viene programmaticamente coinvolto nella finanziamento della basilica, teorizzando che una parte dei loro profitti le vadano dedicati:

Gli importanti donativi della Sagrada Família sono sempre stati fatti da commercianti. L'opera è immagine del credito del commercio, poiché denuncia l'esistenza di questi capitali in eccesso, indice di benessere del commercio, base del credito; per questa ragione, ogni volta che i lavori hanno dovuto diminuire il ritmo e ci si è rivolti a importanti commercianti, questi hanno sempre risposto.

La Sagrada Família è un simbolo nazionale non in un senso ideologicamente astratto, ma nel senso concretismo che tutte le classi sociali devono contribuire alla sua costruzione. E qui vediamo un altro nesso profondo con la *Commedia*, poiché anche il poema programmaticamente abbraccia tutte le classi sociali, che in Dante, però, non sono ancora, come lo saranno nell'800 e in Gaudí, definite sul piano nazionale e popolare.

Ma ciò che soprattutto accomuna i due artisti, elevandoli ad un livello di qualità superiore nei rispettivi settori estetici, è la sublimazione sacralizzante degli elementi più umili dell'esistenza, frammenti verbali in Dante, frammenti di pietra in Gaudí. È qui che ammiriamo la coincidenza degli estremi ideologici della civiltà: il basso disprezzabile quotidiano che si coniuga al sublime auratico divino. Se Dante utilizza, nella sua sacralizzazione del mondo, il linguaggio delle donne ed insegnato dalle donne, per cui il supremo mistero teologico verrà adombrato nella favella di una lingua "che bagna ancor

la lingua alla mammella” (oltre che nelle forme estreme di registri creaturali che non disdegnano il plebeo e l’osceno), Gaudí, con la sua tecnica del *trencadís*, ossia l’utilizzazione di frammenti di oggetti quotidiani, come cocci di piatti e fondi di bottiglia, per la realizzazione di mosaici che inondano di luci e colori lo spazio urbano, come possiamo osservare nella più straordinaria delle sue invenzioni, dopo la Sagrada Família, ossia il Parque Güell, nel quale uno spiazzo inondato dalla luce è sorretto da un colonnato, che è un inquietante e tenebroso labirinto. Come in Dante, in Gaudí la luce dello spirito è sorretta ed esaltata dall’ombra della materia, poiché, come scrive S. Bernardo di Chiaravalle, “Occorre il buio per celebrare la liturgia della Luce”.

Ed è appunto nella materia prima dell’architettura, ossia nella pietra, che Gaudí cercava l’impronta divina. Notevoli, in rapporto alla esperienza primitiva del sacro, sono queste osservaizoni dell’antropologo Beniamino Vitale (*Dalla religione arcaica all’ “homo religiosus”*):

Per la coscienza religiosa del primitivo, la durezza, la ruvidità e la permanenza della materia sono una ierofania. Non v’è nulla di più immediato e di più autonomo nella pienezza della sua forza, e non v’è nulla di più nobile e di più terrificante della roccia maestosa, del blocco di granito audacemente eretto. IL SASSO, ANZITUTTO, E’. Rimane sempre se stesso e perdura...; La roccia rivela all’uomo primitivo qualche cosa che trascende la precarietà della sua condizione umana: un modo di essere assoluto. La sua resistenza, la sua inerzia, le sue proporzioni, come i suoi strani contorni, non sono umani: attestano una presenza che abbaglia, atterrisce e minaccia.

Un episodio relativo alle rozze colonne di basalto della cripta della Colonia Güell mostra bene il sentimento del sacro nel rapporto di Gaudí con la pietra, e quindi nella sua architettura. Un operaio del cantiere narra, nella sua autobiografia, che Gaudí gli spiegò in questo modo la singolare scelta del basalto ed il rudimentale sistema di lavorazione:

Tu Pedro, sei giovane, non avrai letto la Bibbia e ancor meno l’Antico testamento. Quando lo leggerai vedrai che Dio comandò a Mosè, allorché avrebbe costruito un tempio di pietra per Lui, di non profanare la pietra lavorandola con attrezzi metallici, ma di usarla così come esce dalla cava. Io ho cercato di osservare il precetto divino, sebbene solo in modo simbolico, nelle cinque colonne di basalto.

Il passaggio scritturale a cui si riferiva Gaudí è questo (in *Esodo*, 20, 25):

Se tu mi farai un altare di pietra, non lo costruirai con pietra tagliata, perché alzando la tua lama su di essa, tu la renderesti profana.

Sacro e Natura nell'Arte antica

KATIA BRUGNOLO

Accademia di Belle Arti di Verona

ORCID: 0009-0008-4847-8288

Abstract: La relazione, presentata nell'ambito del convegno *Il Sacro in Dante e Gaudí*, indaga il legame tra dimensione naturale e sacralità nelle civiltà dell'antichità mediterranea, mostrando come la rappresentazione del divino fosse inscindibile dai simboli e dalle forme della natura. Attraverso l'analisi di opere emblematiche, la ricerca evidenzia la continuità di un linguaggio simbolico che collega le religioni antiche alla concezione spirituale dell'arte occidentale. Il percorso, nato da riflessioni maturate nel corso di Storia dell'arte antica presso l'Accademia di Belle Arti di Verona, mette in dialogo le radici del sacro classico con l'immaginario di Dante e con la visione organica della natura in Gaudí, nelle cui architetture la materia naturale torna a farsi epifania del divino.

La ricerca è inedita e deriva da considerazioni sul rapporto tra Arte e Simbolo presso alcune civiltà antiche (egizia, greca, etrusca e romana) studiate per il corso di Storia dell'arte antica di cui sono docente all'Accademia di Belle Arti di Verona. Con esempi concreti riferiti a opere d'arte, verrà esplorato il rapporto tra Sacro e Natura, molto profondo ed esplicito nelle suddette civiltà antiche. Farò brevi cenni alle eccezionali figure di Dante e Gaudí, convinta che alla base della loro infinita conoscenza e genialità ci sia lo studio dell'antico.

Andremo ora alla scoperta concreta di opere che ci parlano del valore del sacro, che in epoca antica era molto profondo e sentito, e permea le grandi creazioni di Dante e di Gaudí come ieri, durante il convegno, è stato magistralmente sottolineato. Partiamo dall'antica civiltà egizia e ci occuperemo poi di quella greca, etrusca e romana, in estrema sintesi.

Osserviamo una cartina basilare che ci mostra come l'Alto Egitto fosse considerato il sud dell'Egitto in antico, il Basso Egitto invece tutta la zona a nord e il delta del Nilo fosse ricco di affluenti e di centri abitati e religiosi.

Nell'antico Egitto sacro e natura concorrono a stabilire delle fondamentali simbologie in ambito sia politico che religioso, riferite al faraone e alle divinità.

Il faraone era considerato unico vero capo del governo, giudice supremo, capo dell'esercito, di natura divina, assume sia la funzione di regnante sia quella di rappresentante del divino sulla terra, celebra importanti riti e tutte le festività religiose in qualità di unico e supremo sacerdote d'Egitto, tramite tra il mondo degli dèi e quello

degli uomini. Sappiamo che i sacerdoti addetti al tempio si occupavano del culto giornaliero per sua delega, in età arcaica comunque il faraone era rappresentato non in forma umana ma in forma animale di falco, leone o toro.

Osserviamo ora una gigantesca statua, quella di *Horus* (Fig. 1) nel tempio omonimo di Edfu, una scultura in granito grigio del II sec.a.C., dell'epoca tolemaica, epoca finale della civiltà egizia. Sul capo il falco ha una doppia corona, ne manca una parte, purtroppo rovinata nel tempo: rappresenta la doppia corona del Basso e Alto Egitto. La simbologia del falco rimanda all'elevazione ma soprattutto alla vista formidabile di quest'animale, vista che era considerata simbolicamente riferita al faraone che ovviamente penetra anche nell'animo dei suoi sudditi e riesce a comprendere qualsiasi cosa.

Un'altra personificazione molto importante del faraone era quella con il dio Ra-Horakhty dato dall'unione di Ra e Horus, Ra, il sole di mezzogiorno, che vediamo riprodotta nella scultura a rilievo del tempio di Abu Simbel (Fig. 2), del XIII secolo a.C., eretto per volontà di Ramses II. In questo caso Ra-Horakhty si mostra in veste antropomorfa, sempre con gli attributi e la simbologia legata al dio falco, che rappresenta Horus, con un disco solare sul capo e l'ureo. Lo vediamo meglio nella rappresentazione grafica: il disco solare rappresenta la divinità del sole, la più adorata di tutte nell'antico Egitto; l'ureo è il cobra dalla gola rigonfia, simbolo apotropaico di difesa del faraone.

Un'altra divinità che unisce sacro e natura in cui si identificava il faraone è quella di Osiride, il dio della vita ultraterrena e della rigenerazione, che vediamo nel bronzetto di piccolissime dimensioni, sempre del periodo finale, di epoca tolemaica, in aspetto mummiforme, tiene tra le mani lo scettro e il flagello e sul capo la corona Atef, con le piume a destra e a sinistra e l'ureo sulla corona. Ne abbiamo un'altra rappresentazione molto più accurata e che ci suggerisce un elemento di novità, nella pittura parietale della tomba di Nefertari di Abu Simbel, che mostra Osiride (Fig. 3) con il suo tipico incarnato verde, l'epidermide verde, simbolo di rigenerazione della natura grazie alle piene del Nilo. Ogni anno avveniva questo fenomeno e quindi tutta la vegetazione rifioriva in Egitto.

A questo proposito vorrei riflettere sulla Sagrada Família, che ho visitato anni fa e che spero di rivedere in un prossimo futuro, in cui la natura ha una parte molto importante. Si dice che la Sagrada Família è ispirata nelle sue forme e strutture alla natura e all'interno notiamo la presenza di colonne che si ramificano come alberi in una foresta, verso il soffitto e poi le splendide vetrate colorate similmente ad un arcobaleno. Durante il giorno sprigionano colori freddi dalla facciata della Natività a est, creando un'atmosfera molto luminosa. Nel pomeriggio, invece, hanno la preminenza i colori caldi della

facciata della Passione, che inondano l'interno con tonalità che ricordano il tramonto. Tutto questo allude certamente al concetto di metamorfosi e rigenerazione della natura di cui è stato accennato con riferimento all'Antico Egitto. Un altro complesso scultoreo molto importante dell'Antico Egitto che richiama i valori di sacro e natura e ha riferimento ai miti relativi alla nascita divina del Sovrano è quello con la *Statua di Amenofi II in piedi tra le zampe anteriori di Hathor e chino mentre succhia il latte di Hathor* (Fig. 4), conservato al Museo Egizio de Il Cairo; proviene dalla tomba della regina Nefertari.

Hathor era considerata la Dea della gioia, dell'amore e della maternità oltre che della bellezza. La vediamo immortalata nella splendida scultura in diorite che è conservata al Museo di Luxor e mostra i due attributi che la connotano, e cioè le corna bovine e il disco solare, come riconosciamo anche nella pittura parietale, sempre della tomba della regina Nefertari nella Valle delle Regine, ove si aggiunge l'ureo.

Un altro gruppo scultoreo che unisce sacro e natura nell'Antico Egitto è quello con Horemheb che venera il dio Atum, in diorite conservato al Museo di Luxor. Il faraone Horemheb appare inginocchiato, in posa di offerente di fronte al dio Atum, che sul capo mostra la corona del Basso e Alto Egitto, la doppia corona. A decorare la parete laterale del trono è una scultura a rilievo che rappresenta il dio Hapi in duplice versione, a destra e a sinistra.

Il dio Hapi era considerato l'incarnazione della fecondità, dell'inondazione del fiume Nilo, della fertilità della terra, dell'abbondanza dei raccolti e della vita rinnovata, belle simbologie evidenziate anche dai seni prosperosi che si aggiungono alla silhouette della figura maschile. Al centro di questa composizione è il simbolo *Sema*, che rappresenta l'unione tra l'Alto e il Basso Egitto.

Al centro del simbolo *Sema* si intrecciano gli steli tenuti dalle mani di Hapi, della pianta di papiro e del fior di loto, piante sacre nell'Antico Egitto. La stessa simbologia ricorre nel preziosissimo contenitore di unguenti a oli profumati dal tesoro di Tutankhamon, in alabastro, conservato al Museo Egizio del Cairo. È un capolavoro finissimo, con la presenza del dio Hapi a destra e a sinistra, che mostra sul capo i fiori di papiro e i fiori di loto e tiene tra le mani gli steli degli stessi che si intrecciano, si incrociano al centro del collo dell'unguentario, decorato con la tecnica a niello.

Ecco le immagini della pianta del papiro e della localizzazione in Egitto della coltivazione del papiro, a nord fin dai tempi antichi, mentre il fior di loto è piuttosto al centro, verso la zona sud del paese. Seguono le foto con i rotoli di papiro e il fior di loto, simbolo di rinascita perché si chiude di notte e si apre di giorno, una simbologia molto importante

che gli antichi egizi hanno sempre valorizzato. Segue un grafico che rappresenta le colonne e i capitelli di alcuni templi egizi molto importanti: il Tempio di Philae, di Karnak, di Tebe, Medinet Habu e ancora Esna, Edfu.

Tutte le colonne e i capitelli sono incisi a rilievo con la rappresentazione dei fiori di loto e di papiro, soggetto ricorrente che connota gli edifici sacri inserendo brani di natura. Osserviamo un particolare del Tempio di Philae, di epoca tolemaica, in cui le foglie di papiro e i fiori di loto sono evidentemente scolpiti a rilievo.

Ritorniamo alla Sagrada Família in cui nel Portale della Speranza, dedicato a San Giuseppe, riconosciamo tutti gli attrezzi del mestiere di San Giuseppe, martelli, scalpelli, cacciaviti, ma anche animali domestici come oche, anatre e oche selvatiche tipici della fauna del Nilo; e anche fiori e piante che fanno parte della flora del Nilo: i fiori di loto, di papiro e ninfee. Concludiamo la prima sezione di ricerca con le ultime due opere: il gruppo scultoreo di *Sobek e Amenhotep III*, molto importante, in alabastro calcareo, conservato al Museo di Luxor, mostra il dio Sobek seduto in trono con la testa di coccodrillo.

Il dio Sobek era connesso al potere del faraone, alla fertilità, alle acque, alla potenza militare, invocato contro i pericoli del Nilo. Vicino a lui il faraone Amenhotep III a cui Sobek porge la chiave della vita. Vediamo appunto come la testa di coccodrillo ricordi con grande evidenza la presenza della natura ricondotta a questo animale che da un lato rappresenta la fertilità del Nilo e dall'altro allude anche alla potenza della guerra.

Da ultimo per l'antico Egitto osserviamo la *Psicostasia* (Fig. 5), la pesatura del cuore e degli organi, rappresentata nel foglio del prezioso papiro del *Libro dello scriba Hunefer*, conservato a Londra, al British Museum. Hunefer è accompagnato dal dio Anubi con la testa di sciacallo: è il dio della mummificazione, dei cimiteri, protettore delle necropoli e del mondo dei morti, ha il corpo umano e la testa di sciacallo. Al centro della scena c'è una grande bilancia presieduta da Anubi, e dal dio Ammut, dal corpo mostruoso con la testa di coccodrillo, il corpo di leone e il posteriore di ippopotamo. Sulla destra c'è Thoth, dio della conoscenza, dell'insegnamento della scrittura, che sta registrando la pesatura del cuore e degli organi di Hunefer, presenti nel piccolo contenitore sulla bilancia, a sinistra. Se il peso supererà quello della piuma che vediamo sulla destra, il dio Ammut procederà a divorare il malcapitato, quindi Hunefer, sbranato dalle fauci di coccodrillo del mostruoso dio Ammut.

A questo proposito si può creare un parallelo con il mostruoso *Lucifero*, negli affreschi di Giotto con il *Giudizio Universale*, nella Cappella degli Scrovegni a Padova, del 1305 ca. Qui si ripropone il concetto di mostruosità ripreso dall'antico e Lucifero è ritratto mentre sta divorando i tre traditori per antonomasia: Giuda, Bruto e Cassio, di cui anche

Dante parla nel XXXIV Canto dell'Inferno. Anzi, diremo di più, c'è una testimonianza di Benvenuto da Imola che racconta che Dante Alighieri andò a trovare Giotto mentre stava affrescando la cappella degli Scrovegni.

Alcuni studiosi ritengono che i due grandi protagonisti abbiano dialogato sulle rappresentazioni del Giudizio Universale, dimostrando affinità nelle loro opere. i Passiamo alla civiltà minoica, che attesta delle testimonianze molto interessanti tra sacro e natura. Sappiamo che si sviluppa tra il 2700 e il 1400 a.C. L'arte neopalaziale si afferma nel cuore di questa civiltà sita tra il 1700 e il 1400 a.C.

Se osserviamo le rovine del palazzo di Cnosso, purtroppo resta quel po' che comunque segna una storia interessantissima. La ricostruzione grafica del palazzo mostra invece un palazzo estremamente esteso in cui gli studiosi hanno definito che l'ala a est era quella che includeva le testimonianze artistiche più importanti. Sappiamo che all'interno dei palazzi minoici c'era un ambiente molto importante, il *megaron*, un'ampia sala in cui il sovrano riceveva gli ospiti e le delegazioni diplomatiche.

Quando un ospite entrava nel *megaron* vedeva innanzitutto le quattro colonne poste al centro dell'immensa sala, in cui il sovrano riceveva gli ospiti e le delegazioni diplomatiche. In mezzo alle quattro enormi colonne c'era un braciere con un fuoco fiammeggiante, al di là del quale sedeva in trono il re, che rappresentava veramente l'immagine terrena del dio fuoco. Nella ricostruzione è stata inserita la *Taurocatapsia* che in verità non era nel *megaron* del Palazzo di Cnosso. È un'opera comunque a cui possiamo fare riferimento, è una pittura a secco su stucco, non è affresco, conservata al Museo archeologico di Candia. Mostra la rappresentazione del salto acrobatico di un atleta sopra un toro, ritenuto gioco sportivo ma anche rito sacrale.

Il toro presso la civiltà minoica era oggetto di culto e di venerazione.

Passiamo velocemente alla civiltà greca e scegliamo un luogo di eccellenza, Delfi, che ha un magico panorama, che osserviamo dall'alto, proprio dalla collocazione del tempio di Apollo a Delfi. Notiamo come gli antichi greci concepissero il rapporto tra sacro e natura intimamente collegato, facendo riferimento anche a tutta la natura stessa, quindi la collocazione del tempio di Apollo di Delfi già include e assevera un rapporto importante tra sacro e natura. Anche i teatri per gli antichi greci avevano una collocazione studiata in ambito paesaggistico perché il fondale di natura doveva creare una scenografia prioritaria, per creare un rapporto del teatro nel teatro, come si dice, ripreso poi dalle ville palladiane e qui potremo aprire un altro versante.

Il tempio di Apollo a noi interessa in modo particolare perché era il tempio principale compreso entro il *temenos*, il recinto sacro, con la presenza di altri templi come vediamo

e dei thesauroi, che contenevano le offerte dei fedeli. Il tempio di Apollo era periptero, quindi tutto circondato da colonne. Ne vediamo in immagine la ricostruzione; in verità attualmente restano solo rovine. Il *temenos*, recinto sacro, sorge a ridosso del monte Parnaso dove in antico, secondo la mitologia greca, risiedeva Apollo con le sue nove muse. Il Tempio di Apollo era per questo il più importante a Delfi. Secondo studi recenti, resi noti nel libro dedicato a Delphi da Michael Scott, *Delphi il centro del mondo antico*, pubblicato da Laterza nel 2014, gli studi, le indagini più recenti a livello archeologico e geologico sono in qualche modo evidenziate da questo acquerello di Jean-Claude Golvin, *Delphi nel II secolo*, incluso nel libro che ho segnalato, in cui sono evidenziate le due linee di faglia riconosciute dal geologo Jelle De Boer e dall'archeologo John Hale negli anni 80 del secolo scorso.

Nell'acquerello sono evidenziate due linee di faglia sulla parete rocciosa del monte Parnaso che è a ridosso del temenos, recinto sacro in cui vediamo il Tempio di Apollo. C'è una linea di faglia a destra e un'altra più a sinistra. Le indagini dei due studiosi confermano che le due linee di faglia si incontrano sotto il Tempio di Apollo, dove ci sono numerose spaccature nel terreno che fanno uscire piccole quantità di gas identificate e riconosciute in etano, metano ed etilene. Sappiamo che l'etilene era usato come anestetico negli anni 20 del secolo scorso e induceva però al trance, perché è un gas potente. I gas inebriavano la sacerdotessa di Delphi, la Pizia, che aveva la sua collocazione nell'*aditon*, una cella a cui pochi avevano accesso.

Il dipinto molto famoso di John Collier dedicato alla Pizia, dal titolo *La sacerdotessa di Delphi* e conservato ad Adelaide, in Australia, mostra una spaccatura nel terreno da cui fuoriescono i gas e l'espressione inebriata che pervade il volto della Pizia.

Il Partenone è il fulcro della ricerca sull'antica Grecia. Sappiamo della sua datazione all'epoca di Pericle, e che il restauro è in corso e speriamo lo riporti all'antico splendore. Osserviamo la ricostruzione del Partenone, in cui si colgono le presenze dei fregi nei due frontoni a est e a ovest, e del fregio ionico che decorava la cella interna. Le sculture di Fidia e dei suoi collaboratori furono devastate dagli interventi di Lord Elgin nel 1812, e trasferite in gran numero in Inghilterra al British Museum. Nei fregi dei due frontoni e in quello ionico interno, risalta la presenza di cavalli, numerosi nella *Parata dei cavalieri al galoppo* conservata al British Museum, a Londra. Sappiamo che il cavallo era molto caro agli antichi greci, era collegato al sole, trainato durante il giorno dal dio Apollo nelle varie postazioni in cielo; il cavallo compariva anche associato a Nettuno, il dio del mare, e ad Ade, il dio degli inferi. Per la mitologia greca il cavallo ha un significato e una presenza importantissima.

Pegaso, il cavallo alato, alludeva all'elevazione spirituale, alla capacità dell'uomo di trascendenza, di andare oltre i suoi limiti legati alla fisicità.

Abbiamo anche un'altra scultura con *Testa di cavallo*, conservata al British Museum, meravigliosa ma ridotta malissimo dopo l'intervento devastante di Lord Elgin nel 1812. Risalta, nonostante tutto, l'approfondito studio anatomico che Fidia e i suoi collaboratori, sapevano attuare. Osserviamo anche le venature presenti sul muso di questo bellissimo cavallo e chiudiamo la sezione dedicata all'antica Grecia con *Kore con il peplo*, una esposizione recente, del 2004, realizzata ai Musei Vaticani con una guida alla mostra che ha evidenziato come studi recenti disattendano questa definizione. 1

Questa non è una *Kore con il peplo* come è registrata al museo dell'acropoli di Atene, non è una kore perché innanzitutto le core erano in epoca arcaica le rappresentazioni umane di giovani fanciulle, in questo caso la posa della figura, la posa stante con i piedi riuniti e le braccia una flessa e l'altra invece lungo il corpo, non rispondono al modello di kore. Inoltre il peplo non corrisponde al vestito, alla veste che invece riconosciamo in questa scultura, il peplo è un abbigliamento, una veste che viene introdotta successivamente al periodo arcaico. Le ricerche riflettografiche e diagnostiche a luce radente condotte da Vincenz Brinkmann alla fine del secolo scorso, hanno evidenziato poi come tutta la coloritura di questa scultura hanno riportato alla luce quello che era il decoro della veste che sovrasta il chitone, appunto c'è questa sopravveste chiamata casacca, è una mantellina aperta sui lati che rivestono la giovane fanciulla.

Al centro della veste della casacca vediamo una rappresentazione di animali da caccia, sono stati riconosciuti appunto il leone, la leonessa, il cinghiale e quindi oltre a modificare la parola peplo, bisognerebbe secondo gli studiosi anche modificare l'intitolazione, il riconoscimento del soggetto che andrebbe invece piuttosto diretto ad una divinità, questa è una veste preziosa, in antico utilizzata appunto solo con riferimento a divinità, potrebbe essere Artemide la dea della caccia o Atena, pare più convincente l'ipotesi di identificarla con Artemide, è presente anche nell'anfora del pittore di Camtar conservata a Boston, vediamo la stessa rappresentazione, lo stesso abbigliamento che riveste appunto la divinità rappresentata.

E arriviamo ad un esempio interessante riferito alla civiltà etrusca. Il famoso *Fegato di Piacenza*, è un oggetto usato durante le divinazioni dai sacerdoti e che rappresenta un fegato di pecora con iscrizioni etrusche incise sulla superficie con i nomi delle divinità lungo il bordo esterno frammentato, suddiviso in 16 aree e all'interno in 24 aree, tutte riportano nomi di divinità.

L'oggetto è stato trovato per caso da un contadino mentre arava un campo nel Piacentino, nel 1877. Sul manufatto è riprodotta, secondo gli Etruschi, la volta celeste,

che aveva un valore sacrale e alludeva all'importanza del sacro riferito in termini naturalistici anche al cielo. Gli antichi riferivano al cielo il valore della sacralità che riconoscevano in oggetti di uso religioso.

A Tarquinia, sede di grandi e di importanti necropoli, esploriamo una delle tombe più note, la *Tomba della caccia e della pesca*, scoperta nel 1873, in cui riconosciamo la presenza di figure umane e di elementi naturalistici: uccelli in volo, delfini che fuoriescono dall'acqua.

ciò che può attrarre la nostra attenzione con riferimento al tema in oggetto è la presenza di un tuffatore sulla parete a sinistra di questa tomba. Un tuffatore che sembra costituire un'immagine complementare a quella degli uccelli e dei pesci, un'immagine anfibia si dice, perché unisce acqua, aria e terra. Il giovane è colto proprio nel momento in cui deve ancora immergersi nell'acqua. Secondo gli studi più recenti, l'immersione nel mare, a cui si allude con questa immagine, come quella nel simposio e nell'emozione amorosa, sono delle esperienze trascendenti, in qualche modo, dalla dimensione umana, dalle quali però occorre riemergere per non smarrire la propria identità.

E' un messaggio importante da parte degli antichi etruschi che, sull'esempio dei greci, miravano alla misura.

Incuriosisce, nel solco della nostra ricerca, la figura di Carun, pensando a "*Caron dimonio dagli occhi di bragia*", dell'*Inferno* dantesco. Carun, che è un demone, si presenta sempre mostruoso come appare nella pittura parietale della tomba degli Anina, una famiglia aristocratica dell'antica Etruria, in cui affianca la porta dell'oltretomba. Sul versante opposto c'è la presenza del demone Vanth, che mostra una fiaccola con cui illumina il percorso per accedere alla porta dell'oltretomba, quindi è una figura positiva, mentre Carun, è armato di martello e si mostra con un aspetto piuttosto aggressivo, il naso adunco, la barba arricciata e l'incarnato bluastro. Secondo alcuni studiosi, con il martello potrebbe o spezzare definitivamente la vita del defunto, oppure aprire la porta dell'oltretomba.

A conclusione della presente relazione per la civiltà romana, facciamo un breve cenno all'*Ara Pacis Augustae* del 9 a.C., capolavoro commissionato dall'imperatore Ottaviano Augusto, attualmente conservata all'interno del bellissimo museo dell'*Ara Pacis*. E' costituita da un recinto quasi quadrato in marmo bianco purissimo, anticipato da un basso podio con nove gradini e da questa immagine della piantina si nota come un'ulteriore gradinata porti all'altare posto all'interno dell'importante monumento. Di recente, sempre grazie alle tecniche diagnostiche del restauro, è stata ricostruita tutta la decorazione pittorica che riveste in interno e in esterno la splendida *Ara Pacis Augustae*.

Ci soffermiamo sul motivo naturalistico nell'ornamentazione esterna, con girali di acanto e candidi cigni.

I girali di acanto, pianta mediterranea, simbolicamente rapportabile all'introduzione del classicismo che poi ritorna nei secoli in tutti i nostri monumenti, nelle decorazioni di ville e palazzi, sono simbolo di eternità e rinascita, mentre i cigni erano ritenuti animali sacri a Venere, madre di Enea, richiamando così il mito della fondazione di Roma.

Per concludere osserviamo l' incredibile pannello con *Saturnia Tellus*, perfettamente conservato dopo tanti secoli. Mostra una grande figura matronale scolpita a rilievo al centro, identificata con Venere genitrice, o più propriamente come Pax Romana. Tiene sulle ginocchia due piccoli putti e alcuni frutti in grembo che alludono alla fecondità e alla fertilità. Accanto a lei sono due ninfe: una sul cigno, che simboleggia l'aria, l'altra sul versante opposto con un drago marino, che simboleggia l'acqua. In basso ricorrono altre simbologie riferite al paesaggio fluviale: vediamo un oinokoe riverso in primo piano e da cui fuoriesce acqua e piante palustri a simboleggiare il paesaggio fluviale; una giovenca e una pecora che bruca, a simboleggiare la terra e, a destra, invece, il mare con gli scogli e le onde.

Ecco questa bellissima allegoria che allude con probabilità alla Pax Romana unisce ancora una volta Sacro e Natura.

Bibliografia

AA.VV., *I Faraoni*, a c. di C. Ziegler, catalogo della mostra di Palazzo Grassi, Venezia 2002, ed. Bompiani, Milano 2002.

F. Durando, *Le Grandi Civiltà del Passato. Antica Grecia*, White Star, Milano.

S. Settis, *Futuro del 'classico'*, Einaudi, Torino.

P. Liverani, *I colori del bianco Mille anni di colore nella scultura antica*, Guida alla mostra in collaborazione con le Statlichen Antikesammlungen und Glyptothek di Monaco e la Ny Carlsberg Glyptotek di Copenhagen, De Luca, Roma.

AA.VV., *Exempla humanitatis*, vol.1, *L'età repubblicana e la formazione dell'impero*, Signorelli, Milano.

AA.VV., *Museo Egizio, catalogo ufficiale del Museo Egizio di Torino*, Franco Cosimo Panini, Modena.

C. Greco, *Scribi, artigiani e operai al servizio del Faraone*, catalogo della mostra, Vicenza, Basilica Palladiana, 22 dicembre 2022-8 maggio 2023, Marsilio, Venezia.

Apparato iconografico



Fig. 1. *Statua di Horus*, II sec. a.C., granito grigio Edfu, Tempio di Horus



Fig. 2. *Ra - Horakhty* (Ra e Horus), Tempio di Abu Simbel, XIII sec.a.C.

Fig. 3. *Osiride*, 1279-55 a.C., pittura parietale Abu Simbel, Tomba di Nefertari

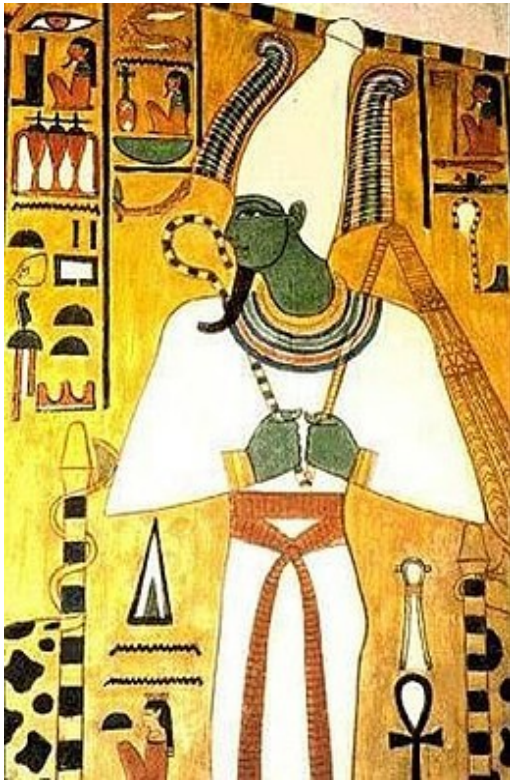


Fig.4. *Statua di Amenofi II in piedi, fra le zampe anteriori di Hathor e chino mentre succhia il latte di Hathor*. Il Cairo, Museo Egizio (da Biban el Harim, Valle delle Regine, Tebe ovest, Tomba della Regina Nefertari, XIX dinastia, XIII sec.a.C.)

Fig.5. *Psicostasia* (Pesatura del cuore e degli organi), Libro dello scriba Hunefer Papiro, XIX Dinastia, 1275 a. C. ca. Londra, British Museum





Fig. 6. *Taurocatapsia*, 1.500-1.400 a.C., pittura a secco su stucco

Fig. 7. Jean Claude Golvin, *Delfi nel II secolo*, inchiostro blu, guazzo, grafite, carta, acquerello, 88x127,5 cm



Fig.8 John Collier, *La sacerdotessa di Delfi*, 1891
olio su tela, 160x80 cm
Adelaide, Art Gallery of South Australia



Il geometra e l'imgo al cerchio

Il sacro in Dante e Gaudí e le formule matematiche dell'Amore

CARLA ROSSI

Institut d'Estudis Filològics Dantescs i Digitals Avançats Barcelona

ORCID: 0000-0001-6557-3684

Abstract: Il contributo, presentato al convegno *Il sacro in Dante e Gaudí*, analizza l'intersezione tra cosmologia dantesca e spazialità gaudiniana, seguendo come filo conduttore il tema del limite conoscitivo implicito nella quadratura del cerchio – problema matematico centrale nel Medioevo – e la tensione tra geometria euclidea e intuizione poetica dantesca di uno spazio curvo non euclideo. Vi si propone una lettura comparata di Dante e Gaudí come pensatori del sacro, per i quali la geometria si trasforma da strumento razionale in spazio teofanico, e il fallimento della misura euclidea diventa condizione della visione. L'universo poetico di Dante prefigura, per analogia, le forme architettoniche di Antoni Gaudí. L'analisi dialoga con le interpretazioni di Pavel Florenskij, Mark Peterson e Marco Bersanelli, che hanno individuato nella *Commedia* una concezione cosmologica affine al modello della 3-sfera formalizzato da Riemann ed Einstein. In questo orizzonte si colloca la riflessione su Gaudí, che nelle forme non euclidee della *Sagrada Família* traduce nello spazio architettonico la stessa tensione dantesca tra umano e divino.

L'autrice ringrazia David, da ventisette anni custode discreto dell'equilibrio delle formule dell'amore.

Quando, oltre un anno fa, il collega Raffaele Pinto mi accennò per la prima volta all'idea di questo convegno, mi venne subito alla mente una figura retorica che, più di ogni altra, mi parve racchiudere l'essenza del sacro in Dante e in Gaudí: quella che ho poi scelto come titolo di questo intervento, *il geometra e l'imgo al cerchio*.

Mi sembrò evidente che, nel tentativo di conciliare la cosmologia geocentrica aristotelica con quella cristiana, teocentrica, quel *cerchio* dantesco – la cui quadratura è impossibile – rappresenti il limite estremo della geometria euclidea. È su quella soglia che la ragione si arresta e si apre, letteralmente, lo spazio di una diversa intuizione geometrica, rielaborata architettonicamente da Gaudí nella sua basilica.

Dante eredita una visione cosmologica che ha radici nel pensiero greco presocratico traslato dal neoplatonismo.

È nel *Liber XXIV philosophorum*,¹ testo di origine altomedievale (IX sec.), attribuito ad Ermete Trismegisto, che compare per la prima volta l'immagine di “Dio sfera infinita”, fondata sull'idea neoplatonica della coincidenza tra massimo e minimo, tra centro e

¹ *Liber viginti quattuor philosophorum*, a c. di F. Hudri (CCCM 143A), Turnhout 1997, 7.1-2.

circonferenza, che traduce in forma geometrica il concetto dell'unità e ubiquità divina come principio e fine di tutte le cose: *Deus est sphaera infinita, cuius centrum est ubique, circumferentia nusquam* ("Dio è una sfera infinita, il cui centro è ovunque e la circonferenza in nessun luogo").

Nel XII secolo Alano di Lilla riprende e sviluppa il concetto, trasferendolo dal piano metafisico a quello più propriamente cosmologico: *Deus est sphaera intelligibilis, cuius centrum ubique, circumferentia nusquam* ("Dio è una sfera intelligibile, il cui centro è ovunque e la circonferenza in nessun luogo").²

La stessa immagine riappare poi in Bonaventura (nell'*Itinerarium mentis in Deum* V, 8, dove la sfera divina coincide con la totalità dell'essere), sino a raggiungere la sua più alta formulazione filosofica nel *De docta ignorantia* (I, 13) di Niccolò Cusano, che esplicita ciò che in Alano e Bonaventura era rimasto implicito: l'infinità divina non si misura nello spazio, ma come presenza che annulla la distanza tra interno ed esterno, tra contenente e contenuto.

Un'analogia è offerta, nell'ebraismo, dal concetto cabbalistico di *Ein Sof* — l'Infinito, senza confini né direzione, presente in ogni luogo e in nessuno. In egual misura, la rappresentazione circolare serve a esprimere l'assenza di misura: "non ha inizio né fine, né centro né circonferenza", si legge nello *Zohar* (I, 15a).

Anche per Dante la sfera è figura privilegiata del divino, poiché non rappresenta un semplice artificio cosmologico, ma la forma simbolica attraverso la quale l'intelletto umano tenta di concepire l'infinito: un centro presente in ogni cosa e al tempo stesso inafferrabile, un perimetro che non esiste perché tutto lo contiene.

Nel momento in cui si trova a descrivere la *visio Dei*, il Poeta ha un'intuizione geniale. Giunto all'estrema periferia dell'universo aristotelico, Dante, guidato da Beatrice, guarda prima verso il basso: il suo sguardo abbraccia la fuga vertiginosa dei cieli concentrici e, in fondo, quasi impercettibile, la Terra in rotazione.

Col viso ritornai per tutte quante
le sette spere, e vidi questo globo
tal, ch'io sorrisi del suo vil sembiante
(*Pd.*, XXII, 132)

² *Regulae caelestis iuris (Regulae theologicae)*, VII.1 e 4, a c. di N. M. Häring, in *Archives d'histoire doctrinale et littéraire du Moyen Âge* 56 (1981), 97-226.

Poi Beatrice lo invita a guardare verso l'alto, oltre il confine dell'universo aristotelico e lì, dove non dovrebbe esserci nulla, Dante è folgorato da un punto di luce abbagliante – Dio – circondato da nove smisurate sfere angeliche.³

Ma dove si collocano Dio e i cori angelici, se non appartengono all'universo aristotelico? È Dante stesso a rispondere: Dio e le sfere angeliche avvolgono l'universo e, al tempo stesso, ne sono avvolti. Il Poeta non fa che contrapporre alla posizione privilegiata della Terra nell'ordine fisico dell'universo percepibile dagli esseri umani la centralità assoluta di Dio nell'universo spirituale:

secondo un rovesciamento di prospettive che era già stato formulato [...] nella raffigurazione della temporalità come una pianta che ha le radici in alto (nel Primo Mobile) e le foglie in basso (in tutte le altre sfere celesti e infine sulla terra): *È come se, lungo il confine che separa il visibile dall'invisibile ... il mondo visibile si riflettesse capovolto nel modo invisibile, rappresentato simbolicamente dalla Sfera dell'Empireo. Si attua uno spostamento di centro* (Papavici).

La questione posta qui è dunque la corrispondenza fra la reale disposizione degli astri e delle sfere che li contengono e la loro apparenza terrena.⁴

La riflessione dantesca tocca un punto essenziale, ossia l'ordine del cosmo e la percezione che hanno gli esseri umani: ciò che l'uomo scorge dal basso non è la verità cosmica, ma il suo riflesso speculare; la realtà autentica, la verità, si rivela solo in una dimensione trascendente, dove ogni gerarchia visibile risulta rovesciata.

Per secoli, questa visione è stata interpretata come un artificio poetico, ideato da Dante, per rendere dicibile l'ineffabile.

Chiunque, dai primi illustratori (si veda, ad esempio, la rappresentazione nel codice Egerton 943 della British Library, Fig. 1), ai grafici dei libri scolastici, abbia tentato di rappresentare graficamente il cosmo dantesco ha avuto problemi a trovare, tramite la geometria euclidea, la giusta raffigurazione di nove sfere che avvolgono l'universo e ne sono avvolte. L'immagine non è evidentemente quella della Fig. 2, tracciata in uno spazio bidimensionale, poiché, come si può notare, Dio e i novi cori angelici sovrastano il resto del cosmo sottostante, ma non lo avvolgono, né ne sono avvolti. Il cosmo dantesco, quadridimensionale, è un'immagine forse più simile alle Figg. 3 e 4.

³ Per una rilettura del passo, rimando al recente contributo di R. Pinto, *Il punto divino e il rovesciamento della prospettiva terrestre: Dante, Paradiso XXVIII-XXIX*, in «Dialogoi. Rivista di studi comparatistici», n. 10, 2023, pp. 59-68.

⁴ Ivi, p. 60.



Fig. 1. Egerton MS 943, British Library, Londra, fol. 186r.

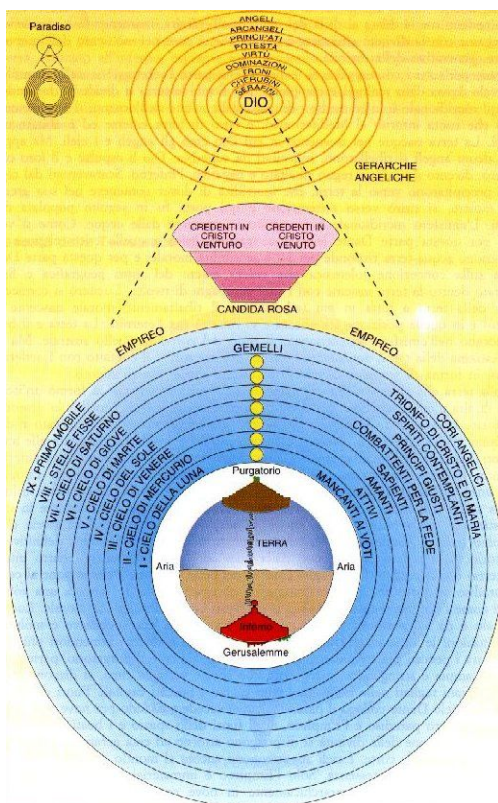


Fig. 2. Tentativo di rappresentazione del cosmo dantesco in uno spazio bidimensionale: Credits: *Unione Astrofili Italiani*

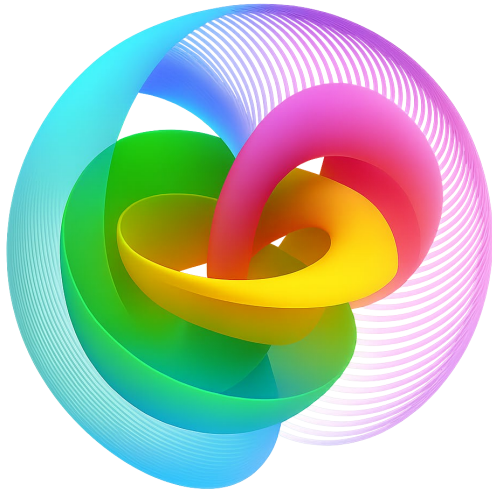


Fig. 3. Possibile spunto per rappresentare l'universo dantesco.

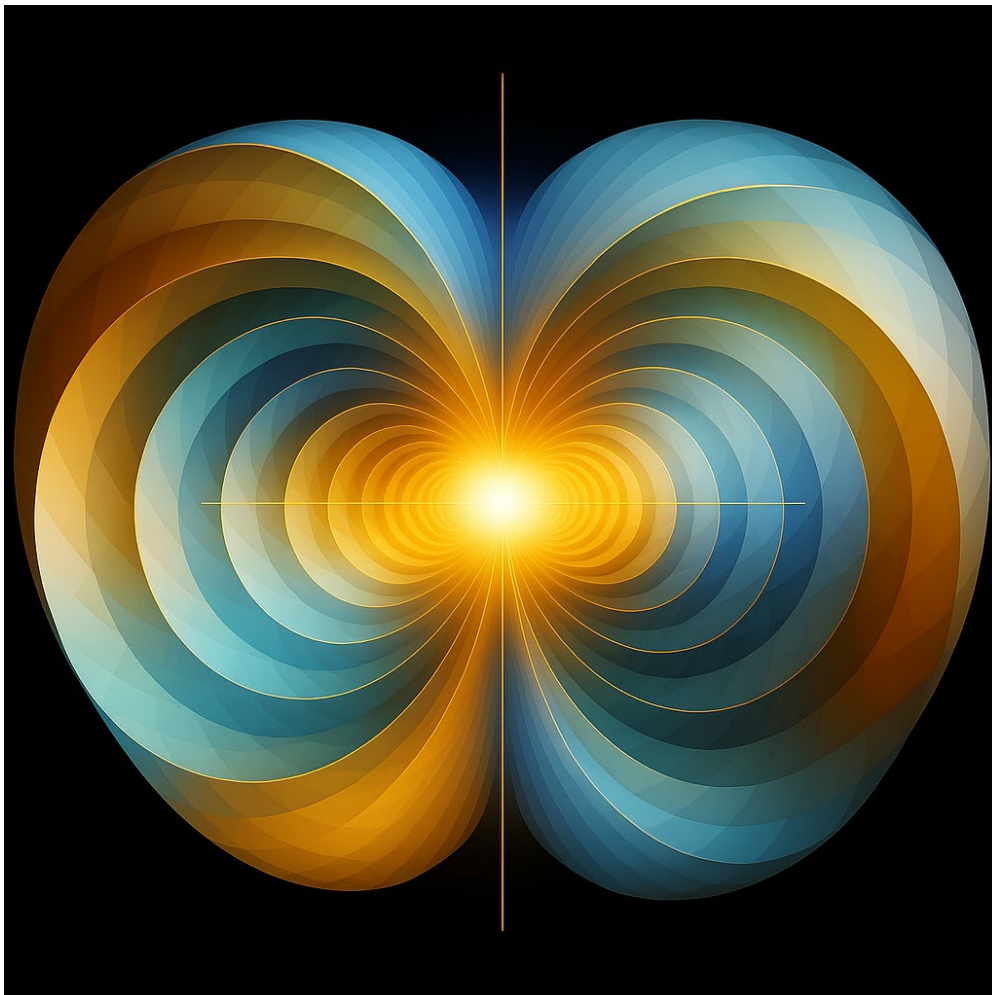


Fig. 4. Possibile spunto per una rappresentazione del cosmo dantesco secondo la geometria non euclidea.

Quella dantesca è un'intuizione che anticipa di sei secoli ciò che noi oggi descriviamo tramite la geometria di Riemann, cioè uno spazio curvo in cui non esiste un "bordo", ma in cui tutto è racchiuso in una continuità senza fine o in uno spazio-tempo infinito (e qui non possiamo non pensare agli *infiniti mondi* che portarono al rogo Giordano Bruno). È lo stesso modello che Einstein adotta per descrivere l'universo della relatività dello spazio e del tempo, che Dante sembra avere intravisto poeticamente, e che Gaudí tradurrà in architettura tramite le forme non euclidee della *Sagrada Família* (Fig. 5).



Fig. 5. Interno della *Sagrada Família*, che ricorda un dodecaplex, noto anche come 120-cella, ossia l'analogo in quattro dimensioni del dodecaedro.

Riflettendo sul tema del convegno, mi sono chiesta quali studiosi avessero riconosciuto l'intuizione geometrica di Dante. Non mi ha sorpreso constatare che si è trattato soprattutto di matematici, fisici e, più recentemente, di astrofisici come l'italiano Marco Bersanelli. Il primo, tuttavia, a coglierne la portata fu, nel 1921, il matematico russo Pavel Alexandrovič Florenskij (1882–1937), che riconobbe nella *Commedia* una concezione del cosmo non riconducibile allo spazio euclideo, ma sorprendentemente vicina alla moderna nozione di ipersfera.

Il lavoro di Florenskij tardò a giungere in Occidente, quindi fu molto più tardi che, sempre e solo in ambito matematico, si iniziò a parlare delle quattro dimensioni del

cosmo dantesco. Come si è detto, secondo Dante, il parametro che regola la rotazione delle sfere non è la distanza dalla Terra, bensì quella da Dio. È questo parametro, aggiunto alle tre dimensioni convenzionali, a costituire il cosmo a quattro dimensioni della *Commedia*.

La visione di Dio, abbagliante e inaccessibile, giunge al poeta attraverso lo sguardo di Beatrice, che funge da specchio (*in speculum*, ma non più in *ænigmate*, ci verrebbe da dire): il mondo invisibile diventa così un calco del mondo visibile. L'empireo è Teo-centrico, mentre l'universo fisico è Geo-centrico. I cori angelici accelerano la loro orbita quanto più si avvicinano a Dio, così come i cieli visibili accelerano mano a mano che si allontanano dalla Terra.

Il mondo sensibile, con la Terra al centro, e l'Empireo, con Dio al centro, si configurano come due sfere che condividono la stessa superficie, il Primo Mobile: si tratta in tutto e per tutto di un'ipersfera. Il cosmo appare come rovesciato dall'interno all'esterno: non più la Terra al centro, ma Dio.

Cito ora, in traduzione mia, il matematico statunitense Mark Peterson, che nel 1979 nell'articolo *Dante and the 3-sphere* (ricordiamo qui che la 3 sfera è una sfera alla terza, o S tre, o ipersfera) scrive:

È una notevole sorpresa scoprire, a una lettura più attenta, che la cosmologia di Dante non è geometricamente semplice come appare a prima vista, ma in realtà sembra trattarsi di una 3-sfera, un universo che emerge anche come una soluzione cosmologica delle equazioni di Einstein nella teoria della relatività generale. Mi sono imbattuto in questa idea quando Dante si è proposto di trattare una caratteristica evidentemente insoddisfacente della cosmologia aristotelica, quando egli, come narratore nel Paradiso, arriva al "bordo" dell'universo.

Cosa c'è oltre il bordo? Dante affronta proprio questo problema alla fine della Divina Commedia, quando deve descrivere l'Empireo non in termini di principi o astrazioni, come faceva la cosmologia del suo tempo, ma come qualcosa effettivamente presente. L'immagine è una 3-sfera. Questa caratteristica, inaspettata in una cosmologia medievale, costituisce un'aggiunta interessante a qualsiasi discussione sullo spazio curvo, con evidenti ramificazioni interdisciplinari.⁵

I matematici hanno anche tentato di elaborare rappresentazioni grafiche dell'universo dantesco in uno spazio sferico. Il problema è che una 3-sfera, o ipersfera (S3), è una

⁵ *Dante and the 3-sphere*, December 1979 in «American Journal of Physics» 47 (12): pp.1031-1035 DOI:10.1119/1.11968

figura geometrica appartenente a una dimensione superiore rispetto alla nostra, e per questo non può essere rappresentata graficamente, né visualizzata direttamente. Possiamo solo intuirlo per analogia. Immaginiamo, ad esempio, un mondo piatto abitato da esseri bidimensionali: se una sfera tridimensionale attraversasse il loro piano, essi percepirebbero soltanto una successione di cerchi che si allargano progressivamente, poi si restringono fino a scomparire. Allo stesso modo, per noi esseri tridimensionali, l'intersezione con una 3-sfera si manifesterebbe come una serie di sfere comuni che appaiono, si espandono, si contraggono e infine svaniscono.

Torniamo al *geomètra* del titolo e consideriamo esclusivamente i versi della *visio Dei* (*Pd.* XXXIII, vv. 127-131), che è poi l'unica cosa possibile in uno spazio-tempo così limitato come quello che ho per questo intervento.

Quella circolazion che sì concetta
pareva in te come lume riflesso,
da li occhi miei alquanto circunspetta,
dentro da sé, del suo colore stesso,
mi parve pinta de la nostra effige

Il nucleo centrale dell'ultima visione dantesca è un'immagine che si forma a partire da una figura geometrica: la *circolazion*, cioè il cerchio, o meglio i tre cerchi, come indicano i versi precedenti, “*tre giri di tre colori e d'una contenenza*” (v. 115), che rappresentano la Trinità. Non è soltanto la funzione simbolica del cerchio ad attirare l'attenzione: ciò che in questo passo risulta decisivo è il modo in cui Dante impiega questa figura geometrica in rapporto alla possibilità stessa dell'essere umano di comprenderla razionalmente. Ci troviamo di fronte a un'immagine posta sulla soglia tra il visibile e l'imperscrutabile, e che proprio per questo rimane indicibile.

Il primo segnale è racchiuso nell'aggettivo “*conchetta*” (v. 127), riferito alla *circolazion*: essa è “*sì concetta*”, cioè concepita pienamente, perfettamente, in Dio. L'aggettivo contiene in sé l'idea di *comprehensio*, nel senso del compimento ontologico, non della comprensione umana: è Dio che concepisce, non l'uomo che comprende. Subito dopo Dante aggiunge “*pareva in te come lume riflesso*”, e l'ambiguità del riflesso introduce al tempo stesso prossimità e distanza, apparenza e opacità. Dio è “visto”, come già scriveva san Paolo, attraverso uno specchio: la luce riflette, non rivela.

La chiave di volta sta però nel verso “*mi parve pinta de la nostra effige*” (v. 131). Qui non troviamo un concetto, ma un'apparizione: una figura. Il verbo *parere*, unito al participio

pinta – che significa dipinta, ma anche impressa, segnata – colloca il riconoscimento dell’umano in una dimensione figurale, non intellettuale. È una figura percepita in una forma perfetta e tuttavia irrisolta: ancora una volta, non è pensiero, ma visione.

A questo punto Dante introduce la similitudine che rovescia l’intero apparato di sicurezza razionale accumulato fino a quel momento:

Qual è ’l geomètra che tutto s’affige
per misurar lo cerchio, e non ritrova
pensando, quel principio ond’elli indige...
(Pd. XXXIII, 138-140)

Questa terzina, di straordinaria compattezza logica, merita di essere scomposta con attenzione. Il termine *geomètra* non è casuale: non “matematico”, non “filosofo”, ma precisamente colui che tenta di calcolare figure spaziali per via razionale. È il tecnico del pensiero, colui che dispone di strumenti formali e cerca la corrispondenza tra il visibile e il misurabile. Il suo oggetto è “*misurar lo cerchio*”, e qui la tradizione è inequivoca: si tratta della quadratura del cerchio, problema noto fin dall’antichità classica, che sarà dimostrato impossibile in termini euclidei solo nel XIX secolo. Già nel Medioevo, però, era chiaro che il rapporto tra la circonferenza e il diametro – espresso dalla costante π – non poteva essere determinato esattamente con riga e compasso. Dante trasforma questo problema matematico in metafora del rapporto tra umano e divino: il cerchio, forma perfetta, è percepibile ma non misurabile.

Il passo decisivo è nel “*principio ond’elli indige*”: quel principio è il fondamento razionale che collega la figura al calcolo, la cosa alla spiegazione. È ciò di cui il geometra ha bisogno per concludere la sua dimostrazione. Ma non lo trova “pensando”. Il verbo *ritrova* indica il fallimento: non è la cosa che manca, ma la sua comprensione concettuale. La realtà è lì, ma il pensiero non basta.

Subito dopo Dante dichiara: “*tal era io a quella vista nova*”. È la propria esperienza a essere identificata con quella del geometra che fallisce. L’epifania ultima della *Commedia* è dunque costruita sulla consapevolezza dell’impotenza razionale: non c’è accesso al divino per via razionale, geometrica. È questa la contraddizione intenzionale che sostiene l’intera conclusione: Dio si mostra come *circulazion*, ma quella figura non può essere misurata né spiegata. Il mistero dell’Incarnazione – il modo in cui sta *l’imago al cerchio* – non è deducibile.

Ecco allora il neologismo decisivo: “*s’indova*”. Non è una collocazione logica, non è un atto di ragionamento. È un trovarsi dentro, un collocarsi che sfugge alla determinazione concettuale. Dante inventa la parola, perché non ha un verbo adatto: “entrare in dove” non indica uno spazio, ma un atto ontologico non tracciabile. Ricordate che poco prima, Dante aveva detto: *Un punto mi vinse/ parendo inchiuso da quel ch’elli ‘nchiude* (Pd, XXX, 11-12)?

Segue l’ammissione definitiva: “*ma non eran da ciò le proprie penne*”. Le penne, immagine dell’ingegno poetico e speculativo, non bastano: il volo non si compie, l’analogia non regge, il discorso si interrompe. E proprio quando l’impotenza è massima, interviene la svolta soprannaturale: “*se non che la mia mente fu percossa / da un fulgore in che sua voglia venne*”. Non la deduzione, ma l’irruzione. Non il calcolo, ma la grazia. Un fulgore – un lampo – percuote la mente dall’esterno e le concede l’intuizione immediata: *venne*, verbo irruente, chiusura compiuta.

Il sigillo finale è notissimo: “*l’Amor che move il sole e l’altre stelle*”. Non resta la ragione, sospesa; non resta l’intelletto, che ha riconosciuto il proprio limite; resta il moto dell’Amore, il desiderio che si unisce all’oggetto amato. È questo l’orizzonte ultimo: la geometria mostra i propri confini, la ragione riconosce la propria impotenza, e la visione si schiude nell’Amore.

Ma quale Amore?

È indubbio che, per Dante, esistano almeno tre tipologie d’amore, corrispondenti ad altrettante forme di conoscenza e di spazialità dell’essere.

Il primo è quello simbiotico-fusionale della nota anafora del canto V dell’Inferno: l’amore senza *intelletto* di Francesca e dei peccatori carnali, un amore che *impetra*, costringendo il poeta alla ripetizione

degli stessi modelli espressivi e degli stessi stilemi, che altro non sono, poi, che quelli cavalcantiani (basti pensare a *Voi che per li occhi mi passaste ’l core*) e quelli propri dello Stil Novo.⁶

⁶ C. Rossi, *Inferno*, ix, 51-57: *Medusa, lo sguardo che fa peccare*, in «Rassegna Europea di letteratura Italiana» 35, 2010, pp. 37-50, cit. p. 49.

Potremmo dire che questo primo amore non conosce geometria, perché non riconosce un centro.

È una forza vettoriale pura, un'energia *senza misura*, un turbine, privo del punto di equilibrio che lo renda conoscitivo.

L'amore di Francesca è un vortice, una spirale in continuo movimento (il cui centro si muove costantemente), agitata dal vento infernale: un moto che tende all'infinito senza mai chiudersi.

Possiamo applicare anche ai due amanti danteschi quanto scriveva Imre Tóth, filosofo e storico della matematica rumeno:

Come Tristano e Isotta, i testi di E e non-E sono parti costitutive di un romanzo geometrico, sono indissolubilmente legati non solo nella morte, ma anche nella vita. Solo insieme possono vivere e morire: indipendenza nell'essere e impossibilità di sussistere sono attributi che si devono ascrivere loro simultaneamente.

(Imre Tóth, *Aristotele e i fondamenti assiomatici della geometria*, Milano 1997, p. 494).

L'amore dei lussuriosi del V dell'Inferno è entropico: brucia la differenza fra *io* e *tu*, e proprio per questo si autodistrugge.

È un sistema senza curvatura, senza raggio, senza principio di simmetria. Non è un cerchio, ma un *collasso geometrico*: due punti che si sovrappongono e perdono la figura: infatti i due amanti *insieme vanno* in una forma scomposta, che potremmo esprimere matematicamente secondo questa formula evocativa:

$$\lim_{d \rightarrow 0} S = \emptyset$$

Il secondo livello d'amore è quello terreno e razionale, l'amore che conosce la distanza, cioè *misurato*. È, per così dire, l'amore che ha trovato il proprio centro.

In termini geometrici, si tratta proprio dell'amore raffigurabile con la formula del cerchio euclideo:

$$(x - \Delta_x)^2 + (y - \Delta_y)^2 = r^2$$

dove Δ rappresenta il Dio d'Amore, centro immobile da cui tutte le creature – i punti (x, y) della circonferenza – sono equidistanti.

L'amore dell'Arnaut dantesco "all'ombra sonora di Folchetto",⁷ e più in generale quello della *Vita nova*, non è un amore cieco e senza centro (come quello di Francesca): è un amore proporzionato, che inizia a riconoscere il proprio limite.

Nella *Vita nova* Dante adotta la figura euclidea del cerchio come modello dell'amore terreno, di cui però Dante ancora non è partecipe: «*Ego tanquam centrum circuli, cui simili modo se habent circumferentiæ partes; tu autem non sic*». In questa geometria perfetta, il Dio d'Amore è il centro e le creature si dispongono sulla circonferenza, ciascuna a distanza costante r . La formula classica appena citata descrive una relazione armonica ma non coincidente: ogni punto partecipa dell'ordine del centro, tuttavia nessuno lo contiene. È l'immagine di un amore centripeto, orientato verso l'unità, ma ancora segnato dalla distanza.

L'amore terreno, in questa prospettiva, non si unisce ontologicamente perché resta dentro la condizione della creatura: la tensione verso il principio non può dissolversi nella coincidenza, pena l'annullamento della differenza che costituisce l'identità stessa dell'uomo.

L'unione carnale e affettiva è reale, generativa, ma non elimina la distinzione delle sostanze. La procreazione, nel linguaggio geometrico di Dante, è la dimostrazione visibile di questa armonia nella distanza: due punti distinti della circonferenza condividono la medesima distanza dal centro e cooperano alla sua figura. L'amore umano, quindi, è simbolicamente generativo ma non unitivo ontologicamente: crea vita nel tempo, ma non crea identità nell'essere.

In termini più precisi, la condizione dell'amore terreno può, a mio avviso e con un *divertissement* matematico, essere espressa formalmente come:

$$\forall P \in C; d(P, \Delta) = r \wedge \Delta \notin P$$

Ogni simbolo di questa formula racchiude un aspetto essenziale della cosmologia affettiva di Dante:

$\forall$ (quantificatore universale) indica che la condizione vale per ogni punto P , cioè per ogni creatura terrena. Nessuna è esclusa dalla relazione d'amore, ma tutte vi partecipano secondo la stessa proporzione.

⁷ Argomento della mia riflessione al recente convegno caprese *Conosco i segni dell'antica fiamma. L'amore in Dante, dalla psicopatologia alla metafisica* di cui è disponibile il video a questo link: <https://www.youtube.com/watch?v=W9uUmEvZ35E>

$P \in C$ significa che il punto P appartiene alla circonferenza del cerchio: ogni creatura vive entro i limiti della creazione, nel mondo finito e misurabile.

$d(P, \Delta)$ rappresenta la distanza ontologica fra la creatura e Dio.

$= r$ implica che la distanza è costante: ogni anima è equidistante da Δ , perché tutte derivano dallo stesso principio, ma nessuna può ridurre quella distanza con le proprie forze.

$\wedge$ (et) congiunge due verità simultanee: la relazione e la separazione.

$\Delta \notin P$ afferma che Δ – cioè Dio – non appartiene a nessun punto della circonferenza; Egli è trascendente, non contenuto nell'universo, ma origine del suo ordine.

Con linguaggio più figurato, questa stessa legge può essere riscritta così:

$$P_1 \neq P_2 \wedge d(P_1, \Delta) = d(P_2, \Delta)$$

Due creature distinte, equidistanti da Dio, convergono verso lo stesso principio senza mai farsi principio esse stesse.

È la logica della *caritas desiderans*: l'amore che anela, che riconosce la perfezione come misura, ma non come stato.

Da questa geometria morale nasce la tensione stessa della vita umana: essere periferia consapevole del proprio centro.

Quando il Dio d'Amore pronuncia la frase sopracitata nella *Vita Nova*, Dante riceve, pur in forma di rimprovero, una *rivelazione strutturale*: la differenza fra l'amore umano e quello divino non è morale o psicologica, ma ontologica e geometrica.

Il centro si rapporta a tutte le parti in modo identico: è il punto che non ha direzione, il principio immobile, la causa formale della proporzione universale.

L'uomo è un punto della circonferenza e il suo rapporto con le altre parti non è simile: essendo situato in un luogo specifico del cerchio, è più vicino a certe creature/punti sulla circonferenza e più lontano da altri. Il suo amore è dunque *relativo*, segnato da parzialità e inclinazione, segnato da una condizione asimmetrica, perché il suo sguardo nasce da un punto di osservazione limitato, da una prospettiva ribaltata. L'amore umano vive nello spazio della differenza, e per questo genera, perché ciò che è imperfetto si perpetua per similitudine, non per identità.

In più, nella precisa storia poetica di Dante dobbiamo tener presente che il Poeta ancora non è partecipe di quella figura, non è ancora neppure un punto sulla circonferenza, perché il suo amore è troppo simile a quello di Francesca, impetrato.

La conseguenza è teologica: la differenza fra Dio e l'uomo non consiste nella presenza o assenza di amore, ma nella *forma geometrica* del loro amare.

Il *tu autem non sic* è la condizione del tempo, del desiderio, della storia del Poeta. Solo nella *Commedia* questo “non sic” si rovescia: l'intero poema è il percorso che conduce da quella sproporzione originaria alla *visio Dei*.

Nel *Paradiso*, il punto della circonferenza diviene parte dell'ipersfera, e il rapporto non è più *relativo* ma *immanente*: Dio è punto di luce, ma in ogni punto, e quindi ogni punto si rapporta a tutto nello stesso modo.

In termini più semplici: il *tu autem non sic* è la diagnosi della condizione dantesca; il *Paradiso* è la sua guarigione geometrica.

Ciò che era distanza diventa, per i beati, coincidenza; ciò che era parzialità diventa totalità.

Il Dio d'Amore della *Vita nova* ammoniva; il Dio-Amore della *Commedia* include ed è incluso.

La stessa formula che prima segnava l'impossibilità dell'unione (il cerchio euclideo) si trasforma nella sua realizzazione: la 3-sfera non euclidea.

Scrivo R. Pinto nel citato articolo del 2023:

L'amore divino come cerchio, di cui Dio è il centro, è tema ed immagine di tipo neoplatonico, ne leggiamo infatti la formula nel trattato dello Pseudo Dionigi, citato qui come autorevole fonte teologica nei vv. 128-130, *Dei Nomi Divini* (IV 14): *L'amore divino dimostra eccellentemente di non avere fine né principio, come un circolo perpetuo che gira attorno, a causa del Bene dal Bene e verso il Bene, con un'orbita impeccabile, rimanendo nello stesso stato e seguendo lo stesso modo e sempre procede, rimane e ritorna.*

Ma quando Dante giunge alla *visio Dei* in *Paradiso*, la geometria dell'amore muta natura. La formula può allora essere trasposta sul piano dell'ipersfera:

$$S_3 = \{P \in \mathbb{R}^4: \| P - \Delta \| = r\} \forall \Delta \in \mathbb{R}^4$$

In questa notazione, il luogo geometrico è composto dai punti P che appartengono all'ipersfera S^3 tali che la distanza $d(P, \Delta)$ con il "centro" Δ sia costante (r). Contemporaneamente Δ coincide con un qualunque punto Q dello spazio S^3 , come dire che Δ può essere ovunque nell'ipersfera e anche oltre, nello spazio a 4 dimensioni.

La distanza r non rappresenta più separazione, ma equidistanza nella comunione: ogni creatura partecipa in ugual misura dell'amore che la fonda.

La logica cambia radicalmente: non è più quella del desiderio, ma della pienezza, della *caritas*, è amore perfetto, che non desidera, dona, perché coincide con il suo principio. La distanza non è annullata ma trasfigurata: il Centro è ovunque e la circonferenza in nessun luogo.

Nel mondo terreno, Δ è il centro fuori dal punto; in S^3 , Δ è il centro che abita ogni punto. La trascendenza si fa immanenza, senza che l'ordine si dissolva.

Ora, si sa che per oltre duemila anni gli *Elementi* di Euclide sono stati il manuale universale di geometria: studiati ininterrottamente dal mondo antico fino all'età moderna, tradotti in arabo nel Medioevo, poi in latino e nelle lingue volgari, hanno costituito non soltanto un testo matematico, ma anche un modello di rigore logico applicato alla conoscenza.

Secondo il quinto postulato delle parallele, la geometria euclidea concepisce lo spazio come piano, infinito e omogeneo, governato da leggi che sembrano coincidere con l'evidenza dell'esperienza: la somma degli angoli interni di un triangolo è pari a centottanta gradi, rette parallele non si incontrano mai, le figure possono essere ricondotte a rapporti proporzionali stabili.

È all'interno di questo orizzonte concettuale che Dante introduce l'immagine del geometra intento a misurare il cerchio e lo assume come emblema della propria condizione: pur giunto alla soglia della visione ultima, con i suoi strumenti antichi non riesce a trovare quel "principio" che gli manca.

La quadratura impossibile diventa così la metafora dell'impotenza dell'intelletto di fronte al mistero dell'Incarnazione e della Trinità.

Sappiamo oggi che il problema della quadratura del cerchio non ha soluzione. Nel 1882, infatti, Ferdinand von Lindemann dimostrò che il numero π è trascendente (termine che sarebbe piaciuto molto a Dante), e dunque non costruibile con riga e compasso: la quadratura del cerchio è matematicamente impossibile. Ma nel Medioevo e nel Rinascimento il problema rimaneva aperto, ed era anzi un paradigma del limite della ragione e della tensione verso l'impossibile.

È in questo contesto che acquista un significato particolare l'“Uomo vitruviano” di Leonardo da Vinci. Leonardo non intende risolvere il problema della quadratura del cerchio nel senso tecnico e matematico, ma cerca di rappresentare un principio di armonia tra due figure inconciliabili: il cerchio e il quadrato. Riprendendo Vitruvio, egli mostra come il corpo umano, con le sue proporzioni, possa iscriversi simultaneamente in entrambe le figure. In tal modo, ciò che è impossibile da costruire matematicamente – rendere equivalenti cerchio e quadrato – diventa possibile sul piano simbolico e figurativo. Il cerchio continua a rappresentare il cielo, la perfezione trascendente, mentre il quadrato indica la terra e la misura dell'umano. Al centro, l'uomo stesso diventa punto di mediazione tra i due mondi, un microcosmo che riflette il macrocosmo.

Si potrebbe dire, dunque, che se Dante aveva colto il fallimento della ragione euclidea nel misurare il divino, Leonardo cerca un modo per riconciliare simbolicamente le due figure, offrendo nell'immagine del corpo umano una sintesi proporzionale di terra e cielo. Dante insiste sul limite, Leonardo mostra l'armonia possibile.

È a partire da questo punto che, a mio modestissimo avviso, si comprende meglio la posizione di Gaudí. L'architetto catalano, erede di una tradizione spirituale non meno radicale, dispone nel suo tempo di strumenti che Dante e Leonardo non avevano: le geometrie non euclidee. Abbandonando il dogma del piano euclideo, Gaudí adotta paraboloidi, iperboloidi, elicoidi, superfici curve che non chiudono lo spazio ma lo aprono. Le sue architetture non si limitano a evocare l'impossibile, come fa Dante, né a proporre un'immagine simbolica, come Leonardo, ma tentano di tradurlo nello spazio costruito. La Sagrada Família diventa così un luogo in cui l'impossibile misura del divino si fa esperienza percettibile: colonne che crescono come alberi, volte che si curvano come superfici cosmiche, luce che trasfigura lo spazio.

Penso che in questo itinerario che va da Dante a Leonardo, sino a Gaudí, si riconosca una medesima tensione: dare forma al mistero, sapendo che esso eccede i limiti della ragione.

Gaudí lavora forte della messa in discussione del quinto postulato che ha aperto la strada alle cosiddette geometrie non euclidee. Già Gauss aveva intuito la possibilità di sistemi alternativi, ma furono Lobacevskij e Bolyai, negli anni Trenta dell'Ottocento, a elaborare in modo compiuto una geometria iperbolica, in cui per un punto esterno a una retta passano infinite parallele. In questa concezione, lo spazio ha curvatura negativa: le parallele tendono a divergere e la somma degli angoli interni di un triangolo è minore di 180 gradi. Qualche decennio più tardi, Riemann sviluppò la geometria ellittica, caratterizzata dall'assenza di parallele: tutte le rette si incontrano, lo spazio è chiuso e ha curvatura positiva, come la superficie di una sfera.

Queste geometrie, iperbolica ed ellittica, hanno infranto l'idea che quella di Euclide fosse l'unica geometria possibile, mostrando come lo spazio non debba necessariamente essere concepito come piano e infinito, ed hanno avuto sviluppi teorici di enorme portata: non solo hanno ridefinito i fondamenti della matematica, ma hanno anche fornito strumenti essenziali alla fisica contemporanea, in particolare alla teoria della relatività di Einstein, che descrive l'universo come uno spazio-tempo curvo, modellabile secondo le categorie non euclidee.

Quando ci si avvicina al pensiero cosmologico di Dante e alla concezione architettonica di Antoni Gaudí, si rimane colpiti da un medesimo atteggiamento creativo: l'uso della geometria come linguaggio per esprimere ciò che non è immediatamente visibile. Dante e Gaudí, ciascuno nel proprio linguaggio, partono da un'intuizione comune: la forma non è mai neutra, e il sacro si manifesta solo in figure che sfuggono alla rigidità, al calcolo, alla misura. Non a caso, tanto l'uno quanto l'altro concludono la propria opera in un'apertura: Dante con la *rota* che muove il suo desiderio e la sua volontà, Gaudí con una basilica che cresce ancora, come un organismo vivente, senza mai essere perfettamente compiuta.

Lo ha detto Gaudí stesso: “*La linea retta appartiene all’uomo, la linea curva a Dio*”. E ancora: “*Se Dio avesse voluto creare una colonna in stile dorico, ionico o corinzio, l’avrebbe fatto. Invece ha creato il femore come iperboloide, perché funziona meglio*”.⁸

Questa affermazione, spesso citata come curiosità o *boutade*, è in realtà un vero principio teologico. La natura, in quanto opera divina, non conosce la geometria astratta, ma solo la geometria strutturale, la geometria interna al vivente.

La basilica dell’architetto catalano, e in particolare la facciata della Passione, rende visibile questa teologia della forma: le colonne inclinate, le superfici oblique, le strutture a paraboloide iperbolico. Nessuna linea retta. Nessuna cupola centralizzante. Nessun arco a tutto sesto. Le forze non si equilibrano per simmetria, ma per bilanciamento dinamico. Come nel corpo umano, la stabilità è garantita dalla flessibilità, non dalla rigidità. Le colonne non sono verticali perché devono resistere al carico attraverso la dispersione angolare. La curva diventa figura dell’adattamento alla gravità, e dunque della natura stessa come evento sacro.

In altre parole, l’architettura di Gaudí è fondata su forme geometriche organiche, la cui funzione statica è inseparabile dal principio formale. Si tratta di una geometria che non si progetta, ma si *genera*. Un sistema di forze che cresce e si equilibra attraverso la propria struttura interna. Questo è il punto di massima affinità con Dante.

Dante affida al cerchio – figura perfetta – l’apparizione della “nostra effige”, ma riconosce che nessun principio razionale può spiegare “come vi s’indova”. Gaudí, analogamente, non costruisce la colonna per somiglianza con un’idea di perfezione, ma per adesione alla logica costruttiva della creazione. In entrambi, la forma non è concettuale.

E ancora più radicale è il rifiuto di una centralità prospettica. La *Sagrada Família* non ha un centro ottico. Non ha un’asse dominante. Le tre facciate – della Natività, della Passione, della Gloria – non si presentano mai tutte insieme: lo spettatore può vederne solo una per volta, e solo percorrendo il perimetro. Questa frantumazione della visione unitaria risponde a un principio profondo: il divino non è esauribile da un solo punto di vista. Così come Dante non riesce a trovare “quel principio” che spieghi la convivenza dell’umano con il divino, così Gaudí impedisce che lo spettatore afferri la totalità dell’edificio con un solo sguardo.

⁸ *Idee per l’architettura. Scritti e pensieri raccolti dagli allievi*, a c. di Maria Antonietta Crippa e Isidre Puig Boada, 2011.

Un altro elemento fondamentale è la luce. Nella *Sagrada Família*, la luce non entra frontalmente: filtra da vetrate che si colorano con il giorno, variando tonalità e incidenza. L'illuminazione non è uniforme, né diretta. È un evento. Un'epifania, nel senso letterale del termine. Anche qui si ripete lo schema dantesco: la comprensione non avviene per ragionamento, ma per percussione. La mente non penetra Dio: viene colpita da un fulgore.

Le parole di Dante – “*se non che la mia mente fu percossa da un fulgore...*” – trovano il loro parallelo esatto nell'esperienza sensoriale dell'interno della basilica di Gaudí. L'illuminazione non chiarisce, ma colpisce. La percezione diventa accecamento.

Siamo ora, forse, lo spero, in condizione di formulare un punto fermo: tanto per Dante quanto per Gaudí, la forma non è mai garanzia di comprensione, ma al contrario è figura del limite. In entrambi, l'atto formale è un gesto asintotico, per usare un lessico matematico, verso l'inesprimibile.

Dante vede ciò che non può dire, e per questo crea un lessico nuovo. È costretto a forzare il linguaggio per afferrare l'evento ineffabile. Gaudí fa la stessa cosa con la pietra: abbandona la grammatica dell'architettura classica e inventa una nuova sintassi costruttiva, fatta di equilibri dinamici, di volumi torsivi, di luci in movimento.

La geometria, in entrambi i casi, non è linguaggio dell'ordine, ma luogo dell'eccedenza. Non è riducibile a numeri interi, a rapporti armonici, a moduli replicabili. È, piuttosto, un'interrogazione che genera figure solo per mostrare ciò che le figure non contengono. E questo è forse il punto in cui Dante e Gaudí si rivelano più vicini. Non nella superficie delle forme, ma nella struttura epistemologica che informa il loro rapporto con il divino. Entrambi pensano Dio a partire dal fallimento del sapere umano: l'uno attraverso la poesia, l'altro attraverso l'architettura. Entrambi si affidano alla forma per dire ciò che la forma non basta a contenere. E proprio in questa insufficienza costitutiva, la forma si fa vera.

Dio, per Dante come per Gaudí, non si dà nella chiarezza della struttura, ma nella resistenza della struttura al dominio razionale. Il sacro non è ciò che si capisce, ma ciò che si vede e si perde nel vedere. È ciò che si “*circunspetta*”, per usare la parola di Dante: guardato attorno, senza poterlo mai cogliere al centro.

Si potrebbe dire che entrambi hanno trasformato la geometria in luoghi teologici. E, proprio per questo, hanno saputo indicare non dove abita Dio, ma fino a dove può spingersi l'uomo per incontrarne il riflesso.

E alla fine, forse, il punto di massima prossimità tra i due non è nella *circulazion* dantesca né nella guglia centrale della *Sagrada Família*, ma in quel gesto dichiarato, umile e

vertiginoso, che entrambi compiono: riconoscere che il proprio sapere non basta, e che solo l'intuizione – il fulgore, il colore, la curva – può, per un attimo, permettere all'umano di *abitare* il divino, perché solo l'Amore muove il sole e l'altre stelle.

Bibliografia essenziale

Fonti primarie

Dante Alighieri, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, ed. Giorgio Petrocchi, 4 voll., Milano, Mondadori ("I Meridiani"), 1966–1967.

Euclide, *Elementa*, ed. J. L. Heiberg, Leipzig, Teubner, 1883–1888.

Niccolò Cusano, *De docta ignorantia*, in *Nicolai de Cusa Opera omnia*, vol. I, Hamburg, Meiner, 1932.

Bonaventura da Bagnoregio, *Itinerarium mentis in Deum*, in *Doctoris Seraphici S. Bonaventurae Opera omnia*, Quaracchi, Collegium S. Bonaventurae, 1882.

Antoni Gaudí, *Scritti*. Ediz. Illustrata, 2006.

Alain de Lille

C. Chiurco, *Alano di Lilla: dalla metafisica alla prassi*, Vita e Pensiero, Milano 2005

Alain de Lille, *De Planctu naturae*, éd. Nikolaus M. Häring, *Studi medievali*, 3° s., 19, 1978, p. 797-879

Carla Rossi, « Autour d'Alain de Lille. Nouvelles propositions », *Cahiers de civilisation médiévale*, 52/4, 2009, pp. 415-426.

Carlo Chiurco, Perché le «Lettres familières» non sono opera di Alanus ab Insulis in *Theory and Criticism of Literature and Arts*, vol. 2, No. 1 November 2017, pp. 5-26

Carla Rossi, L'auteur des «Lettres familières d'un moine du Bec» attribuées à Alain de Lille, *Ibidem*, pp. 27-44.

Florenskij e interpretazioni moderne

Pavel Florenskij, *Lo spazio e il tempo nell'arte* (1921), trad. it. di Nicoletta Misler, Milano, Adelphi, 1993.

—, *La prospettiva rovesciata e altri scritti*, Milano, Adelphi, 1983.

Mark A. Peterson, "Dante and the 3-Sphere", *American Journal of Physics*, vol. 47, n. 12 (1979), pp. 1031–1035.

Marco Bersanelli, *Il grande spettacolo del cielo*, Milano, Pickwick 2016.

Laura Catastini, Franco Ghione, *Geometrie senza limiti, i mondi non euclidei*, il Mulino, 2018.

Dante e il simbolismo

ROSSEND ARQUÉS

Universitat Autònoma de Barcelona

ORCID: 0000-0002-5423-086X

Il Simbolismo storico

In una delle mie prime vite, quando cercavo di farmi strada nel mondo delle lettere, fui quasi traduttore professionista, fino a quando non scoprii che, al mio ritmo di lavoro, con le traduzioni letterarie mi sarebbe stato impossibile, non dico vivere agiatamente, ma neanche semplicemente sopravvivere. Così le traduzioni divennero per me un'attività complementare, che svolgevo sempre con molto piacere ma senza la pressione delle esigenze editoriali.

Tuttavia in quel periodo di traduzioni semiprofessionali ne realizzai alcune da opere di grandissimo interesse, che per me sono rimaste un punto di riferimento costante. Una di queste è *Il revival* (1973), una raccolta di saggi di diversi autori (Rosario Assunto, Antonio Pinelli, Silvia Danesi, Maurizio e Marcello Fagiolo) a cura di Giulio Carlo Argan che tradussi nel lontano 1977.¹ Mi imbattevo per la prima volta in una tesi di fondo comune a tutti questi testi nei quali il movimento simbolista veniva sempre collegato alle correnti esoteriche di fine secolo e in particolare a quella, ispirata da Sar Peladan, dei Rosacroci che tanto influirono nell'estetica misterica, ambivalente e perversa caratterizzante molti artisti di quell'epoca. Mi sembra ora importante riprendere da quel testo un dato su cui allora ero scivolato e cioè la notizia di un hotel a Manhattan per la progettazione del quale era stato scelto proprio il nostro Gaudi.

Il Simbolismo dunque è un movimento artistico e culturale di ampia portata, che poggia su una tradizione filosofico-religiosa di lunga data e di radice idealista il cui concetto fondamentale sta nella convinzione che il mondo è essenzialmente un'unità che ci è data conoscere grazie alla cosiddetta *teoria delle corrispondenze*, secondo la quale esiste una rete segreta di legami tra il mondo sensibile e quello invisibile. La realtà materiale o visibile corrisponde in tutte le sue manifestazioni ad un'altra realtà trascendente, spirituale e invisibile, nella quale risiedono le idee o essenze immutabili ed eterne. Nel

¹ G. C. Argan (ed.), *Il revival*, Milano, Gabrielle Mazzotta, 1974 [Trad. spagnola: *El pasado en el presente. El revival en las artes plásticas, la arquitectura, el cine y el teatro*, Trad. R. Arqués, Barcelona, Gustavo y Gili, 1977].

contesto della cultura e dell'arte simbolista, questa teoria trova la sua applicazione e manifestazione plastica nell'ideale dell'*opera d'arte totale* che molti artisti e letterati perseguono, da Baudelaire a Wagner.

Fin qui però siamo a un'approssimazione. In realtà il Simbolismo non fa capo a una scuola, né a un gruppo e neppure a una corrente stilistica vera e propria. Quando si parla di Simbolismo, ci avverte Bouillon, ci si dovrebbe piuttosto riferire a “forme diverse dell'arte simbolista”.² Tutti però sono d'accordo nell'attribuire al termine una data di nascita corrispondente a quella dell'articolo *Le Symbolisme: Manifeste*, pubblicato su *Le Figaro* il 18 settembre 1886, in cui l'autore Jean Moréas, poeta di origine greca, proponeva di sostituire i termini “decadenza” e “decadente”, allora molto in voga in relazione ai movimenti estetici, con “symbolisme” e “symboliste”. In realtà il Simbolismo come movimento non è mai esistito e alcuni degli autori che sono etichettati come simbolisti, all'epoca, non solo se ne dichiaravano estranei, ma addirittura contrari.³ Ciò che li accomuna sono piuttosto alcuni tratti estetici messi in luce posteriormente come il decorativismo, l'esotismo e l'orientalismo, l'esoterismo e il misticismo, il forte legame con alcuni elementi dell'irrazionalismo tardo romantico come l'onirismo, le tendenze misticheggianti, il primitivismo medievale di matrice preraffaellita, le atmosfere visionarie in contrasto con il pensiero positivista dominante. Non possiamo parlare nemmeno di un vero e proprio caposcuola né di un teorizzatore, benché molti riconoscano in Mallarmé il leader spirituale. È nota anche l'influenza di J. Péladan, fondatore nel 1888 del movimento Rose+Croix. Così come è indubbio che l'opera di Baudelaire abbia anticipato molti di questi tratti. Non a caso è proprio l'autore delle *Fleurs du Mal* e de lo *Spleen a Parigi*, a dare impulso al concetto di analogia universale e al misticismo delle correspondances, ad aprire il cammino verso una nuova dimensione dello spirito.

La Nature est un temple où de vivants piliers
Laissent parfois sortir de confuses paroles ;
L'homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l'observent avec des regards familiers.

Comme de longs échos qui de loin se confondent
Dans une ténébreuse et profonde unité,
Vaste comme la nuit et comme la clarté,
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.

² Bouillon 1992, p. 5.

³ Gamboni, 1992,

Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants,
Doux comme les hautbois, verts comme les prairies,
- Et d'autres, corrompus, riches et triomphants,

Ayant l'expansion des choses infinies,
Comme l'ambre, le musc, le benjoin et l'encens,
Qui chantent les transports de l'esprit et des sens.

Noi dunque ci stiamo muovendo dentro una selva di simboli. E per riuscire a cogliere la topografia di questa selva, oscura e sconosciuta, e a spiegarcene il senso dobbiamo prima attraversarla alla ricerca di quanto e di che cosa corrisponda ad ogni realtà esistente. La poesia allora è la via per accedere a un nuovo sapere estetico della realtà. Il poeta deve solo porgere l'ascolto e volgere lo sguardo affinché l'invisibile appaia visibile a tutti e il mondo dello spirito si manifesti chiaramente.

Se tutti sono più o meno d'accordo sulla data di nascita del Simbolismo non si può affermare lo stesso per l'arco di tempo nel quale si è sviluppato. Sicuramente l'acme di questa corrente artistica, quanto meno in Francia, corrisponde al decennio 1885-1895. Circa la sua conclusione, alcuni la collocano già agli inizi degli anni '90, altri nel 1905. In ogni caso non oltre il 1914.⁴

In questo periodo l'arte si contrappone alla vita e assume un rilievo particolare rispetto alla vita stessa. Più dunque si diffonde la fiducia nella superiorità dell'arte più ci si

⁴ G. Kahn, *Les origines du Symbolisme*, Parigi, Albert Messein, 1936; R. Welleck, *The Term and Concept of Symbolism in Literature history*, in *Proceedings of the Vth Congress of the International Comparative Literature Association*, Belgrade, 1967, Amsterdam, Swets Zeitlinger, 1969; A. Balakian, *El movimiento simbolista. Juicio crítico*, Madrid, Guadarrama, 1969; J. Milner, John. *Symbolists and Decadents*, Londra, Studio Vista/Dutton Pictureback, 1971; H. Peyre, *Qu'est-ce que le symbolisme?*, Parigi, Presses Universitaires de France, 1974; Z. C. Minc, «El concepto de texto y la estética simbolista», in J. M. Lotman e la Escuela de Tartu, *Semiótica de la cultura*, introduzione e selezione di J. Lozano, 137-144. Madrid: Cátedra, 1979; R. Goldwater, *Symbolism*, New York, Icon Editions, Harper & Row, 1979; H. Hinterhäuser, *Fin de siglo. Figuras y mitos*, Madrid, Taurus, 1980; A. Balakian (ed.), *The Symbolist movement in the literature of European languages*, Budapest, Akademiai Kiado, 1982; J. Cassou (ed.), *Encyclopédie du Symbolisme. Peinture, Gravure et Sculpture. Littérature. Musique*, Parigi, Lomogy, 1988; P.-L. Mathieu, *The Symbolist Generation. 1870-1910*, Nova York, Skira Rizzoli, 1990; S. Fugazza, *Simbolismo*, Arnoldo Mondadori Arte, 1991; D. Gamboni, *Le 'symbolisme en peinture' et la littérature*, in "Revue de l'Art", n. 96, 1992, pp. 13-23; J.P. Bouillon, *Le moment Symboliste*, in "Revue de l'Art", 1992, 96, pp. 5-1; M. Gibson, *El Simbolismo*, Colonia, Taschen, 2006; F. Mazzocca, C. Zevi (ed.), *Il simbolismo. Arte in Europa dalla Belle Époque alla Grande Guerra*, Milano, 24 Ore Cultura, 2016.

convince della necessità di fare dell'esistenza un'opera d'arte, o almeno di sottoporre l'esistenza a un processo di estetizzazione, come in qualche modo aveva già enunciato Dante Gabriel Rossetti con la sua opera. L'artista inglese sosteneva infatti che la natura un giorno avrebbe finito per imitare l'arte, poiché sia la natura in generale, sia la natura umana in particolare hanno bisogno di essere redente. In questo senso l'arte nella sua declinazione liberty è espressione della critica antimaterialista e di un ideale propugnatore della spiritualizzazione. L'arte, come l'Amore, è *summum bonum*; invece la vita, a causa della sua infima materialità, è destinata al degrado. Nell'ambito di questa concezione si muovono con straordinaria leggerezza alcuni artisti paradigmatici del Liberty, come Puvis de Chavannes, Mucha, Delville; ma anche molti altri sui quali è più evidente il maggior peso esercitato dalla componente decadentista e malinconica, che non molto dopo darà forma all'angoscia esistenziale propria dell'espressionismo. Nel clima di intransigenza morale repressiva che imperava all'epoca non potevano però non crearsi delle tensioni tra la mancanza di libertà nell'ambito della vita quotidiana e dell'agire umano da una parte e la libertà propugnata nella creazione artistica, dall'altra. Quasi ovunque e in tutte le forme artistiche la figura femminile compare spesso discinta o nuda. Richiamo come esempio la sensualità elegante e sofisticata del dipinto di Jean Deville del 1900, *l'Amore delle anime*, perché la rappresentazione di Doré dell'episodio dantesco di Paolo e Francesca a cui palesemente esso si ispira ci avvicina a Dante che è il fulcro di questo nostro contributo.

Riguardo infine alla ricezione del Simbolismo, dobbiamo considerare che per molto tempo fu concepito come una manifestazione del Decadentismo, come un retaggio di un passato che poco aveva a che fare con la modernità, per la quale non sentiva alcuna attrazione, ma piuttosto rigetto.

C'è poi da aggiungere la difficoltà da parte degli studi accademici - almeno quelli di Storia dell'Arte - di condurre un'analisi comparativa della produzione sia letteraria che artistica e soprattutto di allargare lo sguardo al campo della Filosofia e della Religione, ambiti assolutamente imprescindibili per una ricerca esaustiva.

Espressione dell'interesse per il Simbolismo furono una serie di eventi, anche editoriali, che elenco qui brevemente:

1986 – *The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890-1985* Los Angeles County Museum of Art, un'esposizione che ha sicuramente segnato la riscoperta del Simbolismo e un nuovo interesse per ciò che esso ha significato per l'Arte Moderna e Contemporanea. D'ora in poi appariranno molti studi sul Simbolismo in generale, ma anche sulla componente spirituale dell'arte e sui legami con le origini dell'astrazione. considerevolmente.

1985 – numero speciale della rivista *Art Journal*.

1992 – numero speciale della rivista *Revue de l'Art*.

Tra le esposizioni più significative si ricordano:

French Symbolist Painters. Moreau, Puvis de Chavannes, Redon and Their Followers (Londra, 1972)

Le Symbolisme dans les collections du Petit Palais (Parigi, 1988)

Lost Paradise. Symbolist Europe (Montreal, 1995)

Les peintres de l'âme. Le symbolisme idéaliste en France (Gand, 1999)

Kingdom of the Soul. Symbolist Art in Germany, 1870-1920 (Birmingham, Stoccolma e Francoforte, 2000)

Dante nel simbolismo europeo

Credo di non esagerare affermando che non si può comprendere il Liberty e le sue diverse varianti geografico-culturali – mi riferisco a Art Nouveau, Modern Style, Jugendstil, Sezessionstil, Modernismo, Stile Liberty, Simbolismo – se non si tiene presente Dante e la centralità della sua figura e della sua opera. Per i Nazareni e i Preraffaelliti Dante rappresentava l'età preindustriale che a sua volta incarnava l'ideale al quale tendevano molti altri artisti, come Flaxman, Blake e Füssli e lo stesso Doré, quest'ultimo tanto imitato quanto detestato. Dopo decenni di oblio o quanto meno di generale disinteresse per il Ghibellin fuggiasco, i protagonisti europei del Romanticismo non solo lo riscoprono ma addirittura ne rivendicano l'attualità assumendo alcuni suoi tratti identificativi come emblemi di modernità. Mi riferisco alla sua condizione di esiliato e vittima di ingiustizie ma anche di pellegrino e di poeta interprete del mondo del dolore - tutti ruoli nei quali si identificavano tanti letterati esuli come il poeta russo Merezhkovskij; b) di poeta che ha convertito la donna amata e celebrata, Beatrice, in una creatura celestiale; c) di creatore di personaggi secondari della *Divina Commedia*, soprattutto infernali; che diventano modelli iconici ai quali si ispireranno pittori, scultori e scrittori. Di qui la fioritura di monumenti, sculture e opere artistiche di vario tipo che portano significativamente come titoli *Francesca da Rimini* (*Inferno* 5), sorella terrena di Beatrice come ebbe a definirla Merezhkovskij, *Ugolino* (*Inferno* 33), *Pia dei Tolomei* (*Purgatorio* 5) e ovviamente *Beatrice* stessa, sia come personaggio del *Purgatorio* e del *Paradiso*, sia come protagonista femminile della *Vita nuova*.

Dante, figura protagonista

La stessa figura di Dante divenne il fulcro di molte piazze cittadine, di dipinti, di romanzi, di pièce teatrali e poemi soprattutto a partire dal 1865 e in special modo nello Stivale dove soltanto quattro anni prima, nel 1861, si era costituito il Regno d'Italia- per

celebrare i seicento anni dalla nascita del divino poeta. In Italia Dante stava diventando un'icona nazionale perché -scriveva Victor Hugo- "L'Italie en effet s'incarne en Dante Alighieri [...], L'Italie et Dante se confondent dans une sorte de pénétration réciproque que les identifie".⁵ Non ci sorprenda dunque che una statua di Dante, dal forte significato irredentista, venga eretta a Trento quando la città fa ancora parte dell'impero Austro-Ungarico. Questa statua avrà una replica a Barcellona, nel parco di Montjuic. Ben diverso per stile e ispirazione il *Dante pensatore* (1864) di Jeroni Suñol (1839-1902)⁶. Salta agli occhi la grande affinità di questo soggetto scultoreo con la rappresentazione di Dante che appare negli studi e negli abbozzi delle figure realizzate da Rodin per la *Porte de l'Enfer*, opera che lo scultore mai portò a termine tant'è che il soggetto è universalmente conosciuto come *Le penseur*.

Il drammaturgo Eugène Sardou, esperto in passioni umane, mise in scena sei episodi della *Commedia* che egli riteneva particolarmente rappresentativi di quella tensione intrinseca di Dante in quanto uomo e in quanto incarnazione della volontà divina. L'opera, intitolata *Dante*, scritta per l'attore inglese Henry Irving, fu rappresentata al Theatre Royal, Drury Lane di Londra nel 1903. Coerentemente con il suo stile drammaturgico, Sardou arricchisce la scena con arredi storici espressamente ideati per ricreare l'atmosfera medioevale, pur con alquanti anacronismi, e costringere così lo spettatore a saltare da un episodio all'altro della *Commedia* come durante la rappresentazione di un mistero medievale. Cinque anni più tardi Héloïse Durant Rose, fondatrice nel 1917 della *Dante League of America*, un'associazione creata "for popular propaganda for the study of Dante", pubblicò nel 1908 (a Londra), con dedica a Henry W. Longfellow, un'opera teatrale intitolata *Dante: a Dramatic Poem* in cui viene raccontata la vita di Dante. L'opera fu tradotta in italiano da Alfonso Costa e fu rappresentata a Verona nel 1908, con Ermete Novelli come interprete principale nelle vesti di Dante. Di Tommaso Salvini [nipote] è *Dante*, uno dei migliori drammi di questo genere, che fu rappresentato al Teatro Niccolini di Firenze nel marzo 1917. Esso è composto da tre "visioni sceniche" basate sulla biografia del poeta fiorentino. Il dramma

⁵ Hugo, 1883, p. 354.

⁶ Cfr. A. García Llansó, "Jerónimo Suñol" en La Ilustración Artística, Barcelona, 10 noviembre 1902, año XXI, nB 1089, fig. p. 733; "Panorama Universal" en Hojas Selectas, Biblioteca Salvat, ns 12, Barcelona, diciembre 1902, p. 1.132; "Dante Alighiere" en D'Ací d'Allà, Barcelona, octubre 1921, vol. Vil, ns 10, fig. entre p. 736-737; F. Guasch y E. Batlle, Catálogo del Museo de Arte Contemporáneo, Barcelona, Junta de Museos, 1926, ns 32, p. 75; Guía del Museo de Arte Moderno, Barcelona, 1945, p. 44 y 1953, p. 42; F. Miquel i Badia, El arte en España. Pinturas y Esculturas modernas, Barcelona, Elias y Compañía, s/a, p. 358.

fu molto elogiato dalla critica e riscosse un grande successo di pubblico, grazie anche al merito interpretativo della compagnia di Gustavo, padre del drammaturgo. [FIG. 10]

La *Commedia* a cavallo fra '800 e '900

Già nel corso del XIX secolo della *Commedia* erano fiorite importanti pubblicazioni nelle quali le illustrazioni e la grafica avevano un ruolo predominante rispetto al testo e ai commenti. Mi riferisco ai volumi della *Commedia* illustrati da Flaxman (1793, 1807), da Pinelli (1924-25), da Peter Cornelius (1833-40), da B. Genelli (1865), dal notissimo Gustave Doré (1861, 1868, 1869, 1871, 1872), e dal meno famoso Francesco Scaramuzza (1866). All'inizio del nuovo secolo, nel 1901, Vittorio Alinari aveva indetto un concorso per la realizzazione di un'opera, *La mirabile Commedia, novamente illustrata da artisti italiani*, per la quale si erano presentati 31 artisti, tra pittori e illustratori. L'anno successivo il volume illustrato uscì a Firenze curato dai Fratelli Alinari. Il gruppo di artisti che parteciparono alla sua realizzazione era stilisticamente molto eterogeneo. Tra loro si trovavano accademici, veristi, seguaci del Liberty ecc. Alcuni si mostrarono piuttosto inclini al simbolismo nel coltivare correnti in linea con quest'estetica come onirismo, misticismo, allegorismo e visionarismo. Spiccano in questo contesto i segni nerissimi di Alberto Martini, le reminiscenze neoprimitive di Adolfo De Carolis o il prerraffaellismo di Alfredo Baruffi. In ambito europeo rimane da menzionare Franz Stassen, artista tedesco frequentatore dei Wagner a Bayreuth e futuro interprete delle apoteosi naziste.

Francesca da Rimini

Tra i personaggi danteschi più famosi, Francesca da Rimini da sempre ha ricoperto il ruolo di ispiratrice di molte opere artistiche. In questo periodo diventa la protagonista della tragedia *Francesca da Rimini* di Gabriele D'Annunzio, che viene messa in scena il 9 dicembre 1901 al Teatro dell'Opera di Roma (allora Teatro Costanzi), con la regia dello stesso D'Annunzio, Eleonora Duse nel ruolo di Francesca e Gustavo Salvini in quello di Paolo. Fu un evento teatrale di grande risonanza e intensità emotiva ed ebbe un grandissimo successo di pubblico e di critica, non immune però da voci polemiche. L'anno seguente, il 1902, altre tre opere teatrali venivano rappresentate con un successo che oggi non ci appare del tutto motivato. Si tratta di la *Francesca da Rimini* di Francis Marion Crawford, un autore americano nato e morto in Italia, messa in scena al Teatro di Parigi con l'interpretazione di Sarah Bernhardt; che e *Paolo and Francesca* dell'inglese Stephen Phillips, rappresentata al St. James's di Londra e *Fancesca da Rímini*, San

Petersburgo. Del 1903 è *Francesca da Rimini* di Marcel Schwob. Qualche lustro dopo, nel 1920, è messa in cartellone nel teatro di Reus, in Catalogna, grazie alla poliedrica genialità artistica di Adrià Gual una trilogia che qui ricordiamo perché per l'appunto includeva la tragedia teatrale *Francesca da Rimini* di Silvio Pellico, accanto a *Giulietta e Romeo* di Shakespeare e all'opera lirica *Tristano e Isotta* di Wagner. Anche nell'ambito della lirica del tempo questo personaggio dantesco ha esercitato una certa attrattiva. È del 1906 l'opera lirica *Francesca da Rimini* di Sergei Rachmaninoff; del 1914 la *Francesca da Rimini* di Franco Leoni e quella più nota di Riccardo Zandonai. Con la scoperta dei fratelli Lumière il repertorio Dantesco e in particolare l'episodio del canto V dell'*Inferno* sono di grande interesse per la nascente industria cinematografica. Basti ricordare alcuni titoli: *Francesca da Rimini* (1907, 16') di W. V. Ranous; *Francesca da Rimini* (1908), di Mario Morais, che si basa sulla tragedia omonima di D'Annunzio; *Two Brothers* (1908, 12'), di J. Stuart Blackton e W. V. Ranous; *Francesca da Rimini* (1910, 10') di U. Falena; *Francesca da Rimini* (1910, 10'), di James Stuart Blackton e anche *All'Inferno* (1911) di Milano Films. Rispetto alla produzione pittorica mi limito a ricordare le opere di Henri Jean Guillaume Martin (1860–1943), un artista fondamentale del post impressionismo francese con una forte tendenza al simbolismo poetico e dallo stile caratterizzato da cromatismi onirici e idealizzati. L'artista, lettore appassionato di Dante (insieme a Poe, Byron, Baudelaire e Verlaine), partecipò al Salon del 1889 con un'opera intitolata *La Francesca da Rimini* e quasi un decennio dopo realizzò la litografia *Dante rencontre Béatrix*, significativamente rappresentativa del suo interesse per la poesia simbolista.

Beatrice nel simbolismo europeo

Ma la vera protagonista di questo periodo è Beatrice, soprattutto la Beatrice della *Vita nova* che spesso viene evocata insieme a Dante, suo amante e cantore. Essa incarna la Donna in quanto espressione universale dell'Eterno Femminino. E diventa il personaggio cardine del Simbolismo, ma anche Musa ispiratrice degli artisti che la eleggono a soggetto principale delle loro opere, pittoriche, scultoree e letterarie. Beatrice rappresenta anche il mezzo privilegiato di redenzione dal Male in cui è precipitata la società moderna e in generale l'umanità tutta. A questo proposito è indicativo che sul manifesto del secondo Salon della Rose+Croix -(1898), realizzato da Eduard-François Aman Jean (1858-1936), pittore francese molto vicino ai circoli simbolisti e molto legato a Puvis de Chavanne e a Gustave Moreau - appaia una figura femminile e vi campeggi il suo nome, Beatrix. Mentre il suo corpo ondeggia nello spazio, essa tende la lira che ha in mano verso destra nell'atto di offrirla a qualcuno fuori campo; allo stesso tempo un

angelo l'attira verso sinistra. L'insieme della misteriosa composizione sembra voler alludere all'ispirazione artistica e poetica così come era interpretata dal simbolismo e dall'esoterismo dei rosacroci, un movimento creato da Joséphin Péladan,⁷ critico e occultista, che promuoveva un'arte ispirata ai valori spirituali, cristici, mistici e cavallereschi, in opposizione al Positivismo e all'Impressionismo.

Non tanto una donna reale, quanto un'idea di donna, frutto della costruzione mentale, tutta maschile, di un archetipo dalla doppia personalità antitetica: da una parte, donna fragile e angelicata; dall'altra, femme fatale, perversa e diabolica. Costruzione alla quale parteciperà significativamente il nascente wagnerismo.

La "donna fragile",⁸ indubbia eredità dell'estetica preraffaellita (Rossetti, Burne-Jones, Watts), è rappresentata come un omaggio al culto della bellezza. Ma come abbiamo visto, è anche la Redentrica. In un saggio apparso nella rivista *Sesame and Lilies* e intitolato *Of Queens' Gardens* John Ruskin aveva trattato del ruolo morale e educativo delle donne nella società vittoriana e Joan Maragall, in un articolo, scritto pochi giorni dopo la morte dello scrittore inglese, affermava che questa sua concezione di un mondo al femminile («Che delicata concezione dell'eterno femminile!») apre l'unica via percorribile per la vera liberazione della donna e dell'intera umanità. Questa donna pura, pallida come una Madonna, spesso votata al sacrificio, ritorna in molti altri autori dell'epoca. Penso all'Helena del colombiano José Asunción Silva nel suo romanzo postumo *De sobremesa*, la Beatriz del *Jardín umbrío* o la Maria del Rosario de *La sonata de Primavera*, entrambi di Valle-Inclán, per citarne solo alcune. Dal 1855 si potevano vedere a Parigi i quadri di Hunt e Millais (*Ofelia*), e nel 1859 Gautier e Baudelaire avevano potuto ammirare le pitture preraffaellite esposte al "Salon". In ogni caso, questo modello femminile era stato stabilito per la prima volta da Dante nella *Vita nova* mentre Botticelli ne aveva codificato l'iconografia: una sorta di ninfa emersa dal passato, dai lunghi capelli biondi e ondulati e con una lunga tunica, bianca e avvolgente. Ricordiamo per inciso che *La Vita nuova* è stata tradotta in francese da Henry Cochin e illustrata da Maurice Denis nel 1907.⁹

Anche l'illustratore fiorentino Ezio Anichini fu autore di una serie di disegni ispirati alla V.N., che furono stampati in un calendario del 1910,¹⁰ pienamente identificati nel florealismo botticelliano che aveva ispirato alcuni dei disegni su Beatrice del concorso Alinari.

⁷ Paul Arnold, *Storia dei Rosa-croce*, Bompiani, 2010, pp. 271-273.

⁸ Cfr. Thomalla 1972; Praz 1972 e Hinterhäuser 1980 e 1984.

⁹ Parigi, *Le livre contemporain*, 1907.

¹⁰ Firenze, P. Giusti & C. editori.

Diversi pittori poi avevano dedicato alcune loro opere alla musa di Dante. Cito fra tanti altri: Odilon Redon e Holiday. Ma allo stesso tempo accanto a Beatrice, Laura e molte altre figure femminili idealizzate ci sono anche: Proserpina, Cleopatra, Lilith, Salomè, Medusa, La Belle Dame sans merci, e Francesca da Rimini. Tutte donne malvagie anche se nell'aspetto non differiscono troppo dalle "Redentrici". Questa tipologia femminile, alla quale Mario Praz ha dedicato studi fondamentali,¹¹ appare frequentemente nelle opere di Swinburne, Walter Pater, D'Annunzio e molti altri, non soltanto scrittori o poeti ma anche pittori e scultori.

Tutti oscillano tra queste due rappresentazioni femminili. Uno di loro, il pittore forse più celebre di questo periodo, Mucha, le ritrae spesso come virginee fanciulle che però "ostentano trasparenze e ampi décolletés così da apparire innocenti e sensuali al tempo stesso".¹²

È infatti ricorrente in quest'epoca una sorta di ibridismo, di coesistenza dei due elementi femminili, di contaminazione dei tratti angelici della musa redentrica con quelli seduttori e sensuali dell'anti-Beatrice che ritroviamo in molti soggetti pittorici di Rossetti, o nel tormentato immaginario di Andrea Sperelli, protagonista de *Il piacere* di D'Annunzio, o del narratore delle *Sonate* di Ramón del Valle-Inclán. In questi artisti e narratori e quindi nei protagonisti delle loro opere c'è come una morbosa voluttà di malattia e di morte, di corruzione della bellezza idealizzata. Rossetti, ad esempio, che adorava l'estetica della sofferenza, era solito servirsi, con voluta ambiguità, della stessa modella tanto per rappresentare la donna fragile (Beatrice) quanto la donna fatale (Lady Lilith). Senza voler generalizzare, si può considerare che questo tratto è più o meno comune a tutti gli artisti da Rossetti fino agli ultimi epigoni del decadentismo e oltre.

Beatrice, come anche la Laura petrarchesca, la *Blessed Damozel* e tante altre, sono evocate sia in vita che in morte. Questo proietta una luce macabra su di loro che molto spesso appaiono come il frutto di un sincretismo tra la Santa Vergine e le inquietanti creature sospese tra la vita e la morte che così bene ha rappresentato Edgar Allan Poe nella *Ligeia* del racconto omonimo o, meglio ancora, Hawthorne con Beatrice, la bellissima e mostruosamente velenosa figlia del professor Rappaccini, per non parlare di quelle create da Baudelaire, da Wedekind, ecc. Qui ci troviamo alle soglie dell'Inferno, ma non l'Inferno ultraterreno di Dante, bensì quello tutto interiore e individuale nel quale albergano la spiritualità più sublime e la dannazione più demoniaca.

¹¹ M. Praz, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Firenze 1966⁴ e M. Praz, *Il patto col serpente*. Milà: Mondadori, 1972.

¹² Cipolla, 28.

Circa la ricezione della *Vita nuova* nell'ambito della cultura catalana più o meno coeva al movimento, fissiamo alcuni dati orientativi. Tra il 1889, anno in cui vede la luce l'*Antologia de poetas líricos italianos 1200-1889* di Estelrich, e il 1921, anno delle celebrazioni del VI centenario della morte di Dante, apparvero diverse versioni parziali della *Vita nuova* e due traduzioni integrali dell'opera: la catalana di Manuel de Montoliu (1903), grande esperto di letteratura italiana, e la castigliana di Lluís C. Viada i Lluch (1912), la quale contiene in appendice un numero significativo di traduzioni catalane dei sonetti danteschi, realizzate da autori diversi, ed è arricchita da una serie di illustrazioni d'autore, tra le quali spiccano le cinque tavole realizzate da Dante Gabriel Rossetti (*La nave dell'Amore, Il sogno di Dante, Beata Beatrix, Dantis Amor* e *La donna alla finestra*).

Ma quanto ha influito sulla poesia catalana modernista l'approccio a Dante attraverso la *Vita nuova*? A questo proposito, citerei in primo luogo Manuel de Montoliu e due sue opere: *Nova primavera* (1901) e *Llibre d'amor* (1903), in particolare i primi capitoli della seconda opera che riportano alcune epigrafi della *Vita nuova*: a) «Io mi sentì svegliar dentro allo core»; b) «Voi udirete me chiamar sovente»; c) «Io sento sì d'Amor la gran possanza». Inoltre l'Io lirico si presenta come un pellegrino in cammino verso il santuario dove lo attende l'amata. Apel·les Mestres molto vincolato, a sua volta, all'estetica preraffaellita sia come scrittore che come disegnatore, pone Dante al centro di *La rondalla de l'Amor* (1912) un'opera poetico-musicale in forma di trilogia narrativa in versi, illustrata e accompagnata da musica, nella quale il poeta fiorentino incarna l'amore mistico capace di andare oltre la morte. In precedenza, nel 1899, Alexandre de Riquer, uno dei membri più autorevoli del Cercle Artístic de Sant Lluc, che era frequentato anche da Gaudí. De Riquer - dicevo che è stato anche illustratore, incisore e designer - aveva dato alle stampe una raccolta poetica intitolata *Crisantems*, spesso interpretata come un omaggio poetico alla memoria di Dolors, la compagna di vita dell'autore morta poco tempo prima, che diventa per lui una Beatrice con tratti simili anche alla Beatrice rossettiana. Il libro successivo, intitolato *Anyoransas*, pure dedicato alla moglie defunta, si apre con un sonetto che non è altro che una citazione in versi dalla *Vita nuova*. L'intertestualità dantesca prosegue anche in *Un poema d'amor*.

Il critico d'arte e romanziere Raimon Casellas fu l'apostolo del preraffaellismo in Catalogna.¹³ *La damisel·la santa* è un suo racconto del 1894 che contiene numerosi riferimenti al poema *The Blessed Damozel* di D. G. Rossetti, a sua volta tradotto da Jeroni Zanné con il titolo *La donzella benaurada*. Casellas parte dalla figura della «donna fragile» («Sembra una santa da pala d'altare! Sembra un'apparizione dell'altro

¹³ Castellanos 1983.

mondo!») per giungere all'immagine opposta, della bellezza guasta di una donna che improvvisamente e misteriosamente appare nuda tra la folla, facendo esclamare al narratore: «Fuggite, è il demonio!». Pere Corominas con il suo romanzo lirico psicologico, *Les hores d'amor serenes* (1912) è l'autore che, per sua stessa ammissione, segue più da vicino il modello della *Vita nuova*, discostandosene però profondamente e significativamente per molti aspetti. L'amore per Beatrice idealizzato, spirituale, quasi teologico, un mezzo per l'elevazione dell'anima e per avvicinarsi a Dio diventa qui un diario autobiografico di una storia d'amore priva di trascendenza. L'amore è terreno, sereno, vissuto nella quotidianità. Non è mistico né tormentato, ma un'esperienza umana e armoniosa.

Va ricordato che in quest'epoca la *Vita nuova* ha avuto molto seguito anche perché se ne fa una lettura "antropologica". Molti, di tutti i ceti sociali, sentivano l'urgenza di liberare le relazioni umane e sociali da consuetudini arcaiche e dalle falsità del perbenismo borghese, di aprirsi a sentimenti totalizzanti e a esperienze mistiche. Il poeta catalano Joan Maragall in un articolo intitolato *Vida Nueva* del 1° gennaio 1906 sul "Diario de Barcelona",¹⁴ scritto in lingua spagnola riflette sul significato profondo dell'espressione "Anno nuovo, vita nuova", collegandola alla *Vita Nuova* di Dante. Non si tratta -scrive- di cambiare abitudini, ma di accogliere una trasformazione interiore, una rinascita spirituale. In questo articolo, considerato uno dei momenti più intensi del dantismo maragalliano, Maragall invita i lettori a prendere coscienza dello straordinario fatto di poter avere una Beatrice «dentro l'anno che inizia». L'uomo non è uomo senza questa possibilità di aprirsi al «di più», all'«infinito» e «Beatrice, è colei che deve darmi la vita nuova! Beatrice, colei che può farmi più che uomo! Beatrice, amore, Beatrice ideale! Beatrice purezza!».

"No hay vida nueva sin Beatriz, sin vida nueva no hay hombre."

Un altro intellettuale catalano dell'epoca, Manuel de Montoliu, nel «Prologo» della sua traduzione dalla *Vita nuova*,¹⁵ ne metteva in evidenza il valore allegorico, ossia la stretta corrispondenza della realtà delle cose narrate con il simbolo, con il loro significato profondo e universale. E parla della «fusione del reale con l'ideale», dell'«identificazione dell'Arte e della Vita», cioè «dell'idealità con la realtà»: «la realtà si trasfigura in simbolo» e Beatrice è «realtà e simbolo al tempo stesso».

In campo musicale vorrei menzionare in particolare Enric Granados. Questo celebre compositore catalano ha avuto un rapporto sorprendentemente profondo con l'opera di Dante Alighieri, in particolare con la *Vita Nuova*, da cui estrae un lied basato sul sonetto

¹⁴ Ora in Maragall, *Obres completes*, Barcelona, Selecta, 1981.

¹⁵ Dant Alighieri, *La vida nova*, Barcelona, L'Avenç, 1903.

Tanto gentile e tanto onesta pare. Ma è da ricordare anche il poema sinfonico tratto dalla Commedia, il cui secondo movimento è dedicato a Paolo e Francesca.

Il contesto culturale ed estetico, in ambito europeo, che ho fin qui tratteggiato è dunque quello in cui operava Gaudí. Le sue posizioni ideologiche ed estetiche, tuttavia, non sembrano per niente affini a quelle che abbiamo fin qui descritte. Molto probabilmente le idee che lo muovevano in campo sociale, con i relativi e significativi riflessi sulla sua produzione artistica, sono più vicine a quelle di Torres i Bages, il vescovo di Vic, al quale era legato da una lunga e profonda amicizia, che a sua volta Joan Maragall, in una lettera a Josep Pijoan del 1903, descriveva: «Ho compreso che è lui a rappresentare la tradizione del dogmatismo cattolico [...], e che, paragonato a lui, io sono un dilettante pieno di eterodossie».¹⁶ In effetti gli scritti che il vescovo di Vic ci ha lasciato, ma anche le azioni da lui promosse in vita, ci dicono che egli si opponeva frontalmente sia al modernismo (il Liberty) sia al Positivismo, e mirava piuttosto alla funzione sociale ed educativa di un'arte autenticamente cristiana.¹⁷ Vediamo in sintesi alcune delle sue riflessioni più significative in questo senso. In ambito artistico si possono riconoscere due tendenze: da un lato una visione materialista e sensuale, che degrada l'uomo e soffoca la civiltà; dall'altro un'aspirazione smisurata e un po' ridicola dell'arte che pretende guidare lo spirito dell'umanità come una religione o un culto, ma che in realtà non è altro che una fantasia sterile, incapace di offrire autentici valori spirituali, condivisibili da tutti. L'arte moderna deve essere realista sì, ma non deve smarrire mai la sua umanità e i fondamenti cristiani. Essa cerca soddisfazione nella ragione e alla ragione subordina tutte le altre sue aspettative. Dunque il Cristianesimo, che è l'ultima grande religione abbracciata dall'umanità si fonda sulla Ragione umana, non nasce dalla Paura né dalla gioia pura, né dal desiderio di glorificare coloro che amiamo; nasce dalla Verità.

È necessario dunque cercare coloro che sono capaci di mostrarci la vera natura dell'arte, e che ci possono guidare a fruire della sua spiritualità. Dante è uno di questi. «La sua Donna -scrive Torres i Bages- gli spiega in alcuni versi quando come e perché l'intelletto umano e quindi l'artista nell'atto di vedere il Vero raggiunge la beatitudine. Queste sono le terzine:

E dei saver que tutti hanno diletto,

¹⁶ Cfr. anche F. Ardolino, *Entre el dogma i l'heretgia. Les influències de Dante en l'obra de Joan Maragall*. Barcelona: Cruïlla, 2006.

¹⁷ J. Torres i Bages, *Obres completes*, vol. II, Montserrat-Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1986, pp. 218-282. Cfr. R. Arqués, «El rastre de la pantera perfumada». Dins R. Arqués i Garrigós, *Sobre el Dant*, 23-52. Barcelona: Quaderns de la Fundació Maragall, Cruïlla, 2001. www.fundaciojoanmaragall.org/quaderns/wp-content/uploads/Quadern-53_Sobre-el-Dant-Rosend-Arqu%C3%A9s-i-Alfons-Garrig%C3%B3s1.pdf

quanto la sua veduta si profonda
nel Vero, in che si queta ogn'intelletto.
Quinci si può veder comme si fonda
l'esser beato nell'atto che vede,
non in quel ch'ama, che poscia seconda. (Par. 28)

Ma la Donna del poeta va oltre la pura definizione e attraverso una successiva terzina che inanella i versi in un bellissimo climax ascendente gli significa ciò a cui lui, Dante, può o deve tendere:

Luce intellettual piena d'amore,
amor di vero ben pien di letizia,
letizia che trascende ogni dolzore. (Par. 30)

Come non supporre dunque che queste riflessioni di Torras i Bages, eminente teologo e voce molto ascoltata nelle cerchie intellettuali della sua epoca, non fossero state conosciute e condivise da Gaudí, non avessero in modo più o meno significativo permeato la sua coscienza di credente, la sua visione del mondo, il significato più intimo della sua esistenza come umano e come artista, e da ultimo non avessero influito su tutte le opere da lui progettate e realizzate?

BIBLIOGRAFIA

- É. Lévi, *Dogme et Rituel de la Haute Magie*, Paris, 1856.
Papus [G. Encausse], *Traité élémentaire de science occulte*, Paris, Carré, 1891.
Dante Alighieri, *La vida nova*, trad. M. de Montoliu, Barcelona, l'Àvenç, 1903.
R. de Gourmont, *Dante, Béatrice et la poésie amoureuse*. Paris: Société de Mercure de France. 1908.
G. Kahn, *Les origines du Symbolisme*, Parigi, Albert Messein, 1936
M. Praz, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Firenze 1966⁴.
A. Mercier, *Les sources ésotériques et occultes de la poésie symboliste : 1870-1914*, Paris : A.-G. Nizet,
R. Welleck, *The Term and Concept of Symbolism in Literature history*, in *Proceedings of the Vth Congress of the International Comparative Literature Association*, Belgrade, 1967, Amsterdam, Swets Zeitlinger, 1969.
J. Milner, John. *Symbolists and Decadents*, Londra, Studio Vista/Dutton Pictureback, 1971.
French Symbolist Painters. Moreau, Puvis de Chavannes, Redon and their followers, Londra, Arts Council of Great Britain, 1972.
M. Praz, *Il patto col serpente*. Milà: Mondadori, 1972.
A. Thomalla, *Die "femme fragile". Ein literarischer Frauentypus der Jahrhundertwende*, Düsseldorf, 1972.
H. Peyre, *Qu'est-ce que le symbolisme ?*, Parigi, Presses Universitaires de France, 1974.

- G. C. Argan (ed.), *Il revival*, Milano, Gabrielle Mazzotta, 1974 [Trad. spagnola: *El pasado en el presente. El revival en las artes plásticas, la arquitectura, el cine y el teatro*, Trad. R. Arqués, Barcelona, Gustavo y Gili, 1977].
- A. G. Lehman, *The symbolist aesthetic in France. 1885-1895*, 2a. ed., Folcroft (PA.), Folcroft Library, 1974 (1a. ed.: 1968)
- J. L. Marfany, *Aspectes del modernisme*. Barcelona: Curial, 1975.
- L. Litvak, *Erotismo fin de siglo*. Barcelona: Antoni Bosch, 1979.
- R. Goldwater, *Symbolism*, New York, Icon Editions, Harper & Row, 1979.
- A. Balakian, *El movimiento simbolista. Juicio crítico*, Madrid, Guadarrama, 1969.
- 1979
- París – Berlin. 1900-1933*. 2ª. ed., París, Editions du Centre Georges Pompidou / Gallimard, 1992 (1ª. ed.: 1978)
- Paris - Moscou, 1900-1930*, París, Centre Georges Pompidou - Gallimard, 1979.
- Z. C. Minc, «El concepto de texto y la estética simbolista». Dins J. M. Lotman y la Escuelade Tartu, *Semiótica de la cultura*, Introducció i selecció de J. Lozano, 137-144. Madrid: Cátedra, 1979.
- H. Hinterhäuser, *Fin de siglo. Figuras y mitos*. Madrid: Taurus, 1980.
- J. Maragall, *Obres completes*, Barcelona, Selecta, 1981.
- M. A. Cerdà i Surroca, *Els Pre-rafaelites a Catalunya*. Barcelona: Curial.
- A. Balakian (ed.), *The Symbolist movement in the literature of European languages*, Budapest, Akademiai Kiado, 1982
- J. Torres i Bages, *Obres completes*, vol. II, Montserrat-Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1986, pp. 218-282.
- J. Cassou (ed.), *Encyclopédie du Symbolisme. Peinture, Gravure et Sculpture. Littérature. Musique*, Parigi, Lomogy, 1988.
- P.-L. Mathieu, *The Symbolist Generation. 1870-1910*, Nova York, SkiraRizzoli, 1990.
- S. Fugazza, *Simbolismo*, Arnoldo Mondadori Arte, 1991.
- D. Gamboni, *Le 'symbolisme en peinture' et la littérature*, in "Revue de l'Art", n. 96, 1992, pp. 13-23.
- J.P. Bouillon, *Le moment Symboliste*, in "Revue de l'Art", 1992, 96, pp. 5-11
- M. Galdenzi, «Una lettura di Beatrice fin de siècle», dins *Beatrice nell'opera di Dante e nella memoria europea 1290-1990*. Atti del Convegno Internazionale 10- 14 dicembre 1990, a cura de Maria Picchio Simonelli, 333-340. Florència: Cadmo.
- H. Hinterhäuser, «La figura di Beatrice all'insegna del Romanticismo e del Simbolismo». Dins *Beatricenell'opera di Dante e nella memoria europea 1290-1990*. Atti del Convegno Internazionale 10- 14 dicembre 1990, a cura de Maria Picchio Simonelli, 381-398. Florència: Cadmo.
- D. Bablet (ed.), *L'oeuvre d'art totale*, a cura di D. Bablet, coord. e presentazione É. Konigson, París, CNRS Éditions, 1995.
- S. Danesi, «La Edad Media revisitada: *The Pre-Raphaelite Brotherhood*», dins G. C. Argan (ed.), *El revival en las artes plásticas, la arquitectura, e cine y el teatro*, tard. R. Arqués, Barcelona, Gustavo Gili, pp. 69-91.
- A. Camps, «El Dante de *La vita nova* en català», *Revista de Catalunya*, 122: 89-102.
- J. R. Woodhouse, «Dante Gabriel Rossetti's translation and illustration of the *Vita nuova*. Dins *Britain and Italy from Romanticism to Modernism*, editat per Martin McLaughlin, 67-86. Oxford: Legenda, 2000.

- A. Camps, «Morte villana, di pietà nemica... Per a un estudi de les traduccions de *La Vita Nova* en català», *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, XLVIII: 577-589, 2001.
- R. Arqués, «El rastre de la pantera perfumada». Dins R. Arqués i Garrigós, *Sobre el Dant*, 23-52. Barcelona: Quaderns de la Fundació Maragall, Cruïlla, 2001.
- La commedia dipinta. I concorsi Alinari e il Simbolismo in Toscana*, Firenze, Alinari, 2002.
- J. Galard e J. Zugazagoitia (edd.), *L'oeuvre d'art totale*. París: Gallimard i Musée du Louvre, 2003.
- G. Gavagnin, *Classicisme i Renaixement: una idea d'Itàlia durant el Noucentisme*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp.179-240.
- S. de Guaita, *Au seuil du mystère* [1886], NOUVELLE ÉDITION CORRIGÉE, AUGMENTÉE ET REFONDUE EN DIVERS POINTS, AVEC DEUX BELLES FIGURES MAGIQUES D'APRÈS KHUNRATH ET UN APPENDICE ENTIÈREMENT INÉDIT et précédé de Stanislas de Guaita, un rénovateur de l'occultisme, par Maurice Barrès, Genève, Arbre d'Or, 3005: <http://www.arbredor.com>
- M. Gibson, *El Simbolismo*, Colonia, Taschen, 2006
- M. Gibson e G. Néret, *Symbolism. Ediz. italiana*, Colonia, Taschen, 2006.
- F. Ardolino, *Entre el dogma i l'heretgia. Les influències de Dante en l'obra de Joan Maragall*. Barcelona: Cruïlla, 2006.
- F. Ardolino, 2007. «El dantisme de Manuel de Montoliu», *Caplletra*, 42: 9-36.
- N. Wolf, *Simbolismo*, Colonia, Taschen, 2010
- P. Gómez Soler, *El uso ideológico de Dante Alighieri en Cataluña (1889-1921)*, tesi doctoral dirigida per Francisco Chico Rico i Luciano Formisano, Universitat d'Alacant, Departament de Filologia Espanyola, Lingüística General i Teoria de la Literatura. <http://rua.ua.es/dspace/handle/10045/35677>
- F. Cortès, "Partitures de Granados amb una nova vida: el poema sinfònic "Dante e Virgilio", i una cançó retrobada", *Dante e l'Arte*, 2: 187-198.
- B. Donnelly, *Reading Dante Gabriel Rossetti: the Painter as Poet*. Oxford: Roudledge.
- V. Pesce, «Beanta Beatrix e la Vita Nuova e i quadri di Dante Gabriel Rossetti», *Dante e l'arte*, 2: 201-216, 2015.
- F. Mazzocca, C. Zevi (ed.), *Il simbolismo. Arte in Europa dalla Belle Époque alla Grande Guerra*, milano, 24 Ore Cultura, 2016.
- R. Arqués, "La Vida nova de Dante a la nova Catalunya entre decadentisme i blanors burgeses. Traducció i poètica", *Anuari TRILCAT*, 2016, .
- I. Ciseri e C. Sisi, *Mirabile visione. Dante e la 'Commedia' nell'immaginario simbolista*, Firenze, Polistampa, 2021
- F. Parisi, *Dante e la grafica, da William Blake alla Secessione viennese*, in *Dante e la visione dell'arte*, Milano, Silvana editore, 2021, pp. 151-175.

Il senso del segreto e alcune conseguenze del nonsenso

LUIGI TASSONI

University of Pécs

ORCID: 0000-0002-1720-542X

Abstract: Superando molti equivoci della tradizione, l'attuale ampio spettro tipologico del segreto indica inizialmente un semplice atto di omissione, e poi di messa tra parentesi, di interdizione, di sospensione. Ma se il ragionamento punta più significativamente sul dire, sul discorso innescato dal segreto, su un percorso che spieghi l'azione del segreto, le cose si complicano. L'interpretazione di queste "complicazioni", che sono in effetti fattori funzionali di una complessità, punta a sollecitare quel movimento dinamico fra senso e nonsenso nel linguaggio. Qui se ne discutono alcuni aspetti fondamentali, chiamando in causa il punto di vista di quanti hanno ipotizzato e fatto agire le profonde motivazioni del segreto, fra filosofia e letteratura, fra Derrida e Petrarca.

In cerca del segreto

Per anni e in varie occasioni Jacques Derrida ha concentrato il proprio lavoro sul *focus* del segreto, capillarmente esplorato, con varie deviazioni a delta (tipiche della sua riflessione), nei famosi Seminari parigini tenuti fra il 1991 e il 1995.¹ La prima caratteristica messa in evidenza in quelle lezioni riguarda l'accessibilità del segreto, un tema che porta con sé alcune domande necessarie, e una diramazione di risposte "responsabili", secondo l'espressione di Derrida. La più costante delle risposte di quei Seminari si potrebbe riproporre come se fosse interrogativa (e inesaurita): «Le secret, c'est ce qui ne se *dit pas*»,² ovvero: «Il segreto è ciò che non viene detto», ovvero: «Realmente, è il segreto ciò che non viene detto?». Mentre noi pensiamo a un semplice atto di omissione, di messa tra parentesi, di interdizione, di sospensione, il

¹ Qui farò riferimento al primo dei due volumi che raccolgono l'esperienza di quelle lezioni, ovvero: J. Derrida, *Répondre – du secret. Séminaire (1991-1992). Secret et témoignage. Volume I*, Édition établie par G. Michaud et N. Cotton, Paris, Éditions du Seuil, 2024. Con piacere ricordo anche il volume scritto a quattro mani da Derrida e da Maurizio Ferraris, dal titolo fortemente significativo: «*Il gusto del segreto*», Bari-Roma, Laterza, 1997. Nella prefazione a quel volume, a firma di entrambi, si parte dalla parola *secrétaire* e dall'oggetto, il mobile, che essa indica, per spiegare che «"segretario" potrebbe anche essere un catalogo, persino una iconografia o un *portfolio*, o più esattamente una *iconografia* in cui si raccolgono, scrivono o descrivono delle tracce, cioè in fondo dei segreti» (p. VII).

² *Répondre – du secret* cit., p. 36.

ragionamento punta più significativamente sul dire, sul discorso innescato dal segreto, su un percorso che spieghi l'azione del segreto. Tutto ciò, dal mio punto di vista, riguarda, un gioco dinamico, un segreto movimento fra senso e nonsenso nel linguaggio. Se non superiamo l'interdizione, il segreto dall'esterno o in superficie ci sembrerà un contenitore di molti sensi, polisemico e funzionale, ma disorientante fino all'indicibile. Non a caso Derrida sottolinea il verbo *dire* con il corsivo, perché così mette in evidenza l'altra difficoltà teorica: dire il segreto. E qui siamo a tre diversi livelli di senso (di senso e non di significato), ovvero tre direzioni diverse del discorso in atto: 1. il segreto che non viene detto; 2. il segreto che in qualche modo si deve dire e di cui si deve parlare; 3. il segreto silenziato, silenzioso, muto e per ciò stesso enigmatico. Intrigante a questo proposito la serie analogica della prima lezione (del 13 novembre 1991): «le secret serait non pas ce qui ne se dit pas mais ce qui, débordant l'ordre du dire, serait encore ce qui ne se manifeste pas, ne se montre pas, ne se dévoile pas, rest caché, invisible, imperceptible, intangible, obscur, mystérieux, occulte, comme in-accessible, come limite de l'accès, du jour, du phénomène, etc., donc encore comme négativité».³ Utilissima citazione perché è un esempio del processo analogico filosofico e al tempo stesso letterario. E introduce la storia del rifiuto di Bartleby, scritta da Melville, là dove si chiama in causa la responsabilità dell'opposizione silenziosa dello scrivano, concentrata in una frase che fa da motivo conduttore alle ipotesi e alle interpretazioni di Derrida: «I would prefer not to». Espressione a cui consegue l'immobilità, la presenza inerte, il silenzio e, alla fine, la morte del personaggio nel racconto di Melville. È sintomatico il modo con cui lo scrittore conclude la narrazione, imputando la causa del malessere dell'impiegato dell'ufficio lettere inevase, o rimaste senza risposta, in cui troppo a lungo aveva lavorato Bartleby: «On errands of life, these letters speed to death. Ah, Bartleby! Ah, humanity!».⁴

Ora, il rifiuto alla risposta, al movimento, all'interazione, dello scrivano di Melville è come una deflagrazione. Commenta Deleuze: «Un uomo magro e scialbo ha pronunciato la formula che sconvolge tutti».⁵ Essa orienta la questione verso il silenzio del segreto, che non accetta la possibilità di un accesso, ed è nella sua connotazione generale un gesto politico, sociale, comunicativo, e comunque enigmatico. Il silenzio parla, lo sappiamo bene. E anche il segreto parla e genera un discorso. Il segreto, cioè, si

³ Ivi, p. 38.

⁴ H. Melville, *Bartleby*, in Id., *Billy Budd and Other Tales*, New York, The New American Library of World Literature, 1961, p.140.

⁵ G. Deleuze, *Critique et clinique*, Paris, Les éditions de Minuit, 1993; trad. it. di A. Panaro, *Critica e clinica*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 1996, p. 93.

presenta a noi come una macchina genetica e generativa di senso, che, malgrado tutto, lavora, è in movimento, e mette in movimento l'imprevedibile, fino a raggiungere l'imprevedibilità comunicativa del nonsenso. Bartleby è l'uomo di legge che comunica la legge del segreto e ne fa arte del segreto.⁶ Ma che arte è mai questa che comunica l'inaccessibilità?, si chiede Derrida. Che arte è se contribuisce a sottrarre elementi al senso, a cancellare oggetti dal visibile? È un'arte che in negativo e in positivo (lo dice Melville, lo dice Derrida) innesca comunque l'immaginazione. «I would prefer not to»: quando Deleuze intende il rifiuto di Bartleby come *formula agrammaticale*, mette in evidenza che «la formula è distruttrice, devastatrice, e non lascia sussistere nulla dietro di sé», con un «carattere contagioso: Bartleby “cambia la lingua” degli altri».⁷

Ho pronunciato la parola *senso* che va distinta dalla parola *significato*, come ormai molti sanno, ed è una distinzione che ha appassionato molta parte del mio lavoro.⁸ Qui ne sottolineo l'importanza con una buona definizione di Galimberti che semplicemente ci ricorda che: «per “senso” non si intende il significato di ciò che accade, ma la possibilità di reperire un orizzonte di significato a cui fare riferimento per la comprensione di sé e del mondo».⁹ Ma non può bastare.

Lo spazio del segreto

Riprendendo l'interpretazione di Deleuze¹⁰ intorno al *Bartleby* di Melville, Derrida parla della scrittura come letteratura e di un'assenza di senso: «l'écriture comme littérature, cette absence de sens, ce non-secret qui est comme la loi [...] a l'oeuvre dans la production du secret»; «Ce secret sans secret de la littérature sera un des motifs de ce séminaire».¹¹ Nei Seminari Derrida supera, corregge e approfondisce quanto ha scritto in *Passioni*. «L'offerta obliqua», ovvero che «c'è nella letteratura, nel segreto *esemplare* della letteratura, una possibilità di dire tutto senza toccare il segreto».¹² Ora, grazie alla

⁶ *Répondre – du secret* cit., pp. 53-54.

⁷ G. Deleuze, *Critica e clinica*, cit., p. 95. In questo caso anche il nonsenso è agrammaticale e dà senso al segreto.

⁸ Cfr. L. Tassoni, *Finzione e conoscenza*, Bergamo, Lubrina, 1989; Id., *Senso e discorso nel testo poetico*, Roma, Carocci, 1999; Id., *L'immagine del pensiero da Agostino a Derrida*, Milano-Udine, Mimesis, 2017.

⁹ U. Galimberti, *L'etica del viandante*, Milano, Feltrinelli, 2023, p. 310.

¹⁰ G. Deleuze, *Critica e clinica*, cit., pp. 93-118.

¹¹ *Répondre – du secret* cit. p. 60.

¹² J. Derrida, *Passions* (1993), trad. it di F. Garritano, *Passioni*. «L'offerta obliqua», in Id., *Il segreto del nome*, Milano, Jaca Book, 1997, p. 123.

letteratura entriamo nel segreto, tocchiamo il segreto, e nell'ampiezza delle sue motivazioni funzionali. Proprio il riferimento esplicito alla scrittura come letteratura disinnescava il rischio dell'assenza di senso e incentiva la possibilità che nel segreto agisca il nonsenso. Ciò riguarda direttamente il segreto come contenitore. Lo spazio del segreto contiene il senso e il nonsenso, i quali, come spiega Deleuze, esistono in compresenza.¹³ Non è vero che il nonsenso non abbia significato. Questo lo intuirono tutti. «Il non senso – dice Deleuze – è nello stesso tempo eccesso e difetto, casella vuota e oggetto sovranumerario, posto senza occupante e occupante senza posto, “significante fluttuante” e significato fluttuato».¹⁴ Al di là dell'articolata definizione di Deleuze, possiamo essenzialmente dire che il nonsenso è l'inaspettato, il paradosso, lo straniante, l'assurdo, che non possono essere tagliati fuori dalla complessità del discorso. È anche lo spazio nel quale si nega la parola, come fa Bartleby che oppone il silenzio a ogni possibilità di risposta, una risposta che rimane sospesa e in sé eloquente nella sua onnicomprensiva enigmaticità. Per inciso va notato che la negazione di Bartleby gli procura una sorta di piacere mortale, rendendolo un personaggio inanimato, inamovibile, influenzabile. Come dice Derrida in una delle lezioni de *La vie la mort*, «le plaisir serait une tendance au service de cette fonction de retour à l'inanimé».¹⁵ In che modo il silenzio fa sì che in esso si incontrino il senso e il nonsenso, l'uno come continuità dell'altro?

Tradizionalmente sono associati al nonsenso, a sua volta strettamente intrecciato al senso, gli effetti della non consequenzialità rispetto alla causa, la dissimmetria nell'ordine del discorso, la diversione, ovvero uno spostamento semantico che o nasconde un passaggio intermedio o introduce una prospettiva non prevista dalla logica del senso fra i significati possibili. È ciò che avviene, ad esempio, in alcune figure retoriche come l'ipallage, molto cara a tanta poesia contemporanea. Dunque, «il non senso, oltre a operare una determinazione di significazione, opera una *donazione di senso*».¹⁶ Ecco perché il nonsenso del segreto si oppone all'assenza di senso, rimuove la barra psicologica dell'interdizione e produce un eccesso di senso. Se il senso è sempre un effetto di linguaggio, di superficie e di posizione,¹⁷ il nonsenso del segreto può potenziare questo effetto. Per capirlo meglio pensate ai temi della finitudine, della morte,

¹³ G. Deleuze, *Logique du sens*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1969, trad. it. di M. De Stefanis, *Logica del senso*, Milano, Feltrinelli, 1975, p. 66.

¹⁴ Ivi, p. 65.

¹⁵ J. Derrida, *La vie la mort. Séminaire (1975-1976)*, édition établie par P.-A. Brault et P. Kamuf, Paris, Éditions du Seuil, 2019, p. 354.

¹⁶ Ivi, p. 68.

¹⁷ Ivi, pp. 68-69.

dell'incoscienza, sui quali Derrida si sofferma a proposito dell'economia del sacrificio.¹⁸ E pensate al superamento della dimensione della morte, del senso della morte, a lungo sperimentato da Derrida. Nei Seminari ci dice che la morte può essere un segreto, e in questo caso sarà «à la mesure de l'inconnu, du non-savoir et de l'inexpérimentable, de l'impossible».¹⁹ E tuttavia gli effetti in eccesso del nonsenso trasformano il tema della morte in una pluralità di sensi, in una diversa serie di possibilità, anche rispetto al soggetto.²⁰

La localizzazione del segreto implica la ricerca del suo nascondiglio (che si può trovare anche sotto gli occhi di tutti, come nel caso del racconto di Poe sulla lettera rubata), e anche la visualizzazione di una cripta nascosta e non necessariamente inviolabile.²¹

Inoltre il segreto promette curiosità,²² e se si incrypta, se diventa un segreto fantasma, sposta la *strategia* consueta, comune, abituale, e spiazza, arricchendole, le possibilità di spiegazione e di identificazione diretta o indiretta. Lo abbiamo visto, nei Seminari si parla apertamente di strategia del segreto come dissimulazione del desiderio²³ (questo ci porterà di seguito alle poetiche del segreto, a partire da Baudelaire). Tornando, fra parentesi, alla cripta secondo Maria Torok e Nicolas Abraham, intuitivamente saremmo portati a far coincidere il luogo della cripta con il luogo del segreto, e a considerare, come fa Abraham, l'effetto dell'anasemia, come incrocio/intreccio di due sensi, particolarmente utile ad affrontare quell'enigma (parole di Abraham) che porta a interagire ciò che è somatico nell'individuo con ciò che è psichico. Come se un fantasma muovesse a senso ciò che nella malattia non sarebbe spiegabile materialmente, e in questa accezione parlerei più volentieri di una completa interazione del nonsenso nascosto che si dà evidenza nel linguaggio, con una completa interazione e un interscambio grazie a una speciale anasemia che funziona fra senso e nonsenso²⁴ (l'anasemia intesa come accesso a un significato terzo, imprevisto, all'incrocio di due

¹⁸ *Répondre – du secret* cit., p. 408.

¹⁹ Ivi, pp. 418-419.

²⁰ Ivi, p. 423: «l'effet de secret y était produit par la machination ou par le dispositif d'écriture ou de mise en scène».

²¹ In questo specifico passaggio Derrida si riferisce alla definizione di cripta sua, e a quella di Nicolas Abraham e Maria Torok, in *L'Écorce et le noyau*, Paris, Flammarion, 1978, «qui considèrent que le secret ne pas simplement déchiffable dans l'histoire d'un sujet comme tel, mais dans l'héritage par un sujet du secret d'une autre génération, le secret d'un autre». *Répondre – du secret* cit., p. 220.

²² Ivi, p. 207.

²³ Ivi, p. 217.

²⁴ N. Abraham, M. Torok, *L'Écorce et le noyau*, Paris, Flammarion, 1987 (2a), p. 213 (il capitolo citato è di Abraham).

lemmi contestualizzati; ad esempio, i semi di *pietra* e *pietà* nell'anasemia paronomastica dell'*Impietrito e il velluto* di Ungaretti).²⁵

Se si parla di letteratura del segreto, in particolare della letteratura americana a cui si riferisce il discorso di Derrida, si tratta di una «littérature qui met en scène des intrigues du secret, mais chaque fois un secret paradoxal, un secret introuvable».²⁶ Come stiamo per mostrare, si deve risalire al Medioevo europeo per individuare un precedente decisivo anche per quella letteratura americana, a cui fa riferimento Derrida, alla ricerca di un segreto che dichiara sé stesso, che si faccia senso del segreto come confessione dichiarata e come storia del soggetto segreto. Ovvero si andrà alle origini di una poetica del segreto intesa come rivelazione di motivi altrimenti inviolabili e soggettivi, e allo stesso tempo come aperta dimostrazione del piacere del soggetto per la propria scrittura, del piacere dell'invenzione di un linguaggio inedito e impreveduto, del piacere dell'immagine della donna e dell'immagine di sé create all'interno del testo.

Poetiche del segreto

Partiamo comunque da Baudelaire, dal segreto di Baudelaire esemplato nell'immagine della folla, il *secret dans la foule*,²⁷ e spiegato in passaggi chiave in cui l'arte di guardare in mezzo alla folla, nel suo segreto, di scavare all'interno delle appariscenti evocazioni della moltitudine, collegano il gesto alla solitudine che vi sta dentro, *in nuce*, direbbero i latini, *in cubiculo nostro*, direbbe Agostino (*Confessionum libri tredecim*, VIII, 8).²⁸ Da qui il passo è breve per una diretta relazione con il simulacro, il travestimento,²⁹ la maschera e, infine, la menzogna. Derrida parla proprio di *testo apocalittico* di Baudelaire,³⁰ perché la città moderna offre l'esperienza nuova della folla, e per conseguenza il segreto della folla è considerato apocalittico in quanto esempla la fine della *polis* e del politico, la rottura, il mutamento decisivo: «la foule est le lieu où le plus public et le plus secret se conditionnent l'un l'autre».³¹

²⁵ G. Ungaretti, *L'impietrito e il velluto*, in Id., *Tutte le poesie*, a cura di L. Piccioni, Milano, Mondadori, 1969, p. 326. Ne ha parlato per primo Piero Bigongiari in *Le varianti sincroniche de "L'impietrito e il velluto"* (1970), in Id., *Poesia italiana del Novecento*, tomo II, Milano, Il Saggiatore, 1980, pp. 259-286.

²⁶ *Répondre – du secret* cit., p. 234.

²⁷ Ivi, p. 71.

²⁸ Il *cubiculum* per i latini è un piccolo ambiente destinato a camera da letto, e deriva dal verbo *cubare* nel significato di giacere, stare distesi, sdraiati.

²⁹ Ivi, p. 73.

³⁰ Ivi, p. 78.

³¹ Ivi, p. 89.

In Baudelaire funziona una doppia coesistenza di elementi, perché il poeta è, come scrive Milo De Angelis,³² «un uomo invaso dalla curiosità», che si sente prigioniero, in quanto «scisso e sradicato», e preso della doppiezza della sua visione, sia dalla nostalgia che dal disgusto, dall'attrazione e dalla repulsione. Il punto è: cosa è il segreto per il poeta? Ciò che si mostra nella folla appariscente oppure ciò che è nascosto intimamente in ciascun individuo? Ne nasce uno sguardo curioso, tenero e cinico, capace di rompere le convenzioni, uno sguardo che sorvola e precipita, nel vuoto e nel profondo, nello spazio in cui la menzogna diventa convenzione umana, nello spazio segreto che si fa poesia, il luogo in cui il senso fortemente dichiarativo e il nonsenso delle analogie si legano fortemente. La vera apocalisse si trova là dove Baudelaire porta la poesia a infrangere il luogo comune, e ne fa il luogo dello sconfinamento, del malefico e della perdizione. Il suo mondo è popolato da creature alla deriva proprio perché colui che parla nel verso ha scelto di dimostrarsi anticostruttivo, antiedificante, antietico, e, oggi diremmo, politicamente scorretto. L'umanità depressa che popola il gran libro di Baudelaire vorrebbe essere spinta fuori dalle convenzioni e dalle proprie certezze superficiali, e portata verso quell'essenziale nostalgia del già-perduto. Derrida fa riferimento a una specie di cuci-scuci intorno alla materia del segreto, ricordandosi forse indirettamente della sua lettura di Artaud e del cucire, inteso come perforazione, sutura, cicatrice sulla piaga che si copre, come la verità e come il segreto; e ricordandosi del gesto dello scucire che può servire a salvare la verità, mettendo a nudo il corpo.³³ Tanto il canzoniere di Baudelaire quanto il teatro di Artaud rappresentano due eccellenti esempi dell'immersione nel segreto, e del suo mantenimento, della sua messa in scena. Tutto ciò ha a che fare con la confessione, ovvero sia la ricerca nella moltitudine della solitudine e nella solitudine della moltitudine, sia il cuci-scuci, il mostrare scucendo e proteggere cucendo; là dove la confessione individua come suo nucleo motivante la protezione e l'esposizione del segreto di un soggetto. In *Circonfessione* Derrida cita una significativa frase di Agostino (*Conf.* X, 1, 1): «Io voglio compierla (la verità) nel mio cuore davanti a te con la mia confessione, e in questo mio scritto davanti a molti testimoni»;³⁴ eccoci ancora di fronte a una ipotetica folla di testimoni e al soggetto assoluto, al segreto assoluto che in questo caso è Dio. L'ipotesi di partenza è che «la

³² M. De Angelis, *I fiori del male di Baudelaire*, Milano, Mondadori, 2024, pp. 1-4.

³³ J. Derrida, *Forcener le subjectile*, Munich, Schirmer/Moser, 1986, trad. it. *Antonin Artaud. Forsennare il soggettile*, a cura di A. Cariolato, Milano, Abscondita, 2014, p. 97.

³⁴ J. Derrida, *Circonfessione*, in G. Bennington, *Derridabase*, e J. Derrida, *Circonfessione*, a cura di E. Ferrario, Roma, Lithos, 2008, p. 51.

confessione secerne semplicemente senso e ordine»,³⁵ davanti al «teatro interiore», e al «segreto stesso in cui [si serba] quest'effusione ritualizzata».³⁶

Dalla stessa traccia di Agostino potrebbe essere partita l'intuizione di Francesco Petrarca, messa in pratica con la scrittura di un testo purtroppo non intercettato da Derrida nei Seminari di cui stiamo parlando, e intitolato *De secreto conflictu curarum mearum* (1343), il segreto conflitto dei miei affanni. Per Petrarca questo libro rappresenta il *secretum*, il segreto che si fa traccia nel cuci-scuci del dialogo fra il poeta e il suo Agostino, con cui immagina di conversare superando le barriere del tempo (Agostino muore nell'anno 430). Questo libro segreto è una lunga confessione orientata dalle parole accusatorie di Agostino, ma è anche una autoaccusa di Petrarca. Attraverso di essa emerge il piacere della scrittura, la gioia dell'invenzione poetica, la traccia del desiderio, e il godimento della parola, ripetuti in forme diverse nei *Rerum Vulgarium Fragmenta*. Qui la parola fondamentale è un nome risillabato in modi differenti: anagrammato, in variazioni allegoriche, con nomi diversi per riferirsi sempre a lei, a Laura, rappresentazione verbale tangibile di una donna invisibile. Nel *Secretum* la confessione porta in superficie qualcosa che sarebbe proibito dire a gran voce. La confessione è autobiografica, ed è autoreferenziale per il poeta, e narcisista. Segreto è il modo di guardare nel profondo dei pensieri (*Secretum*, II, 58),³⁷ e segreta è in effetti l'oscillazione tra piaceri mondani e piaceri della solitudine meditativa, fra moltitudine e solitudine. Sono gli stessi estremi toccati da Petrarca in un'altra sua confessione segreta, intitolata *De vita solitaria*. Nella poesia di Petrarca la ripetizione del desiderio coincide con la ripetizione del piacere per il segreto che viene "intradetto" perché non sia interdetto, ovvero detto e ridetto fra le righe, nella costruzione ritmica del verso, nella successione delle sillabe che sembrano dire altro (ad esempio, una sequenza di nomi di fiumi e di piante), e invece nascondono e mostrano il paragone con il nome segreto che è quello di Laura. Ecco perché nel *Secretum* Francesco confessa, spinto dall'Agostino del suo libro, l'ira, le passioni, l'amore, il desiderio di gloria, le fiamme di uno smodato desiderio. Ed ecco perché porta il discorso nel cuore più segreto, *in cubiculo nostro*. In quel *cubiculo* vi è il nome di Laura, segreto e contemporaneamente esposto, secretato nel gioco di parole, di fonemi, di ritmo, di analogie e metafore, eppure pronunciato a gran voce nel testo. Ma l'oggetto di tanto lavoro non è Laura in sé, è il piacere di scrivere poesia secretando quel nome e fingendo quel ritratto. La scrittura è il percorso, il testo è il contenitore e lo stampo, ed entrambi segnano il tracciato del segreto, che non può

³⁵ Ivi, p. 264.

³⁶ Ivi, p. 40.

³⁷ F. Petrarca, *Secretum*, a cura di U. Dotti, Milano, Rizzoli, 2024, p. 177.

essere affidato alla fragilità del ricordo. Così il tracciato segreto nel *Secretum* esiste in quanto è scritto, è “fuori”, esposto, visibile, non più indicibile. Nel *Secretum* l’invisibile viene in superficie, sulla superficie della lettura, e quella superficie è il testo affidato a una ipotetica moltitudine di lettori. Come dice Derrida per altro contesto, esso diventa l’*in-visibile visibile*.

«Un segreto fa sempre tremare»

«Un secret *fait* toujours trembler»:³⁸ l’enunciazione di Derrida indica anche un effetto del segreto di natura mentale e fisiologica. L’affermazione si riferisce al tremito, al tremore, alla reazione della pelle quando è sfiorata, e arriva naturalmente a coprire un arco molto ampio di significati che vanno dal timore alla seduzione. È vero, un segreto può sedurre. Non a caso la confessione di Agostino avviene in un clima di trepida segreta esultanza e in fiduciosa segreta tristezza (*Conf.* X, 4). Consideriamolo un nucleo (spazio, cripta, *cubiculum*, nascondiglio), un nucleo che racchiude, fra loro connessi, il senso e il nonsenso, un “a parte” che può portare alla seduzione a occhi chiusi, e senza la necessità di infrangere il segreto. Il segreto funziona in sé come elemento attraente finché è segreto. Il tremito o tremore, come quello di una scossa sismica, aggiunge Derrida,³⁹ provoca degli effetti di squilibrio, di incertezza, provoca sfiducia riguardo alla propria stabilità. Ricordando un libro formidabile di Roger Caillois,⁴⁰ potremmo parafrasarlo e parlare di *incertezza che viene dal segreto*. È interessante che le pagine dei Seminari⁴¹ dedicate al tremore come movimento incontrollabile del corpo, e alla paura, all’angoscia, alla percezione del pericolo, ricordino da vicino certe descrizioni di Lucrezio quando nel *De rerum natura* racconta il disastroso e apocalittico diffondersi della peste (libro VI). In entrambi i casi l’uomo senza punti di riferimento, per una causa che sfugge al suo controllo, si trova nella condizione di un oggetto in balia dell’imprevisto, totalmente dipendente da una causa incontrollabile, inspiegabile e misteriosa.

È del tutto naturale che di fronte a una forza oscura si tenti di guardarci dentro, di attraversarla, come fanno alcuni eroi nelle saghe di fantascienza cinematografica del genere di *Star Wars*. Vedere nel segreto: cosa vuol dire vedere nel segreto?,⁴² si chiede

³⁸ *Répondre – du secret* cit., p. 315.

³⁹ Ivi, p. 318.

⁴⁰ R. Caillois, *L’incertitude qui vient des rêves*, Paris, Gallimard, 1983.

⁴¹ *Répondre – du secret* cit., pp. 316-319.

⁴² Ivi, p. 365.

Derrida. Nella sua risposta ad ampio spettro considera la scrittura da decifrare, da decodificare, da decrittare. Riguardo a questa operazione intuimmo che, per quanto il nucleo possa essere portato fuori dalla cripta, rimarrà comunque un fondo segreto che resiste a tutti i tentativi di interpretazione, di lettura e di traduzione. Sappiamo bene, per ciò che riguarda la poesia e certi ingenui tentativi di parafrasarla, che il discorso non sarà mai riprodotto $1 = 1$, con lo stesso potenziale di senso. Otterremo sempre un resto che non troverebbe posto nel nuovo contesto.

Il segreto consente di far pensare a questo resto che rimette in discussione la comprensione del discorso, ne protegge la durata e ne assicura la non esaustività, mentre s'apre la possibilità di violare il segreto del testo: ma davvero fino in fondo? Il segreto porta senso al testo, lo rende semanticamente inesauribile, reinterpretabile all'infinito. Il testo della poesia dice e nasconde, oppure parla da un nascondiglio che è il linguaggio specifico di un autore. Lì dentro ci sono spazi segreti, a volte non traducibili in un discorso, non trasferibili in altro contesto. Ciò vale anche per l'oggetto della psicanalisi e della filosofia. Per Derrida l'invisibile, l'*absconditus*,⁴³ può essere portato fino alla superficie del nostro conoscere, e allora rientra, come notavamo a proposito di Petrarca, nell'ordine dell'*in-visibile visibile*.⁴⁴ Se affrontiamo la questione nei termini della comunicazione, ne ricaviamo un'interessante prospettiva che riguarda due soggetti che condividono uno stesso segreto. Nei Seminari sul segreto funziona a lungo l'esempio del segreto fra Dio e Abramo:⁴⁵ «Pour lui [Abraham], le mot “Dieu” signifie “ce qui lui demande cela” ou “ce qui lui ordonne cela” ou “ce qui le prie cela”, il ne sait rien d'autre. Dieu est absolument invisible, transcendant, inconnu, secret, il ne sait pas pourquoi celà lui est demandé, donc, “Dieu” deviant le nom de cet autre qu'il entend et auquel il répond et acquiesce».⁴⁶ Nelle pagine finali Derrida parla di segreto come soggettività assoluta,⁴⁷ ovvero di un soggetto solo di fronte all'assoluto di Dio inteso come testimone assoluto.

L'accettazione del segreto fa in modo che avvenga comunicazione esclusiva fra i due soggetti, e tuttavia, ammettendo che tutti gli altri ne saranno esclusi, per loro, per gli altri, il senso prodotto dal segreto condiviso da Dio e da Abramo, ciò che ha senso nel patto segreto fra Dio e Abramo, sarà un nonsenso dotato di valore significativo. Il nonsenso del segreto guardato da fuori. Penso in questo caso alla buona volontà di

⁴³ Ivi, p. 366.

⁴⁴ Ivi, p. 367.

⁴⁵ Ivi, p. 376.

⁴⁶ Ivi, pp. 512-513.

⁴⁷ Ivi, p. 450.

Isacco che accetta il sacrificio senza chiedere alcuna spiegazione, ed è la stessa accettazione a dare senso al segreto così da collocare la posizione di Isacco giusto al mezzo fra senso e nonsenso, che è possibile perché il figlio del sacrificio non desidera e non richiede una spiegazione immediata.

Locus suspectus

Il fatto straordinario delle lezioni parigine sul segreto è l'aver comunque posto in relazione (per ore e ore, per pagine e pagine) il segreto secondo Heidegger (funzionale e irriducibile) con il segreto secondo Freud (funzionale e interpretabile), riferendosi alla medesima definizione, a una stessa *Unheimlichkeit*, «qui porte au-delà d'une détermination du secret comme chose de la conscience ou de la réflexion». ⁴⁸

Il riferimento alla *Heimlich* e alla *Unheimlich*, cioè il riferimento a qualcosa di spaventoso, strano, inquietante e straniante, il riferimento a qualcosa di spaesante o, come si diceva una volta, perturbante, è qui associato alla clandestinità del segreto, a qualcosa che sta in un luogo in cui non dovrebbe essere. Il contenuto nascosto, l'oggetto fuori luogo, lo strano attributo fisico o mentale che dovrebbe apparire del tutto naturale, sono alcune delle spiegazioni che portano senso al segreto che a sua volta è una *Unheimlich*. Per Freud la serie di traduzioni e sinonimi nelle lingue europee sono particolarmente interessanti. Fra quelle elencate da Derrida, a noi interessa il latino (*locus suspectus, intempesta nocte*), l'inglese (*uncomfortable, uneasy, gloomy, dismal, uncanny, ghastly, haunted, a repulsive fellow*), e il francese (*clandestin, intime, caché, furtif, surnois, silencieux, sourd*). ⁴⁹ Mettendo insieme, come punti di una mappa, i sinonimi del vocabolario, entriamo in pieno nel *cubiculum* di Agostino, e ci adagiamo sul letto delle associazioni fra senso e nonsenso, indissociabili e in gran parte riferibili sia all'uno che all'altro insieme.

Aggiungerei un'annotazione non marginale. Derrida spiega, in questa prospettiva, che la questione della *Unheimlich* per Heidegger e per Freud è la questione dell'occhio, dell'occhio come figura della castrazione e del giudizio, dell'occhio che, secondo Heidegger, scredita l'autorità ultima della coscienza come sguardo. ⁵⁰ L'occhio che è, secondo Agostino, testimone e giudice. Rivolgendosi a Dio, infatti, gli chiede: «che cosa potrebbe rimanere di me nascosto a te, al cui sguardo si apre nudo l'abisso della coscienza umana?» (*Conf. X, 2*). La stessa domanda di Agostino introduce un segreto

⁴⁸ Ivi, p. 465.

⁴⁹ Ivi, p. 439.

⁵⁰ Ivi, p. 525.

abissale che sarebbe nudo, che indurrebbe a pensare all'abissalità della coscienza umana, e dunque anche alla sua irriducibilità, anche se il nascondiglio sarebbe ipoteticamente violato dall'occhio di Dio che forse non ammette resti, ma molto più banalmente coglie (tutto e subito) l'oggetto del segreto.

L'enigma dell'*Unheimlich* di Freud trova una soluzione che è a sua volta un rifugio paradossale fuori dalla psicanalisi e fuori dalla filosofia: «in letteratura non è spaesante molto di ciò che sarebbe tale se accadesse nella vita, e [...] alla letteratura è dischiusa la possibilità di ottenere molti effetti spaesanti che alla vita vissuta sono invece preclusi».⁵¹ Spiegazione che suona come una sorta di ridefinizione di una zona franca, quella della letteratura, nella quale senso e nonsenso si scambiano le parti e si intrecciano rispetto al loro materializzarsi nella vita. Ciò facendo, però, a Freud sfuggiva che, partendo dalla letteratura, si rientra nella vita stessa.

Il luogo più sospetto, il luogo del segreto che produce senso, il luogo della menzogna che fa funzionare il racconto, è naturalmente la letteratura. Il segreto sta nella natura originaria della poesia, ed è a sua volta il luogo della non immediatezza, dà la spinta a un processo creativo che non si può spiegare come immediatezza, e che l'occhio di nessun Dio riuscirà a denudare mai completamente. Indipendentemente dai suoi contenuti, il segreto esiste come cosa implicita, che si potrebbe voler esplicitare, svelare, risolvere. Ho usato a bella posta il condizionale: potrebbe. Perché nel segreto coesistono gli elementi di un plusvalore possibile. Probabilmente dobbiamo immaginare corrispondenze di qualità differenti tra il plusvalore del segreto, questa materia del senso e del nonsenso, e il suo riconoscimento. Il segreto, una volta riconosciuto, come avviene nel testo della poesia, può generare dei sensi indiretti, che lo motivino al di là delle sue motivazioni di base. Lo dice benissimo Ungaretti nella poesia che dà il titolo al suo primo libro, *Il porto sepolto* (1916): «Di questa poesia/ mi resta/ quel nulla/ d'inesauribile segreto».⁵² Quel nulla lo possiamo identificare con il resto inesauribile, che mantiene la carica segreta e non si azzera, anzi rigenera la carica motivante anche là dove il lettore non sospettava ci fossero motivazioni. La scoperta di un segreto, ammesso che avvenga davvero fino in fondo, risolve il mistero, ma disattiva il senso e lo riduce a una accessibilità priva di vita, a un denudamento senza conseguenze. Naturalmente i segreti in politica, i segreti di Stato, rischiano di produrre conseguenze mostruose, di proteggere crimini inconfessati, di occultare il vero volto della storia. E si oppongono in tutto alla verità: fra l'altro, lo ha

⁵¹ S. Freud, *Lo spaesante*, a cura di S. Capodivacca, Sesto San Giovanni, Mimesis, 2023, p. 169.

⁵² G. Ungaretti, *Il porto sepolto*, in Id., *Tutte le poesie*, cit., p. 23.

dimostrato Hanna Arendt a proposito della menzogna ordita a bella posta nei *Pentagon Papers*.⁵³

In ogni caso, come avviene in poesia, nessun segreto è davvero riducibile allo zero. Rimane comunque «quel nulla / d'inesauribile segreto», e di intraducibile, e di inspiegabile, che può sopravvivere al fondo di ogni atto umano e di ogni tipo di linguaggio, e che può silenziosamente continuare a lavorare in segreto nel tempo.

BIBLIOGRAFIA

N. Abraham, M. Torok, *L'Écorce et le noyau*, Paris, Flammarion, 1978.

H. Arendt, *Lying in Politics. Reflections on the Pentagon Papers*, Harcourt Brace Jovanovich, New York 1972, trad. it. di V. Santini, *La menzogna in politica*, a cura di O. Guaraldo, Genova-Milano, Marietti, 2006.

P. Bigongiari, *Poesia italiana del Novecento*, tomo II, Milano, Il Saggiatore, 1980.

R. Caillois, *L'incertitude qui vient des rêves*, Paris, Gallimard, 1983.

M. De Angelis, *I fiori del male di Baudelaire*, Milano, Mondadori, 2024.

G. Deleuze, *Logique du sens*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1969, trad. it. di M. De Stefanis, *Logica del senso*, Milano, Feltrinelli, 1975.

G. Deleuze, *Critique et clinique*, Paris, Les éditions de Minuit, 1993; trad. it. di A. Panaro, *Critica e clinica*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 1996.

J. Derrida, *Forcener le subjectile*, Munich, Schirmer/Moser, 1986, trad. it. Antonin Artaud. *Forsennare il soggettile*, a cura di A. Cariolato, Milano, Abscondita, 2014-

J. Derrida, *Passions* (1993), trad. it di F. Garritano, *Passioni. «L'offerta obliqua»*, in Id., *Il segreto del nome*, Milano, Jaca Book, 1997, p. 123.

J. Derrida, *Circonfessione*, in G. Bennington, *Derridabase*, e J. Derrida, *Circonfessione*, a cura di E. Ferrario, Roma, Lithos, 2008.

J. Derrida, *La vie la mort. Séminaire (1975-1976)*, édition établie par P.-A. Brault et P. Kamuf, Paris, Éditions due Seuil, 2019.

J. Derrida, *Répondre – du secret. Séminaire (1991-1992). Secret et témoigne. Volume I*, Édition établie par G. Michaud et N. Cotton, Paris, Éditions du Seuil, 2024.

J. Derrida, M. Ferraris, «*Il gusto del segreto*», Bari-Roma, Laterza, 1997.

S. Freud, *Lo spaesante*, a cura di S. Capodivacca, Sesto San Giovanni, Mimesis, 2023.

U. Galimberti, *L'etica del viandante*, Milano, Feltrinelli, 2023.

H. Melville, *Bartleby*, in Id., *Billy Budd and Other Tales*, New York, The New American Library of World Literature, 1961.

F. Petrarca, *Secretum*, a cura di U. Dotti, Milano, Rizzoli, 2024.

L. Tassoni, *Finzione e conoscenza*, Bergamo, Lubrina, 1989.

L. Tassoni, *Senso e discorso nel testo poetico*, Roma, Carocci, 1999.

⁵³ H. Arendt, *Lying in Politics. Reflections on the Pentagon Papers*, Harcourt Brace Jovanovich, New York 1972, trad. it. di V. Santini, *La menzogna in politica*, a cura di O. Guaraldo, Genova-Milano, Marietti, 2006.

L. Tassoni, *L'immagine del pensiero da Agostino a Derrida*, Milano-Udine, Mimesis, 2017.

L. Tassoni, *L'invenzione della contemporaneità. Lettura della poesia italiana*, Parigi, Alta Formazione Editrice, 2025.

G. Ungaretti, *Tutte le poesie*, a cura di L. Piccioni, Milano, Mondadori, 1969.

San Domenico Soriano: dai fasti all'oblio

BIAGIO GAMBA

Organisation pour la protection des manuscrits médiévaux, Parigi

ORCID: 0009-0003-5217-6673

Abstract:

Se provassimo a chiedere a un cattolico qualsiasi, e ancor più calabrese, di Soriano Calabro, nella maggior parte dei casi otterremmo una risposta negativa, sottolineata da un'espressione perplessa o peggio indifferente. Pochi sanno infatti che fra i secoli XVII e XVIII, questo piccolissimo borgo sperduto fra le Serre vibonesi fu tra i più frequentati dai pellegrini provenienti dall'intera Europa e oltre. Artisti, celebri e non, ne hanno immortalato per sempre il ritratto del Santo che fece tanti miracoli. Un incisore, I. H. Störcklin, agli inizi del 1700 realizza un'incisione – fino ad oggi ignota – che mostra come appariva agli occhi dei suoi visitatori il grandioso complesso monumentale. Fino a quando un triste evento, un sisma pari all'undicesimo grado della scala Mercalli (più o meno oltre il 7.0 della scala Richter) lo ha distrutto, decidendo che San Domenico Soriano dovesse sparire dalla memoria storica e religiosa.

Capita a volte che gli eventi e i luoghi della Grande Storia, quelli che abbiamo studiato da piccoli e ristudiato da grandi, distruggano la nostra mente al punto tale che non riusciamo a vedere e a riconoscere altri fatti e altri luoghi, nonostante siano da sempre sotto i nostri occhi.

È quanto è successo al sottoscritto. In tanti anni dedicati allo studio dell'iconografia devozionale, anche di quella calabrese, non avevo mai posto la giusta attenzione sull'immagine di San Domenico in Soriano.

Almeno fino a qualche anno fa, quando quasi per caso decisi di visitare Soriano Calabro, un puntino geografico dell'entroterra vibonese. Uno di quei posti insomma dove non puoi passare per caso: devi andarci apposta.

A Soriano c'è il convento dei frati domenicani. O quel che resta di esso: nel 1783 un terremoto di enorme intensità (gli studiosi parlano dell'undicesimo grado della scala Mercalli)¹ lo distrusse del tutto, e con esso anche il santuario, l'unico dedicato al Santo. Non tutti sanno che nei secoli XVII e XVIII questo luogo era meta di migliaia di pellegrini che ogni anno raggiungevano il santuario per chiedere grazie all'immagine

¹ Cfr. V. Teti, *Il senso dei luoghi. Memoria e storia dei paesi abbandonati*, Donzelli, 2004. A seguito della forte scossa, perirono sotto le macerie 71 donne, 63 uomini e 37 bambini.

miracolosa. Lo scrittore e viaggiatore Henry Swinburne (Bristol 1743 – Trinidad 1803), nel maggio del 1777 era in Calabria. Del convento di Soriano riferisce

Quasi millecinquecento donne, che pretendono di essere tormentate da questi spiritelli, si recano ogni anno a Soriano per guarire dalla possessione demoniaca guardando un ritratto di San Domenico inviato dal cielo come dono divino. Con tale pretesto riescono a ottenere dai loro tirannici mariti il permesso di fare questo piacevole pellegrinaggio e un paio di scarpe da festa, senza cui sarebbe assolutamente irrispettoso presentarsi davanti alla sacra immagine.²

P. Giovanni Fiore da Cropani, religioso cappuccino e storiografo calabrese, alla voce “Soriano”, non riporta informazioni storiche di alcuna rilevanza, limitandosi a descriverla come «*Terra celebratissima in tutto il Mondo, a cagione della Miracolosa Image del Patriarca S. Domenico, mandatavi con celestiale portatura dalla Divinità*»³. Dunque, mi sono chiesto spesso come sia potuto accadere che un luogo santo così importante e famoso per i cattolici di tutto il mondo sia potuto scomparire totalmente dalla memoria storica e religiosa. Quel San Domenico di Guzman, fondatore dell’Ordine dei frati predicatori, che grazie ai numerosi miracoli attribuiti all’immagine del santuario calabrese, per circa tre secoli aveva perduto la sua originaria identità, acquisendo quella per cui era divenuto noto in tutto il mondo: San Domenico di Soriano. La leggenda dell’apparizione miracolosa della tela è alla base delle raffigurazioni del santo, sia popolari che colte, intendendo per quest’ultime i vari dipinti che artisti più o meno celebri hanno realizzato nel corso dei secoli. Dal punto di vista iconografico è opportuno fare una duplice distinzione. La prima riguarda la semplice riproduzione del dipinto, che la tradizione vuole di provenienza achiropita, vale a dire “non dipinto da mano umana”⁴. Di seguito la descrizione che ne fa il Frangipane:

il corpo di quell’immagine di cinque palmi, & un quarto di lunghezza, nella destra mano ha un libro, & nella sinistra un giglio, dove egli si dimostra di mediocre statura, di aspetto bello ma venerando, & mortificato, col volto alquanto affilato, & il naso aquilino, i capelli la maggior parte son canuti, & gli altri così della barba, come della testa dimostrano che vanno alquanto al rosso, la faccia è molto bianca,

² H. Swinburne, *A cavallo in Calabria fra antiche rovine*, Trad. G. Massacra, Rubbettino editore, Soveria Mannelli, 2011, p. 86

³ P. Giovanni Fiore da Cropani, *Della Calabria Illustrata*, Dom. Ant. Parrino – Michele Luigi Mutij, Napoli, 1691, p. 131.

⁴ In realtà il dipinto era con ogni probabilità già presente nel convento di Soriano. L’opera viene attribuita a un pittore locale, tale Paolo di Ciaccio da Mileto, anche noto per aver realizzato “La Madonna delle Pere”, custodita ad Altomonte (CS) nella chiesa dedicata a Santa Maria della Consolazione.

& ha col candore congiunta la pallidezza, gli occhi son serenissimi, & da ogni parte che essi si guardano rimirano con uno piacevolissimo terrore, le vesti, & l'abito non passano il tallone restando tutto il piede di scarpe nere coperto, & finalmente tutta l'immagine altro non rassembra se non artificio celeste e divino.⁵

L'opera del frate Silvestro Frangipane, pubblicata per la prima volta nel 1621, a distanza di circa un secolo dalla miracolosa apparizione, non contiene immagini del Santo.⁶ La prima ristampa è dell'anno successivo e presenta sul frontespizio il ritratto classico di San Domenico, ovvero con al fianco il cane che porta una fiaccola in bocca. Così nella ristampa dell'editore Brea datata 1634, dove nel frontespizio appare la figura del santo a mezzobusto e con il giglio.

È in un'edizione napoletana⁷ del 1647, intitolata semplicemente *Miracoli di S. Domenico in Soriano* a cura del Maestro Fra Geronimo da Soriano, Priore del Convento, che viene mostrata, forse per la prima volta, la rappresentazione dell'apparizione della Vergine Maria che regge la tela su cui è raffigurato San Domenico, con ai lati Santa Maria Maddalena e Santa Caterina d'Alessandria (Fig. 1). La stessa viene ripresa, seppure con alcune variazioni, nell'edizione curata da un altro frate del Convento, Fra Agostino da Soriano, nel 1656, per i tipi del napoletano Francesco Savia.⁸

⁵ S. Frangipane, *Raccolta de' Miracoli et Grazie adoperate dall'immagine del Padre S. Domenico di Soriano*, Pietro Brea, Messina, 1621, p. 54

⁶ Le uniche xilografie presenti all'interno nel testo riguardano i capitoli che narrano i singoli miracoli.

⁷ L'edizione porta il nome di Roberto Mollo, stampatore attivo a Napoli fra il 1635 e il 1656.

⁸ Per un elenco bibliografico più completo relativo alle prime edizioni si veda M. Panarello, *La "Santa Casa" di San Domenico in Soriano Calabro*, Rubbettino Editore, Soveria Mannelli, 2001, in nota 24.

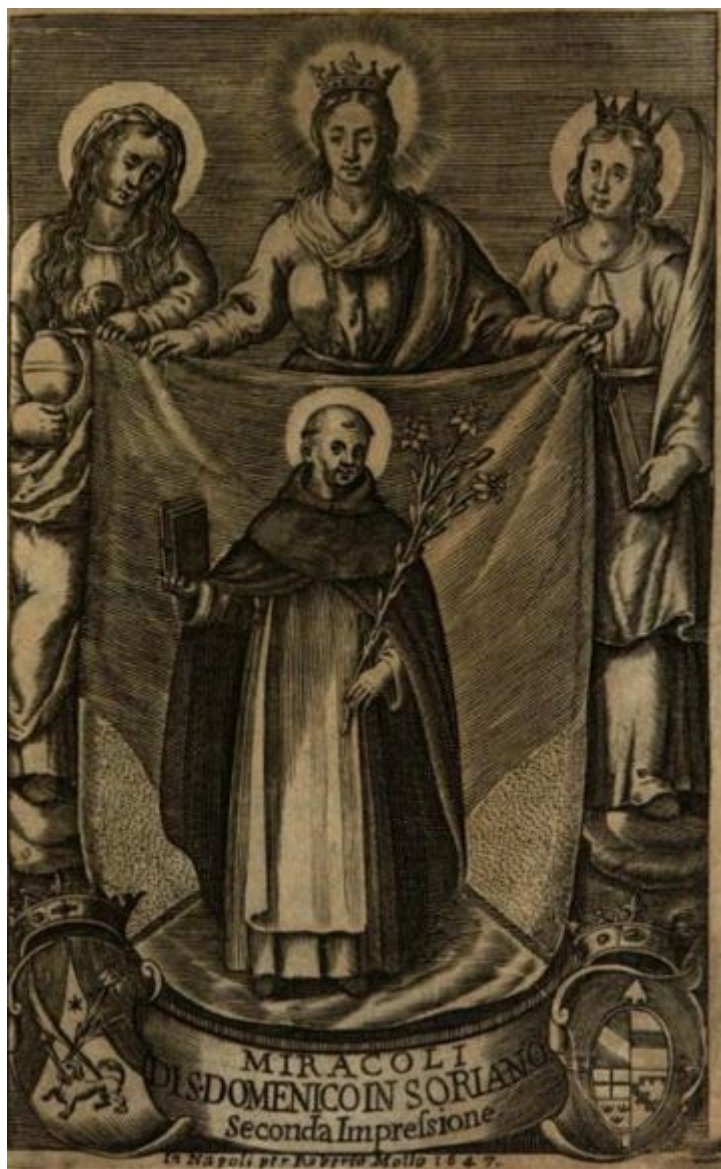


Fig. 1. Incisione calcografica, tratta dall'antiporta del volume I Miracoli di San Domenico in Soriano, Mollo, 1647.

L'immagine delle tre donne che consegnano la tela a Frate Lorenzo da Grotteria diventa quella tipica di San Domenico Soriano, più conosciuta di quella raffigurata nel quadro stesso, come dimostrano alcune medagliette votive prodotte a partire dalla seconda metà del XVII secolo (Fig. 2).

Ma la maggiore diffusione avviene attraverso le immagini devozionali che vengono incise non soltanto, come accennato, per illustrare i libri che narrano dei miracoli compiuti dal santo, ma anche da distribuire ai fedeli durante la grande festa che si svolgeva il 15 settembre⁹ con l'enorme fiera che durava per diversi giorni.

⁹ Secondo la tradizione l'apparizione miracolosa delle tre donne al frate Lorenzo da Grotteria avvenne nella notte fra il 14 e il 15 settembre del 1530.



Fig. 2. Medaglietta votiva a forma di cuore, realizzata su rame. XVII secolo. Misure: cm 2 x 5

Si riferisce che, agli inizi del Seicento, ben centotrentamila forestieri raggiunsero il convento per partecipare al grande mercato, che pare contasse oltre trecento botteghe.¹⁰ La fiera inoltre era segnalata da tutti gli almanacchi e dalle guide del tempo. Diverse immagini incise nel XVII secolo nelle didascalie chiariscono che si tratta di copie del simulacro venerato a Soriano Calabro, ma in genere – tranne rare eccezioni – non riproducono fedelmente il quadro custodito nel santuario calabrese. Probabilmente gli incisori stranieri hanno come prototipo immagini riportate dall'Italia. Sulla base delle mie osservazioni su un cospicuo numero di incisioni raffiguranti il santo “calabrese”, ho potuto notare come una percentuale prevalente di esse sia di provenienza straniera, in modo particolare fiamminga, ma anche francese e solo in minima parte italiana. Ciò conferma quanto fosse diffusa la devozione del celebre dipinto in Europa. Ricordiamo che gli incisori fiamminghi nei secoli XVII e XVIII dominarono il mercato dell'iconografia devozionale.

In molti casi non è facile capire se l'incisione sia stata ritagliata da un libro dedicato alla storia e/o ai miracoli operati dall'immagine miracolosa o se si tratti di un'immaginetta destinata alla distribuzione ai fedeli. È il caso di due incisioni.¹¹ La prima (fig. 3), incisa all'acquaforte nel XVII secolo, mostra un ritratto del santo abbastanza fedele al dipinto miracoloso. È firmata da un incisore di nome Miller, che non sono riuscito ancora a identificare. Le dimensioni, cm 7,2 x 12,8, sono compatibili con quelle di un'immaginetta devozionale, ma appunto potrebbe essere stata tagliata da un libro.

¹⁰ Cfr. M. Panarello op. cit. p. 12

¹¹ Cfr. www.biagiogamba.it/le-immaginette-di-san-domenico-soriano/



Fig. 3. Incisione all'acquaforte, Miller, XVII secolo. Misure: cm 7 x 13

L'altra (fig. 4) è stata realizzata agli inizi del XVIII secolo dall'incisore tedesco Wenzel Daniel Gutwein¹² e raffigura la miracolosa apparizione della Vergine, mentre consegna a Fra Lorenzo da Grotteria il dipinto di San Domenico. Alle spalle della Madonna, dai loro attributi, si riconoscono Santa Maria Maddalena, che regge il vaso degli unguenti, e Santa Caterina d'Alessandria, con accanto la spada con la quale fu decapitata e la ruota dentata con la quale fu torturata. La scelta di chi ha dipinto la tela di raffigurare proprio "queste" donne, vestite in maniera sontuosa, non è casuale: tutte hanno un legame particolare con la storia dell'Ordine domenicano, essendo la Beata Vergine, Patrona principale dell'Ordine e le due sante compatrone.

¹² Non sono riuscito a reperire molte informazioni su questo abile incisore. Risulta attivo in Germania nella prima metà del XVIII secolo.



Fig. 4. Incisione all'acquaforte, Wenzel Daniel Gutwein, XVIII secolo. Misure: cm 7,5 x 12,5

C'è un elemento che va osservato. Nel dipinto originale (fig. 5), così come è oggi conosciuto, nella parte destra (sinistra per chi guarda), all'angolo superiore, si nota una finestra nella quale è raffigurato un paesaggio. Questo particolare non si trova in nessuna delle immagini antiche, a dimostrazione che forse sia stato aggiunto successivamente, in fase di restauro, probabilmente dopo il ritrovamento del dipinto, successivo al sisma del 1783, come dimostrerebbero alcune stampe realizzate intorno alla fine del secolo.

La maggiore diffusione di immagini devozionali relative a San Domenico di Soriano coincide proprio con i due secoli, Seicento e Settecento, durante i quali il culto per il quadro miracoloso aveva raggiunto il suo massimo. Un almanacco datato 1780 – anno bisestile – fra le festività del mese di agosto, nel giorno 4, “*Venerdì. Santo Padre Domenico, Confessore*”, dopo una breve biografia del Patriarca, riporta una interessante informazione

Essendo questo Santo Protettore contro a' mali delle Bestie Bovine, si distribuiscono le Misure della Miracolosa sua Immagine in Soriano, prodigiose contro a' detti mali. Dopo il Vespro si fa la Processione coll'Immagine del Santo Patriarca, sulla quale esponsi la Reliquia di un Dente suo¹³.

La distribuzione delle “*Misure*” - ovvero dei nastri di tela, della stessa lunghezza del dipinto, che le partorienti mandavano al Convento dei frati di Soriano perché le facessero toccare sulla sacra immagine¹⁴ - avveniva ad opera dei frati ed era contestuale alle offerte che i parenti delle donne elargivano per ottenere la reliquia.¹⁵



Fig. 5. L'immagine miracolosa, dopo il restauro, custodita nel convento di Soriano. La foto è tratta dal web.

¹³ AA.VV., *Diario di Colorno per l'Anno Bisestile 1780*, Parma, dalla Stamperia Reale, p. 156

¹⁴ Cfr. F. A. Lembo, *Croniche del Convento di S. Domenico in Soriano*, Stamperia V. Amico, Messina, 1687, p. 21.

¹⁵ Reliquia da contatto.

Il convento che, come aveva scritto Padre Silvestro Frangipane molti anni prima, era stato esempio di meraviglia *«sì dal considerare che in una Terra così picciola... & in un paese tanto lontano da ogni Città di qualche considerazione si fece in pochi anni il più magnifico, & ampio Convento che sia non solamente in questa Provincia, ma de' più belli, & più ben'ordinati di questo Regno»*¹⁶ e che già con il sisma del 1659¹⁷ aveva subito enormi danni, nella seconda metà del Settecento era diventato più grandioso che mai. La ricostruzione del nuovo convento aveva restituito ai frati e ai devoti di tutto il mondo un complesso monumentale di rarissima bellezza e grandezza.

Un'incisione firmata Fabiano Miotte, - incisore del quale si hanno scarsissime notizie, ma ritenuto attivo a Napoli nel periodo a cavallo fra la prima e la seconda metà del XVIII secolo - più volte ristampata, anche negli anni Novanta del Settecento e poi nell'Ottocento, mostra il complesso conventuale come doveva apparire agli occhi dei suoi abitanti e ai visitatori prima dello sciagurato sisma del 1783 (fig. 6). Lo storico Mario Panarello, pur collocando la matrice di rame nella prima metà del secolo, tuttavia ritiene la stampa *«posteriore al 1757, anno in cui fu inaugurata la chiesa, dopo il rifacimento della cupola, della tribuna e del campanile, attualmente ancora visibile in rudere. È possibile che il rame sia stato fatto incidere proprio in occasione dell'ultimazione del grandioso tempio, evento che ebbe una vasta risonanza anche fuori dalla regione»*.¹⁸

¹⁶ S. Frangipane, op. cit. p. 57

¹⁷ Fra Antonino Lembo, nelle sue *Croniche* riporta i terribili effetti che lo sciagurato evento ebbe sul convento e sui frati che lo abitavano. F. A. Lembo, op. cit., p. 65: *«Nell'anno però 1659, à cinque di Novembre ad hore sei di notte, essendo successo un altro Terremoto, si viddero effetti assai contraij, perche mandò in rovina quasi tutto il Convento, dirupò gran parte della Chiesa, e privò di vita molti di quei buoni religiosi. E per maggior terrore, cessato il Terremoto sopraggiunse un diluvio, che durò per tutta la notte, e due giorni seguenti»*.

¹⁸ M. Panarello, op. cit., pp. 29-31.



Fig. 6. Incisione panoramica del complesso monumentale, tratta dal volume *La santa casa di San Domenico in Soriano* dello storico M. Panarello (op. cit.), Fabiano Miotte incisore, Napoli, prima metà del XVIII secolo.

Tale valutazione contrasta, come vedremo, con un'altra incisione, inserita all'interno di un volumetto in lingua tedesca, pubblicato dall'editore Johann Michael Labbart di Augsburg nel 1728 (fig. 7), il cui lunghissimo titolo sul frontespizio può essere tradotto più o meno come "Origine e istruzioni dei quindici martedì della devozione, confessione e comunione, che si praticano nelle chiese in onore del santo padre e patriarca Domenico"¹⁹.

¹⁹ Il titolo originale è il seguente: *Ursprung und Unterrichtung der Fünfzehn Dienstagiger Andacht, Beicht und Communion, welche in der Prediger Kirchen zu Ehren deß Glorwürdigen heiligen Vatters und Patriarchen DOMINICI.*



Fig. 7. Frontespizio del volume *Ursprung und Unterricht der Fünfzehn Dienstägender Andacht*, (op. cit.), Johann Michael Labbart di Augsburg nel 1728

L'antiporta del libro presenta un'incisione molto interessante che, come chiarisce la didascalia, mostra il "dipinto dell'immagine miracolosa di San Domenico in Soriano" (fig. 8). L'incisione è firmata *I. H. Störcklin Sc. A.V.* ovvero Iohann Heinrich Störcklin Sculpsit in Augusta Vindelicorum (l'antico nome latino di Augsburg).

Störcklin (Cham 1687 – Augsburg 1737), pittore e incisore svizzero, risulta attivo ad Augsburg nei primi decenni del XVIII secolo. Non si hanno molte notizie, ma Adolf Spamer riporta che l'artista realizzò diverse immagini di santuari italiani meta di pellegrinaggi²⁰. Ovviamente non è noto se l'incisore sia stato presso il convento di Soriano e abbia avuto modo di osservare di persona il dipinto o se invece l'abbia copiato da una delle immagini al tempo piuttosto diffuse, come abbiamo avuto modo già di

²⁰ Cfr. A. Spamer, *Das Kleine Andachtsbild Vom XIV. bis zum XX. Jahrhundert*, Bruckmann, Monaco, 1980 (edizione anastatica), p. 186

affermare. La domanda è ancora più pertinente se riferita all'incisione di cui accennavo sopra, che raffigura il complesso conventuale di Soriano.



Fig. 8. Incisione ritratto di S. Domenico Soriano. Antiporta del volume citato.

L'immagine in questione (fig. 9) è costituita da un'incisione fuori testo, riferita a quanto descritto a pagina 22 del volume, dove si apprende che si tratta di un grande e imponente monastero, costruito su fondamenta, all'interno del quale vivono più di cento religiosi. La chiesa è stata magnificamente ricostruita: all'interno di essa, la statua della Beata Vergine si trova nella sua antica posizione, dove però è stata costruita una cappella, senza badare a spese, in termini di arte, bellezza e di denaro. Sull'altare – descrive ancora l'autore – è possibile ammirare una grande collezione di immagini d'argento, candelabri e altri oggetti preziosi, oltre ad altrettanti preziosi paramenti sacerdotali. Nella cappella

si trovano appesi molti ex voto e la statua della Vergine è stata coperta da un sottile velo bianco e una tenda di colore verde, per proteggerla dal fumo continuo delle candele accese dai devoti²¹.



Fig. 9. Incisione panoramica del complesso monumentale, f.p. a pag. 22 del volume *Ursprung...*

Non sappiamo dunque se Störcklin si fosse recato di persona a Soriano. Di sicuro vi era stato l'autore del testo che ha descritto l'interno della chiesa.

Come si può osservare, l'incisione è molto simile a quella di Miotte (fig. 6) e ciò pone subito una domanda: quale delle due è antecedente all'altra? Sappiamo con certezza che l'incisione dell'artista asburgico è del 1728, anno della pubblicazione del libro, il che fa pensare che il disegno sia anche anteriore, mentre dell'incisione di Miotte non abbiamo dati certi, così come scarse notizie si hanno dell'incisore. Sappiamo che fu attivo a

²¹ Cfr. AA.VV., *Ursprung...* op. cit. p. 22

Napoli, come dimostrano alcune incisioni che portano la sua firma in alcuni volumi pubblicati proprio nella città partenopea. Suo è il ritratto del Padre Domenico Ottomano in antiporta a un volume pubblicato nel 1689²², prova che l'artista fosse già attivo negli ultimi decenni del XVII secolo: non essendo nota la sua data di nascita, dovremmo ipotizzare che nel 1757 l'incisore avrebbe dovuto avere pressappoco l'età di 80-90 anni. Possibile, ma poco credibile. Ciò porta a concludere che la cupola e il campanile fossero già stati completati nel 1728 e che pertanto il 12 maggio 1757 il Vescovo di Mileto inaugurò soltanto il nuovo altare, all'interno della chiesa.

A parere dello scrivente, le due stampe sono praticamente coeve, considerato lo stile e i dettagli che le rendono quasi del tutto identiche. Ma al di là della questione della datazione, un dato emerge in maniera molto chiara: per circa un secolo, dalla seconda metà del Seicento al 1783 il convento di Soriano è stato una delle meraviglie dell'architettura europea e la miracolosa immagine in esso custodita è stata meta di uno dei più grandi e famosi pellegrinaggi dell'epoca. Come già scritto più volte, il sisma del 1783 si è portato nella tomba non solo i morti e parte delle opere d'arte che si trovavano all'interno del complesso architettonico, ma anche la fama e la gloria della miracolosa immagine. Che fu recuperata e restaurata e oggi è sempre lì,²³ ma non richiama più le migliaia di pellegrini di una volta. Forse, si è stancata di fare miracoli.

²² F.O. Bulgarini, *Vita del Padre Maestro F. Domenico di S. Tomaso*, presso Giuseppe Roselli, Napoli, 1689

²³ Il convento, in parte, è stato ricostruito sulle rovine, a più riprese, a partire dal 1838.

BIBLIOGRAFIA

- AA.VV., *Diario di Colorno per l'Anno Bisestile 1780*, Parma, dalla Stamperia Reale.
- F.O. Bulgarini, *Vita del Padre Maestro F. Domenico di S. Tomaso*, presso Giuseppe Roselli, Napoli, 1689.
- S. Frangipane, *Raccolta de' Miracoli et Grazie adoperate dall'immagine del Padre S. Domenico di Soriano*, Pietro Brea, Messina, 1621
- B. Gamba, www.biagiogamba.it
- P. Giovanni Fiore da Cropani, *Della Calabria Illustrata*, Dom. Ant. Parrino – Michele Luigi Mutij, Napoli, 1691
- M. Panarello, *La "Santa Casa" di San Domenico in Soriano Calabro*, Rubbettino Editore, Soveria Mannelli, 2001
- H. Swinburne, *A cavallo in Calabria fra antiche rovine*, Trad. G. Massacra, Rubbettino editore, Soveria Mannelli, 2011
- V. Teti, *Il senso dei luoghi. Memoria e storia dei paesi abbandonati*, Donzelli, 2004.
- *Ursprung und Unterrichtung der Fünfzehn Dienstägiger Andacht, Beicht und Communion, welche in der Prediger Kirchen zu Ehren deß Glorwürdigen heiligen Vatters und Patriarchen DOMINICI “*, Johann Michael Labbart , Augsburg, 1728.

DIDASCALIE DELLE IMMAGINI

Fig. 1

Incisione calcografica, tratta dall'antiporta del volume I Miracoli di San Domenico in Soriano, Mollo, 1647.

Fig. 2

Medaglietta votiva a forma di cuore, realizzata su rame. XVII secolo

Fig. 3

Incisione all'acquaforte, Miller, XVII secolo.

Fig. 4

Incisione all'acquaforte, Wenzel Daniel Gutwein, XVIII secolo.

Fig. 5

L'immagine miracolosa, dopo il restauro, custodita nel convento di Soriano.

Fig. 6

Incisione panoramica del complesso monumentale, tratta dal volume La santa casa di San Domenico in Soriano dello storico M. Panarello (op. cit.), Fabiano Miotte incisore, Napoli, prima metà del XVIII secolo

Fig. 7

Frontespizio del volume *Ursprung und Unterrichtung der Fünfzehn Dienstägiger Andacht*, (op. cit.), Johann Michael Labbart di Augsburg nel 1728

Fig. 8

Incisione ritratto di S. Domenico Soriano. Come sopra.

Fig. 9

Incisione panoramica del complesso monumentale, f.p. a pag. 22 del volume *Ursprung...* Idem