



Università
Ca' Foscari
Venezia

**Dottorato di ricerca in Italianistica e Filologia classico-medievale
Scuola di dottorato in Scienze Umanistiche**

Ciclo XXIII
(A.A. 2010-2011)

Dante allo specchio
*Contributi ermeneutici dalla lettura comparata
Roman de la Rose – Commedia.*

Settore scientifico disciplinare di afferenza: L-FIL-LET/13

Tesi di dottorato di Bruno Zanon, matricola 955436

Coordinatore del Dottorato

prof. Pietro Gibellini

Tutore del dottorando

prof. Luigi Milone

Co-tutore del dottorando

prof. Gino Belloni

Dante allo specchio

Contributi ermeneutici dalla lettura comparata
Roman de la Rose - Commedia



Indice

1 Introduzione	7
1.1 Premessa	9
1.2 La questione del Fiore: la crisi del paradigma stilistico	20
1.3 L'utilità di una lettura iconologica	33
1.4 Dante e l'arte di Giotto	37
1.5 Una precisazione metodologica	41
2 Lettura comparata <i>Rose-Commedia</i>	45
- Nota ai testi	45
- Indice narrativo-tematico della <i>Rose</i>	47
<i>La Rose di Guillaume</i>	
2.1 L'incipit	50
2.2 Il giardino	57
2.3.0 Le allegorie del muro del giardino	60
2.3.1. Haine	60
2.3.2 Covoitise	61
2.3.3. Avarice	64
2.4 Il tema dell'eccentricità e della follia	67
2.5 L'albero della vita e sua deformazione grottesca	69
2.6 La danza delle sette fanciulle	81
2.7 Courtoisie	87
2.8 Il mito di Narciso e la fontana	91
2.9.0 Narciso e Pigmalione	98
2.9.1 Una nuova concezione dell'arte	100
2.9.2 Narciso ed Edipo	107
2.9.3 L'approccio psicanalitico alla fantasmologia medioevale	108
2.9.4 Tra Narciso e Dioniso	108
2.10. Alcuni nodi intertestuali	109
2.11 I Comandamenti d'Amore	124
2.12 Ragione	129
2.13 Il bacio dato alla rosa (<i>R.R.</i> , 3984-86 e <i>Pd XXX</i> , 124-126)	133
2.14 Personificazioni della ritrosia femminile e Demonologia dantesca	135
3 <i>La Rose di Jean de Meun</i>	141
3.0.1 L'autore e il suo tempo	141
3.1.1 La ripresa della narrazione - Discorso di Raison	143
3.2 Arbor vitae	150
3.3 La virga di Jesse come simbolo antiereticale	154
3.4 Polemica anticatara e iconografia cristologica	162
3.5 Padri e figli (Manfredi)	163
3.6.0 Discorso di Ami	170
3.6.1 Descrizione del gilos	180
3.7 Ripresa della narrazione	188
3.8 Dialogo con Richesse	192
3.9 Discorso di Falsembiante	195
3.10 Preparazione della battaglia	202

3.11	La Vecchia e Bel Acueil	212
3.12	Esempi mitologici di amore femminile tradito	225
3.13	Esempi dell'irrefrenabilità del sentimento amoroso	228
3.14	Bel acueil: Inferno e Paradiso	237
3.15	La psicomachia	242
3.16	Il discorso di Nature (premessa)	253
3.17	L'immagine del Cosmo in Dante e nel De Meun	258
3.18.0	Le macchie lunari	269
3.18.1	La figura umana nello specchio lunare (<i>Par.II</i> , 49-51)	269
3.18.2	Visi crucciati: lo sguardo femminile come immagine di alterità e di morte	272
3.18.3	Tematica medusea e citazioni omeriche in Dante	291
3.18.4	Il poeta e le maschere: dal rifiuto femminile al comico dell'inferno	293
3.18.5	Il "fare" dei cieli e l'arte poetica	311
3.18.6	Simbologia delle macchie lunari	323
3.19	Processi di riallegorizzazione nella <i>Commedia</i> e nel <i>Roman</i>	331
3.20	L'ombra di Narciso: identità e alterità in <i>Inferno</i> I	332
3.21	Sul valore di "acqua perigliosa"	352
3.22	Invarianza lirica e varianza epica nella <i>Commedia</i>	355
3.23	Le miniature di apertura dei codici di <i>Rose</i> e <i>Commedia</i>	359
3.24	Dall'io riflesso alle tre fiere (Ecate)	367
3.25	Diffrazioni del tema del rispecchiamento nella <i>Commedia</i>	382
3.25.1	Gerione	386
3.25.2	Dal "lago del cor" al "lago di vetro"	406
3.25.3	Paolo e Francesca	422
3.25.4	Ulisse	445
3.26	L'eversione del mondo naturale (<i>R.R.</i> , 17815-31; <i>Inf.</i> III, 64 <i>Inf.</i> XXII, 1-9)	442
3.27	Suggerimenti lucreziane	462
3.28	Discorso di Natura: la digressione sugli specchi (<i>R.R.</i> , 18.040- 18.517)	469
3.29	Il tema della caccia notturna (Dame Habonde/Alichino)	472
4 Conclusioni		
4.1	Dall'intertesto alla riflessione iconologica	483
4.2	La topografia memorativa dei due poemi	489
4.3	Un'ipotesi sulla genesi del Fiore	510
4.4	Contesto ed eredità	514
4.4.1	Rapporti con la mistica ebraica	515
4.4.2	Elementi orfici	518
4.4.3	Citazione e parodia nel Boccaccio	520
4.4.4	Il nodo <i>Rose-Commedia</i> e l'eredità moderna	522
4.4.5	Il dantismo dell'ultimo Pasolini	528
Bibliografia		537
Sitografia		552

INTRODUZIONE

1.1 Premessa

Un'indagine per quanto sommaria sulla presenza della cultura francese e provenzale nell'opera di Dante, tema forse non abbastanza esplorato dai dantisti in passato, è in grado di aprire dei filoni certamente promettenti e utili sul piano esegetico, ma anche tali da richiedere di affrontare preliminarmente, prima di una esauriente ricognizione della bibliografia e dei testi¹, le questioni metodologiche di fondo che emergono da una prima, per quanto sommaria, analisi dei dati testuali, in particolare per la loro ricaduta su di una eventuale revisione del canone delle opere attribuite o attribuibili al poeta fiorentino. Cominciamo dunque col dire che proprio con una questione si finisce per fare i conti, e delle più scottanti che abbiano attraversato la critica dantesca. La questione del *Fiore*, dapprima posta come semplice questione attributiva dell'irriverente poemetto duecentesco, che fino agli ultimi decenni del secolo scorso era stata sostanzialmente ignorata o sottovalutata, assunse nel giro di pochi anni una posizione centrale nel dibattito sull'ermeneutica dantesca, la cui portata assieme all'animosità di taluni interventi, fa pensare che dopo la pubblicazione del noto saggio di Contini su un "nodo" della cultura medioevale, si sia verificata una sorta di impasse critica, per la quale non si prospetta ancora una soluzione condivisa. L'opera in sé, anche se volessimo aggiungerci il meno corposo *Detto d'amore*, non aggiunge o toglie molto, per dimensioni e tradizione, al canone dell'opera dantesca, anche se sarebbe certo riduttivo definirla un volgarizzamento "condensato" alle sole parti narrative della *Rose*. Quello che risultò veramente drammatico per molti dantisti erano le conseguenze che sul piano esegetico ed ermeneutico si sarebbero dovute trarre dalla paternità dantesca del *Fiore*. In primo luogo si ritenne che tale attribuzione riportasse pericolosamente la *Commedia* nell'orbita della *Rose*, di quell'enciclopedica *summa* dell'arte d'amore, e cioè, almeno potenzialmente, dell'intero sapere medioevale², che sembra perseguire, nella sua

¹ I testi della lirica italiana antica in questo lavoro saranno citati secondo le sigle d'autore codificate dal repertorio LIO (http://old.fefonlus.it/lio/LIO_autori.htm), seguiti dal primo emistichio incipitario (in nota si specificherà l'edizione di riferimento); i testi provenzali secondo la numerazione BdT (PILLET-CARSTENS, 1933), in cui il primo numero identifica in modo univoco un autore, e il secondo la lirica; le citazioni dal *Roman de la Rose* (titolo abbreviato in *R.R.* seguito dal numero dei versi) sono tratte dal testo dell'edizione commentata da A. Strubel (basata sul testo critico dell'edizione Lecoy con qualche variazione del commentatore): ad essa si fa riferimento anche per la numerazione dei versi; Il testo della *Divina Commedia* dall'edizione Petrocchi; Le rime dantesche dall'edizione De Robertis del 2002 (per comodità del lettore viene riportata anche la numerazione Contini).

² Stante il carattere di macrometafora che l'amore aveva assunto negli ambienti cortigiani, soprattutto in seguito alla sua nobilitazione compiuta dalla cultura cortese.

seconda parte, una sistematica desacralizzazione del sapere e un definitivo svuotamento del paradosso cortese. Quel sistema di valori della cortesia, attorno a cui in ambito romanzo sembrava raccogliersi ogni possibile elaborazione del sapere, e che nell'autore della prima parte della *Rose*, Guillaume de Lorris, sembrava minacciato ma non ancora del tutto demolito, viene ridotto e demistificato da Jean de Meun ad una commedia degli inganni, in cui la spinta alla conoscenza e alla virtù, rappresentata dall'angelica figura della donna in ambito cortese, si riduce ad una lotta tra l'ipocrisia femminile, tutta rivolta a trarre il maggior guadagno dalla concessione della *merce* all'amante, e l'istinto di prevaricazione e possesso carnale dell'uomo, che in ciò non realizzerebbe alcun perfezionamento spirituale, ma solo la soddisfazione all'istinto biologico di perpetuare la propria specie attraverso il proprio seme. Entrambi seguendo, per così dire, un'astuzia di Natura, che così inganna l'uno e l'altra. Certo, se si guarda alle dimensioni della seconda *Rose*, pensare che una simile opera rappresenti semplicemente una demistificazione della civiltà cortese, già in crisi da tempo, pare piuttosto improbabile; per molti studiosi dovette trattarsi della costruzione di una summa enciclopedica improntata ai nuovi modelli culturali neo-aristotelici divulgati negli ambienti universitari parigini, ispirati dunque ad un razionalismo borghese (secondo alcuni invece propri di una neo-aristocrazia universitaria) e materialista d'ispirazione averroista.³ Questo progetto culturale poté ben esplicarsi d'altronde come sistematica destrutturazione della gnoseologia cortese. Non sono mancati coloro che hanno visto nella *Rose* non solo lo schiaffo iconoclasta e il procedere distruttivo di un razionalismo asservito alla parodia, ma l'affermazione di una nuova morale a modo suo "evangelica",⁴ borghese o addirittura "protestante" (di un protestantesimo ante litteram, s'intende). Secondo altre interpretazioni, come si vedrà, l'orizzonte filosofico della seconda *Rose* può invece richiamare un esoterismo di marca neoplatonica, dove i riferimenti al folklore e alle credenze popolari, che si potrebbero facilmente liquidare come concessione al sentire mercantile, convergono con uno sviluppo della *fabula* che sembra celare allusioni dotte e di ascendenza classica e pagana, secondo la dottrina dell'*integumentum*, di cui erano stati teorici i filosofi della scuola di Chartres.

³ In ciò concorda anche una delle più recenti analisi, come quella di Silvia Bozzetti Gallarati, che però non manca di ricordare come la sintassi testuale della *Rose* richiami da vicino la Scolastica. Vedi in BUZZETTI GALLARATI, 1996.

⁴ In particolare nei discorsi di *Raison*, *Nature* e *Genius*, in cui si dispiega in modo più chiaro e sistematico la filosofia dell'autore, alcuni hanno visto un "fallicismo evangelico" o una "bibbia della fertilità" (Vanossi), secondo cui nell'osceno naturalistico della *Rose* si potrebbe riconoscere una moralità della procreazione contrapposta alla castità cortese.

Quella che ritengo la vera sfida per superare l'impasse della critica dantesca messa in luce dalla questione attributiva del *Fiore*, sta nel passare da un'analisi dell'opera di Dante tutta centrata sul messaggio, volta a leggere la *Commedia* secondo il canone della poesia pura (e così le sue altre opere in funzione ancillare all'esegesi del maggior poema), ad una rivolta maggiormente alla ricostruzione del contesto culturale, come fattore dinamico che interferisce non solo nelle scelte consapevoli dell'autore, ma negli stessi processi creativi, ideativi ed onirici⁵. Un grosso equivoco in tal senso viene certamente dall'inerzia, dalla "vischiosità" della memoria del lettore dantesco, sedimentata in secoli di tradizione, per cui la *Commedia* rappresenta un assoluto dell'arte, quasi una categoria della spiritualità⁶ e della creazione poetica, per cui qualsiasi tentativo di storicizzazione e oggettivazione della sua creazione, nonché ogni sostanziale mutamento di prospettiva nella ricerca delle fonti e degli elementi costitutivi, significativi nella sua genesi, risulta fuorviante. È importante distinguere insomma tra l'"idea di Dante", intesa come modello di umanità e di spiritualità, sia essa effetto del controllo che sulla ricezione delle proprie opere esercitava il poeta stesso, volto com'era a smussare le incoerenze effetto della propria pulsione all'autosuperamento, ridefinendo l'orizzonte esegetico ed insieme l'immagine di sé; sia essa il portato di una tradizione di lettura che si è sedimentata nei secoli ed ha assunto una vita propria al di là delle intenzioni dell'autore. Ciò ovviamente va fatto con tutte le cautele del caso, e tenendo presente l'elaborazione teorica che la filologia moderna ha sviluppato intorno ai concetti di tradizione caratterizzata e caratterizzante e del rapporto tra il testo e la sua ricezione. Va anche detto che tale difficoltà del critico a decentrarsi rispetto al messaggio poetico, ad essere lettori di Dante insomma senza essere "fedeli di Dante"⁷, trova spiegazione non solo in resistenze interessate⁸, d'altra parte di questi tempi viepiù sempre minori, ma nella particolare caratteristica della poesia dantesca. È banale dire, dopo Jakobson, che il linguaggio poetico produce atti comunicativi che pongono l'accento sul messaggio, e tendenti quindi a far sfumare il contesto. Ciò infatti

⁵ Sul carattere onirico, talora ossessivo, della creazione poetica nella *Commedia* vedi le interessanti osservazioni sulla figura di Gerione in PASQUINI, 2001.

⁶ Allo stesso modo che alcuni musicofili vedono in Bach non più un musicista figlio del proprio tempo, ma una categoria dello spirito

⁷ Così si definiva, si ricorderà, il Boccaccio, cioè il principale propugnatore della fortuna dantesca e divulgatore della sua opera. Se la *Commedia* è opera genuina del genio dantesco, la fortuna e si potrebbe dire il culto di Dante, è opera in massima parte dell'azione divulgatrice del certaldese.

⁸ Volte cioè, banalmente, a tutelare l'immagine di un Dante da un lato solo e puramente "italiano", secondo un pregiudizio purista che asseconda il mito della cultura nazionale della critica romantica e tardoromantica; e dall'altro realizzatore in poesia del sistema tomistico, secondo i desideri della chiesa di Roma, che nella neoscolastica ancora identifica la propria dottrina ufficiale.

vale per qualsiasi opera poetica, eppure non toglie che l'operazione di "smontare il giocattolo", vale a dire analizzare l'opera d'arte nella sue regole espressive e nei suoi riferimenti e debiti con il contesto culturale, riesca agevolmente con molti altri poeti, anche vicini cronologicamente a Dante, come Petrarca. Se poi estendiamo la nostra riflessione al mondo latino, ecco l'esempio di Ovidio, che confessa in un'epistola *Ex-Pontica* di non poter scrivere, perché non ha con sé i *volumina*, i "propri autori", cioè concretamente i propri ferri del mestiere, il materiale da cui riprendere temi e ispirazione. Il paragone con Ovidio ha un valore relativo quando si chiama in causa un poeta medioevale, poeta cioè di un'epoca in cui l'accessibilità dei testi, e la possibilità di consultarli quotidianamente, era assai minore che non per il poeta augusteo. Le fonti, anche quando si tratti di modelli poetici, di "maestri" e "autori", come Dante definisce Virgilio, erano spesso rievocate a memoria, con tutto ciò che ne consegue. Lo è ancor meno per un poeta medioevale come Dante, vista la sua condizione di esule, e visto anche il carattere "creativo" della sua pur straordinaria memoria. Senza parlare poi di quegli autori che venivano citati "di seconda mano", per tradizione indiretta da registi, volgarizzamenti, riduzioni o da citazioni in altre opere letterarie (e proprio Ovidio ricoprì un ruolo importante come fonte indiretta degli scritti di altri autori classici, anche del mondo greco). Dante però ha creato nella *Commedia* un tipo di legame così totalizzante con il lettore, tale cioè da assorbire le sue energie e da implicare la sua sensibilità e la sua memoria, che davvero risulta difficile per un lettore anche acculturato, risalire a una posizione di oggettività, di distacco. La dimostrazione viene proprio dalla sostanziale immobilità in cui sembra essersi bloccata la questione attributiva da cui è partita la nostra riflessione. Cesare Segre alcuni anni fa affermò che ogni progresso nella conoscenza della questione contribuiva a divaricare sempre più i due schieramenti⁹. In una situazione di questo tipo mi pare evidente che si debbano sviluppare riflessioni non più critiche ma di metacritica, insomma di natura metodologica, chiedendoci se la questione del *Fiore* non sia in realtà un falso problema. Le ragioni di tanta resistenza rispetto all'attribuzione dantesca del *Fiore* si possono ricondurre a due grandi aree: l'idea di Dante che ci deriva dalle sue opere dall'attribuzione certa, *in primis* ovviamente la *Commedia*, apparentemente del tutto inconciliabile con l'immagine che Ser Durante dà di sé in tutto l'irriverente poemetto, e

⁹ SEGRE, 1997.

la scarsità di dati relativi alla cultura dantesca¹⁰, non diversa, anzi forse più gravemente intaccata dalla povertà di notizie, dalla lacunosità che caratterizza tutta la cultura medioevale per il mondo moderno (di cui ciò che ci resta, come ha detto un critico, sono solo i resti di un naufragio). Non è improbabile che tale povertà di notizie non sia del tutto aleatoria, come invece accade per altri autori a lui contemporanei, nel senso che a volte appare evidente la volontà dantesca di nascondere i propri debiti. Il caso più eclatante è ovviamente quello di Guittone, ma certo non potremmo escludere che una analoga azione Dante abbia esplicato nei confronti della *Rose*, anche se, certo, le argomentazioni, come questa, “*e silentio*”, sono sempre piuttosto pericolose.

Questa caratteristica del rapporto tra autore e lettore che emerge in particolare nella *Commedia*, presenta ancora molti lati oscuri e delle resistenze alla analisi critica¹¹. Possiamo però individuarne il percorso evolutivo, fissandone il primo abbozzo nella *Vita Nuova*. Infatti questa straordinaria capacità dantesca di riassorbire il contesto nel messaggio, trova la sua importante premessa nel prosimetro dantesco, la *Vita Nuova*, nella quale l'autore attua una duplice operazione. La prima consiste nel processo complementare di decontestualizzazione e risemantizzazione della prima giovanile attività poetica cortese e poi stilnovistica; la seconda consiste nell'autoesegesi, per cui l'autore interviene anche nella definizione del contesto in cui il messaggio prende senso. Certo Dante in questo tipo di operazione dimostra dei precisi debiti con le prose trobadoriche delle *vidas* e delle *razos de trobar*. Esse vengono viste solitamente come un primo passo in quel cammino “verso l'io”, elemento unificante dei canzonieri ordinati secondo un criterio biografico, che troverà pieno compimento in Petrarca, ma che ha una sua tappa evolutiva importante nel figura del Dante agens, il Dante-personaggio, della *Commedia*. Va anche detto che in Dante tale operazione assume un significato particolare, che si rivelerà compiutamente proprio nel nostro maggior poema. È vero infatti che l'autoesegesi conduce ad una relativizzazione del messaggio poetico rispetto alla biografia del poeta, che diventa *trait d'union* di tutta la sua

¹⁰ Definibile, in un'epoca ancora in gran parte dominata dalla circolazione orale delle opere e delle idee, non solo dall'accesso concreto ai testi, ma anche dagli ambienti frequentati.

¹¹ Non è un caso, credo, che se la crisi si è rivelata soprattutto in Italia con la questione del *Fiore*, i critici che hanno rivelato una maggiore capacità di trattare il problema di un aggiornamento dell'esegesi Dantesca senza cadere in posizioni ideologiche o eccessi polemici sono stranieri, evidentemente meno soggetti alla fascinazione linguistica del nostro “incantatore”. Possiamo citare il titolo provocatorio di un'opera divulgativa della francese J.Risset “Dante scrittore”, che sottolinea la necessità di riportare la critica su Dante sui binari della filologia e della critica letteraria, oppure le puntuali indagini appunto sulla questione del *Fiore* portate dagli italianisti americani Patrick Boyde e Zigmunt Baranski, cfr BOYDE BARANSKI, 1997.

produzione lirica, nelle tappe fondamentali del rapporto amoroso con la donna (negazione e poi concessione del saluto, vita e morte della donna amata e così via); tappe che, è bene ricordare, modificheranno profondamente il proprio significato quando all'interno di tale storia del rapporto d'amore tra poeta amante e donna amata farà irruzione il sacro, con la divisione netta della biografia tra fase dell'amore passione, ingannatore e immorale, e la conversione e il pentimento (in ciò era certo un modello in Italia proprio Guittone d'Arezzo). Ma è anche vero che la storia del Dante agens presenta una qualità ben diversa sia dal semplice collante in prosa delle *vidas* e delle *razos*, sia dall'attenta esegesi della *Vita Nuova*. Per cercare di capire la qualità di questa differenza è necessario uscire da quelle che sono le categorie esplicative della critica letteraria, per chiederne in prestito alla critica delle arti figurative. Ciò è d'altra parte quanto mai opportuno se pensiamo al carattere orale e basato sulla mnemotecnica della cultura medioevale ancora al tempo di Dante (quindi maggiormente legata alle immagini di quanto non avvenga oggi). Può tornarci utile un accostamento, certo non nuovo (già fu sviluppato da Gilson), tra lo spazio lirico della *Commedia* e lo spazio del sacro più tipico del cristianesimo medioevale: la cattedrale gotica. Torneremo più avanti su questa analogia, in particolare in riferimento al *pattern* teologico trinitario, ma per ora sembra più utile fare una considerazione di carattere filosofico. Nel cristianesimo la parola rivelata assume una caratteristica che la distingue da ogni atto comunicativo, e tale da creare una frattura netta con la letteratura dell'antichità, con cui pure l'autore di un epos cristiano ispirato, insieme all'*Eneide*, a modelli dichiarati come le fonti scritturali, doveva misurarsi. Per capirlo potremmo pensare alla frase in cui si condensa gran parte della riflessione patristica: *credo ut intelligam*, che può esser parafrasata "non si tratta di capire, ma di credere". Il messaggio cristiano per essere compreso richiede un atto di fede, cioè l'annullamento di ogni volontà razionale di comprendere in sé la materia rivelata, per essere assorbiti dalla rivelazione. Questo atto di fede, di annullamento mistico nel messaggio, trova appunto riscontro nella concezione dello spazio del sacro espressa dalla cattedrale gotica e prima ancora dalle basiliche del culto cristiano. Nella religiosità pagana, che prolunga i propri modelli interpretativi della realtà nel medioevo attraverso la sua rinascita nell'allegoria¹², il sacro si ritaglia uno spazio nella realtà dell'esperienza ordinaria del reale, di uno spazio e di un'esperienza socialmente condivisi, definendosi in forza di un divieto a chi non è sacerdote del culto

¹² Per questo fondamentale concetto, qui di necessità solo accennato, vedi LEWIS, 1936.

(è sufficiente pensare al tempio greco, e alle significative corrispondenze di tale concezione del sacro con i giardini incantati, i paradisi terrestri della tradizione letteraria medioevale che in tal modo recupera al suo interno anche l'immaginario pagano). In essa lo spazio del sacro si definisce in forza di una negazione e di una sottrazione del fedele alla realtà comunemente esperita, che è in primo luogo sottrazione alla vista. Per conoscere Dio è necessario sottrarsi al mondo, all'etnia di cui si fa parte nella vita terrena, rendendosi invisibili ad essi attraverso questo atto di fede che è l'ingresso nella cattedrale gotica.

Nella *Commedia* l'esperienza del Dante *agens*, che non coincide con l'intera esistenza del poeta, ma è circoscritta a questa discesa agli inferi e successiva resurrezione, in analogia con l'analoga esperienza della vita di Cristo, e dunque allegoria *in factis*, definisce un percorso tutto interiore di discesa in uno spazio precluso all'ordinaria conoscenza del reale. In termini di analisi del testo esso coincide con un messaggio che ingloba in sé, pur mantenendosi separato da esso, la definizione del contesto. Questa analisi credo sia uno dei momenti fondamentali per capire come il poema di Dante possa compiere quel salto qualitativo che lo distingue dai poemi didattici allegorici o dai bestiari moralizzati, che pure presentano notevoli analogie esteriori con alcuni aspetti della *Commedia*. In essi infatti venivano recuperati in chiave solo esteriormente cristiana molti aspetti del paganesimo e della multiforme cultura medioevale, in primo luogo l'allegoria e il suo riuso in chiave moralizzata, ma mancava questo passaggio fondamentale del riassorbimento di tutta la materia nel percorso epico e individuale all'interno di una scienza sacra. Emerge dunque da queste prime riflessioni un dato abbastanza chiaro: l'unico modo per aggirare la straordinaria capacità "alchemica" dell'obrador dantesco¹³ di celare il sincretismo culturale dell'autore (e della sua epoca) è di operare in modo non solo multiculturale ma anche multidimensionale. A fianco della dimensione più strettamente biografica, certo avara di notizie, va messa in evidenza quella della storia letteraria coeva o più recente, cercando di riconoscere i filoni all'interno dei quali possa essere tracciata una linea di sviluppo che in qualche modo possa essere accostata all'operazione culturale dantesca. Proprio il confronto con il *Roman de la Rose* sembra mettere in dubbio il paragone della struttura sapienziale-memorativa del viaggio dantesco con lo spazio della cattedrale. Nel *Roman de la Rose*

¹³ Va ricordata l'osservazione dello Jauss (riferita dal Contini), che il nostro più grande poeta fu anche "un grande mistificatore".

viene accentuata l'altra polarità della concezione dello spazio del sacro nel medioevo, quella edenica del giardino di Dedit, associata al recupero della sacralità del tempo pagano. In essa la sacralità (che etimologicamente significa separazione dall'esperienza condivisa del reale), non significa sottrazione alla vista (chè al contrario le figure allegoriche che lo popolano sono in primo luogo "immagini"), ma semmai si definisce in forza del divieto ad entrare in esso. Le analogie che emergeranno in questa ricerca, tra l'esperienza di Amante nel giardino di Dedit e quella del Dante agens nella selva oscura, rendono meno sicura la contrapposizione che si riteneva insormontabile tra la concezione del sacro in Dante e il carattere "laico" e "profano" del giardino cortese descritto dal De Lorris.

La possibilità di un rapporto tra i due poemi, ovviamente non va verificata, o meglio falsificata, solo in termini di una compatibilità di obiettivi, ma anche nel senso del rovesciamento e dell'antitesi. Si pensi ad esempio al caso della scuola poetica siciliana. Essa è senza dubbio la testimonianza più importante e significativa di letteratura in volgare sganciata dai modelli della letteratura medioevale latina. È ormai assodato che ciò rispondeva ad un preciso disegno politico di laicizzazione della cultura attuato da Federico II, nell'ambito di un progetto più generale di emancipazione del suo regno dal Papato e dalla Chiesa e dai fattori di modellizzazione culturale ad essa connessi. La prima spinta significativa all'apertura a modelli "altri" rispetto alla paternità dei modelli del latino medioevale, in primo luogo i provenzali ma forse anche la cultura arabo-islamica è senz'altro proprio la scuola siciliana. Il discorso diventa più interessante proprio in rapporto alla critica dantesca, nello studio dei rapporti del poeta con la cultura provenzale, se si pensa al singolarissimo modello della "corte itinerante" di Federico. In essa l'intellettuale e il poeta seguono Federico nelle sue peregrinazioni, assieme al tutto il corteggio di animali e di *jogladores* che tanto dovevano colpire l'immaginazione popolare: come non avvertire la suggestione potente di un tale modello non solo culturale ma anche esistenziale, proprio nel suo saldarsi in modo imprevedibile e non solo per analogia, con la *peregrinatio* e l'*aventure* del poeta amante della tradizione trobadorica? Come non notare come il primo modello di stato laico si saldi con la visione di un intellettuale di corte non semplice "voce del principe", chierico organico al potere, ma chiamato a rivestire quello che è il ruolo più proprio dell'intellettuale e del letterato, cioè di "esploratore" dell'antimodello, di voce profetica che interviene nei momenti chiave in cui, anche nella società medioevale, nel momento della festa e dello

spettacolo, viene sospeso quasi per incanto dalla comunità il giudizio di verosimiglianza e si assiste alla destrutturazione e ricomposizione ludica del contratto sociale? Qui, si potrà obiettare, i punti di contatto con il modello dell'esule incarnato da Dante, l'auctor e l'agens, sono tanti quanti i fattori di opposizione. La *Queste* di Dante appare tutta interna al percorso di redenzione e mai potrebbe essere vista come un percorso di laicizzazione del sapere. Ma su questo punto è necessario distinguere e anche cercare di capire la profonda contraddittorietà di Dante. Contraddittorietà che non avvertiamo perché egli è abilissimo nel creare una coerenza tutta poetica, e certo non filosofica né teologica, a quella che in realtà è una operazione culturale che si muove in modo potente nella direzione proprio di quella laicizzazione del sapere sulla quale si muovevano anche i trovatori. Si dirà che il percorso dell'*aventure* e della *queste* dei trovatori sono modellati anch'essi secondo un "pattern teologico"¹⁴, rappresentando un modello universale di redenzione incarnato anche dagli eroi del romanzo cortese¹⁵ e dunque si potrà obiettare che essi non rappresentano ancora una coerente laicizzazione del sapere. Ma questa obiezione non terrebbe conto del fatto che la "cortesia" non è certo un campo omogeneo, e anzi rappresenta proprio il terreno in cui si combattono le battaglie culturali più significative non solo tra alta e bassa nobiltà,¹⁶ ma anche tra fattori di modellizzazione culturale contrapposti. Ecco allora che nella cultura medioevale finiscono per contrapporsi in modo netto due modelli antitetici: quello della lirica "immobile", basata sull'invarianza e la fissità di figurazioni allegoriche, dei bestiari moralizzati e della lirica prestilnovistica, e quella che si produce nell'epos cristiano del poeta amante e del suo percorso di *queste* della donna amata vagheggiata "di lontano", che introduce il fattore fondamentale della varianza e del fattore "tempo", per cui il viaggio di redenzione diventa inevitabilmente un percorso di autocoscienza.

Da questo possiamo capire il passaggio che compie Dante dalle figurazioni allegoriche astratte alla meravigliosa potenza del realismo figurale: i personaggi che Dante incontra nella *Commedia* sono certo tratte dalla storia e dalla cronaca del suo tempo, e in tal senso sono immagini dell'alterità, ma sono anche immagini di sé in uno specchio cangiante, che si succedono come altrettante tappe del percorso di autocoscienza

¹⁴ Quello della *peregrinatio*, del nostalgico ritorno dell'anima a Dio. Su questo concetto vedi PULEGA, 1995.

¹⁵ Sull'accostamento tra romanzo cortese e letteratura religiosa vedi gli studi di F. Zambon sulle analogie tra Chretien de Troyes e il "Giuseppe di Arimatea" di Robert de Boron, citati anche da PULEGA, 1995.

¹⁶ Secondo la nota interpretazione sociologica di Kohler che dalla servitù d'amore come "metafora feudale" sviluppa poi il concetto della cortesia come sistema di valori alternativo elaborato dalla bassa nobiltà dei cavalieri senza terra. Vedi KOHLER, 1976.

dell'agens, verso quella costruzione dell'io¹⁷ che troverà in Petrarca il culmine. Semberebbero quanto di più distante dall'intellettualismo astratto dell'allegoria: ma in realtà è tutto nostro il pregiudizio verso l'allegoria medioevale. Come ha ben sottolineato il Lewis l'allegoria è il modo in cui la cultura medioevale fa rientrare dalla finestra la religiosità pagana che aveva cacciato dalla porta: e con essa tutto quel mondo meraviglioso e ricco di suggestioni fantastiche che potrebbero essere evocate pensando alle immagini ovidiane presenti nella cultura medioevale (e nello stesso Dante). Ciò che è veramente importante è capire che uso si fa di questo enorme bacino mitologico e allegorico che deriva alla cultura medioevale dal mondo antico. L'uso dei bestiari moralizzati ne è un esempio e avrà fortuna fino ai primi prestilnovisti (e se vogliamo esercita ancora un certo fascino). Ma troverà una insospettata modernità proprio nel momento in cui si salderà, anche attraverso Dante, al recupero della dimensione epica, riconquistata alla cultura cristiana attraverso l'accostamento di *peregrinatio*, nostalgico ritorno a Dio, e il viaggio-*queste* del poeta amante (e in ciò ha senz'altro giocato un ruolo importante l'interpretazione escatologica dell'Eneide sostenuta da Dante). L'allegoria diventerà allora qualcosa di diverso: proiezione di stati psicologici e moti interiori, tappa di un percorso di autocoscienza dell'io, di quell'io che si avvia a diventare qualcosa di simile all'io moderno. In questo passaggio un qualche ruolo lo ha avuto anche Dante, che non a caso aveva potuto trovare nello sperimentalismo guittoniano anche l'esempio della corona di sonetti legati tra loro da connettori interstrofici (a dare il senso di una storia unitaria anche in senso biografico, che riprendeva e sviluppava in senso narrativo gli elementi di unità e il biografismo già contenuti nei canzonieri trobadorici), e anche il confronto con la materia allegorica e visuale del *Roman de la Rose* è utile a chiarirlo.

In ambito culturale tale passaggio fu reso possibile dall'uso della sintesi che si era venuta a creare nel frattempo tra l'allegoria come recupero della religiosità pagana e l'uso delle immagini nella mnemotecnica e nell'omiletica dei predicatori, anch'essi "vaganti", del medioevo. E da qui si può trarre un'ulteriore prova della necessità che il nostro lavoro varchi i confini tra le discipline, gettando ponti anche verso la critica

¹⁷ E in ciò osserviamo appunto uno degli elementi di maggior distacco con la *Rose*; l'autore della *Rose* è stato definito un autore "proteiforme" (Mancini), che si dissolve nell'opera la quale di conseguenza non presenta una vera unità poetica. Dalla maggior parte dei critici questo viene ritenuto un difetto, soprattutto se si confronta l'opera con la *Commedia*, ma non è escluso che sia coerente con l'operazione culturale del De Meun.

d'arte¹⁸. Il percorso di Dante è certo innovativo e rivoluzionario, e forse è andato al di là di quella che era la coscienza stessa dell'autore, che si è fatto inconsapevole veicolo dello spirito del tempo, e la dimostrazione di questa sua modernità si può leggere nella reazione indispettita di Cecco d'Ascoli, che fa iniziare la sua "Acerba età", il cui terzo libro con un proclama antidantesco: "*qui non si canta al modo delle rane, fingendo cose vaghe*".¹⁹ La prospettiva che emerge dalla valorizzazione di questi elementi, non particolarmente considerati dalla critica dantesca finora, conduce ad una diversa teoria del genio creatore dantesco: non più legata al concetto tradizionale, risalente alla critica romantica, del genio come espressione dello spirito nazionale, e quindi di necessità originale e tale da costituire un unicum; all'opposto una teoria tale da valorizzare l'ottica comparatista della filologia romanza e un'idea del genio maggiormente agganciata ai molteplici stimoli di un contesto, non solo toscano ma europeo, in forte mobilità, e instabilità, culturale. Mi riferisco a quelle moderne teorie dell'antropologia culturale che vedono in certi ambienti culturali e situazioni storiche dei contesti "creativogeni", tali cioè da stimolare la creatività²⁰. Nello stesso tempo prospetta una considerazione della figura dell'intellettuale e del poeta in particolare non come espressione meramente sociologica oppure organica al potere, ma come voce che agisce nei terreni della liminarietà e della marginalità²¹ proprio in virtù della propria particolare condizione sociale di "esule dal mondo"²² e della propria vena creativa che assurge a una dimensione sciamanica o profetica nei momenti di crisi delle sovrastrutture culturali.

¹⁸ Un interessante percorso in questo senso è stato iniziato da qualche anno da Lina Bolzoni vedi BOLZONI, 2002 e BOLZONI, 1995.

¹⁹ Vedi le dispense del Corso Universitario di F. Zambon sul mito della Fenice nel Medioevo (ZAMBON, 2000).

²⁰ Un esempio classico è quello della cultura ebraica.

²¹ E in fondo proprio la teoria sociologica di Kohler vede nei trovatori dei "marginal men", degli esclusi del proprio tempo che si ritagliano una dimensione di eccellenza in una specie di anti-mondo fantastico e paradossale. E si pensi alle scelte alternative di vita, ad esempio in tema di morale sessuale, che caratterizzano già dall'antichità il filosofo o il letterato.

²² Riprendo questo concetto da Maupassant che nel racconto "*L'inutile bellezza*" definisce gli intellettuali come "*degli eterni e miserabili esuli su questa terra*".

1.2 La questione del Fiore: la crisi del paradigma stilistico

Questo saggio non è specificamente dedicato alla questione del *Fiore*, ma trova la sua ragion d'essere nel tentativo di superare l'*empasse* critica che la difficoltà di attribuire il poemetto denuncia. Può essere utile perciò definire lo *status quaestionis* così come si presenta oggi. Per farlo si può partire dal saggio più recente pubblicato sull'argomento da Pasquale Stoppelli, il quale propende per l'attribuzione non all'Alighieri, ma a Dante da Maiano. Una breve analisi di questo saggio consentirà di esaminare in controluce anche la posizione opposta, e di cercare di comprendere le ragioni della difficoltà di sciogliere il nodo attributivo.

La questione del *Fiore*, ovvero la difficoltà da parte della critica dantesca di trovare una posizione condivisa intorno all'attribuzione di questo poemetto in 232 sonetti che volgarizza e riduce alle parti narrative la materia del *Roman de la Rose* (omettendo le lunghe digressioni dottrinali del secondo autore e insistendo invece sull'aspetto comico, satirico e sulla dissacrazione della cortesia), si arricchisce con questo saggio dello Stoppelli di un nuovo contributo. La posta in gioco non è di scarso valore: attribuire o meno a Dante la paternità del *Fiore* ha delle conseguenze immediate sull'idea e il profilo del Dante canonico, e getta una luce nuova, per alcuni inquietante, sulle origini del maggior poema, promuovendo il *Roman de la Rose* a status di "fonte", se non addirittura di "modello" per la *Commedia* dantesca. Il poemetto adespoto, testimoniato oggi da un unico manoscritto conservato a Montpellier, fu riscoperto sul finire dell'Ottocento dal Castets, che ne pubblicò l'edizione critica e ne scelse il titolo. Successivamente i critici si sono pronunciati per diverse attribuzioni. È stato però il Contini a imprimere una svolta, in una serie di studi che a partire dal 1965 culminarono nell'introduzione alla sua edizione critica del *Fiore e Detto d'amore*, che contiene un corposo elenco di prove esterne ed interne che avrebbero dovuto sostenere la tesi della danteità dell'opera. Tra queste vanno ricordate la "firma interna" (l'autore in due punti si definisce "ser Durante", di cui Dante è ipocoristico), l'esaltazione dell'averroista Sigieri di Brabante nel *Fiore*, che coincide con la sua presenza nel Paradiso dantesco, alcuni versi nella *Commedia* che sembrano la palinodia di alcuni passi del *Fiore*, ma soprattutto una valutazione complessiva della lingua e dello stile del *Fiore* in rapporto

alla *Commedia*. Benché le prove allegate fossero di diversa natura, infatti, il metodo continiano, giusta la sua formazione di “stilista”, si caratterizzò per una forte accentuazione sugli argomenti stilistici e linguistici. Così la caratterizzazione fortemente gallicizzante dell’impasto lessicale del *Fiore* (variamente definito come meticciano, creolo toscano fiorentino, ma anche come una sorta di poliflesco con il francese al posto del latino), veniva dal Contini posta alle origini della sperimentazione del lessico infernale, il suo carattere di pastiche al pluristilismo della *Commedia*. Contini era inoltre convinto di poter trovare una traccia sicura in certi automatismi di scrittura e di memoria interna, qualcosa di analogo al “tocco” nelle arti pittoriche, e questa, la regina delle prove, sarebbe uscita dall’analisi intertestuale. Il Contini si fermò ad un passo dall’assoluta certezza dell’attribuzione, ponendo nel frontespizio dell’edizione nazionale l’aggettivo “attribuibile a Dante”, che deve intendersi, precisò poi, nel senso di “da attribuirsi”, non in senso propriamente dubitativo dunque, ma forse di una “sfida” che avrebbe dovuto spostarsi dal campo proprio della filologia attributiva a quello di una nuova considerazione dell’opera del Dante canonico alla luce del “nodo” *Rose-Fiore-Commedia*. Sull’altro versante, critici di grande autorevolezza hanno continuato ad avversare l’ipotesi dantesca, sobbarcandosi così il duplice onere di disarticolare il ragionamento continiano e di trovare un autore, tra quelli conosciuti, di un certo spessore culturale e notevole abilità versificatoria, capace cioè di metter mano ad un’opera che da un lato presuppone la conoscenza del francese e di un poema vastissimo in questa lingua, dall’altro mostra una notevole complessità tecnica (anche se unita a notevole trasandatezza versificatoria). Si è detto “tra quelli conosciuti”, perché in effetti non appare economico pensare che un letterato di questo spessore abbia posto mano al *Fiore* e poi sia scomparso nel nulla (ma lo Stoppelli contesta questa deduzione).

La “svolta” continiana, dunque, nonostante venisse corroborata da studi ponderosi come quello di Vanossi e da un’intelligente analisi comparativa degli elementi guittoniani del *Fiore* con la sua presenza nella produzione dantesca (Leonardi), non portò alla certezza se non per quanti ne dividevano il metodo, mentre si rafforzava il campo avverso.

Volendo riassumere in modo brutale lo *status quaestionis*, per come si presenta oggi, si potrebbe dire che per i fautori della tesi attributiva il vero ostacolo all’attribuzione è proprio il fatto che il nome in gioco è quello di Dante (per il quale si è sedimentata nella tradizione critica una certa idea dell’autore, un profilo autoriale che sembra

incompatibile con quello del ser Durante traduttore/volgarizzatore nel poemetto della vasta materia della Rose). Se l'autore proposto avesse avuto un nome diverso, la messe di prove avanzate da Contini e da altri dopo di lui, non avrebbe lasciato posto al dubbio. Per gli oppositori invece, proprio per i motivi che si sono su esposti, appare evidente quanto esprime in modo apodittico (non scientifico) la Chiavacci Leonardi: “no, non può essere Dante”, e se non ci si fosse messo di mezzo il Contini, la critica magari avrebbe continuato ad interrogarsi su quale autore diverso da Dante avrebbe potuto por mano al poemetto, ma almeno avrebbe potuto scartare fin dall'inizio l'ipotesi più inverosimile. Così il campo non dantesco, più che per la convinta attribuzione ad altro autore, si è caratterizzato per un consolidamento in senso *destruens* delle tesi continiane. Alcuni ad esempio, hanno cercato di dimostrare che con il “metodo Contini” si poteva attribuire il *Fiore* a Dante, ma anche a qualsiasi altro autore Due-Trecentesco.

Benché lo Stoppelli rivendichi nell'introduzione una terzietà che gli deriverebbe da un approccio “tecnico”, proprio di chi si è recentemente specializzato in questioni attributive, la lettura del saggio ci mostra come esso si inserisca perfettamente nella “schiera” degli anticontiniani, anche per via di una certa “vis polemica”, che a volte diverte, a volte risulta stucchevole, specie se associata a certo tono apodittico. Dunque: forte preponderanza, nell'economia del saggio, alla parte “disattributiva”, che si sostanzia in una critica del metodo continiano rispetto alla natura delle argomentazioni, oltre che dell'analisi comparativa della materia stilistica e lessicale; critica della metodologia ecdotica del filologo, caratterizzata per lo Stoppelli da un certo “interventismo” normalizzante (per l'eliminazione sistematica delle rime identiche testimoniate dal manoscritto e la messa a norma dei versi ipometri e ipermetri), rivelatrice di un grave errore metodologico, la volontà cioè di “dantizzare” un testo che si vuol dimostrare essere di Dante. Alle considerazioni sullo stile, la presenza eterogenea di fonti duecentesche e la versificazione, segue il capitolo sui gallicismi, con un censimento dei francesismi “autentici” e la comparazione con la materia lessicale della *Commedia*. Chiude questa parte disattributiva (nel complesso, circa tre quarti del saggio) l'analisi del manoscritto e della scrittura, per le conseguenze che essa comporta sulla datazione. A questo insieme di analisi e considerazioni, segue poi la proposta di attribuire il *Fiore* a Dante da Maiano.

Ad una lettura cursoria (quale si può ricavare scorrendo l'indice e compulsando qua e là il testo), l'insieme delle prove, almeno per la prima parte, parrebbe schiacciante, anche alla luce degli strumenti impiegati. L'autore mostra di aver ripercorso in modo approfondito la bibliografia sull'argomento, compulsando contributi antichi e più recenti, tra questi in particolare gli atti del convegno tenutosi a Cambridge nel 1994, e pubblicati nel 1997 in *"The Fiore in Context"*, dal quale lo Stoppelli trae anche alcuni spunti redazionali (il titolo *"Il Fiore attribuibile a chi"*, che ricalca quello della relazione di J. Barnes, il detto *"amicus Plato, sed magis amica veritas"*, modificato in senso peggiorativo), nonché le risultanze dell'esame paleografico sul manoscritto di Teresa de Robertis. Tra le fonti più citate nel saggio, anche i lavori di Remo Fasani, studioso per il quale la questione del *Fiore* costituì un cruccio quarantennale, costellato da tentativi di attribuzione poi smentiti: verso il Fasani Stoppelli mostra quasi un'intenzione risarcitoria, riscattando se non le conclusioni dei suoi lavori, almeno l'utilità di alcuni singoli aspetti analitici. Non si può dire che a Contini non si dia il giusto peso, visto che la sua metodologia attributiva e l'ecdótica costituiscono l'obiettivo polemico del saggio, ma si sarebbe apprezzata una maggior considerazione anche di alcuni "continiani" di valore, come Vanossi e Leonardi, le cui analisi vengono liquidate un po' troppo sbrigativamente (mettere note). Oltre alla ricognizione della bibliografia sull'argomento, lo studioso affronta nuovamente il manoscritto, affrontando il nodo spinoso dell'ecdótica di un testo riportato da un unico testimone. Apprezzabile il ricorso agli spogli elettronici sui Data Base TLIO e LIZ, che forniscono i dati di una comparazione del testo del *Fiore* con l'intera produzione lirica Duecentesca.

Si è detto della persuasività che il saggio assume ad una prima impressione. Le cose però appaiono diverse se lo si compulsa con maggiore attenzione, e si va nel dettaglio delle complesse analisi testuali stoppelliane, magari mettendosi nei panni di un *sectator* continiano. Si veda ad esempio il primo capitolo relativo all'analisi stilistica dei sonetti. Essa consiste in un accurato censimento di tutte le possibili fonti, analogie, intertestualità, attuata mediante lo spoglio elettronico della produzione poetica italiana del Duecento e primo Trecento. Criterio dirimente perché i dati di questo lavoro di raccolta assumano significato in rapporto all'attribuzione a Dante, è il concetto della progressività dell'arte dantesca, il continuo avanzare bruciando le tappe e le fonti passate, che possono poi riemergere solo potentemente trasformate e rese irriconoscibili

dalla reinvenzione poetica. Questo criterio (espresso a suo tempo anche da Pasquini) determina alcune implicazioni nella datazione nell'operetta: il persistere del guittonismo mostrerebbe il profilo di un autore che doveva per forza collocarsi al di qua della svolta stilnovistica. Dunque o si tratta di un Dante molto giovane, sostiene Stoppelli, ma per altri versi egli ritiene di dedurre che l'autore sia un anziano con alle spalle una lunga frequentazione con il *Roman de la Rose*, oltre che con la Francia, oppure non è Dante. Oltre a questa dominante guittoniana, attraverso lo spoglio elettronico dei primi 5 sonetti, e di una campionatura significativa (anche se di necessità esigua) degli altri, lo Stoppelli mette in rilievo la natura estremamente composita della materia poetica del *Fiore*, vero collage di versi della rimeria duecentesca. La conclusione che ne trae è che un autore come Dante, anche se giovane, a un di presso dalla *Vita Nuova*, non avrebbe potuto cimentarsi in un'opera che insieme a notevoli doti di memoria e di capacità combinatoria, si rivela però priva di alcuna purezza del dettato poetico e di alcun segno stilistico riconoscibile. L'argomentazione stoppelliiana è solo apparentemente decisiva. Al più può dimostrare che il metodo dell'analisi stilistica non è sufficiente a dimostrare la danteità del *Fiore*, non a negarla pregiudizialmente. Esistono infatti degli orizzonti interpretativi in cui può aver posto, nella produzione poetica dantesca, questo strano esperimento combinatorio a dominante guittoniana. Non serve, come troppo spesso si fa, richiamarsi genericamente al "pluristilismo" della *Commedia*, e neanche all'altrettanto generico concetto della poesia medioevale come opera collettiva, anche se questi due elementi contengono qualcosa di vero, specie se riferiti alla sonetteria comica, visto l'uso di assemblare versi, clausole locuzioni preconfezionati e il largo ricorso a materiali interdiscorsivi. Come esempio di ciò, si può prendere spunto dal prezioso lavoro di Lino Leonardi sulla maggior ciclo di sonetti di Guittone contenuto nel Laurenziano Rediano IX. Nella recensione a un saggio di Vincent Moleta, il Leonardi nega che sia mai esistito un Guittone cortese, e afferma che tale figura di poeta, che assume su di sé, anche in un lessico cortese banalizzato, tutta la falsità del poeta "avaro", è una creazione letteraria del poeta Guittone, necessaria a giustificare la palinodia del Frate Guittone. Dunque Guittone, ad un certo punto della sua esperienza letteraria sente il bisogno di ripercorrere tutta la tradizione provenzale, portandola in Italia e "smascherandola". Per farlo assume le sembianze di un "altro da sé" poetico, il Guittone cortese. Preziosa intuizione del Leonardi è l'aver ipotizzato che quanto fa Guittone con la tradizione provenzale, lo avrebbe fatto Dante con quella del romanzo

allegorico in lingua d'oil. Se dunque si ipotizza che anche Dante scelga di sdoppiarsi in un falso poeta d'amore, Ser Durante appunto, non ci si deve stupire se anche nelle radici profonde la materia poetica dell'opera di questo Dante fittizio, appaia spuria, perché ciò corrisponde ad una precisa volontà autoriale. Riprendendo una scherzosa espressione emersa nel convegno di Cambridge²³, che contrappone l'*hamburger* del *Fiore* alla *venison* della *Commedia*, si potrebbe dire che la "carne", la materia poetica del poemetto è come quella del personaggio Falsembiante, "di boccon dentro farsito", dove la definizione non sta ad indicare solo la ghiottoneria del frate ingordo, ma la natura spuria fin nelle carni del valletto d'Anticristo (non potrebbe essere diversamente, se Cristo è "vera carne"). La tesi di Leonardi torna preziosa, ovviamente, anche per spiegare la presenza della dominante guittoniana nell'impasto dei primi sonetti del *Fiore*. Tale presenza in Dante appare impossibile allo Stoppelli, che rimane legato ad una prospettiva lineare dello svolgimento della poetica dantesca, e sembra escludere il ritorno, in forme mutate, dell'esperienza guittoniana. Ma il fatto che poi questo impasto centenario presupponga una capacità eccezionale nel suo autore, finisce per ammetterlo lo stesso Stoppelli, proprio nelle considerazioni che dovrebbero chiudere questa prima parte destruens: "Chi possa mai essere questo personaggio che conoscerebbe a menadito con la *Rose* tutta la poesia siciliana, siculo-stilnovista e oltre, e naturalmente anche l'*Inferno*, se non l'intera *Commedia*, è altra questione, in fondo secondaria rispetto alla necessità di liberare Dante dal fardello di quest'opera" (pag.106). Sarà questione secondaria, ma di Dante era nota tanto la memoria prodigiosa, quanto la sua capacità di "grande mistificatore²⁴". Proprio questa sua capacità sollecita verso un'altra ipotesi: e se invece fosse stato Dante a volersi liberare dal "fardello" di tutta la tradizione poetica precedente, nella fase che precedeva l'ideazione della *Commedia*, proiettando in questo Dante/Durante fittizio il peso di una tradizione italiana e francese che ormai sentiva falsa e superata, con il preciso intento di farne un alter ego da ripudiare? È possibile pensare al *Fiore* come una sorta di "inghiottitoio" della tradizione poetica duecentesca, da cui sarebbe poi sorto, come *ex nihilo*, il "torrente vivo delle terzine²⁵"? È possibile insomma stabilire tra il *Fiore* e la *Commedia* la stessa dinamica testo/antitesto che struttura il rapporto tra la prima e la seconda *Rose* (tanto che qualcuno è arrivato a parlare di un Guillaume de Lorris come "invenzione" di Jean de Meun)?

²³ *TFC*: p.387 (intervento di Cormac Ó Cuilleanáin nel dibattito finale).

²⁴ La definizione, come è noto, è da attribuirsi ad E.R. Curtius.

²⁵ La definizione è del poeta Andrea Zanzotto (*ZANZOTTO*, 2004).

A far dubitare dell'effettivo abbandono dell'arte guittoniana, è proprio l'accanimento del critico Dante contro Guittone nel *De Vulgari Eloquentia*. Si prenda ad esempio il canto primo della *Commedia*. A parte alcuni richiami brunettiani (presi la traversa di una via diversa/ mi ritrovai in una selva oscura), l'espressione "nel mezzo del cammin di nostra vita" e il tricolon "in una selva selvaggia ed aspra e forte" richiama espressioni di contenuto simile (anche se meno elaborata, e senza le raffinatezze dell'anafora e del climax ascendente) in due versi della prima canzone di "frate" Guittone: "*poi fui dal mio principio in mezza etate/ in loco laido desorrato e brutto*"²⁶. Non si tratta di un calco, è una ripresa che come accade spesso in Dante supera, anzi "brucia", il modello. È un fatto che essa è contenuta nella prima delle canzoni palinodiche di Guittone, che segnano lo stacco dall'antico Guittone poeta d'amore, come la *Commedia* segna lo stacco con il Dante del passato travimento morale. Dunque la coppia testuale suggerisce un parallelismo più complesso: Guittone rielabora la materia cortese, banalizzandola e dissacrandola, attraverso un recupero critico della poesia provenzale che viene sviluppato nella corona amorosa di sonetti del Laurenziano Rediano, successivamente la supera e la presa di coscienza e la volontà di distacco di Frate Guittone rispetto al Guittone cortese (mai realmente esistito) si esprime nel risveglio improvviso, "nel mezzo del cammin" della sua esistenza terrena in loco laido, desorrato e brutto; Il Dante ipotetico autore del *Fiore* avrebbe compiuto un'operazione analoga di rifiuto (ma nei confronti del romanzo allegorico francese), anch'esso con una corona di sonetti (però più ampia e complessa), in cui convoglia tutta la rimeria duecentesca, e il momento della presa di coscienza è segnato dal ritrovarsi in una selva "selvaggia ed aspra e forte"²⁷.

Un altro esempio, sempre tratto dal primo capitolo. Nelle terzine del sonetto V leggiamo

*E quelli allor mi disse: "Amico meo,
I'ò da.tte miglior pegno che **carte**:
fa che m'adori, ched'i' son tu' deo;
Ed ogn'altra credenza metti a parte,*

²⁶ Guittone d'Arezzo *Ahi, quant'ho che vergogni e che doglia aggio*, vv.6-7 citazione da *Le rime di Guittone d'Arezzo* Francesco Egidi, Laterza, Bari 1940.

²⁷ Per le espressioni "*dal principio a mezza etade*" e "*nel mezzo del cammin di nostra vita*" è probabile ci sia una fonte comune scritturale, il passo di Isaia 38,10 "*in dimidio dierum meorum*" (o meglio ancora, come suggerisce A. Steiner, quello del commento di San Girolamo a questo passo, che recita proprio *in medio vitae cursu*); ma il comune convergere ad essa difficilmente sarà poligenetico, vista l'analogia sostanziale del contesto e la ripresa anche del tricolon nella seconda coppia di espressioni.

*Né non creder né Luca né Matteo
Marco né **Giovanni**". Allor **si parte**.*

Fiore V, 8-14

Il giuramento ad Amore, sigillato dal bacio, contempla la rinuncia alla fede negli evangelisti seguita dal verbo "si parte". Per "carte" in clausola Stoppelli mostra, contro alcune intertestualità dantesche segnalate da Contini, la rima "carte/parte" sia in Chiaro. Per la serie degli evangelisti mostra come questa compaia in altri autori, quali lo Pseudo-Ugucione e Giacomino da Verona, e nelle *Laude Cortonesi*. È vero che nello spoglio di questo primo capitolo Dante è stato lasciato da parte, ma un lettore anche solo un poco appassionato della *Commedia* vi sente qualcosa di familiare. È sufficiente mettere assieme alcuni degli elementi che Stoppelli censisce separatamente, per accorgersi della notevole consonanza con *Purgatorio XXIX*:

*e quali i troverai nelle sue **carte**,
tali eran quivi, salvo ch'alle penne
Giovanni è meco e da lui **si**
diparte.*

Purgatorio XXIX 103-106

Dunque nei due versi posti in parallelo *Fiore V*, 14 e *Purg.XXIX* 106, abbiamo l'evangelista Giovanni nel primo emistichio e "si parte"/"si diparte" (con significato diverso), entrambi rimanti con "carte". A completare si può aggiungere che nel sonetto che segue, il sesto, il primo verso recita "partes'amore su **ale** battendo" mentre due versi più in giù nel passo purgatoriale, al v.109, "esso tendeva in su l'una e l'altra **ale**". Stoppelli potrebbe rispondere che, nell'ipotesi di una datazione del *Fiore* posteriore all'Inferno, sarebbe stato questo a influenzare il secondo, ma ciò non darebbe conto dell'inversione di significato, che si spiega meglio nella *Commedia* come palinodia del *Fiore* ("non creder...Giovanni" vs "Giovanni è meco"), che nel *Fiore* come ripresa "meccanica" e parassitaria di un verso della *Commedia*. E a proposito di palinodie: Stoppelli nella parte finale del capitolo dedicato all'analisi paleografica sul manoscritto contesta la tesi di Cristo rimante solo con se stesso come palinodia della serie rimante GiesoCristo/Ipocristo/Anticristo, e sottolinea come questo modo di formazione dei composti non appartenga all'arte dantesca. Anche qui però, si potrebbe ripetere quando

detto più su in riferimento al carattere centonario del *Fiore*, sulla corruzione morale della “falsa cortesia” che penetra fin nelle strutture più intime del dettato poetico e dello stesso codice linguistico. Falsembiante non potrà che esprimersi in una lingua moralmente corrotta, il Verbo dell’Anticristo, e questo spiega perché il Santo Nome sia ridotto a un elemento suffissale desemantizzato, per di più coinvolto in accostamenti blasfemi. Voler giudicare l’attribuzione del *Fiore* da questi aspetti (che ricadono pienamente nelle particolari esigenze espressive del poemetto), sarebbe come cercare di riconoscere la penna del Manzoni nel brano in cui imita il cronachista seicentesco.

Passando poi al capitolo sui francesismi, anche questo risponde puntualmente ad un’argomentazione continiana, la cosiddetta “arte del gallicismo”. Nella prospettiva di Contini, è bene sottolinearlo, l’oltranza linguistica espressa dal meticcio del *Fiore*, costituiva uno strumento per forzare in direzione del comico, della violenza verbale, il linguaggio poetico, in particolare dell’Inferno. Stoppelli dapprima introduce una distinzione tra francesismi “deboli”, ormai accolti nel toscano, e altri, derivati dalla *Rose* (ma non sempre in coincidenza di transitterazioni di passi analoghi) che all’epoca ancora erano sentiti come alloglotti. A conclusione di questo elenco più ristretto lo Stoppelli conclude che nessuno di essi compare nel Dante canonico. Anche qui, sarebbe bastato allargare un po’ le maglie della selezione, comprendendo quelle espressioni che nella *Commedia* vanno appunto nella direzione di una forzatura in senso espressivo del linguaggio comico, per mostrarne la loro derivazione proprio da alcuni dei francesismi che Stoppelli elenca nella lista più ristretta. Prendiamo ad esempio “*leccare il coltello*” in *Fiore* LVII, 11 (nella *Rose* 11254 “*le coutel leche*”). Innanzitutto perché il nutrirsi (o bere) leccando è proprio degli animali, per cui va nella direzione di una “animalizzazione” dell’essere umano, che se da un lato richiama la letteratura zoeopica e le sue analogie con i tratti animaleschi di alcuni personaggi del *Fiore* (l’analogia Falsembiante-Renart era già avvertita nella letteratura francese), e dall’altro richiama l’allegorismo da bestiari dell’omiletica, diventa particolarmente interessante se associata ai tratti bestiali di certi personaggi infernali. Ad esempio l’arricchito e rozzo Scrovegni, che si atteggiava come “il bue che ‘l naso lecca”. Ma oltre a ciò, a colpire l’immaginazione creativa dantesca doveva essere l’idea del contatto tra la lingua e la superficie fredda e lucida della lama, l’idea del ferimento e del sangue, con un inusitato contrasto tra i campi semantici del cibo e del guerresco o grandguignolesco. Ecco allora,

sempre, e non sarà casuale, parlando di uno Scrovegni, l'accostamento violento tra il sangue e il burro, nella disturbante mescolanza tra il senso del gusto e quello della vista. Ma soprattutto l'espressione francese deve ritenersi alla base del verso di *Inferno* XXX in cui l'idropico spera di spegnere la sete "e vorrei leccar lo specchio di Narciso". Si dirà: specchio di Narciso sta per "fonte", "acqua" (ma è un po' forzato perché Narciso si specchia sulla superficie, non sull'acqua come elemento che disseta, corpo fisico), ma è inevitabile, ed è anzi effetto voluto dal poeta, che il lettore, *ictu oculi*, isoli la porzione testuale, "leccare lo specchio", che diventa un equivalente (solo spostato dall'atto del cibarsi a quello del bere), dell'espressione francese "leccare il coltello". È un'espressione inusitata e che genera un effetto straniante nel lettore, colpito dall'ottusità beluina del peccatore che si getta a leccare la superficie secca e lucida di uno specchio, e l'esistenza nel *Roman* e poi nel *Fiore* di un suo equivalente, conferma proprio l'ipotesi continiana sull'uso dei francesismi nell'*obrador* dantesco. Altri spunti si traggono se si esce dalla ristretta selezione proposta e si accolgono anche i francesismi meno decisi, magari appoggiandosi sulla convergenza con la *Rose*, altre suggestioni si presentano alla mente.

È vero infatti che statisticamente la concentrazione di francesismi nel testo della *Commedia* non è neppure paragonabile con quella del *Fiore*. La cosa appare ovvia, vista la sua natura di volgarizzamento, ma anche accettando la tesi stoppelliana di un impaccio dell'autore del *Fiore* nell'alternanza da un codice linguistico all'altro, quasi fosse privo di un criterio e di una misura (ma potrebbe andar bene per un esercizio goliardico), è da dimostrare che nella *Commedia* i francesismi non abbiano un qualche significato, se non addirittura non rimandino a una cifra di allusività letteraria. Peraltro, non conta solo la presenza statistica media, ma anche la loro posizione. Infatti, tornando ancora al primo canto dell'*Inferno*, assume un forte rilievo la concentrazione di francesismi/provenzalismi nella descrizione della lonza. Dal provenzalismo da cui deriva probabilmente il nome della fiera (lonce), e "lonza" è attestato anche in Brunetto, al complemento di qualità alla francese (a la), all'altro provenzalismo gaietta (da caiet). Che poi questa lonza sia in buona sostanza una pantera, e che si attribuisca un forte significato simbolico al suo manto maculato, a livello d'immagine dovrebbe far pensare alla possibile ispirazione da un lato alla pantera che compare in alcune poesie di Chiaro Davanzati, dall'altro ad un'opera che rientra nell'ambito di ricezione del *Roman de la Rose*, la *panthere d'amour* del Margival. Può apparire singolare, ma una preziosa

indicazione a seguire questa “traccia” della pantera, viene proprio dal lavoro di Stoppelli. Egli infatti, sottolinea²⁸ come il verbo “vi trasse” (trarre preceduto da “vi” avverbiale) del sonetto I del *Fiore*, riprenda il verbo che in Chiaro Davanzati esprime l’attrazione che la pantera esercita sugli altri animali (indica il richiamo che l’alito della pantera esercita sugli altri animali). Strano che lo Stoppelli, che usa il riferimento a Chiaro per allontanare il *Fiore* da Dante, non si accorga di come l’immagine della Pantera sensuale (associata alla Rose non direttamente ma un’opera compresa nel suo ambito di ricezione, oltre che per la sua connessione con il tema dello specchio), pur soltanto richiamata dall’uso del “vi trasse”, finisca per chiamare in causa, e proprio in analogia di posizione incipitaria, *Fiore* e *Commedia* al tempo stesso.

Continuando a studiare i francesismi che suggeriscono una interazione testuale tra *Rose*, *Commedia* e *Fiore*, si veda ad esempio l’aggettivo francesizzante, se non schietto francesismo, “*perigliosa*”, nella similitudine del naufrago. È un segnale debole, e per così dire “mascherato”, ma a chi avesse letto il *Roman de la Rose* all’epoca poteva far pensare al “*miroeur perilloeus*” in cui si specchia Narciso nella prima parte del Roman, ad opera di Guillaume de Lorris (che poi diventerà la *fontaine perilleuse* in quella di Jean de Meun). Se poi si pensa alla strana intensità di quel “guatare”, poco realistico per un naufrago uscito da una tempesta, e meglio fa pensare all’atteggiamento assorto e contemplativo di Narciso, o se si vuole a quello di Oiseuse (altro personaggio “dello specchio” collocato all’inizio del poema d’oltralpe, e che già è stato segnalato da Kohler²⁹ come modello d’ispirazione per la figura di Matelda e prima ancora di Lia); se si triangola con il *Fiore* (dove nel primo sonetto amante “*guardava il fior che m’abellia*”, dunque ancora questo sguardo contemplativo), se poi si aggiunge che in un altro passo della *Commedia* il sostantivo “pelago” è associato al vedere, suggerendo un possibile significato figurato per quello della similitudine, e il concetto di “acqua” o “fonte” è reso con la similitudine dello “specchio di Narcisso” in Inf. XXX, si ha la sensazione di intravedere nella testo di questo primo canto le emergenze di una filigrana testuale e d’immagine che in qualche modo ha a che vedere con l’ipotetico nodo *Rose-Fiore-Commedia*. Queste convergenze verso un lessico gallicizzante, questi elementi d’immagine, diventano ancora più persuasivi se si pensa al fatto che le miniature con cui si aprivano i manoscritti illustrati della *Commedia* e del *Roman de la*

²⁸ Pag.8, nota 4

²⁹ E. Kohler "*Lea, Matelda und Oiseuse*", *Zeitschrift für romanische Philologie* 78 (1962): 467.

Rose, riprendevano lo stesso “tipo” del sognatore.³⁰ Tutte queste osservazioni, che presuppongono una considerazione del rapporto tra i tre poemi non limitato all’elemento stilistico, ma esteso agli aspetti retorici e allegorici, vengono esclusi dal severo filtro di Stoppelli.

D’altra parte, che esista un nodo che unisce le tre opere, a Stoppelli non sembra neanche ipotizzabile in termini astratti. Il fatto è che allo Stoppelli il *Roman de la Rose*, almeno in rapporto a Dante, interessa poco o punto. Lasciamo stare il fatto che lo studioso definisca “ottonari” gli *octosyllabes* della *Rose* (pag.92): sarà stata una svista, ma è anche la spia di un disinteresse quasi esibito per la materia poetica del romanzo francese. Più importante il fatto che citi il Foscolo Benedetto per affermare che “come appare a ogni persona di buon senso” non vi può essere alcun legame della *Commedia* con il *Roman de la Rose* (e che andrebbe a favore dell’attribuzione a Dante del suo volgarizzamento): una posizione così risoluta sembra voler zittire ogni possibile proposta d’indagine o di discussione in senso contrario. Volendo, lo Stoppelli poteva trovare una fonte più autorevole del Foscolo Benedetto, ad esempio il Gilson che in “*Dante e la Filosofia*”, affermava che la *Commedia* non ha alcun rapporto con il *Roman de la Rose* e “altri simili guazzabugli allegorici”. Resta il fatto che questo buon senso risale a quasi un secolo fa, e nel frattempo è cambiata la sensibilità dei lettori e la cultura contemporanea. All’epoca di Benedetto e Gilson la questione del *Fiore* non si poneva nei termini odierni, benchè l’imbarazzante manoscritto, il “fiore dello scandalo”, già fosse stato scoperto, perché le immagini dei testi, e le reti che le legano, restavano trasparenti alla vista dei lettori. La cultura contemporanea, caratterizzata da multimedialità e centralità dell’immagine, ha fatto riscoprire una dimensione “visiva” del testo prima incognita, e ciò, se da un lato consente di prospettare un legame tra la *Commedia* e il *Roman de la Rose*, e rende meno “blasfemo” confrontare il profilo dell’autore Dante a quello di Ser Durante, dall’altro ha determinato un inevitabile “conflitto cognitivo” con l’idea di Dante sedimentata nei secoli. Una “crisi del paradigma” dunque, che richiederà ancora del tempo perché possa sanarsi.

In conclusione, e siamo all’ultimo capitolo, lo Stoppelli avanza la propria ipotesi di attribuzione a Dante da Maiano. Una proposta, la più probabile su cui lavorare secondo

³⁰ L. Battaglia Ricci, *Testo e immagini di alcuni manoscritti illustrati della "Commedia": le pagine d'apertura*, in *Studi offerti a Luigi Blasucci*, Lucca 1996, pp. 23-49. Sulla *Commedia* come “visione per *somnium*” si legga il trecentesco commento del frate carmelitano Guido da Pisa, che sulla scorta di Aristotele interpretava il “mezzo” proprio come “sonno”.

lo studioso, che ammette che “Roma non fu fatta in un giorno” (pag.126). Precede l’analisi dei testi una lunga introduzione sull’identità del maianese, il fatto che

probabilmente conoscesse il *Roman de la Rose*, la presumibile scarsissima circolazione delle sue opere. Si tratta di un autore su cui non abbondano i dati documentari, anche se nella Giuntina gli viene attribuita una discreta serie di componimenti (in tutto 46), alcuni di corrispondenza con l’Alighieri (famoso quello responsivo alla domanda sull’interpretazione del sogno della *Vita Nuova*), in maggioranza sonetti e due sole canzoni. Riferendo degli studi della Bettarini, Stoppelli evidenzia la struttura narrativa della serie dei sonetti (caratterizzata da elementi di continuità interstrofica), che lo apparentano da un lato alla “corona” guittoniana, dall’altro, ovviamente, al *Fiore*. I versi sono meno traballanti di quelli del manoscritto del *Fiore*, ma Stoppelli ritiene che ciò possa derivare da un intervento normalizzante dovuto ai Giunti, secondo le abitudini editoriali di quella stamperia. Passando ai raffronti testuali elencati da pag. , questi paiono corposi, ma è lo stesso Stoppelli ad ammettere che “usando la stessa modalità di raffronto (...) avremmo potuto ulteriormente arricchire la complicatezza dell’intarsio”. Alla fine, ciò che distingue Dante da Maiano è il fatto che le sue opere ebbero una scarsa circolazione come quelle del *Fiore*. Un argomento dunque, di natura indiziaria.

In buona sostanza, il lavoro dello Stoppelli risulta utile per chi voglia documentarsi sulla questione del *Fiore*, dal momento che espone, seppur in modo “partigiano” e talvolta ironico, anche molte delle tesi della parte avversa; apporta il contributo di alcuni spogli elettronici e l’analisi, necessariamente limitata e a campione, di alcuni sonetti, con l’intento di mostrarne la natura centonaria, a intarsio, l’impronta guittoniana, e numerosi spunti per una ricostruzione del testo più vicina alla testimonianza del manoscritto. In tal senso costituisce un’apprezzabile critica, che certo susciterà discussioni, all’eccessivo interventismo dell’ecdótica continiana, con un implicito richiamo all’umiltà che dovrebbe esser propria del filologo, specie quando si trova alle prese con un unico manoscritto.

Sul versante più propriamente argomentativo, per quanto attiene alla parte *destruens* (quella che veramente importa all’autore) il saggio mostra un impianto, paradossalmente, continiano: vale a dire che combatte Contini sul suo stesso terreno, ma proprio per questo restringe eccessivamente il campo d’analisi agli elementi stilistici e

linguistici, con l'allargamento della comparazione all'intera produzione poetica Duecentesca, ma trascurando una valutazione più complessa della consistenza retorica e allegorica delle opere che costituiscono il nodo *Rose-Fiore-Commedia* (ad esempio nell'analisi dei nessi intertestuali non si dà sufficiente peso all'interazione tra testo e immagine mentale-allegorica). Per quanto attiene all'attribuzione al maianese, poi, questa viene argomentata in modo ingegnoso, ma indiziario, a partire da un riscontro di compatibilità tra il profilo dell'autore del *Fiore* e il poco che si sa intorno a questo Dante minore. Alcune delle deduzioni sono accompagnate da un tasso d'incertezza elevato (ad esempio il fatto che Dante da Maiano ha lasciato poche tracce di sé in Italia, costituirebbe la prova di una sua lunga permanenza in Francia), ma alla fine è Stoppelli stesso a far capire che si tratta solo dell'ipotesi di lavoro più probabile, una volta scartata l'attribuzione dantesca. Il banco di prova di questo saggio sarà la persuasività delle argomentazioni antidantesche, che sarà presto contestata, si immagina, vista la sostanziale ambivalenza interpretativa di molte delle prove testuali avanzate.

1.3 L'utilità di una lettura iconologica

Lo studio dell'allegoria e dell'*ars memorativa* costruita come rete di immagini, ci ha portato progressivamente ad affrancarci nell'ermeneutica del testo dai pregiudizi e dagli "script" interpretativi legati ad una dimensione puramente lineare, sequenziale, della lettura per rivendicare il giusto spazio agli aspetti interpretativi legati al ricordo come rievocazione di immagini. Dante visse proprio in quella terra di confine tra fruizione orale del testo, della parola ascoltata, tessuta di fonemi (che sopravviverà o almeno sarà evocata ancora dal Petrarca "*Voi che ascoltate in rime sparse il suono*") e lettura mentale e personale, che accentra maggiormente l'attenzione sul testo scritto nel suo carattere grafematico, visivo. In "*noi leggevamo un giorno per diletto*" si coglie questa duplice valenza del testo scritto (è difficile sciogliere il dubbio se Paolo e Francesca leggessero in silenzio, uno di fianco all'altra, le vicende amorose di Lancillotto o ne pronunciassero avidamente il testo, fino al chiudersi delle labbra nel silenzio del bacio). Oralità e visività del testo si toccano nella dissoluzione: come Narciso dissolve la propria immagine riflessa nell'acqua nell'atto di baciarla, così i due amanti spengono la "voce" del testo nell'atto di sigillare le labbra nel bacio. Il mito di Narciso assume dunque una valenza metaletteraria: indica lo statuto di una poesia che non è più fondata

sul principio di equivalenza, sulla presenza del corpo, ma sul nuovo statuto del poeta che diventa “principio invertente”, schermo virtuale in cui la realtà scioglie il proprio vincolo con la parola, e la parola diventa occasione di un esercizio sperimentale, di figurazioni che possono ormai essere colte solo nel testo scritto (come nel caso della sestina³¹). Le metafore codicologiche dell’ultimo canto della *Commedia* rimandano a una considerazione iconica del *codex compactus*, come forma simbolica dell’universo fisico che si dispiega (“squaderna”) nei 4 elementi, contrapposto al “volumen” in cui si raccoglie misticamente (s’interna), la natura trinitaria dell’anima del mondo. La distinzione tra fruizione orale e mentale del testo è importante perché diversi sono i processi mentali implicati. Un testo vissuto nel ricordo si carica di significato in modo diverso da uno fruito in modo sequenziale nella lettura mentale. Nella lettura di noi moderni, pur crescendo in modo esponenziale la disponibilità dei testi e delle informazioni, vengono fortemente attenuati non solo gli aspetti mnemonici, ma anche le peculiarità interpretative che sono proprie di una fruizione ancorata a tecniche di memoria. Non si vuole certo sostenere che un testo fruito attraverso la lettura mentale non possa evocare immagini anche vivide. La differenza non sta nell’assenza o presenza di una dimensione visiva della fruizione testuale, ma nel tipo di visione.

Il tipo di visione che un testo moderno difficilmente può restituire è la visione sincretica, il “colpo d’occhio”, che deriva non dall’accostamento di immagini ma dalla loro contemporaneità e sovrapposizione nella memoria, che in modo intuitivo dà la profondità del testo e contiene informazioni che a una lettura lineare non possono

emergere. Tra le categorie di immagini che nella memoria si legano e sovrappongono, vi sono anche le trasfigurazioni di una stessa immagine originaria, cosicché l’immagine stessa si “carica” di tempo, contiene in potenza il suo mutare, sia esso ciclico (come nelle immagini del mondo naturale) sia esso effetto di una visione sempre più chiara. Tale diversità di approccio alle immagini visive del testo, il fatto cioè che venga fortemente limitato nel lettore moderno il potenziale “sincretico” e “visionario” nel fruire le immagini dei testi, ha delle ricadute sulla capacità di cogliere appieno i significati che il testo medioevale, ricco di queste immagini, veicola. Gli studi moderni di psicologia cognitiva hanno dimostrato che nei ciechi il deficit della visione comporta anche una difficoltà nell’organizzazione concettuale, a livello appunto di intuizione sincretica. Potremmo allora paragonare la difficoltà del lettore moderno nell’apprezzare

³¹ RONCAGLIA, 1981 citato in FRASCA, 1992 p.30.

la dimensione visuale dei testi medioevali a tale difficoltà cognitiva dei ciechi, relativa cioè alla dimensione intuitiva della sua rievocazione, che è anche la difficoltà di anime analitiche e razionali, come sono ormai le nostre, ad apprezzare la potenza trasfiguratrice e visionaria del testo medioevale, ed in particolare per quel che riguarda la nostra indagine, di quello dantesco. Nel lettore moderno viene meno, o è fortemente attenuata, la capacità di attivare il circolo ermeneutico che dalle immagini vivide suscitate dai testi (di natura retorica, mnemotecnica, omiletica) giungeva a compenetrarsi direttamente non solo con i “sogni”, le “visioni” (di quella letteratura “di visione” che oggi sarebbe impensabile) ma anche con la “scrittura” del mondo naturale, evocata da quell’alano di Lilla che ha tanta parte nella formazione del *De Meung*.

Tale problema, tale limite sembra custodire l’ineffabilità della poesia medioevale, il suo vivere in uno spazio cognitivo a noi precluso. Esistono però degli strumenti di cui i lettori moderni possono dotarsi per non sentirsi come “ciechi che vanno per via” di fronte ai testi di quest’epoca. Certo non possiamo pretendere di rievocare tutto l’insieme dei collegamenti, delle reti intertestuali, che la circolazione orale comporta, e in particolare il loro influsso su un testo polisemico ed estremamente complesso come la *Commedia*, perché ben difficilmente un singolo studioso sarebbe in grado di far propria la memoria interna di un autore. Potremmo essere tentati di cercare un sostegno a questa ipotesi al di fuori della dimensione strettamente testuale, o meglio in quel particolare tipo di testi che sono prodotti dalle arti figurative. Questo tipo di raffronto però richiede una particolare attenzione perché presenta il rischio da un lato di portarci a dimostrare delle tesi poco verosimili, come ad esempio che Dante si sia ispirato al programma iconografico di qualche basilica del suo tempo, dall’altro a presentare delle innegabili, quanto poco significative analogie tra le “immagini” del testo e quelle della pittura o scultura coeve. A tale proposito preciso fin d’ora che raramente, nel mio lavoro, allegherò al dato testuale il confronto con un’opera figurativa. Le immagini di cui tratterò in relazione al tema del rapporto tra il *Roman de la Rose* e la *Commedia* non sono infatti definibili secondo tipi iconografici, in maniera descrittiva, in quanto sono piuttosto immagini mentali, passate dall’arte della memoria alla retorica e poi nella tradizione allegorica. Si tratta insomma delle *images agentes*, rispetto alle quali la definizione tipologica, più che la mera descrizione del soggetto e della sua traduzione in un codice formale, deve tener conto dell’uso particolare che ne fa il predicatore o l’autore di testi allegorici. Tale uso si può distinguere in due modalità fondamentali, cui

corrispondono due diverse categorie di immagini: da un lato il suscitare emozioni vivide e tali da impressionare le menti più semplici (pensiamo alle immagini delle visioni apocalittiche), dall'altro l'esercitare un controllo sulla ricezione di tali immagini (le immagini che "organizzano" in uno spazio mentale le altre immagini). Per capire bene questo secondo aspetto è necessario ricordare innanzitutto che nella tradizione mnemotecnica le immagini mentali possono essere rielaborate in modo piuttosto libero dall'autore, ma devono sempre essere inserite in uno spazio ordinato, che consenta poi di recuperarle alla memoria in un ideale percorso memorativo. Le mnemotecniche antiche prevedevano ad esempio di collocare mentalmente queste immagini all'interno di uno spazio conosciuto (come una casa o le vie di una città). Ma può trattarsi anche di figure geometriche semplici, come cerchi o quadrati, oppure la croce (nei vari esempi dell' *Arbor vitae crucifixae* come quella di Jacopo da Varagine). Questa topografia memorativa esprime quindi l'idea di un disegno, di un'architettura che colloca l'immagine nello spazio, che presenta sorprendenti analogie con lo sviluppo della prospettiva nelle arti figurative. Se dunque, come si cercherà di dimostrare attraverso l'analisi dell'intertesto *Rose-Commedia*, Dante fa largo uso di queste *imagines agentes*, non solo nei tipi canonici ma anche nelle loro deformazioni grottesche, tanto che la memoria dantesca della *Rose* nella *Commedia* può essere correttamente messa in luce ed interpretata secondo questa ipotesi indiziaria, diventa fondamentale anche capire la natura della "topografia memorativa", delle immagini che organizzano e strutturano le altre immagini, che ciascuna delle due opere adotta. Questo fine però potrà essere raggiunto solo alla fine del nostro lavoro di comparazione ed analisi "iconologica" dei due testi.

Dante e l'arte di Giotto

Se, per i motivi esposti più su, è da ritenersi poco produttiva l'analisi della produzione figurativa del tempo di Dante, ove si voglia ritrovare in essa una "fonte", se non un modello, per l'ispirazione poetica, resta comunque il fatto che la prospettiva giottesca presenta dei notevoli punti di contatto, e forse una comune matrice culturale, con l'innovazione del realismo dantesco. Non possiamo dunque esimerci dal trattarlo in queste righe introduttive. Il parallelismo Dante-Giotto non è certo nuovo nella critica d'arte e letteraria, ma abbisogna forse di una puntualizzazione. La tesi più tradizionale, infatti, lo vede come un parallelismo imperfetto, nel senso che a significativi elementi di analogia e omologia tra l'arte dantesca e giottesca, si contrappongono altri di distacco, che vedono in Dante una posizione più arretrata rispetto alla sintesi di umanesimo classico (che prelude all'arte rinascimentale) e di realismo dell'arte giottesca. Va segnalato, come un prezioso indizio per la nostra ricerca, il fatto che i due artisti partono, nei loro rispettivi campi, da una rielaborazione della cultura figurativa francese. Si è più su accennato alla possibilità di prendere in prestito alla critica delle arti figurative mezzi d'indagine che ci consentano un approccio più idoneo ad un'indagine iconologica dei rapporti intertestuali dell'opera dantesca con la *Rose* (e con la tradizione didattico-allegorica in lingua latina). Avevamo anche citato, per confutarla, l'opinione netta del Gilson intorno alla necessità di escludere ogni rapporto tra la fantasia creatrice che ha ispirato la *Commedia* e l'allegoria medioevale, in particolare del *Roman de la Rose*, definita come un agglomerato di astrazioni fredde e intellettualistiche. Precisiamo ora la nostra opinione dicendo che, nella sua apoditticità e nel voler far ricorso all'autoevidenza del testo dantesco, la tesi del Gilson non può essere accettata. La trama intertestuale che stiamo evidenziando come soggiacente alla conferma delle ipotesi di contatto tra le allegorie del *Roman* e la *Commedia* non lascia, credo, spazio a dubbi sull'esistenza di questo rapporto e smentisce il fervore polemico del filosofo francese. Un certo grado di verità ha però il suo giudizio nel momento in cui cerchiamo di precisare la natura di questo rapporto. Riesce insomma difficile credere che una volta entrate nell'officina poetica dantesca queste allegorie non subiscano una potente trasfigurazione, tanto che non si può parlare di una loro ripresa ma vedere in esse ciò che sta a monte, a un livello forse ancora onirico e inconscio, di una fantasia creatrice che pur essendo libera dal "modello" e rivelandosi in forme molteplici, talora opposte nella rielaborazione dell'immagine, obbedisce comunque a

una propria logica interna. Continueremo a cercare punti di contatto tra le due opere e la rete che definisce il contesto del loro rapporto, ma possiamo già chiederci se non sia possibile fare delle ipotesi sulla natura di questa “logica” dell’incontro tra parola scritta e finzione letteraria da una parte e parola ricordata e rete di immagini che sostengono l’edificio della memoria dall’altro. Una ipotesi di lavoro suggestiva in questo senso è il paragone tra la poesia dantesca e l’arte di Giotto. Ci chiediamo: questa capacità della poesia dantesca di potenziare il linguaggio poetico attraverso la polisemia, e di ritradurre le immagini e le allegorie, siano esse del *Roman de la Rose* che dell’*ars praedicandi* domenicana, in plastiche e potenti trasfigurazioni nelle quali si mischiano “le parole e il sangue” (Inf. XIII), l’eterno e il tempo, la storia contemporanea e la dimensione del giudizio eterno, duplicandosi in opposti comici e patetici, non può essere paragonata alla ricerca della prospettiva in Giotto, dove la ricerca prospettica non stabilisce solo una dimensione di rapporti relativi tra oggetti reali, ma mette anche in relazione la dimensione del finito cronotopico della cronaca contemporanea con il punto di fuga all’infinito di un eterno del giudizio divino? Questo rapporto con l’eterno e con l’assoluto è forse l’aspetto dell’arte dantesca che in una trattazione tesa a stabilirne il contatto con l’arte di memoria può apparire più trascurato. Si potrebbe cioè pensare che ricondurre Dante nel grande bacino della cultura allegorica e della retorica medioevale in qualche modo comporti un depotenziare la carica escatologica della *Commedia*, il suo essere cioè portatrice di un messaggio universale, e il banalizzarne l’intento. Il disincanto e l’ironia che caratterizzano il *Roman de la Rose* finirebbero dunque per intaccare anche il solido impianto teologico della *Commedia*, facendo di essa un’opera che ammicca al meraviglioso e al fantastico in termini strettamente letterari, di *factio* poetica. Insomma niente più che un edificio retorico volto a sostenere un fine di sistemazione enciclopedica e memorizzazione di un sapere dato, senza alcun riferimento a un *escaton*, ad una tensione profetica. Questo sarebbe certamente il più grave errore che potrebbe essere compiuto da parte nostra.

Ma come realizza Dante per via letteraria la tridimensionalità del teatro di un Camillo, o se vogliamo una tensione prospettica simile a quella dell’arte giottesca? Le descrizioni realistiche, il ricorso al grottesco e al meraviglioso possono vichianamente eccitare i sensi e agire sulla capacità di percezione del lettore (e della psicologia della percezione Dante era un profondo conoscitore, come si potrebbe evincere dalla particolare capacità

di anatomizzarne le varie fasi³²), così come il ricorso a personaggi concreti e riconoscibili della cronaca contemporanea; ma tutto questo rimanda ancora solo a un aspetto dell'arte giottesca, quello dei personaggi con tratti realistici, mentre non spiega l'altro elemento di somiglianza, quello della profondità prospettica. Per capire questo aspetto è necessario pensare alla *Commedia*, almeno al livello della sua fruizione figurativa e al di là dei significati della sua tripartizione e della sua scansione epica nel tempo, come a un unico grande quadro, nel quale oltre all'osservazione del dettaglio realistico, conferisce verità e corposità alla rappresentazione anche il colpo d'occhio, cioè la visione sincretica. Si tratta insomma della persistenza nella memoria visiva delle stesse immagini allegoriche continuamente ricombinate e ritrasformate, in un processo onirico di dissoluzione e ricreazione, che le proietta lungo i piani prospettici delle tre cantiche. Per apprezzare questo aspetto è importante che il lettore abbia una memoria soprattutto per gli aspetti intratestuali della *Commedia*. Si tratta talvolta di sfumature sottilissime, che alla memoria e alla sensibilità educata di un medioevale risultavano certamente più distinguibili che a un lettore moderno. In ambito musicale potremmo paragonare questi dati testuali ai suoni armonici: non si tratta di suoni chiaramente definibili, ma che esistono per simpatia con le note emesse più chiaramente. Non modificano l'intreccio melodico, né entrano, a meno di una espressa volontà del compositore, nella partitura musicale, ma conferiscono "corpo" e sapore di realtà ai suoni dello strumento musicale. Nella partitura allegorica di quell'immenso organo che è la *Commedia*, gli armonici sono le diffrazioni delle allegorie, le loro trasfigurazioni impercettibili, la loro scomposizione e ricomposizione attorno ai nuclei onirici della memoria dantesca. Tutto questo lavoro febbrile richiama alla mente l'officina arnaldiana, soprattutto nel gusto per la parola ossessiva eppure continuamente

variata (che in epoca moderna, forse proprio attraverso Dante, troverà un emulo in Dino Campana). Da Arnaldo viene anche il suggerimento a cercare in un'altra direzione, quella della percezione dell'assenza. La sestina arnaldiana (sul cui esempio Dante aveva scritto la propria: *Al poco giorno e al gran cerchio d'ombra*) era giocata non solo sulla ripetizione ossessiva, ma anche su un'armonia scomposta, squilibrata in avanti, del verso, che risultava sempre privo di una misura³³ che veniva rinviata al verso

³² Sono eloquenti in tal senso espressioni del tipo "videmi, conobbemi e chiamava" *Purg.* XI, v.75.

³³ Ciò deriva dal fatto che Arnaldo costruisce l'impianto formale della sestina secondo un criterio isologico, ma non isofonico (evita cioè la consonantia). Il lettore è tenuto in sospenso perché si aspetterebbe il ritorno della parola rima nella strofe, cosa che avviene solo nella strofe successiva dove ancora si ripeterà l'assenza della parola rima. Su questo si veda FRASCA, 1992.

successivo, fino all'esaurimento di tutte le combinazioni possibili. Ciò genera un sentimento di inquietudine nel lettore, che si può paragonare a quello suscitato in noi occidentali dagli accordi di quinta della musica orientale (del tipo usato nelle battute introduttive del "Così parlò Zarathustra" di Strauss³⁴). Proprio tale inquietudine, tale proiettarsi in avanti del sentire e del percepire (ma poiché si tratta della percezione di un'assenza faremmo meglio a definirlo un "impercepibile"), tale senso del "vuoto" e della profondità rende ancor meglio l'idea di un'arte dantesca volta a ripercorrere, per via letteraria, la stessa affannosa ricerca della prospettiva nell'arte di Giotto. Il prudente utilizzo degli strumenti della critica d'arte sembra fornire significative conferme ad alcuni dati emersi nel corso di questa ricerca. Il primo si ricorderà è la negazione della tradizionale contrapposizione storiografica tra il Dante "uomo medioevale", sistematore e ordinatore della cultura in volgare del suo tempo secondo i canoni della scolastica, quasi un equivalente in poesia del "sistema" tomistico, e l'umanesimo di un Petrarca. A qualcuno parrà un giudizio azzardato, ma è forte l'impressione che il Petrarca, nel momento in cui dà forma letteraria ed espressione anche in volgare agli stimoli umanistici del suo tempo, in realtà si preoccupi anche di frenarne la spinta propulsiva. Il nostro giudizio trova comunque autorevoli conferme: Gianfranco Contini, parlando della lingua di Petrarca, nell'introduzione al Canzoniere dell'edizione Einaudi, sostiene la non assoluta eterogeneità del "classicismo" petrarchesco rispetto alle "violenze verbali" dantesche (in termini di sperimentalismo linguistico, manierismo espressivo, forzatura del codice, pluringuismo e pluristilismo). Petrarca, secondo Contini, parte dalle polarità dantesche riducendone le oscillazioni fino ad un'apparente armonia cristallina.

³⁴ Si tratta dell'intervallo di quinta; in senso melodico è una nota prima seguita dalla sua nota quinta (ad esempio do-sol); in senso armonico è un accordo di quinta, cioè un accordo che presenta simultaneamente note così distanti; è un tipo di accordo che al nostro orecchio tonale suona vuoto, ambiguo, come bisognoso di un completamento. *Nell'Also sprach Zarathustra* ottiene l'effetto emotivo di ansia e attesa spasmodica (in accordo con le tematiche nicciane dell'opera). In questo senso l'ho voluto paragonare all'effetto raggiunto, con altri mezzi espressivi, dalla sestina arnaldiana. Interessante la prospettiva semiologica che lega tale intervallo all'evocazione di grandi spazi ad esempio nel cinema (nell'associazione tra colonna sonora e immagine); vedi Gino Stefani, Luca Marconi, Franca Ferrari, *Gli intervalli musicali*, Bompiani 1990, p. 80.

1.5 Una precisazione metodologica

Avendo dimostrata, credo, l'utilità di un lavoro d'indagine e di lettura comparata che metta a frutto le ricerche in campo iconologico, ci rimane da fornire alcune precisazioni metodologiche. Sull'uso prudente dell'iconografia e della critica d'arte abbiamo già detto. Ritorniamo ora sulla questione filologica di cui abbiamo parlato in apertura. Sulla questione attributiva del *Fiore* la critica dantesca si è praticamente divisa in due fronti, senza che il progredire degli studi contribuisca a portare chiarezza (infatti del progresso degli studi trovano giovamento e conferme, alternativamente, ora l'uno ora l'altro fronte). Ci si aspetterà dunque che chi si dedica ad uno studio comparato della *Rose* e della *Commedia* si trovi in una delle seguenti posizioni: a) Sia convinto dell'una o dell'altra tesi e utilizzi tale lavoro strumentalmente rispetto ad essa; b) affronti tale studio proprio per giungere ad una qualche certezza in merito. Confesso di non trovarmi in nessuna delle due situazioni evocate. Ritengo insomma che si possa studiare la memoria dantesca della *Rose* prescindendo dal problema del *Fiore*; anzi vista la mole di problemi esegetici che l'attribuzione dantesca del poemetto suscita, credo che questa sia la soluzione più praticabile per guadagnare, rispetto a tale problema, una posizione di oggettività. Accennavo più su al fatto che il dantismo, almeno rispetto al *Fiore*, abbia mostrato i segni di una frattura, di una crisi del paradigma ermeneutico. Tale paradigma esiste (trovo assurdo pensare ad un assoluto relativismo della critica rispetto alle fondamentali questioni interpretative). Fino agli ultimi decenni del secolo scorso la questione esisteva (già il Rajna ne scriveva nel 1920), ma restava per così dire sullo sfondo. Un pò come accadeva per l'edizione critica, si riteneva di mantenere una "vulgata" dell'interpretazione del genio dantesco trattando da "loci critici" singoli spinosi problemi interpretativi (tra i quali ricadeva la produzione di dubbia attribuzione). Da quando però il Contini pubblicò il saggio sul "nodo" della cultura medioevale l'atteggiamento della critica è mutato fino all'attuale spaccatura. La ragione sta nel fatto che per la prima volta si sono prese realmente in considerazione le conseguenze che sull' "idea di Dante" (sulla sua moralità e cultura, sulla natura del suo genio poetico, sulla genesi ed ispirazione della *Commedia*) avrebbe comportato il ritenerlo l'autore del *Fiore*. Potremmo anche rovesciare i termini del problema e sostenere che l'idea di Dante era già in crisi, essendo mutato lo scenario culturale con

cui la figura del poeta entrava in rapporto, e che la questione del *Fiore* è diventata la proiezione nel lontano specchio della cultura medioevale, per citare un bel titolo di un saggio della Risset, di una crisi della critica letteraria contemporanea. Una crisi che certo è legata al problema del rapporto tra la letteratura e gli altri linguaggi e scienze della cultura novecentesca, in particolare il cinema e la psicanalisi. Il cinema attua per la realtà, e la psicanalisi kleiniana per la conoscenza dell'animo umano, un tipo di indagine che richiama da vicino, e in definitiva rende attuali, le correnti artistiche e scientifiche legate alla tradizione allegorica e alle teorie fantasmologiche e pneumatologiche ad esse legate. La riattualizzazione di queste lontane correnti culturali, più di quanto non avrebbe fatto un significativo progresso in ambito filologico, ha ridato improvviso vigore alla polemica attributiva del *Fiore*, perché in realtà dietro di essa si celava il problema di riconsiderare la figura del nostro maggior poeta non solo in relazione al contesto culturale del suo tempo, ma anche delle correnti artistiche e dei linguaggi del nostro tempo. Si può paragonare l'attività ermeneutica di un testo medioevale allo sviluppo di un negativo. L'immagine che esso ci restituisce dipende dai reagenti del bagno chimico, e questi reagenti sono mutevoli, perché dipendono dalla cultura dell'interprete, dalla peculiarità e riconoscibilità delle dinamiche intertestuali (e interdiscorsive). È auspicabile pensare che con il progresso della scienza filologica e delle conoscenze dei dati metrici, stilistici, linguistici, testuali l'immagine del testo muti, ma nella direzione di una maggior risoluzione, di una focalizzazione più efficace. Ma non sempre ciò accade. È in tal senso, credo, che si deve attribuire quello strano aggettivo, "attribuibile", che compare nell'edizione continiana del *Fiore*. Non si tratta di una generica formula dubitativa, ma di una parola che contiene una sfida. Contini precisò in seguito che quell'"attribuibile" doveva intendersi come "tribuendo" (il *Fiore* che "deve" essere attribuito). Quel "dovere" non è legato soltanto al raggiungimento di prove filologiche, ma anche al riuscire a riformare l'idea di Dante in modo da produrre degli approcci ermeneutici che possano dare conto di una genesi dantesca del *Fiore*. Il problema che Contini ha messo in luce è questo: una volta appurato che ser Durante è, con tutta probabilità, Dante Alighieri, il problema non sarebbe risolto, ma cambierebbe di segno. Ci troveremmo infatti a dover capire non più chi è Ser Durante, ma chi è (veramente) Dante. Ovvero cogliere nelle pieghe, nelle curvature, nelle allusività del testo della *Commedia* (ma anche delle opere minori) la presenza di questo "autore nascosto", lettore avido e rufacitore del poema d'oltralpe. E nell'ipotesi che io ho

formulato per la mia indagine, questa opera di rinnovamento dell' "idea di Dante" non potrebbe prescindere dai contributi di quell'approccio globale alla storia della cultura che è fornito dalla scienza iconologica.

Lettura comparata *Rose-Commedia*

Avendo definito nell'introduzione i criteri della nostra indagine possiamo iniziare il lavoro di analisi comparativa del *Roman de la Rose* con la *Commedia*. Proprio per evitare un approccio strumentale al poema francese, le nostre considerazioni partiranno sempre dalla lettura puntuale e sistematica del poema oitanico, che solo in seconda battuta sarà visto visto interagire con la memoria del Dante creatore della *Commedia*. Dobbiamo anche considerare che nonostante i numerosi punti di contatto tra le due opere, non esiste un vero parallelismo a livello strutturale, per cui il confronto non potrà svilupparsi in modo lineare ma dovrà costruirsi mano a mano che il lavoro procede. Il primo criterio di raffronto sarà dunque puramente analogico e il meno selettivo possibile. Non dimenticheremo d'altronde la nostra esperienza di lettori della *Commedia* e le analisi condotte, anche al di fuori del tema qui in analisi, sulle caratteristiche della memoria dantesca.

- Nota ai testi

Per il testo su cui lavorare ho utilizzato e faccio riferimento, anche per comodità del lettore di questa indagine, al testo riportato nell'edizione Commentata del *Roman* di A. Strubel³⁵, pubblicata dall'editore *Livre de poche* con il corredo di una traduzione in francese moderno. Il testo critico di questa edizione (basato su quello dell'edizione Lecoy³⁶, con alcune correzioni che accolgono le lezioni di alcuni mss elencati in chiusura dell'edizione) è comunque da confrontare con quello dell'edizione di riferimento, anche se risalente ai primi anni del '900, di Langlois³⁷, comoda perché corredata dell'apparato critico, e che può essere comunque utile in caso di dubbi interpretativi. Ricordiamo il pregevole lavoro del Langlois anche nella ricostruzione

³⁵ Guillaume de Lorris et Jean de Meun, *Le Roman de la Rose*, éd. A. Strubel, 1983, Livre de poche, coll. « Lettres gothiques » Il testo che accompagna questa edizione con in francese moderno a fronte e note è stabilito secondo il criterio del "codex optimus" identificato dallo Strubel nel ms. Un'altra edizione con testo a fronte in francese moderno: Guillaume de Lorris, Jean de Meun, *Le Roman de la Rose*, texte mis en français moderne par André Mary ; postface et bibliographie de Jean Dufournet, Paris, Gallimard (Folio), 1984. La traduzione in lingua italiana di Gina Santangelo Matassa è troppo libera per le esigenze di consultazione di chi legge il mio lavoro, in quanto rischia di distrarre l'attenzione del lettore dal testo originale.

³⁶ Guillaume de Lorris et Jean de Meun. *Le Roman de la Rose 1-3*. Classiques français du Moyen Age 92, 95, 98, Paris 1965-1970 (edizione a cura di Felix Lecoy). Una recente edizione critica della sola parte del De Lorris è Guillaume de Lorris, *Le Roman de la Rose*, testo critico stabilito da D. Poirion, traduzione e note a cura di J. Dufournet, GF Flammarion 1999

³⁷ Guillaume de Lorris et Jean de Meun, *Le roman de la rose III*, ed. Ernest Langlois, Honoré Champion, Paris 1921. Questa edizione si basa su un accurato studio della tradizione e sul confronto di 116 mss. Il primo dei 4 tomi di cui si compone è interamente dedicato alla classificazione dei mss. Non è facilmente reperibile nella versione cartacea, ma può essere facilmente scaricata on-line in formato digitale (pdf) dal sito "Gallica" della BNF.

della tradizione e quindi anche della diffusione del Roman (che occupa il primo tomo della sua edizione ed è oggetto di una trattazione a parte) che torna utile anche perché un altro problema da affrontare è di sapere da quale ramo dei manoscritti derivasse l'edizione eventualmente conosciuta da Dante³⁸. Vista la particolare importanza che assume per i testi allegorici il rapporto con le immagini (che valuteremo in prima istanza come immagini mentali legate alla mnemotecnica, alla retorica ed omiletica medioevali collegate alla tradizione letteraria allegorica) è risultata utile a questa indagine anche l'analisi delle miniature che corredano i manoscritti trecenteschi e quattrocenteschi del *Roman de la Rose* (alcuni di essi sono riprodotti fotograficamente e pubblicati on-line³⁹). Esistono anche traduzioni in italiano del *Roman de la Rose*: due, difficilmente reperibili di S. Battaglia e Massimo Jevolella (limitata alla sola parte del De Lorris⁴⁰); un'altra, di Gina D'Angelo Matassa⁴¹, pubblicata recentemente con un'interessante introduzione di Lucio Formisano, non è però consigliabile (almeno ai fini di questo studio), perché troppo libera. Per le citazioni dalle opere di Dante facciamo riferimento Edizione Nazionale delle Opere di Dante a cura della Società Dantesca Italiana (già diretta da G. Contini). Per la *Commedia* in particolare ci siamo serviti del testo dell'edizione Petrocchi⁴²: Vol VII, *La Commedia secondo l'antica vulgata* a cura di G. Petrocchi (2a ristampa riveduta, 1994). Per le rime si è usata l'edizione a cura di Domenico de Robertis del 2002, anche se per comodità del lettore si è riportata la numerazione Contini.⁴³

³⁸ Sulla ricezione del roman de la Rose vedi: FOSCOLO BENEDETTO, 1910. Pierre Yves Badel, *Le Roman de la Rose au XIV siècle. Etude de la reception de l'oeuvre*. Geneve: Droz, 1980

³⁹ [Roman de la Rose Digital Surrogates of Three Manuscripts A Project of the Milton S. Eisenhower Library of The Johns Hopkins University and The Pierpont Morgan Library](http://rose.mse.jhu.edu/pages/search.htm)

⁴⁰ *Il romanzo della rosa* prima traduzione integrale in versi italiani, di Massimo Jevolella. Milano, Archè, 1983

⁴¹ *Le Roman de la Rose*, con traduzione a fronte di Gina D'Angelo Matassa ed introduzione di Lucio Formisano, Palermo, Lepos, 1993. Segnalo infine, anche se non è utilizzabile per la lettura della mia indagine, una traduzione poetica in un dialetto "immaginario" (definito anche neovolgare) del poeta marchigiano Franco Scataglino, SCATAGLINI, 1992

⁴² Viene utilizzata questa fonte perché è la più facilmente reperibile per il lettore (costituisce il testo critico su cui si basano la maggior parte delle edizioni commentate: Sapegno, Bosco-Reggio, Pasquini-Quaglio, Fallani). Non è priva di limiti (da cui non è comunque esente neanche la più recente ed. Sanguineti). Per documentarsi sui criteri di questa edizione, che ripropone l'antica Vulgata riconsiderando in particolare la tradizione emiliano romagnola dei mss è utile leggere la monografia dedicatavi dall'editore: PETROCCHI, 1994.

⁴³ Dante Alighieri, *Rime*, a cura di Gianfranco Contini, con un saggio di Maurizio Perugi, Torino, Einaudi, 1995.

INDICE NARRATIVO-TEMATICO DEL ROMAN DE LA ROSE

Per aiutare il lettore nella contestualizzazione dei passi della *Rose* citati nel mio lavoro fornisco qui una traduzione in italiano dell'indice dell'opera pubblicato nella "*Guida per il lettore del Roman de la Rose*" di Maxwell Luria⁴⁴.

Sezioni principali

- Prologo: Amante introduce il suo sogno. **1-44**
- I: Amante incontra un vassallo del dio d'Amore. **45-4.190**
- II: Discorso di Ragione all'Amante. **4.191-7.200**
- III: Discorso di Amico all'Amante. **7.201-9.972**
- IV: Conquista della Rosa. **9.973-21.750**

Indice dettagliato

Prologo: Amante introduce il suo sogno. 1-44

I: Amante incontra un vassallo del Dio d'Amore. 45-4190

- A. Amante guarda dentro il giardino di Dedit. **45-688**
- B. Amante descrive l'interno del giardino. **689-1612**
- C. Amante si innamora di una rosa. **1613-1878**
- D. Amante incontra un vassallo del dio d'Amore, e riceve i suoi comandamenti. **1879-2762**
- E. Amante non riesce ad avvicinarsi alla rosa. **2763-2934**
- F. Preso dalla disperazione, Amante riceve i consigli di Ragione e di Amico. **2935-3338**
- G. L'intervento di Venere consente ad Amante di baciare la Rosa. **3339-3492**
- H. Adirata per questo, Gelosia erige una fortezza attorno alle rose, e una torre dove tenere rinchiuso Bel Acueil. **3493-3908**
- I. Amante si dispera, ma insiste nella sua *queste*. **3909-4190**

II: Discorso di Ragione ad Amante 4191-7200

- A. Ragione analizza il problema di Amante. **4191-4598**
- B. Ragione spiega la natura dell'amicizia, della fortuna e della ricchezza. **4599-5428**
- C. Ragione discute della giustizia. **5429-5666**
- D. Ragione invita Amante ad abbandonare il dio D'Amore e la Fortuna, e lo sollecita a seguirla **5667-6870**
- E. Amante rifiuta la proposta di Ragione, e critica il suo uso di un linguaggio indecoroso; lei spiega il suo errore in questa materia, e se ne va. **6871-7200**

⁴⁴LURIA, 1982 (mia la traduzione dall'inglese) La numerazione dei versi è ricavata dall'edizione Lecoy, cit.

III: Discorso di Amico all'Amante. 7201-9972

- A. Amico consiglia l'Amante su come evitare i suoi nemici. **7201-7764**
- B. Amico spiega l'importanza della ricchezza in una Queste amorosa, e descrive il suo impoverimento. **7765-8226**
- C. La corruzione dell'amore dai tempi dell'età dell'oro. **8257-8454**
- D. Come un Marito Geloso potrebbe parlare a sua moglie. **8425-9330**
- E. Il Marito Geloso e l'effetto negativo della dominazione maschile sul matrimonio. **9.331-9.462**
- F. L'età dell'oro e il declino che l'ha seguita. **9463-9648**
- G. Regole che un amante deve seguire. **9649-9972**

IV: Conquista della Rosa. 9973-21750

- A. Amante, nonostante la consolazione delle parole di Amico, è frustrato nella sua *queste* e rifiutato da Ricchezza. **9973-10237**
- B. Amante riceve una promessa di aiuto dal Dio d'Amore **10238-10438**
- C. Il Dio d'Amore raccoglie il suo esercito, compreso Falsembiante **10409-10921**
- D. Discorso di Falsembiante alla compagnia del Dio d'Amore **10922-11984**
- E. Comincia l'assalto; Falsembiante uccide Malabocca **11985-12350**
- F. Le forze del Dio d'Amore catturano la Vecchia, guardiana di Bel Acueil, e la inducono a dargli il dono dell'Amante. **12351-12709**
- G. Il discorso della Vecchia a Bel Acueil. **12710-14516**
- H. Con l'aiuto della Vecchia e di Bel Acueil, l'Amante entra nella fortezza e si avvicina alla rosa, ma è respinto da Danger, Paura e Vergogna. **14517-15104**
- I. Digressione in cui l'autore difende il suo poema contro le accuse di oscurità, linguaggio indecoroso, e satira sul clero. **15.105-15.272**
- J. Le forze di Amore sono sconfitte, e Amore chiama in aiuto sua madre, Venere. **15273-15860**
- K. Natura entra nella battaglia. **15861-16292**
- L. Discorso di Genius a Natura. **16293-16698**
- M. Confessione di Natura a Genius.
 1. La creazione divina del mondo. **16699-16918**
 2. Effetti dei corpi celesti sulla terra e i suoi abitanti. **16919-17**
 3. Necessità e libero arbitrio. **17071-17844**
 4. Il tempo atmosferico **17845-17999**
 5. Illusioni. fantasmi e sogni. **18000-18504**
 6. Le comete non annunciano la morte dei re. **18505-18558**
 7. La vera nobiltà è il risultato della virtù. **18559-18866**
 8. ancora sulle comete e gli altri incorruttibili corpi celesti **18867-18936**
 9. Ogni creatura corruttibile di Dio vive nel regno sublunare, solo l'uomo ignora le leggi di Natura. **18937-19304**
 10. Natura invia Genius dal Dio d'Amore. **19305-19375**
- N. Sermone di Genius al Dio d'Amore. **19305-19375**

1. Genius è benvenuto presso amore e Venus. **19376-19474**
 2. Genius scomunica i nemici della procreazione, e incoraggia gli altri alla procreazione **19475-19808**
 3. Genius sollecita coloro che lo ascoltano a vivere virtuosamente e così ad entrare nel parco dell'agnello. **19809-20006**
 4. Castrazione di Saturno e fine dell'età dell'oro. **20007-20236**
 5. Genius contrappone il parco dell'agnello al giardino di Dedit **20237-20637**
- O. Venus scaglia una lancia infuocata sulla torre, e costringe alla disfatta I nemici di Amore. **20638-21315**
- P. Amante finalmente possiede carnalmente la rosa, il sognatore si sveglia. **21316-21750**

2.1 L'incipit

È necessario ricordare brevemente che il *Roman* è diviso in due parti, scritte da autori diversi (Guillaume de Lorris e Jean de Meun), la seconda a distanza di circa quarant'anni dalla prima (scritta intorno al 1230). La prima *Rose* e la sua continuazione ebbero in una fase iniziale anche una circolazione separata, cosa che è stata sottolineata soprattutto negli studi sulla tradizione della *Rose* del Langlois⁴⁵.

*Maintes genz cuident qu'en songe
N'ait se fable non et mençonge.*

(R. R.,1-2)

*Au vintieme an de mon aage,
Ou point qu'amors prendt le peage
Des joenes genz, couchier m'aloie
Une nuit si come je soloie
Si vi un songe en mon dormant
Qui mout fu biaux et mout me plot.*

(ib.,20-27)

Ricordando la definizione di Contini della *Commedia* come antiparodia della *Rose* (che richiama concetti che negli anni in cui scriveva Contini erano in voga nel linguaggio scientifico, come quello di “antimateria”), e la nozione di “antitesto” e antimodello, cercherò di cogliere non solo elementi di contatto per analogia ma anche per opposizione. Adottando questo criterio di indagine spicca evidente come già la situazione incipitaria della *Rose* di G. De Lorris proponga un rapporto di analogia rovesciata con la selva oscura dantesca. Nella *Commedia* l'agens si risveglia dopo uno stato di smarrimento e di sonno (*tant'era pien di sonno a quel punto*) in un luogo oscuro e terrificante. All'opposto Guillaume dichiara di voler raccontare il ricordo di un sogno, sognato in giovane età, in cui l'amante si ritrova nel pieno della bella stagione (il maggio cantato tante volte dalla lirica cortese), in un paesaggio edenico. L'opposizione riguarda non solo la vicenda raccontata, ma anche i sentimenti che suscita in colui che la rievoca: dolcezza nel caso del De Lorris, un sentimento di paura che si rinnova nella mente al ricordo per il Dante auctor. Va rimarcato inoltre l'accento che viene dato dal

⁴⁵ Vedi: LANGLOIS, 1891 E id., 1910.

De Lorris sull'atto del vedere (*si vi un songe en mon dormant*), quasi che l'atto del sognare non si distingua dall'averne una visione profetica. Peraltro, proprio nell'oniologia di Macrobio contenuta nel commento al *Somnium*, è detto "visus" uno dei tipi di sogni. Quanto al "vedere" se stessi nel sogno, quasi proiettandosi in un'immagine distinta, in un proprio doppio, questo aspetto viene messo in rilievo anche nella miniatura del "sognatore" che spesso correde la prima pagina dei manoscritti del *Roman de la Rose* (e, come si vedrà, della *Commedia*): in essa l'auctor e l'agens, il protagonista autobiografico del sogno/visione, si sdoppiano nella figura del dormiente e del pellegrino che si allontana dal suo letto.

È un elemento di notevole interesse che il De Lorris inizi con la discussione sulla veridicità dei sogni e la citazione di fonti autorevoli, come Macrobio (commentatore del *Somnium Scipionis*, testo di ispirazione platonica diffuso nel Medioevo). Da notare fin dall'inizio il procedere per coppie di versi con ricorso all'*equivocatio* o a figure etimologiche, sul cui uso ci si dovrebbe soffermare, anche perché nell'arte dell'*aequivocatio* era un maestro Guittone (che scrisse quell'*ars amandi* contenuta nel Codice Laurenziano, che presenta, sia nella forma della corona di sonetti che nel tema trattato, notevoli analogie con il *Fiore*⁴⁶, mentre l'uso stesso dell'*aequivocatio*, è addirittura la cifra stilistica del *Detto d'Amore*, che con il *Fiore* condivide la materia e molto probabilmente l'autore). In relazione all'*aequivocatio* di particolare interesse è ad esempio il gioco sogno/menzogna (*songe/mençonge*) messi in contrapposizione, a significare una parola poetica che si fa veicolo di un sogno e che nello stesso tempo rivendica un valore di verità, addirittura di profezia per il futuro (di contro alla parola poetica come strumento di sopraffazione e menzogna, anche questo un tema caldo del dibattito culturale dell'epoca e messo in risalto proprio dal Guittone "pentito"). Per quanto riguarda le coppie di parole in chiusura di verso non solo in rima ma appunto in assonanza e in giochi di *equivocatio* va sottolineato come il tale forma di versificazione si associ alla simbologia del numero due, su cui si giocherà anche la seconda *Rose*, che per ampie porzioni di testo si presenta come commedia degli inganni tra i due sessi (commedia che alla fine si rivelerà un gioco ordito dalla natura). L'*aequivocatio* diventerà la cifra fondamentale della seconda *Rose*, volta a spezzare l'unità delle parole-simbolo del lessico cortese, attraverso una sistematica opera di banalizzazione che si realizza associandole a parole dal suono analogo, in una caleidoscopica quanto

⁴⁶ LEONARDI, 1994

sterile arte combinatoria. È bene osservare come l'autore del *Fiore* ritenga questa “cifra” linguistica uno dei tratti più evidenti della corruzione dei costumi contemporanea, tanto da farne il segno distintivo della lingua di Falsembiante. Così si presenta il frate ipocrita:

*I' sì son de' valletti d'Antecristo,
 Di quel' ladron' che dice la Scrittura
 Che fanno molto santa portatura,
 E ciaschedun di loro è ipocriso.
 Agnol pietoso par quand' uon l' à visto,
 Di fora sì fa dolze portatura;
 Ma egli è dentro lupo per natura,
 Che divora la gente Gesocriso.*

Fiore CXXII 1-8

“Valletto d'Anticristo⁴⁷”, Falsembiante (personificazione del tipo dell'ipocrita, sia esso religioso rapace o poeta falso cortese) assume il carattere principale del suo signore nella capacità di ingannare per diffondere il male tra gli uomini. Lo strumento di questa opera di corruzione morale sembra proprio essere l'eversione del codice linguistico. Nella lingua di Falsembiante il linguaggio perde quell'integrità e inviolabilità che era garanzia del sacro legame tra la parola e la cosa, e diventa, fin nel nome del Salvatore, occasione di un gioco combinatorio. Il nome di Cristo, che nella *Commedia* rima soltanto con se stesso (tanto che alcuni hanno visto in ciò una palinodia degli spregiudicati azzardi linguistici del *Fiore*), qui si presta a un gioco compositivo in cui la radice originaria viene desemantizzata e ridotta al rango di un elemento fonetico intercambiabile nella serie giesocriso/ipocriso/anticristo. Se Cristo è il Verbo, la parola unica dei cristiani che secondo S. Agostino “non ammette sillabazione”⁴⁸, farne la parte di un nome composto significa portare nella scaturigine stessa della lingua lo stesso principio binario delle rime equivoche, per cui le parole vengono raggruppate in coppie i cui elementi si negano vicendevolmente in un gioco illusorio. Un siffatto codice linguistico non sarà più capace di esprimere un qualsiasi contenuto di verità. Altrettanto interessante è osservare come alla banalizzazione del nome sacro corrisponda un

⁴⁷ cfr R.R., 11683 “*Je sui des vallez Antecrit*”

⁴⁸ Sant'Agostino, *Enarratio in Psalmum* 103, 1, 15: CCL 40, 1488 (PL 37, 1348-1349)

analogo travestimento grottesco sul piano dell'immagine: se Cristo è Parola che si fa carne, la falsità della parola sacra si traduce nella falsità della carne: alla "vera carne" del corpo di Cristo si contrappone il corpo di Falsembiante, la cui avidità lo ha trasformato in un tordo "di boccon dentro farsito".

Il risultato di questa banalizzazione del lessico cortese, sortirà nel *Roman de la Rose* in un senso di disincanto verso i sentimenti amorosi, che esprime appunto l'indifferenza della legge di natura alle passioni umane. L'autore "proteiforme"⁴⁹ della seconda *Rose*, così come proteiforme è la sua lingua, spogliato quasi di ogni passione e partecipazione alle vicende narrate, diventerà allora egli stesso una personificazione della natura. Stabilito il legame per antitesi della situazione incipitaria della *Rose* e della *Commedia*, cerchiamo ora di ipotizzare alcuni richiami testuali. Nella descrizione del rigoglio naturale del maggio colpiscono questi versi

*La terre meisme s'ourgueille,
pour la rosee qui la mouille*

(ib. vv. 55-56)

è l'immagine della rugiada che "mouille", rende viva bagnandola, la terra. Tale vitalità significa innanzitutto prolificità, sovrabbondanza generativa:

*lors devient la terre si goube
qu'ele viaut avoir nouvele robe
si fet si cointe robe faire
que de colors i a cent paire*

(ib. vv. 59-62)

La descrizione del rigoglio naturale di Guillaume richiama altre immagini della *Commedia*, connotate in senso moralistico. La "terre goube" ricorda il mondo "di malizia gravido e coverto" (*Purg. XVI v.60*). Il termine *Robe* nel *Fiore* è associato al

⁴⁹ La definizione è di Mancini.

travestimento e all'inganno dell'ipocrisia religiosa (la "roba" con cui si traveste il frate Falsembiante, lupo travestito da agnello). Anche l'insistenza sul dato del colore di questa nuova "roba" di cui si veste la terra, richiama immagini che a un Dante giovane, ancora legato all'apprendistato guittoniano, dovevano dire qualcosa. Il Guittone poeta "enfingitore" dichiara di volersi vestire di "robe di colore" (i panni colorati che erano propri dei laici, a rimarcare la differenza con "frate" Guittone). Il colore come seduzione e inganno (ma anche fascino visionario) sarà d'altronde un elemento della poetica dell'Inferno (si vedrà più avanti la descrizione delle borse degli usurai in Inf.XVII). La connotazione edenica della terra rigogliosa di fiori sembra rovesciarsi nella descrizione delle tre fiere. Vediamo innanzitutto la lonza

*Ed ecco, quasi al cominciar de l'erta,
una lonza leggera e presta molto,
che di pel macolato era coverta*

Inf. I, 31-33

Restando fedeli al nostro paradigma d'indagine (che ricerca i richiami intertestuali a partire dalla convergenza tra immagini visive di tipo allegorico-morale), notiamo come vi sia una effettiva analogia tra la terra ricoperta di fiori del giardino di Dedit e il pelo macolato che ricopre la lonza. Ed è proprio l'aggettivo "coverta" che, anche grazie al riferimento ai versi successivi riferiti al mondo "gravido e coverto", consente di cogliere il passaggio, nella memoria dantesca, dalla terra (il mondo naturale, identificato con la terra generatrice di frutti) alla fiera. In Guillaume la terra si inorgoglisce della propria capacità di generare e dare frutti, e vuole vestirsi, coprirsi, di panni colorati; in Dante tale immagine viene connotata in senso negativo (la terra è "gravida" e "coverta", i due estremi della descrizione del De Lorris, ma "di malizia"). L'immagine viene trasferita poi a una delle fiere, la lupa, dove il "molti sono gli animali a cui s'ammoglia" non vale tanto a sottolinearne la concupiscenza carnale, ma il suo essere il simbolo dell'impulso generativo dell'intero mondo naturale (nella molteplicità delle speci animali e vegetali). Il parallelismo è poi confermato dall'insistenza sul dato del manto della lonza che esprime varietà e ricchezza, come accadeva per la terra "macolata" di fiori colorati.

Mon rêve se passait en mai
Dans la saison d'amour, pleine de joie,
Au temps où tout être se réjouit,
Car on ne voit buisson ni haie
Qui ne veuille en mai se parer
Et se couvrir de feuilles nouvelles
Les bois retrouvent leur verdure,
Qui sont secs tant que dure l'hiver ;
La terre même s'enorgueillit
*De la rosée **qui la mouille,***
Et oublie la misère
Où elle a été tout l'hiver ;
*Alors la terre devient si **fière***
Qu'elle veut avoir robe nouvelle ;
Elle sait se faire une robe si gracieuse
Qu'elle a mille couleurs.
Herbe en fleurs blanches et bleues
Et de maintes couleurs diverses,
Telle est la robe que je décris
Et que préfère la terre.

R.R., 47-66

Ma il maggior richiamo intertestuale di questi versi è nella “*rosée qui la mouille*” (R.R. v.56): la rugiada che inumidisce la terra, rendendola turgida e capace di fruttificare, così che possa dotarsi di un nuovo vestito colorato. L’opposizione Richesse/misère dunque segue quella tra l’umido (proprio del tempo primaverile) e il secco (proprio del tempo invernale). Tale antitesi era già stata fissata nella tradizione cortese dal poeta Marcabru, nel sirventese “*Al departir del brau tempier*”, nell’opposizione dei rimanti succs/yssucs (“succo”, “linfa” Vs “secco”). Ad alcuni potrà sembrare una semplice suggestione dettata dalla forte somiglianza a livello fonetico (anche se è vero che ad essa non corrisponde una sovrapposizione semantica dei due verbi mouille/ammoglia) ma a me sembra che possa richiamare i versi che descrivono la lupa, che compare anch’essa al risveglio nel poema dantesco, nella descrizione che ne dà Virgilio

Molti son li animali a cui s'ammoglia *Inf. I, v.100*

Tale similitudine con la terra nel momento della fioritura consente una prima connessione semantica tra la terra e la ricchezza nel senso di “abundantia”. Non va dimenticato infatti come, nella *Rose* come nel *Fiore* (per cui si danno interessanti analogie di tipo testuale con la lupa di *Inferno I*), Ricchezza/Richesche di fatto è colei che sbarra il cammino al poeta amante, assumendo la medesima funzione narratologica di ostacolo che nell’incipit infernale assumono le fiere. Essa inoltre richiama per antitesi il suo contrario, la povertà e la fame (che caratterizza la lupa). Dunque si può stabilire una connessione, a livello semantico e d’immagine, tra la terra ricoperta di fiori e colori nell’esplosione naturale della primavera, e la “ricchezza” del manto maculato della pantera (la lonza), cui si aggiunge il dettaglio della prolificità e varietà generativa della lupa (che per un altro verso, con la sua magrezza, richiama invece la povertà e la secchezza del periodo invernale). Nel primo polo dell’antitesi si rimanda al tema della “lussuria” nel senso etimologico di “abbondanza”, “ricchezza” della natura nel rigoglio primaverile (come nell’aggettivo “lussureggiante”, o in una particolare accezione dello stesso aggettivo “lussurioso”); nel secondo alla durezza del tempo invernale. Le due facce dell’antitesi si legano entrambe nella figura mitologica di Ecate/Proserpina. Ancora in *Marcabru* si trova conferma di queste associazioni mentali compiute tra l’eccessivo rigoglio naturale del tempo “umido” e la secchezza (intesa anche come “misura”) dell’inverno:

<i>mais pretz lo freich temporau</i>	Preferisco la stagione fredda
<i>que l'estiu plen de gandill</i>	All'estate piena di eccessi
<i>don nais puti'et enveia</i>	Da cui nasce lussuria e voglia ⁵⁰

Marcabru, XXXVIII, 5-7

I fiori bianchi e persi fanno pensare a un verso della canzone dell’esilio (*se vuol che il mondo versi in bianchi fiori in persi Rime, XLVII, v.79*).

⁵⁰ Testo e Traduzione da MANCINI, 1993: pag.111.

2.2 Il Giardino

La narrazione del giovane amante prosegue con la descrizione del giardino cintato:

Si vi un vergier grant e lè,

tôt clos d'un haut mur bataillé

Mancini ha scritto che in questa immagine del giardino chiuso, in luogo dei giardini incantati più tradizionali, c'è un che di claustrofobico, che sembrerebbe esprimere la crisi della cortesia (il giardino indica la sopravvivenza della cortesia, ma contemporaneamente lo si presenta come minacciato dall'esterno). Il giardino edenico, come immagine, attinge sia alla simbologia sacra che a quella cortese. Esso infatti può ricordare sia l'*hortus conclusus* cristiano, simbolo della verginità di Maria, evocato da un versetto del cantico dei cantici⁵¹, sia l'*hortus deliciarum*, luogo del peccato originale, anch'esso di matrice biblica, ma che compariva spesso nella letteratura cortese e nella lirica amorosa. A me sembra interessante questa commistione tra una concezione dello spazio sacro (o magico) propria della religiosità pagana (ricordiamo che l'allegoria secondo Lewis rende possibile la sopravvivenza in epoca medioevale del grande serbatoio fantastico e mitologico della religiosità pagana) che si riflette nel giardino incantato (il magico che si ritaglia uno spazio nell'esperienza reale ed è visibile ai comuni mortali pur non essendo accessibile), e lo spazio chiuso della chiesa cristiana. Mi sembra insomma una specie di compromesso. È forse un tentativo mal riuscito di conciliare la concezione dell'amore come pulsione naturale e una sua sublimazione in direzione del sacro. In questo caso potremmo pensare ad esso come a qualcosa di parallelo al tentativo fatto da Chretien de Troyes di cristianizzare il rapporto d'amore cortese con il matrimonio. Va comunque ricordato che per molti aspetti il giardino cantato nella poesia cortese, ha molti elementi di analogia con l'Eden cristiano, a partire proprio dal rigoglio naturale rappresentato dall'albero della vita della profezia di Giovanni. Rimane singolare però, e un po' artificiale, la fusione di *hortus conclusus* e *hortus deliciarum* realizzata prima da Chretien de Troyes nell'*Erec et Enide* e poi dal De Lorris, per cui l'*Hortus deliciarum* di Adamo ed Eva viene recintato come il virginale *hortus conclusus* del cantico dei cantici. Il carattere "artificiale" di questo giardino del *Roman de la Rose*, rispetto ad altri giardini letterari del medioevo, è stata posta in evidenza anche nel saggio sul giardino medioevale di Cardini-Miglio. Secondo

⁵¹ "*Hortus conclusus soror mea, sponsa*" (Ct, 4, 12).

i due studiosi, questo carattere si rivela ad esempio nel tipo di vegetazione, tipica delle regioni meridionali europee (forse la Spagna centromeridionale o la Sicilia) che non risponde alle caratteristiche climatiche e alla flora tipica della regione francese, lungo il corso della Loira, in cui viveva l'autore del primo Roman e dove presumibilmente è ambientata la vicenda (stante il carattere autobiografico del racconto). A proposito del richiamo alla concezione di uno spazio sacro “aperto” e visibile propria dell'età classica, non proiettato in una trascendenza accessibile solo da uno spazio chiuso, come era proprio dell'architettura delle chiese cristiane medioevali, secondo un percorso che procede dall'oscurità dell'ingresso, in basso, alla luce che promana dalle vetrate, in alto, schema che resiste anche nella dottrina agostiniana che legge tale spazio in termini psicologici, di un percorso nell'abisso interiore che va “dall' esterno all'interno, e dall'interno al superno”,⁵² va osservato come nonostante l'autore della prima *Rose* parlasse di un “alto muro” ricco di difese, l'interpretazione iconografica del giardino del De Lorris nelle miniature presenta la recinzione di scorcio o molto bassa, e l'interno del giardino è presentato da una prospettiva esterna (dall'alto), e non in una visione dall'interno. Nel giardino dell'*Erec et Enide* di Chretien de Troyes, che secondo Cardini ha carattere archetipico rispetto ai giardini cortesi successivi, la recinzione addirittura non compariva, e pur essendo presente un limite invalicabile, questo non era percepibile ai sensi:

*“Esso non era cinto né da un muro né da uno steccato, ma solo dall'aria, che per negromanzia circondava interamente il giardino, sì che non vi si poteva entrare che per un unico accesso: proprio come se fosse stato cinto da un'inferrata.”*⁵³

Va notato che le immagini nel muro, cioè le allegorie, sono associate alla “remebrance”, quindi ai processi mnemonici, e dunque a quell'altra teoria sull'allegoria che la associa alla cultura orale e alle sue esigenze mnemotecniche, nonché ai suoi sviluppi nell'ambito della retorica e dell'omiletica (si possono consultare in proposito gli studi della Bolzoni citati in bibliografia).

Prima di procedere con l'analisi delle allegorie che compaiono sul muro che cinge il giardino di Dedit, precisiamo che l'incontro con le tre fiere non è l'unico debito che il

⁵² La nota formula per spiegare la dottrina agostiniana è di E. Gilson (cfr. GILSON, 1997, p.154)

⁵³ Chretien de Troyes *Erec et Enide*, traggio la citazione e la traduzione da CARDINI-MIGLIO, 2002, p.65. Risulta utile anche la consultazione di un altro saggio sul medesimo argomento (almeno per la parte antico-medioevale): cfr FAGIOLO-GIUSTI, 1998.

primo canto infernale registrerebbe nei confronti di un poema allegorico francese. Già il D'ancona nel 1874 segnalava la stretta parentela tra il faticoso avvio del cammino dell'agens e i versi iniziali della *Voye du Paradis* di Baudoin de Condè. A dire la verità Baudoin, auctor ed agens come il Dante della *Commedia*, fa iniziare il proprio viaggio in una situazione edenica, di stampo trobadorico (descrizione di un paesaggio primaverile), e nel sogno. I due elementi narrativi possono ricordare la situazione del giovane amante della *Rose*. Ma in seguito, anziché abbracciare la metafora floreale e in particolare della Rosa come oggetto della Queste, Baudoin preannuncia un diverso svolgimento del suo cammino: il poeta dinanzi al bivio tra la strada facile e piena di piaceri della vita mondana e quella aspra e faticosa della purezza morale e spirituale, sceglie la più difficile, che lo condurrà dinanzi ad una croce: in questo sembra proprio anticipare la *Commedia* dantesca, in quanto la simbologia della croce, attraverso la sua trasfigurazione in albero della vita e come ideogramma del cosmo che appare nei Giudizi Universali di numerosi affreschi nel Medioevo, è un simbolo ricorrente nella *Commedia*. La convergenza narrativa e tematica è confermata da indizi testuali, come mostra il confronto di versi tratti dalla *Voye* e dal primo canto dell'inferno:

En la fine entre en une sente

Si aspre ne cuic nes c'om sente

Et avoec ce q'iert .aspre et dure

Si qu'au mout grat mischiefl'endure

B. de Condè, *Voye du Paradis*

Ahi quanto a dir qual era è cosa dura

esta selva selvaggia e aspra e forte

che nel pensier rinova la paura!

Inf. I, 4-6

Troppo spesso, a proposito di particolari passi della *Commedia*, ci si è avveduti di come quella che sembrava una sicura "fonte", sulla base di riscontri testuali, venisse sminuita da altri indizi, altrettanto convincenti, che indicavano un'altra direzione. Ciò potrebbe portare a riflessioni interessanti sul confine tra l'intertestualità e l'interdiscorsività, o sul carattere formulare di alcune espressioni. Si è tentati di credere, a volte, che lo splendido arazzo della *Commedia* sia intrecciato di tessuti tutt'altro che preziosi e originali. Dunque anche la citazione di Baudoin andrebbe contestualizzata e confrontata con le numerose "voies du Paradis" del tempo. Nel suo caso però, assume un certo peso anche la considerazione che fu tra i primi autori a fissare nella pagina scritta quello che sarà un tema iconografico di grande rilievo, in un periodo

immediatamente posteriore: l'incontro tra i tre vivi e i tre morti. Che l'immagine della morte, dunque della forma più assoluta di alterità, sia incarnata da una figura triplice, assume un particolare rilievo alla luce delle riflessioni che si svilupperanno più avanti sul simbolismo delle tre fiere.

2.3 Le allegorie del muro del giardino

2.3.1 Haine

Dal v.139 inizia la descrizione di Haine (Odio) di fame "forsenee" come la lupa che ho citato più su.

Enz le mur vi ge haine
Qui de corruz et d'ataine
Sembla bien estre moveresse (R.R. vv.139-41)
Ainz sembloit faime forsenee (ib. v.146)

Se l'immagine della lonza traeva più di uno spunto dalla descrizione della terra ricoperta di fiori, il leone e la lupa per converso sembrano riprendere le due caratteristiche di Haine: il carattere collerico e la fame "forsennata":

Questi pareva che contra me venesse
con la test'alta e con rabbiosa fame,
sì che pareva che l'aere ne tremesse.
Ed una lupa, che di tutte brame
sembiava carca ne la sua magrezza,
e molte genti fé già viver grame.

Inf. I, 46-51

La rabbiosa fame del leone condensa in un unico sintagma la "faime forsenee" e il "corruz" di Haine. Appare evidente dunque il fatto che Dante riprende molte delle immagini, sia naturalistiche che allegoriche, dell'incipit della *Rose*, facendo ricorso come il poema francese al repertorio dei bestiari medioevali. Queste omologie dei due *incipit* non bastano però a giustificare un confronto tra i due poemi basato sullo schema di un parallelismo lineare, per cui al procedere narrativo della *Rose* corrisponde una

memoria testuale in un passo corrispondente nello sviluppo diacronico delle vicende del Dante-personaggio. Un parallelismo di questo tipo non è proponibile, non solo per la sostanziale diversità delle vicende narrate nei due poemi, cui corrisponde una diversità macro strutturale che impedisce questo tipo di corrispondenze passo-passo. Esso risulta metodologicamente scorretto, soprattutto perché una memoria legata all'immagine tende ad operare associazioni di tipo analogico, ricombinando o dislocando sulla base di processi mentali che sfuggono a quella linearità cui più sopra si accennava. E d'altra parte il *Roman de la Rose* stesso, nella sua natura di Giano Bifronte, è caratterizzato da una certa ricorsività e circolarità delle immagini: almeno laddove il De Meun, anziché continuare una narrazione interrotta, riprende passi analoghi del De Lorris per risemantizzarli. Lo spazio del giardino e delle personificazioni che lo abitano è infatti riproposto a metà dell'opera (al v.10.000 circa), cioè laddove effettivamente riprende il movimento dell'azione dopo essere rimasta bloccata nella parte del De Lorris, mentre la fontana di Narciso viene trasformata nella fontana di vita del discorso di Genius, e il mito di Narciso stesso viene sostituito quello di Pigmalione.

2.3.2 Covoitise

A dimostrazione di ciò, ecco infatti che un'altra delle personificazioni che compaiono sul muro che cinge il giardino spinge a cercare un raffronto ben oltre i primi canti dell'Inferno. È l'allegoria di Covoitise (la cupidigia)

*“c'est cele qui la gens **atise**”* (R.R. v.170)

che richiama i versi iniziali di Inf. XVII:

*“ecco la fiera con la coda **aguzza**”* (Inf. XVII, v.1)

e

*“ecco colei che tutto 'l mondo **appuzza**”* (ib. v.3)

Nella presentazione del serpente/drago Gerione, simbolo della frode e della menzogna⁵⁴, si osserva una costruzione simile con una figura negativa che porta sventura, espressa da un verbo composto con un prefisso ad+radice, in chiusura di verso, secondo una struttura che si ritrova in altri passi della *Commedia*:

“*la vostra avarizia il mondo attrista*” (Inf. XIX, v.104)

e

“*la vipera che melanesi accampa*” (Purg. VIII, v.80)

può darsi che fosse un uso linguistico consueto⁵⁵, quindi forse non è particolarmente significativa questa coincidenza da sola. Però la possiamo accostare anche ad altre suggestioni. Intanto il verso successivo a quello citato dalla *Rose*

e le granz avoires auner

mostra un verbo di uso più raro che rimanda a un luogo del Paradiso, addirittura la preghiera alla vergine :

“*in te s’auna (...)*

quantunque in creatura è di bontate”

(Pd XXXIII, vv. 20-21)

Se fossero provati questi accostamenti sarebbe interessante notare questa capacità di Dante di mescolare con disinvoltura citazioni per analogia e per opposizione.

Si noti che Gerione è in un luogo prossimo al canto degli usurai, e questo ci fornisce la possibilità anche di una convergenza semantica, oltre che un semplice accostamento analogico. Si ricordi poi che il canto citato dell’Inferno è immediatamente precedente al canto XVIII, così ricco di riferimenti a Bologna. Non la Bologna dei letterati e degli artisti, ma quella delle sordide frequentazioni, dei mercimoni immorali, delle “pungenti salse”, che da Dante viene associata all’ambiente universitario, forse per un’associazione di tipo psicologico con esperienze personali non gratificanti. Dunque

⁵⁴ E dunque anche la parola poetica usata in modo ingannevole (quindi vi si può cogliere un implicito riferimento al traviamiento dei valori cortesi, di cui prende coscienza già il Guittone “pentito”).

⁵⁵ Una costruzione analoga, riferita ad Avarice (termine semanticamente sovrapponibile a Covoitise) si trova anche nella *Rose* del De Meun, nel discorso di Nature “*Si n’avra garde d’avarice / qui d’entasser les genz atice*” RR, 17.565-66.

quella stessa Bologna evocata dallo “Scolaio” di cui parla Brunetto nella parte iniziale del suo *Tesoretto*

*venendo per la calle
del pian di Runcisvalle,
incontrai uno scolaio
su 'n un muletto vaio,
che venia da Bologna,
e senza dir menzogna
molt' era savio e prode*⁵⁶

B. Latini, *Tesoretto*

è interessante notare che il Brunetto che scrive questi versi poi compare tra i sodomiti nel terzo girone infernale, secondo la tradizionale associazione tra uomini di cultura e pederastia. Va ricordato inoltre che Brunetto fu un importante divulgatore della cultura d'oltralpe in Italia e che il manoscritto su cui il giovane Dante lesse il *Roman de la Rose* gli fu con tutta probabilità fornito proprio da Brunetto⁵⁷. Questi dati culturali consentono di capire meglio l'associazione che il Dante dell'*Inferno* sembra proporre tra la nuova cultura laica universitaria, bolognese e parigina, legata ai circoli averroisti, vista come un ambiente portato alla menzogna, e il tradimento favorito proprio dalla cultura, intesa come arma di prevaricazione e inganno (così come accadeva nel “maestro che ha letto a Bologna”, una delle maschere di Falsembiante nel *Fiore*). Falsembiante e Gerione dunque vengono messi in relazione dalla rete di indizi che abbiamo messo in evidenza più su. L'aver stabilito un legame stretto tra il personaggio del *Fiore*, ripreso dal Faux-Semblant della *Rose*, e il Gerione dantesco, da un lato ci aiuta a sostenere la tesi della sopravvivenza della *Rose* all'interno della *Commedia*, come antitestamento e ipotesto; da un altro lato spingerebbe anche a prendere in considerazione il *Fiore*, che però per scelta di metodo abbiamo deciso di non trattare direttamente in questo lavoro. Stante questa premessa è necessario chiedersi se, anche accogliendo l'ipotesi di un giovane Dante estraneo all'elaborazione del *Fiore*, non sia possibile sostenere comunque la tesi che l'interpretazione della parola poetica come veicolo di menzogna e prevaricazione abbia favorito la trasfigurazione dei topoi cortesi nel grottesco infernale della *Commedia*. La

⁵⁶ Brunetto Latini *Il tesoretto*, in *Poeti del Duecento*, a cura di Gianfranco Contini, Milano-Napoli: Ricciardi, 1960, t. II, pp. 175-277.

⁵⁷ Vedi a questo proposito BEC, 1967

risposta è positiva, se pensiamo all'influsso che ebbe sul giovane Dante la poetica del "Guittone pentito". Il tema degli influssi guittoniani sul giovane Dante richiederebbe un lavoro a sè, ma può essere utile almeno riportare una sintesi di quanto sostiene in un proprio saggio la dantista nordamericana Teodolinda Barolini. Secondo la Barolini Guittone in "*Ora parrà s'eo saverò cantare*⁵⁸" riduce l'amore cortese a desiderio carnale e poi a cupidigia e avarizia. Questo collegamento verrà ripreso da Dante in "*Doglia mi reca*" (*Rime*, 49). Qui interessa far notare che laddove c'è un ricordo e un legame intertestuale con l'opera francese che riduce l'amore cortese a desiderio carnale e fa entrare in gioco cupidigia e avarizia, c'è la conferma del precedente guittoniano. Diventa allora interessante prendere in considerazione certe coincidenze, che forse non sono del tutto casuali. A proposito della già ricordata vicenda dei frati che combinano incontri galanti rovinando l'integrità morale di alcune giovani donne, si noti come l'ambientazione sia cittadina e bolognese, ma i frati appartengano all'ordine dei Gaudenti, proprio come Guittone dopo il pentimento. A più riprese dunque Dante mostra di mettere sullo stesso piano di un condanna morale senza appello sia la cultura cittadina e accademica che diviene strumento di coercizione ed inganno, sia il tradimento dei poeti cortesi che come Guittone piegarono la cortesia a un *trobar chus* intellettualistico e fine a se stesso, segno di quell'avarizia, cioè meschinità e ristrettezza d'animo, che si fa strumento di prevaricazione.

2.3.3 Avarice

Interessante appare anche l'immagine di Avarice, poveramente vestita e di aspetto triste. Sempre negli accostamenti per opposizione (la *Rose* come antitestò) noterei delle analogie con le allegorie della giustizia che compaiono nella canzone dell'esilio (*Rime CIV*) di cui parlerò anche in seguito. Una di esse ci dà l'immagine di una donna abbandonata e triste, che è vestita in modo trascurato e dunque può essere vista come figura-simbolo della depressione, della malinconia; a questo proposito si noti che è vestita di panni neri, che gli studi iconologici associano alla depressione come "male dell'animo" dei filosofi e dei poeti (si riteneva che l'intensa attività spirituale portasse a disseccare la bile bianca facendo prevalere la "bile nera" o melaina kolè, da cui appunto

⁵⁸ BAROLINI, 1992

l'etimo di malinconia⁵⁹). Analogamente alla descrizione di Avarice e Covoitise nel *Roman*, anche la descrizione di Gerione insiste sull'aspetto del corpo (nel *Roman* Avarice è coperta da un vestito lacero, di tela laida e pieno di toppe; in Dante si fa un paragone tra la pelle serpentina di Gerione e certi tipi complessi di drappi e tele). Notiamo dunque come Dante nei diversi luoghi in cui sembra riprendere le immagini innescate dalla lettura della *Rose* attui uno spostamento semantico per cui categorie morali legate alla vita mondana e pratica (la frode e l'avarizia) vengono tradotte per antitesi in categorie estetiche legate all'arte poetica e alla vita spirituale. Gerione, che alcuni richiami testuali avvicinano a *Faux-semblant* e Covoitise, incarna anche la menzogna poetica, quasi un rovesciamento della figura stessa di Dante (allo stesso modo in cui un altro ingannatore, Ulisse, ne è l'alter ego) e sembra personificare e render vivo l'antitesto che muove per opposizione la creazione poetica della *Commedia* come ricerca del vero⁶⁰; Avarizia, che sul piano semantico è connessa a Cupidigia, assume però le vesti e gli atteggiamenti della malinconia come "spirito fantastico" ispiratore dei poeti⁶¹. Come si vedrà in modo più dettagliato in un'altra sezione di questo lavoro, l'invenzione di Gerione nasce dall'innesto di un'immagine tricorpore (analoga a quella delle tre fiere, modellata sul tipo di Ecate), con la tematica medusea. Se la "pesantezza" delle fiere ("questa mi porse tanto di gravezza"), è immagine del rifiuto della donna, e del potere mortifero e pietrificante del suo sguardo ("con la paura ch'uscìa di sua vista"), Gerione rappresenta l'altra polarità del mito della Medusa, quella legata alla "leggerezza" e "levità" del volo di Pegaso, il cavallo alato sorto dal sangue della Medusa. Il volo sulla groppa di Gerione, lo scendere a patti cioè con la finzione e la menzogna insiti nella creazione letteraria, che giunge al vero attraverso la mediazione allegorica, rappresenta il prezzo necessario che il Dante poeta deve pagare per poter raggiungere le verità più profonde dell'animo umano. Si veda in proposito quanto scrive la Barolini:

"L'episodio di Gerione, tuttavia, costituisce per il poeta della Commedia un gioco d'azzardo poetico più complesso ancora di quanto abbiamo fin qui notato, poiché il

⁵⁹ Vedi in proposito l'ormai classico studio di KLIBANSKY R. PANOFSKY E. SAXL F. 1983.

⁶⁰ "On the one hand, the poem is defined as truth, Geryon is defined as mendacity, fraud; therefore, Geryon and the poem are opposites, Geryon is the *Commedia's* antithesis" BAROLINI, 1992 : p.66 In nota riporta inoltre questa interessante citazione "Gerione non rappresenta soltanto la frode come categoria morale, ma anche come categoria estetica: egli è anche la personificazione della menzogna poetica" pg. 99 (da FERRUCCI, 1990).

⁶¹ Troverà una corrispondenza iconografica nel "corvo nero" che parla all'orecchio di maghi e poeti in una illustrazione di un codice dell'*Hortus deliciarum* di Herrade di Landsberg

verso emblematico che lo caratterizza è una lama a doppio taglio e può essere accostato sia dalla prospettiva dell'ultima parola, "menzogna" sia dalla prospettiva della prima, "ver". Invece di sottolineare la dichiarazione del poeta che la sua opera è un ver che rimane tale anche quando deve documentare una cosa incredibile, potremmo chiederci: come mai questa verità, questa comedia, ha faccia di menzogna? La risposta è che persino una comedia, per poter diventare un testo, deve entro un certo limite adattarsi a quell'umana e dunque fraudolenta costruzione che è il linguaggio".⁶² In tal senso, secondo le categorie dell'analisi metapoetica e della corrispondenza della letteratura con la verità, Gerione non è solo allegoria dell'ipocrisia, ma affonda le sue radici, con tutta probabilità, nella trasfigurazione dell'immagine del cavallo Pegaso in una forma di serpente o drago. Questa trasformazione dalla forma equina ad una più affine al gusto medioevale, era già stata compiuta nella figura del basilisco nella poesia di Giacomo da Lentini, animale da bestiario allegorico, anch'esso legato al tema meduseo dello sguardo pietrificante⁶³. In questa prospettiva tutta interna alla letteratura, è possibile leggere anche la figura di Faux Semblant nel *Roman de la Rose*, che equivale a Gerione quanto a significato allegorico, e che, pur essendo l' "ospite sgradito" della baronia d'amore, è anche l'elemento drammatico senza il quale l'azione sarebbe rimasta bloccata come era accaduto nel *De Lorris*. Ma il legame più evidente di questa espressione, "il ver che ha faccia di menzogna", è probabilmente con il riferimento al rapporto tra sogno, verità e menzogna nella parte iniziale del primo *Roman* (dove "sogno" andrà inteso in senso ampio, in modo da comprendere l'atteggiamento contemplativo e onirico del poeta che attende alla creazione fantastica: atteggiamento cui il poeta allude, almeno nell'intepretazione che abbiamo dato, proprio durante il volo sulla groppa di Gerione, per cui non è dato stabilire se il volo in questione sia reale o immaginato "ad occhi chiusi" dal poeta).

⁶² BAROLINI, 2003: p.99.

⁶³ Vedi in proposito Zambon Il bestiario igneo di Giacomo da Lentini.

2.4 Il tema dell'eccentricità e della follia

Avarizia, in particolare nella sua connessione iconologica con le “tre donne” e la canzone personificata di Rime XLVII, ci spinge a trattare il tema dell'eccentricità e della follia come fonte di ispirazione poetica.

Se alcuni studiosi hanno recentemente dimostrato la non incompatibilità del paradosso cortese con i modelli teologici⁶⁴, è anche vero che lo statuto dell'intellettuale e del letterato come era concepito dagli inizi della cortesia lo pone in alternativa alle scelte della morale comune. Si può infatti stabilire una analogia tra la scelta di un amore lontano e irrealizzabile come quello appunto paradossale della cortesia, che trova la sua realizzazione al di fuori del matrimonio e nella condizione adulterina (come teorizzava e ribadiva il Cappellano nel *De amore*), e la pederastia dei filosofi greci come elemento di distinzione morale e intellettuale. Il poeta cortese vive dunque in una particolare condizione di un amore irrealizzabile che lo costringe ad uno stato di sofferenza che pure è la condizione del suo perfezionamento morale. Questo credo sia un elemento che consenta di avvicinare questo concetto della paradossalità dell'amore cortese con quello della follia come elemento di distinzione di chi gode di particolare sensibilità e intelligenza. Uno studio interessante su questo tema è il noto “Saturno e la malinconia” di Klibanski-Panofski-Saxl. Paradigmatica in tal senso è, nel contesto della poesia italiana coeva a Dante, la figura del Cavalcanti e la sua disperata analisi dell'amore come malattia, come dissoluzione dell'anima (che si “disintegra” negli “spiritelli”) e come passione cieca che impedisce la visione della vera ragione e riconduce l'uomo ad una condizione bestiale (mentre la donna, angelica figura, attraverso un rovesciamento della concezione tradizionale, scende dal cielo ad elevare l'uomo attraverso un percorso di perfezionamento spirituale). Probabilmente il modello cavalcantiano, pur rifiutato nella *Vita nuova*, esercitava un forte fascino su Dante. Abbiamo visto più su come una delle cose che si notano leggendo i primi versi della *Rose* di G. de Lorris è l'analogia, e forse il collegamento, tra le allegorie morali, in particolare Avarice, che compaiono sul muro del giardino incantato e le “tre donne” della canzone dell'esilio⁶⁵. L'analogia sorprende perché le donne della *Rose* rappresentano qualità morali negative, mentre le allegorie che si siedono “intorno al cuore” del poeta, dentro il quale sta Amore, sono interpretate tradizionalmente come i tre livelli di applicazione della giustizia divina. Un

⁶⁴ PULEGA, 1995.

⁶⁵ Sono di aspetto triste e con i vestiti poveri e laceri.

accostamento antinomico potrebbe essere ben possibile. Quello che a me interessa è comunque questa analogia, perché una delle tre donne sembra proprio corrispondere alla descrizione di uno stato di profonda malinconia.

*Dolesi l'una con parole molto,
e 'n su la man si posa
come succisa rosa:
il nudo braccio, di dolor colonna,
sente l'oraggio che cade dal volto;
l'altra man tiene ascosa
la faccia lagrimosa:
discinta e scalza, e sol di sé par donna*

Rime 47 (CIV), 18-26

Questa descrizione richiama da vicino l'immagine tradizionale della personificazione della malinconia (oggi diremmo depressione, intesa anche come disturbo patologico dell'umore). Vedremo in seguito come alcune caratteristiche di questo personaggio sembrano riprese dalla *Vieille* della seconda *Rose*. È però necessario ora soffermarci sul tema della Malinconia nella cultura medioevale, richiamato dalla descrizione fisica e della postura di questa donna. Nel medioevo prosegue la duplice interpretazione della malinconia come disturbo organico, dovuto all'eccesso di atra bile (melaina kolè), e come aspetto caratteriale che distingue le persone "elette" sul piano intellettuale⁶⁶, soggette ad una ispirazione sublime e forse divina. Forse Dante, attraverso le allegorie che come sappiamo, attraverso la mnemotecnica e la retorica, si erano fissate come aspetti di un teatro interiore e come elementi di una scienza psicologica, rappresenta qui una condizione di sofferenza psichica di cui soffriva personalmente (viene descritto come tenebroso e malinconico dal Boccaccio) ma che probabilmente apparteneva anche al modello dell'intellettuale stilnovistico, basti pensare alla figura di Cavalcanti. In questo caso Dante doveva certo risolvere il problema di far accordare questa concezione con quella che vedeva nella depressione (che per molti versi fa venire in mente il vizio capitale dell'accidia) un difetto morale, il prezzo che pagavano le nature orgogliose e superbe.

⁶⁶ Questa teoria era stata sostenuta già da Aristotele nel *Problemata* XXX,1 della sua *Etica*.

Sofferamoci ancora sul particolare delle “*toiles de Aracne*”, perché il fatto che Dante, a proposito di Gerione, ne faccia quasi una citazione deve sollecitare ad una indagine particolarmente accurata. È bene ricordare che come il mito di Narciso, Pigmaliione (nella chiusura del *Roman*) e poi la vicenda dell’uomo tramutato in albero (nella *Commedia*), sono miti narrati anche da Ovidio nelle *Metamorfosi*, così il mito di Aracne è di particolare interesse per la fonte ovidiana e perché per certi versi ricorda quello di Pigmaliione. Anch’esso tratta infatti del problema della libertà dell’artista, sia rispetto al canone mimetico (che si può mettere in evidenza rispetto alla figura di Pigmaliione), sia nella *Ubris*, orgoglio e superbia che sfida gli dei, proprio dell’artista si dedica interamente a perseguire il proprio ideale di bellezza. Di particolare interesse è la punizione inflitta ad Aracne da Atena. Volendo sfuggire all’ira della dea cerca di impiccarsi ad un albero, ma Atena la costringe a penzolare dall’albero per l’eternità, come un ragno che tesse e ritesse la stessa tela. Le “*toiles d’aracnes*” dunque sono un al tempo stesso simbolo spregiativo (già accadeva per i “fili di ragno” citati in una poesia Marcabru) ma al tempo stesso assurgono a un simbolismo di natura letteraria.

2.5 L’albero della vita e la sua deformazione grottesca: Pier della Vigna (Inf. XIII)

Si è visto dunque come il mito di Aracne, almeno nella versione ovidiana, si sovrapponga al tema cristiano dell’albero della vita, o meglio di una sua trasfigurazione grottesca (da *lignum vitae* all’albero da cui pende esanime Giuda). Questa osservazione è di particolare interesse perché nel canto XIII dell’*Inferno*, la cui composizione fu vicina a quella del canto di Gerione, troviamo proprio una esemplificazione di questa trasfigurazione grottesca del tema iconografico dell’albero della vita⁶⁷. Prima di analizzarlo è però necessaria una puntualizzazione metodologica che possa far comprendere la legittimità del nostro procedere, apparentemente troppo “libero”, attraverso una rete di riferimenti interni all’*Inferno*. Il recente studio di Lina Bolzoni sulla “rete di immagini” della cultura medioevale e della predicazione in volgare, se da un lato suggerisce delle ipotesi di indagine degli influssi esercitati da tale bacino

⁶⁷ Questo tema iconografico ebbe notevole fortuna sul finire del Duecento, anche per effetto della diffusione del *Lignum Vitae* di Bonaventura da Bagnoregio e dell’*arbor vitae crucifixae Iesu* di Ubertino da Casale. Sulla storia e le varie tipologie di questo simbolo nel medioevo vedi IACOBINI, 1994. Sull’albero della vita come diagramma cosmico, in relazione con le immagini del giudizio universale (di particolare interesse in relazione alla *Commedia*) si vedano anche i riferimenti al tema in GRABAR, 1983.

“multimediale” sulla cultura e il genio poetico dantesco, dall’altro fornisce preziosi strumenti per la realizzazione di tale approfondimento. Uno di questi è il capitolo in cui vengono classificati e posti in esame, attraverso degli esempi concreti che sono oggetto di studio nel saggio, i vari tipi di immagine allegorica. Non si tratta di allegorie quali siamo abituati a considerare attraverso l’arte figurativa rinascimentale, rappresentazioni vivide e fantasiose di vizi e virtù dell’uomo, ma immagini che condensano in sé dei tesori di sapienza e insegnamenti morali, attraverso un intreccio complesso tra parole e immagini, in cui vengono coinvolte le varie facoltà intellettive in modo tale che l’immagine si presti a colpire la fantasia e nello stesso tempo a fare da supporto all’esplicazione di un discorso morale. Più che semplici rappresentazioni, apparati multimediali che consentono all’autore il controllo sulla ricezione del messaggio. Uno di questi in particolare sembra dimostrare quanto il discorso che stiamo facendo possa fornire delle chiavi di lettura nuove alla critica dantesca. Mi riferisco al “lignum vitae”, cioè all’albero dei vizi e delle virtù, che a un certo punto compare in una forma che intreccia il simbolismo allegorico più intellettualistico e legato ai processi della memorizzazione e della rappresentazione con la ben più vivida e carica di simbolismo figura del corpo di Cristo nella croce.

La croce insomma in tali raffigurazioni, si trasfigura nell’albero stesso, a voler significare evidentemente che dall’esempio della passione di Cristo si dipartono le ramificazioni delle virtù umane. Questa immagine propone esemplarmente i vari livelli di lettura che la Bolzoni già aveva evidenziato in altre immagini.

Un primo livello è quello che colpisce l’immaginazione e la fantasia, ed è rappresentato dalle



**Giovanni di Corraduccio Affresco murale
1390. Convento di S. Anna (Foligno)**

ferite e dal sangue che sgorga dal corpo martoriato di Cristo, il secondo livello è quello che guida la virtù morale nell’esercizio del bene attraverso una eloquente

schematizzazione rappresentata dalla metafora arborea, corredata a sua volta dalle parole che nei cartigli elencano le varie virtù dell'uomo. Soffermiamoci ora su questa compresenza di elementi eterogenei: il sangue delle ferite di Cristo, le parole nei cartigli. Credo che anche un lettore di Dante non particolarmente esperto senta forte la tentazione di costituire una comparazione tra tale immagine allegorica e i versi del canto di Pier delle Vigne (IF XIII⁶⁸). Si tratta certo di versi famosi, nei quali la capacità dantesca di colpire la fantasia del lettore con il nuovo, l'inusitato e l'orrido senza per questo scadere nel comico o nell'inverosimile stupisce ancor oggi. Finora si è parlato di questi versi soprattutto come di una citazione delle metamorfosi ovidiane, non mancando di sottolineare come il poeta italiano superi di gran lunga per plasticità e potenza d'immagine il modello classico. Non mi risulta che si sia invece visto nella metamorfosi di Pier delle Vigne in un albero contorto e capace, orribilmente, di soffrire e sanguinare, la trasfigurazione comica (nel senso del comico infernale) di una di queste allegorie del *lignum vitae*. Il verso-chiave che credo ci spinga in questa direzione è quello in cui si dice che “parole e sangue orribilmente uscìo insieme”. L'interpretazione che sembra più ovvia di tale “parole e sangue” è quella che vede la fusione di due sfere sensoriali: le parole attraverso il soffio strozzato dell'albero, il sangue dalla ferita inferta a quell'albero incarnato. Ma ad un altro livello di lettura (che non esclude il precedente), potremmo pensare alle parole dell'immagine allegorica che abbiamo più su citato, e che Dante con tutta probabilità conosceva (l'immagine dell'albero con la figura di Cristo apparteneva all'iconografia tradizionale del *lignum vitae* di San Bonaventura e comunque era diffusa al suo tempo), che si avviluppano, insieme a tutto l'albero attorno al corpo di Cristo, fino a confondersi al suo sangue. Questa ipotesi interpretativa porta con sé anche alcuni interrogativi: quale sarebbe il significato di tale trasfigurazione; come risolvere il problema dell'accostamento, implicito in tale supposizione, tra la figura del suicida (anche se per ingiusti motivi) Pier della Vigna e il sacrificio di Cristo, che risulterebbe sicuramente blasfemo; la compatibilità o meno di tale interpretazione con quella più tradizionale di una ripresa dell'orrido ovidiano. Su quest'ultimo punto almeno possiamo dire che il problema non si pone neppure. Allegoria medioevale e rilettura dei classici (in senso ovviamente non umanistico, o al più secondo le

⁶⁸ Un'altra analisi del canto XIII dell'Inferno alla luce di una stretta relazione tra l'ispirazione lirica di Dante e la *Rose* è in TRAVERSARI, 2007.

caratteristiche dell'umanesimo cristiano dantesco) non si contraddicono ma anzi si potenziano a vicenda, essendo l'allegoria, secondo la nota tesi del Lewis, il modo che la cultura cristiana medievale ha di far rivivere al proprio interno l'enorme bacino mitologico del paganesimo della cultura classica. Che la metafora arborea rispetto al personaggio di Pier delle Vigne non sia legata solo alla citazione ovidiana lo si desume anche dal fatto che essa compare in varie altre forme. Ricordiamo infatti, riferito a Dante stesso, il “*tra li lazzi sorbi / si disconvien fruttare al dolce fico*” (*Inf. XV*, vv.65-66). Dunque la figura di Pier delle Vigne, uomo raffinato e dotato di sensibilità e purezza d'animo, gettato nel discredito dalla maldicenza e dall'invidia si potrebbe proprio accostare a quella del Cristo in croce, venuto sulla terra a scontare i peccati dell'umanità malvagia. Se Dante avesse voluto semplicemente tradurre il “codice” allegorico della predicazione volgare nella più realistica esemplificazione di personaggi della cronaca fiorentina della sua epoca, trasfigurati in immagini del Cristo o di diavoli, avremmo certo potuto con maggiore chiarezza distinguere le componenti culturali di tale operazione, ma avremmo perso tutto il fascino che deriva invece dal mirabile sincretismo di allegoria e realismo nel quale consiste anche la forza del suo realismo figurale. Nel momento insomma in cui l'allegoria si declina nella storia, essa non diventa più comprensibile, secondo una finalità meramente didattica, ma anzi si complica, si mescola con la menzogna e la falsità propria dell'agire umano, allo stesso modo che nella storia e nella cronaca di quegli anni confusi diventava sempre più difficile credere, per uomini come Dante, nella possibilità di un riscatto anche solo morale. Ecco allora che Pier della Vigna non riesce ad essere una immagine del Cristo. L'albero della virtù si ripiega su se stesso, diventa orrido e contorto, l'inchiostro nero delle parole si meschia col rosso del sangue, perché la ragione e la volontà dell'uomo sono attratte nel groviglio oscuro della passione e del risentimento. Pier della Vigna giunge a dire “*ingiusto mi feci contra me giusto*”, perché non poté vedere un riscatto alle proprie piaghe anche a causa della forza del proprio risentimento che oscurò la sua capacità di discernere il bene dal male, e in lui forse si riconosce il Dante scrittore. Una prova “in positivo” della validità di un'interpretazione di “parole e sangue” che legge la coppia di lemmi come tutta risolta in termini visivi, lo si ritrova poi in altre espressioni simili, in cui quello che fu il limite di Pier della Vigna (il suo non riuscire ad essere “figura Christi”, allegoria vivente ispirata al *lignum vitae*) viene superato. Così il “*visibile parlare*”, ma soprattutto il “*verbo e nome di tutto 'l dipinto*” (le lettere che si

trasformano nell'aquila d'oro del cielo di Giove). Ecco dunque che Pier delle Vigne resta una esemplificazione del modo di procedere dantesco nella rielaborazione della tradizione figurativa e allegorica. Non è una ripresa lineare, nè una citazione superficiale: essa agisce su vari livelli. Da un lato nel costruire dei centri quasi ossessivi della memoria visiva, creatori di suggestioni e immagini potenti, dall'altro diventando oggetto di una più ragionata trasfigurazione e ricodificazione secondo le modalità del pensiero e della sensibilità realistica della nascente borghesia. D'altronde, la stessa distinzione delle pene secondo le colpe, e la razionale dislocazione delle anime nei gironi e cieli, fa comprendere come Dante sia partecipe delle nuova cultura giuridica della società comunale. Anche la topografia dell'Inferno ripete la stessa "specializzazione" secondo un criterio razionale (la divisione del lavoro) propria degli insediamenti urbani. In questo Dante riflette la proiezione nell'immaginario oltremondano della realtà cittadina, fenomeno di portata più generale: anche la nascita del *Purgatorio* alla fine del XII sec., è secondo Jacques Le Goff, una proiezione delle nuove strutture ed istituzioni urbane nella dimensione etica e religiosa e nell'immaginario collettivo⁶⁹.

Il groviglio di sentimenti, di passioni oscure, il grido soffocato di Pier della Vigna da un lato denunciano l'impossibilità di riproporre tal quale il bacino della cultura allegorica e figurativa della poesia didattica e della predicazione volgare, nell'impossibilità cioè di proporlo come una immagine che fa rivivere col proprio esempio la storia della passione di Cristo; dall'altro esprime proprio quella nascente sensibilità verso gli stati d'animo, gli umori dell'individuo, radicati nella sua storia personale e tratti dal contesto della storia cittadina, che nonostante questo resta però esemplare e universale, e che costituisce la chiave del realismo figurale dantesco. La natura contorta e innaturale del paesaggio dei suicidi, gli alberi "strani", mantengono però un'evidenza sensibile che richiama l'esito delle rappresentazioni invernali della poesia di Arnaut Daniel, il poeta dell' "aura amara", che vanno al di là di ogni astrattezza allegorica nella disperata ricerca di una solidarietà con il lettore.

Quella di Pier della Vigna è però solo la prima delle trasfigurazioni in chiave più realistica dell'allegoria del *lignum vitae*. La seconda, che costituisce il rovescio della prima (che non raggiungeva l'esemplarità della passione di Cristo per una sua debolezza

⁶⁹ LE GOFF, 1982.

intrinseca, per il suo essere espressione di una natura debole, incapace di portare fino all'estremo il peso della propria passione con la rinuncia dell'atto esecrando del suicidio) è l'immagine del corpo penzoloni dell'anonimo fiorentino (e non è anonimo per caso) che dice *“feci gibbetto a me delle mie case”* (*Purg. XIII*, v.151). Si noti in proposito il forte francesismo da *gibet*, che riporta al clima parodico del *Fiore* e comunque potrebbe essere citazione di alcuni passi della *Rose*, che analizzeremo più avanti (*RR*, 6517, cfr *infra* pg. 88). Se non si prende in considerazione l'immagine del *lignum vitae*, la figura dell'anonimo suicida fiorentino può trovare contatti al più con l'immagine di Giuda. Essa viene evocata questa volta soprattutto dalle figure di suono: il discorso del personaggio è intessuto di sibilanti e suoni sordi, a rendere l'idea di chi parla con un cappio serrato alla gola.

*raccoglietele al piè del tristo cesto.
I' fui de la città che nel Batista
mutò il primo padrone; ond'ei per questo*

*sempre con l'arte sua la farà trista;
e se non fosse che 'n sul passo d'Arno
rimane ancor di lui alcuna vista*

(*ib.* vv.142-47)

Va d'altra parte ricordato che l'impiccagione si associava nell'immaginario medioevale alla colpa dell'avidità. Se invece ci sforziamo di vedere in essa, coerentemente con tutto quanto abbiamo detto finora, la seconda trafigurazione grottesca dell'allegoria del *lignum vitae*, ecco che essa si rivela in tutta la sua carica comica e blasfema⁷⁰. Qui è possibile riconoscere il carattere anche parodico del comico infernale, così come era stato prefigurato dagli esperimenti del *Fiore*. Se Pier della Vigna rappresentava l'impossibilità di mantenersi puri e di essere immagine di Dio neppure nel momento della passione, per la debolezza morale e il traviamiento spirituale di quell'epoca di ipocrisia e avidità, nell'immagine del corpo penzoloni del suicida l'accostamento

⁷⁰ E si noti che non si tratta di una figurazione astratta: come in Pier della Vigna la corporeità della sua sofferenza è resa attraverso il sibilare del suono della sua voce, così il rovesciamento di quella prima trafigurazione nella figura dell'avidico impiccato continua nella caratterizzazione della voce dell'anonimo fiorentino suicida: tutto il suo discorso è ricco di suoni sibilanti e strozzati, che riproducano in modo realistico il parlare di una persona oppressa alla gola da un cappio.

diventa blasfemo, lo sdegno dantesco si traduce in un soprassalto d'ironia che porta ad una trasfigurazione irriverente dalla croce infissa nell'albero in un corpo che pende esanime, grottescamente ridicolo nella propria meccanicità marionettistica. Non più le parole della virtù incomprensibili perché mischiate al sangue, ma addirittura l'immagine del Cristo che si stacca dall'albero della vita e oscilla sinistramente fondendosi con quella di Giuda.⁷¹

La deformazione grottesca della simbologia dell'albero-croce mutata in patibolo, che qui si compie a livello d'immagine, trova una corrispondenza di tipo testuale nell'ultimo canto dell'Inferno nella singolare deformazione del versetto di un Inno di Venanzio Fortunato, composto dal poeta di Valdobbiadene in occasione dell'arrivo della "Vera Croce", mentre in Dante, come è noto, le insegne che avanzano sono riferite a Satana (ovvero Lucifero, esso stesso parodia della Croce):

«*Vexilla regis prodeunt inferni
verso di noi; però dinanzi mira»,
disse 'l maestro mio «se tu 'l discerni».*

If. XXXIV 1-3

*Vexilla regis prodeunt
fulget crucis mysterium
quo carne carnis conditor
suspensus est patibulo.*

*Vexilla regis, vv. 1-4*⁷²

Si può anche ipotizzare che l'Inno di Venanzio, con il singolare verso "suspensus est patibulo", possa essere all'origine della rielaborazione parodica dell'immagine dell'albero della vita in patibolo di un impiccato. Del resto nel segno della parodia di un altro aspetto della Croce, quello per cui il sangue delle ferite di Cristo è nutrimento per la comunità dei cristiani, come si vedrà, dovrà interpretarsi anche l'immagine degli ignavi il cui sangue nutre i vermi che stanno ai loro piedi.

Questo accostamento potrà apparire davvero eccessivo per molti, ma forse non per coloro che si sono abituati a vedere nel Ser Durante del *Fiore* un Dante giovane. Se infatti nelle opere dantesche di certa attribuzione non è dato di ritrovare un accostamento così blasfemo, nel *Fiore* abbiamo il nome di Cristo (quel nome che nella

⁷¹ L'immagine del patibolo associata a quella dell'albero della vita deriva però, oltre che dalla deformazione grottesca della simbologia della Croce, anche da quella dell'uomo legato all'albero al centro del carro del corteggio di Diana, che compare nella tradizione folklorica delle "cacce notturne" (qui rievocate dalle "nere cagne" che fanno irruzione sulla scena): su questo si ritornerà in seguito, a proposito del riferimento a *Dame Habonde* nel discorso di *Nature*.

⁷² VENANZIO FORTUNATO, 2001. Sulla citazione dell'Inno nell'Inferno, vedi le considerazioni di Singleton in SINGLETON, 1957.

Commedia rima solo con stesso) in rima con Ipocristo. Osserviamo dunque che siamo ritornati là dove eravamo partiti, in una almeno momentanea “quadratura del cerchio”. Per chiarire la questione attributiva del *Fiore* e del rapporto della *Commedia* con la *Rose*, abbiamo infatti adottato un paradigma indiziario, che ci ha portato a rivalutare la componente allegorica della formazione dantesca. Questa ci ha condotto a ipotizzare un influsso di quelle reti multimediali di immagini che a loro volta si sono rivelate utili come chiavi interpretative che hanno svelato sotto il velo allegorico e dei rimandi impliciti, il Dante dell’esperienza del *Fiore* nascosto tra le pieghe del Dante autore dell’*Inferno*, che oscilla tra la parodia della *Rose* e la scoperta del comico insieme con il gusto del *pastiche* linguistico, premessa a loro volta del realismo figurale e dell’originale impasto linguistico della *Commedia*. Ora cerchiamo altre conferme a questa ipotesi. Questa volta siamo più esperti, perché ci muoviamo sull’esperienza delle tele di Aragne di Gerione, che abbiamo visto possono essere interpretate come ripresa delle “*toiles d’Aragnes*” della *Rose*. Il percorso che avevamo delineato conduceva a una triangolazione tra *Commedia*, *Fiore* e tradizione allegorica. Il punto di passaggio dalla rielaborazione in chiave comica del *Fiore* alla più complessa tramatura di rimandi della *Commedia* era costituita dalla canzone dell’esilio (Rime 47, CIV). Avevamo individuato nella “*donna discinta e scalza che sol di sé par donna*” il richiamo più evidente all’immagine tradizionale della malinconia, quindi allo stato psicologico della depressione, che in Dante era associata all’idea della desolazione morale dei suoi tempi (essa rappresenta Drittura, la forma più alta della giustizia terrena, ora abbandonata dagli uomini, “*a tutti in ira ed in non cale*”). Potrebbe apparire singolare la tesi secondo cui questa stessa immagine femminile era già comparsa nella figura del personaggio della vecchia del *Fiore*. Ma dobbiamo pensare a immagini fortemente connotate di un significato morale, che agiscono come centri organizzatori della fantasia e della creazione, ad un livello preverbale e fantastico, anche quando questa si esercita su campi semantici diversi.

Ora è necessario capire se lo stesso tipo di parentela si viene a creare anche per quest’altra immagine (o rete di immagini), connessa all’allegoria del *lignum vitae*.

Ipotizziamo dunque un’estensione a rete, analoga a quella che porta dalla figura della vecchia del *Fiore* alle sue diffrazioni e trasfigurazioni ora nella donna discinta e scalza della canzone dell’esilio, fino al grottesco allegorico della figura di Gerione. Qui la diffrazione si è dapprima compiuta nello stesso canto, articolandosi nell’immagine

sofferta dell'albero incarnato e sanguinante posta a confronto con l'immagine crudamente realistica dell'impiccato. La metafora arborea prosegue nel quindicesimo canto, nella profezia di Brunetto a Dante. Dante viene paragonato da Brunetto al "dolce fico" cui si disconvien "futtare tra i lazzi sorbi". Se analizziamo la metafora possiamo innanzitutto osservare che Dante ha scelto come albero in cui trasfigurare la propria immagine terrena quello i cui frutti richiamano l'idea della dolcezza ma hanno anche un aspetto carnale, sanguigno (tradizionalmente il fico è connotato come albero del peccato). Frutti delicati, che non possono essere colti da animi rozzi e immorali. L'aggettivo "dolce" mette in gioco anche la sensualità e la delicatezza stilnovistiche. Possiamo a questo punto cogliere anche per l'allegoria dell'albero della vita la sua triangolazione con la canzone dell'esilio. Rivolgendosi alla sua canzone Dante le dice di "negare il dolce pome" (espressione analoga a dire che "il dolce fico non deve futtare") e di cacciare con "neri veltri": termini che ricorrono insistenti nel canto. E si noti infine che Pier delle Vigne sta a Dante nel tredicesimo canto come Brunetto sta a Dante nel quindicesimo, entrambi vittime di una corruzione morale che ha sporcato anche le loro anime e li ha fatti ingiusti contra "sé giusti". E Dante per Brunetto come per Pier delle Vigne cerca di mostrare almeno un riscatto morale: "*e non sembrava colui che perde*". Questa volta interviene un chiaro richiamo intertestuale con la canzone dell'esilio: "*camera di perdon savio uom non serra che il perdonare è bel vincer di guerra*" (così come "*cader co' buoni è pur di lode degno*"). Insomma anche per l'allegoria dell'albero della vita è accaduto quanto si era verificato con l'immagine della donna vecchia e discinta: essa ci ha guidato nella scoperta della rete di richiami intertestuali tra *Rose*, *Fiore* e *Commedia*.

È necessario fin d'ora rispondere ad una possibile obiezione, che i lettori più attenti di questioni dantesche certamente avranno a mente. Mettere in campo l'allegorismo medioevale, cosa inevitabile nel momento in cui si affrontano i legami tra Dante e il *Roman de la Rose*, rapportandolo al simbolismo trinitario, potrebbe innescare un'accusa di sofismo interpretativo, simile a quelle che il Gilson formulò per questioni simili a queste nel saggio *Dante e la filosofia*. Buona parte del saggio, prendendo come bersaglio polemico le tesi a dire il vero troppo intellettualistiche del padre domenicano Mandonnet⁷³ sulle note questioni del significato simbolico di Beatrice, trasformata

⁷³ MANDONNET, 1935.

addirittura dal Mandonnet in grossolana allegoria di un suo presunto chiericato, e sul simbolismo numerico disseminato nell'opera dantesca, sembra voler affermare la rivincita del buon senso e dell'adesione all'autentico valore poetico della *Commedia* contro tutti i "teoremi" interpretativi che con l'apparenza di voler spiegare Dante lo banalizzano, costringendolo nel letto di Procuste di una spiegazione tra l'esoterico e il simbolico, o della ricerca di una coerenza e sistematicità filosofica laddove bisognerebbe lasciare il posto all'apprezzamento del suo potente realismo. Il monito di Gilson ha trovato ascolto, e se da un lato la schiera degli interpreti più o meno illustri del poema dantesco ha continuato a produrre saggi di interpretazione esoterica che davano per sicura l'appartenenza del poeta fiorentino a questa o a quella setta o filosofia per iniziati, dall'altro c'è chi si è divertito a mettere in fila tutte queste interpretazioni più o meno bislacche, presentandole come una degenerazione teratologica della critica letteraria⁷⁴. Questa corrente "razionalista" degli studi danteschi trovava in Gilson un precursore appassionato. Lo si evince da alcune frasi particolarmente felici del suo saggio:

"Il testo di Dante non ha nulla a che fare con un qualunque *Pèlerinage de la Vie Humaine* o *Roman de la rose* o non so che altri guazzabugli allegorici tanto poveri di sostanza umana⁷⁵", "la ricerca di un simbolismo numerico deve sempre fare il conto con la possibilità di una spiegazione legata al caso", "bisogna recepire l'indicazione del Barbi, che a noi interessa in primo luogo la poesia di Dante".

Le argomentazioni di Gilson, svolte con uno stile limpido e con una disarmante chiarezza hanno la forza dell'immediatezza e hanno suscitato anche in chi scrive, a suo tempo, un consenso ammirato. Ci danno insomma l'impressione che nonostante la difficoltà interpretativa legata agli innumerevoli "loci" critici, non solo filologici ma anche ermeneutici, il messaggio dantesco abbia una forza e capacità di autoevidenza tale da escludere ogni dubbio e ogni possibilità di sovrapporgli alcuna struttura interpretativa. La bellezza della forma poetica in Dante, secondo Gilson, è conseguenza diretta della sua forza di verità. Tali convinzioni intorno alla poesia della *Commedia* il filosofo e critico francese aveva già espresso ne "La philosophie au moyen age": "la

⁷⁴ POZZATO, 1989

⁷⁵ GILSON, 1987: p.73

*verità vi si trova come la materia, di cui la trasfigurazione poetica ottiene la bellezza*⁷⁶,

A ben guardare però le argomentazioni del Gilson, e soprattutto se lo si fa alla luce della questione del *Fiore*, emergono anche i limiti della sua posizione. La questione attributiva del poemetto ha portato per la prima volta in modo definitivo e risolutivo a porre il problema di chiarire quale fosse l' "idea di Dante". Questa espressione continiana, meno semplicistica di quanto sembri a prima vista, sottende il pensiero che, nonostante il vario numero delle interpretazioni di singoli lacerti della produzione dantesca, essa, fino alla questione del *Fiore*, poteva restituire un concetto ancora integro ed unitario del pensiero e dell'umanità del poeta. Rispetto alle questioni passate di critica dantesca, legate a problemi, per quanto numerosi, trattati spesso nella loro singolarità senza che i dubbi ad essi collegati potessero incrinare in qualche modo l'uniformità di un giudizio sul poeta, il "fior maleodorante" costringeva una volta per tutte a fare i conti proprio con questa idea unitaria e condivisa del Dante poeta e pensatore, nel momento in cui si prospettavano due "profili" autoriali così diversi tra loro, come erano quelli di Ser Durante e dell'Alighieri. Viene così da pensare che anche la sicurezza e il "buon senso" interpretativo che emerge dalla disquisizione del Gilson sia certamente da condividere, ma nello stesso tempo ci lasci privi di argomentazioni filologicamente e filosoficamente fondate per sostenerlo in modo positivo. Non è un caso credo che l'intero saggio gilsoniano sia costruito, per una sua buona parte, in modo "destruens" rispetto alle mistificazioni interessate e intellettualistiche, e ciò in difesa della purezza del messaggio poetico dantesco. Una analoga cura appare nella voce "Gerione" dell' E.D. curata da Ferdinando Salsano. Evidente è la preoccupazione del curatore di allontanare ogni interpretazione riduttivamente allegorica della potente espressività della figura dantesca. Anch'egli però ricade nell'errore di affermarla senza cercarne le componenti culturali, o meglio tendendo a sminuirle rispetto alla "novità" dell'invenzione poetica, che dunque trova in se stessa, nella propria originalità, la propria spiegazione. Eppure si può dimostrare come la figura di Gerione viva di una intertestualità con altre opere dantesche e soprattutto di riferimenti, che sarebbe davvero difficile ritenere casuali, con l'elaborazione brunettiana e della *Rose*. A questo punto la tesi dell'estraneità della *Commedia* dantesca con il "guazzabuglio allegorico" francese appare meno evidente ed ovvia di quanto non sembrasse far credere il Gilson. Ciò che

⁷⁶ GILSON, 1979, p.85 n.

insomma riteniamo ci debba differenziare dalle posizioni di un Mandonnet (e in ciò appare giusto cogliere le sollecitazioni alla correttezza ermeneutica e all'onestà intellettuale del Gilson) è la natura del paradigma in cui far ricadere gli indizi. Non già la costruzione di un teorema, o peggio l'adattamento dell'interpretazione ad un teorema preconstituito, che finisce inevitabilmente per snaturare il messaggio poetico, ma un solido paradigma indiziario che abbia come fine la ricostruzione del contesto in cui il messaggio prende significato. Allegoria, simbolismo numerico, esoterismo, rapporti con la cultura islamica e con la mistica ebraica, sono tutti elementi il cui peso interpretativo deve essere valutato. Potrebbero essere quasi del tutto insignificanti, oppure potrebbero illuminare una prospettiva nuova nello studio dei rapporti tra la cultura dantesca e la multiforme cultura tardomedioevale, da intendersi ormai in prospettiva europea. L'evidenza, l'assoluta autoevidenza della forza del messaggio poetico dantesco, che ben si apprezza se la si confronta con il senso di estraneità che comunicano al lettore contemporaneo gli altri "guazzabugli allegorici", non viene da noi messa in dubbio; ma ciò non autorizza a ignorare che proprio questa evidenza ha un che di ineffabile, che si coglie proprio se si pensa che la cultura e la formazione di Dante, ad onta degli innumerevoli contributi critici portati da varie generazioni di dantisti, rimane ancora per molti versi sconosciuta. Questa riflessione consente di evidenziare il carattere sottilmente paradossale che si nasconde sotto il nitore di un'altra frase del Gilson: in Dante *"la bellezza del vero fa scaturire il canto"*⁷⁷. Ma "canto", nel senso di canto poetico, come ricorda Dragonetti, trova il suo etimo nel latino "canere" che significa "incantare, pronunciare incantesimi". L'intima verità della bellezza verrebbe dunque rappresentata da un "incantatore", e nel lettore più attento non può non insinuarsi il dubbio che anch'essa non sia, alla fine, una sublime finzione.

⁷⁷ GILSON, 1979: p.87.

2.6 La danza delle sette fanciulle

Dopo essere entrato nel giardino, il giovane partecipa alla danza di alcune giovani fanciulle (si tratta in realtà di personificazioni delle virtù cortesi, che però, a differenza delle immagini sul muro di cinta, hanno concretezza di personaggi animati). Nella tradizione poetica italiana il primo sicuro riferimento a questa carola come elemento d'ispirazione è certo nel Teseida Boccacciano

Danzando giovinetti vide e donne

*Qual da sé belle e qual d'abito
adorno*

Discinte e scalze in capelli e gonne

Quello che stupisce è che il Boccaccio, in versi che sono chiaramente ispirati alla *Rose*, ponga un inserto dantesco

discinta e scalza, e sol di sé par donna *Qual da sé belle e qual d'abito adorno*
siccome amor per la rotta gonna *Discinte e scalze in capelli e gonne*

Rime, LIII, 25-6

La natura di memoria dantesca, se non di citazione consapevole, di questa coppia di versi difficilmente si può mettere in dubbio, anche se può lasciare perplessi il fatto che ad essere citata sia una canzone con una forte intonazione malinconica, anche se bisogna riconoscere che anche le donne che incarnano i diversi livelli della giustizia sono allegorie, dunque personaggi che rimandano all'ispirazione del Roman. Un argomento decisivo per comprendere perché Boccaccio abbia posto questo particolare inserto dantesco, viene dalla comparazione dell'incipit della canzone con il passo della *Commedia* che più da vicino richiama la carola danzante del *Roman*

Tre donne intorno al cor mi son venute *Tre donne in giro, dalla destra rota,*

Rime, CIV 1 *venian danzando [...]*

Purg. XXIX, 121-2

Nella memoria poetica boccacciana si sarebbero insomma sovrapposte, proprio per il somiglianza dell'attacco, la canzone dell'esilio e il brano purgatoriale con la carola danzante. Questa osservazione si presta a considerazioni più complesse, che non riguardano necessariamente il carattere "meccanico" e "inerziale" della memoria interna del certaldese, che contaminerebbe passi diversissimi. Sono possibili anche deduzioni che vanno in senso opposto, ovvero che il Boccaccio avesse colto un legame profondo dietro l'intertestualità dantesca e che questo avesse qualcosa a che fare con il *Roman de la Rose*. È difficile ipotizzare quale fosse il livello di consapevolezza del Boccaccio intorno al ruolo che il poema transalpino poteva avere nella cultura poetica di Dante. Per parte nostra, sapremmo dare una risposta di quello strano legame che apparenta le "tre donne" della canzone dell'esilio, e le tre (su un totale di sette) che danno il via alla danza nel purgatorio. È una risposta che chiama in causa le tre fiere, e può essere spiegata con la teoria enunciata più volte nel corso del nostro lavoro, del graduale passaggio dal femminile come immagine di rifiuto, alterità e morte (legata alla simbologia della triforme Diana notturna) al femminile come sguardo che si lascia penetrare, dischiudendo alla contemplazione mistica (anticipata simbolicamente dal manto maculato della pantera e poi tradotta dinamicamente nella danza che non a caso viene da Dante associata al tema del sogno di Matelda).

È dunque necessario, anche sulla scorta del nesso boccacciano, porre a confronto la danza di virtù personificate della *Rose* con il corteggio danzante, anch'esso composto da sette donne, che accompagna il carro trionfale di Beatrice nella *Commedia*:

*"Tre donne in giro, dalla destra rota,
venian danzando [...]
Dalla sinistra quattro facean festa,
in porpora vestite, retro al modo
d'una di lor, ch'avea tre occhi in testa"*

Purg. XXIX, 121-132

La descrizione citata si inserisce peraltro in un'ambientazione simile a quella dell'episodio del *Roman* (hortus deliciarum di sapore cortese, ricco di fiori), descritta precedentemente

*Nell'ora credo, che dell'oriente
 prima rragiò nel monte Citerea,
 che di foco d'amor par sempre ardente,
 giovane e bella in sogno mi pareo
 donna vedere andar per una landa
 cogliendo fiori, e cantando dicea*

Purg. XXVII, 94-99

Infine è utile anche ricordare la carola delle anime dei beati in *Par. XII*.

Non si può parlare con sicurezza, per questi passi della *Commedia*, di una diretta dipendenza dal secondo *Roman*. Il canto di Rachele è forse ripreso da Virgilio, mentre per la danza delle sette fanciulle (personificazioni in Dante delle virtù teologali e cardinali) la carola della *Rose* è in concorrenza con un passo analogo della *Rota Veneris* di Boncompagno da Signa che fu professore di retorica a Bologna prima che vi giungesse il De Meun e poi il giovane Dante. Il maestro di “*Ars dictaminis*” con la *Rota* scrisse una sorta di *Ars amandi* (sulla “*lascivia et amantium gestus*”) che anticipa, in lingua latina, la spregiudicatezza dei sonetti guittoniani del Laurenziano e di quelli del *Fiore*, mentre la forma delle epistole amorose costituisce un punto di contatto con il De Meun traduttore della corrispondenza di Eloisa con Abelardo. L’incipit dell’opera, oltre all’attacco primaverile (*In principio veris*), mostra una situazione analoga a quella del poeta sognatore del *Roman de la Rose*, anche se, da un lato il paesaggio naturale è più aperto e realistico del giardino cintato cui giunge Amante (*stabam in rotundo monticulo iuxta Ravonem inter arbores florigeras*), e dall’altro l’autore insiste maggiormente sul carattere mistico e contemplativo delle fantasie del sognatore (*Cum autem sic starem et infra mentis archana plurima revolverem*)

Resta il fatto che i due passi citati della *Commedia* mostrano notevoli elementi di analogia con l’opera di Guillaume (ad esempio l’apparizione onirica di Lia e Rachele richiama il sogno in cui era immerso il giovane Amante; per il secondo passo il motivo della danza in un’ambientazione da gotico medioevale rende comunque suggestivo il richiamo testuale della *Rose*, anche tendendo conto del passo di Boncompagno, che

comunque a sua volta mostra elementi di analogia con la *Rose*⁷⁸). Sulla figura di Lia intenta a ritrarsi in uno specchio (come la Oyseuse del De Lorris), si ritornerà anche più avanti. Anche il tema della danza (così come il pino che è al contempo albero della vita e simbolo di morte), si presta ad una lettura rovesciata. L'immagine delle giovani danzanti trova il suo opposto nel soggetto, spesso raffigurato in affreschi nelle basiliche medioevali, delle "danze macabre" (vedi la figura a pag. 118). Secondo alcuni la matrice scritturale comune di questo corteggi edenici risale al Cantico dei Cantici.

Proprio seguendo questo spunto suggerito dalle danze macabre, è interessante osservare, sempre limitatamente all'immagine visiva della carola cortese evocata dal De Lorris, la presenza nella *Commedia* di un'analogia per opposizione. Nella danza descritta dal De Lorris i danzatori descrivono un cerchio (secondo il carattere peculiare di questo tipo di danza medioevale):

Lors veissiez querole aller

Et genz mignotement bauler

Et faire mainte bele treche

*Et maint biau **tor** sor l'herbe fresche.*

R.R., 742-45

Alla caratteristica della forma e del movimento circolare di questo ballo, Guillaume aggiunge il dettaglio dell'incontro ripetuto tra i danzatori, che, seguendo la musica, avvicinano i loro visi in modo che sembrano baciarsi:

Com elle balloient cointement

L'une venoit tot belement

Contre l'autre, et quant estoient

Pres a pres, s'antregitoient

Les bouches, qu'il vost fus avis

⁷⁸ *Preterea placuit michi virgineum chorum a dextris Veneris collocare, uxoratas, moniales, viduas et defloratas ponere a sinistris.* Testo dall'edizione di Garbini (GARBINI, 1996: p.30) Anche la *Rota Veneris* si presenta come opera rivolta ad istruire gli amanti (è un manuale d'amore, nella forma di epistolario per amanti) e condivide con la *Rose* alcuni elementi dell'incipit. Non va dimenticato poi che Boncompagno era maestro di retorica a Bologna e per questo motivo doveva avere una particolare sensibilità per le immagini e le forme drammatiche della letteratura allegorica. Si deve escludere un influsso della *Rose* su Boncompagno (la *Rota Veneris* è anteriore al 1215).

Qu'il s'entrebesent el vis.

R.R., 764-69

Il movimento circolare e l'incontro/scontro ripetuto è analogo a quello descritto in *Inferno VII*:

*Qui vid' i' gente più ch'altrove troppa,
e d'una parte e d'altra, con grand' urli,
voltando pesi per forza di poppa.*

*Percotëansi 'ncontro; e poscia pur li
si rivolgea ciascun, voltando a retro,
gridando: «Perché tieni?» e «Perché burli?».*

*Così tornavan per lo cerchio tetro
da ogne mano a l'opposito punto,
gridandosi anche loro ontoso metro;*

*poi si volgea ciascun, quand' era giunto,
per lo suo mezzo cerchio a l'altra giostra.*

Inf VII, 25-35

Alla leggerezza e musicalità del ballo nel *Roman*, corrisponde per antitesi, nella grottesca “danza” dei dannati, la “pesantezza” (“voltando pesi per forza di poppa”) e la sonorità dissonante e faticosa dei versi (“percotëansi incontro”).

Tornando all’analogia “diretta” dei canti paradisiaci, le immagini via via evocate, prese singolarmente, mostrano la possibilità di molteplici, forse convergenti, influssi. Ma se si analizza tutto lo svolgimento narrativo dei canti purgatoriali XXVII- XXIX non si può non osservare come esso sembri compendiare la parte iniziale del *Roman* di Guillaume. Riepiloghiamo i più significativi elementi di convergenza:

- Svolgimento della vicenda in un sogno e in un paesaggio edenico (pagano ma con interferenze e riferimenti al paradiso terrestre del Nuovo Testamento nella *Rose*; cristiano

ma con forti analogie con l'Eden cortese e forse con la poesia di Giacomo da Lentini in Dante)

*Sì ruminando e sì mirando in quelle,
mi prese il sonno; il sonno che sovente,
anzi che 'l fatto sia, sa le novelle.*

Purg. XXVII, 90-2

- L'opinione sul carattere premonitorio dei sogni era diffusa, allora come oggi, per cui non si può prendere come prova di un riferimento diretto alla Rose. Ma anche come semplice indizio, varrà la pena di riportare il passo corrispondente del poema francese:

*mes l'en puet tex songes songier
qui ne sont mie mençongier,
ainz sont après bien aparant*

R.R. 3-5

- Oltre a una convergenza nel significato, poco probante come si è detto⁷⁹, si noti anche la ripetizione insistita del suono sibilante (evidenziato con il grassetto nei passi riportati). La suggestione fonica va associata con tutta probabilità alla radice ebraica /sir-/ che indica il suono del flauto (la siringa) e il canto delle sirene (secondo una delle possibili etimologie del nome di queste creature incantatrici). Tale suggestione sonora è presente anche in Boncompagno, dove non viene suggerita dal suono ma dal riferimento al canto degli usignoli (*audiebam iocundissimas et variabiles phylomenarum voces*⁸⁰). Il riferimento esplicito al canto, in particolare ad un canto simile a quello delle sirene, si ritroverà, nella *Commedia*, nel canto di Lia e Rachele. Di interesse ancora maggiore è il fatto che il sogno, di cui si è sottolineato il valore profetico, sia preceduto da una dittologia verbale (ruminando e rimirando) che descrive uno sguardo contemplativo e mistico.

⁷⁹ Peraltro nella *Rose* esso viene ribadito nei vv. 18-20 “*Car li plusor songent de nuiz/ Maintes choses covertement/ Que l'en voit puis apertement*”.

⁸⁰ Boncompagno da Signa, *Rota Veneris* (in Garbini, 1996: p.28). Un passo analogo in 7.6 (Ibid.: p.56) “*Erant enim ibi arbores florigere, inter quas dulcissimus phylomenarum cantus undique resonabat*”

Segue il momento in cui risalendo questo fiume l'amante e l'agens giungono al rispecchiamento. rispecchiamento del giovane nella fontana di Narciso, laddove il fiume giunge alla propria sorgente nel De Lorris; mentre in Dante si tratta di un rispecchiamento privo di riferimenti mitologici:

*L'acqua impredea dal sinistro fianco,
e rendea me la mia sinistra costa,
s'io riguardava in lei, come specchio anco.*

Purg. XXVII, 67-69

2.7 Courtoisie

È superfluo dire che, tra le personificazioni che partecipano alla carola, Courtoisie è una figura chiave, visto che il suo nome richiama l'essenza stessa di tutto il sistema di valori e topoi letterari a cui, in modo certo diverso e con significative oscillazioni rispetto ai modelli transalpini, si rifà tanta parte della lirica italiana delle origini (dalla siciliana fino agli stilnovisti).

I richiami intertestuali sono abbastanza evidenti sia con l'opera dantesca che con gli autori a Dante più vicini, e in particolare "il primo amico" Cavalcanti. Courtoisie incede regalmente in un giardino fiorito, che sicuramente deve molto all'arte figurativa del gotico francese, e che richiama da vicino la lirica solare, oggettiva, primaverile dei prestilnovisti. La metafora che compare all'inizio della descrizione (ma già a buon punto della sua "epifania" primaverile") ci rimanda però alla "fresca rosa novella" del Cavalcanti⁸¹.

Ele sembloit rose novele

R.R. 839

Trovato questo primo punto di contatto che non prova molto (al più una semplice ipotesi indiziaria, trattandosi di modalità espressive alquanto stereotipate, quasi mattoncini di costruzione del testo poetico cortese), è necessario seguire la traccia di altri riscontri testuali. All'inizio della descrizione (non della donna, ma della sua complessa epifania, cioè del corteggio di suoni e colori che ne accompagnano l'incedere), troviamo il canto degli uccelli.

⁸¹ Lo si è spesso associato, nella tradizione italiana, ad un altro verso incipitario, "Rosa fresca aulentissima" di Cielo d'Alcamo.

Grant servisse douz et plesant

Aloient li oissel menant :

Lais d'amors et sonez cortois

Chantoient en lor serventois,

Li uns en haut, li autres en bas.

R.R., 700-05

Appare abbastanza esplicita la loro valenza metaforica: essi rappresentano i versi dei poeti, che accompagnano le manifestazioni della cortesia. Questi uccellini cantano “ciascuno in suo sirventese”, “alcuni in basso, altri in alto”. Lo Strubel, nel suo commento, interpreta basso e alto come altezza della tonalità del canto. Questa interpretazione non è da rigettare, ma può ben essere assimilata all’altezza del canto intesa come elevatezza stilistica e conseguentemente di lingua. Appare evidente anche la somiglianza con omologhi versi del componimento cavalcantiano che abbiamo citato⁸²:

“ciascuno in suo latino” (v.9)

“per ciascuno camino” (v.11)

una somiglianza maggiore, a dire il vero, si registra tra i versi cavalcantiani e altri versi del *Roman*:

Que cil oisel chascun matin

S'estude en leur latin

R.R., 8411-12

Cavalcanti, sia che si rifaccia direttamente al *Roman* (con una memoria testuale che contamina due luoghi diversi), o a una tradizione più stereotipata e convenzionale del canto cortese⁸³ (dal quale anche il *Roman* avrà derivato la modalità di presentare

⁸² Edizione di riferimento CONTINI, 1960

⁸³ E proprio di uno degli iniziatori della poesia trobadorica, Guglielmo IX d’Aquitania, sono questi versi: “*Ab la dolchor del temps novel/foillo li bosc, e li aucei/chanton, chascus en lor lati, /segon le vers del novel chan*” (Gugl. IX, Ab la dolchor, vv.1-4). Questa espressione ricorre anche nel verso dell’Intelligenza III, 6 “*udia cantar li augelli in suo latino*”, testo da BERISSO, 2000

Courtoisie e la figura della donna, in Cavalcanti “angelicata”), coglie soprattutto la dimensione figurativa, visuale, della diversità tra i vari uccelli: non un canto alto o basso, ma una loro diversa posizione nello scenario naturale. Se proiettiamo sul *Roman* questa modalità di rappresentazione ecco che in alto e in basso possono ben essere diverse posizioni di un albero allegorico in cui stanno questi uccellini (vale a dire i poeti). Inutile dire che sta più in alto nell’albero chi ha un canto più puro e capace di contenuti elevati. Ora possiamo appoggiarci alle nostre precedenti esperienze e verificare se davvero si riproponga quella triangolazione, quel circuito intertestuale, che unisce esperienze letterarie o culturali (sempre profondamente intrise di un valore autobiografico e universale al tempo stesso) che uniscono i passi danteschi a quelli di un intellettuale come Cavalcanti vicino all’esperienza dantesca e al *Roman de la Rose*⁸⁴. Se parliamo del “primo amico” viene immediato pensare al luogo della *Commedia* in cui viene citato, vale a dire quei passi del Purgatorio in cui Dante tratta di questioni poetiche. Va precisato che il passo cavalcantiano che riecheggia la *Rose* non riguarda nello specifico il grande tema della Cortesia, ma del valore poetico e dello stile più adatto alla canzone cortese. Questo consente di capire meglio perché in Purgatorio XI, quando Oderisi ammonisce Dante sulla fama dei mortali, che nulla è più che “un fiato di vento”, riprenda proprio la metafora degli uccelli.

così ha tolto l'uno a l'altro Guido

la gloria de la lingua; e forse è nato

chi l'uno e l'altro caccerà del nido.

Purg. XI, 97-99

Dopo il *De Vulgari Eloquentia* l’adeguatezza del canto, nella sua forma più elevata (che nel trattato dantesco è rappresentata dalla grande canzone tragica), è strettamente legata a una lingua capace di esprimerne i contenuti. Ciò per Dante significava soprattutto rigettare la municipalità di un Guittone: tutto il *De vulgari eloquentia* è intriso di antimunicipalità, ed è inoltre costruito sulla metafora venatoria (questo volgare illustre, si ricorderà, è paragonato a una pantera di cui bisogna andare in caccia). Ecco allora che l’immagine allegorica stereotipata dei poeti come uccellini su un albero si complica in

⁸⁴ Vedi in proposito il saggio di Picone

Dante: chi possiede la gloria della lingua “cacerà del nido” l’uno e l’altro Guido. Il verbo cacciare ci riconduce alla metafora venatoria del *De Vulgari*, che si sovrappone e si confonde con l’immagine di un allegorico “albero degli stili” che visivamente contrappone la propria assialità e verticalità alla forma circolare della “rota virgili”. Si dirà che qui il verbo cacciare non ha un valore propriamente venatorio, perché equivale a “scalzare via per occuparne il posto”. Ma a questo punto non sarei più tanto sicuro che questa interpretazione non sia “facilior” rispetto ad un’altra che sembra accordarsi meglio ad altri passi della *Commedia* in cui si riproponeva lo stesso circuito di associazioni: cacciare nel senso di cacciare via ma anche di andare a prendere nel loro nido⁸⁵ e non si badi bene per occuparne il posto ma per sancire definitivamente che uno solo è il nido da cui si può cantare il grande canto cortese, che non è né quello rozzo di un Guittone né quello infinitamente più raffinato ma ancora insufficiente degli stilnovisti. Oderisi ovviamente si riferisce a Dante stesso, come a colui che è il naturale prosecutore del miglior fabbro del parlar materno, la cui officina poetica dunque si può paragonare al “foco che affina” nell’obrador arnaldiano. La rete delle associazioni ci porta dunque a Purgatorio XXVI dove per bocca di Guinizzelli viene presentata ed elogiata la figura di Arnaldo.

Versi d’amore e prose di romanzi soverchiò tutti

Come non pensare ai così simili versi del passo citato del Roman?

Lais d’amors et sonez cortois

Chantent in lor serventois

Dante ha tradotto e attualizzato la bipartizione in generi del canto cortese presente nel passo del *Roman* (i *Lais*, genere poetico più narrativo ora assimilato alla prosa del romanzo cortese, e la lirica, riassunta nel termine “versi”, che può intendersi sia come riferimento generico a qualunque componimento in versi di argomento lirico, come suggerisce il parallelismo con “prose”, ma anche come l’italianizzazione di “vers”, termine tecnico trobadorico per indicare la canzone, contrapposto all’implicito “romans”). A dire la verità la rielaborazione dantesca del passo del *Roman* supera la semplice traduzione, dal momento che alla corrispondenza lineare sul piano semantico (“vers” con “versi”, “lais” con “romanzi”) ne segue una rovesciata sul piano formale:

⁸⁵ Si ricorderà in rime XLVII “*Canzone caccia con li neri veltri*”.

versi d'amore/lais d'amors. Evidente è il tentativo di Dante di includere nel canto cortese anche i generi prosastici, i romanzi cristianiani, che il De Meun invece lasciava al di fuori, al di qua del discrimine formale della versificazione. La memoria dantesca del passo del De Lorris era probabilmente sollecitata dal suo intrecciarsi con altre memorie poetiche, come accade ad esempio per l'analogia tra "chantent in lor serventois" con "e cantinne gli auselli ciascuno in suo latino" di "fresca rosa novella" del Cavalcanti.

L'associazione fa pensare a un discorso che continua: chi cacerà del nido i due Guidi sarà colui che seguirà l'esempio del miglior fabbro. A proposito di Arnaut, ritengo che il tanto discusso "*versi d'amore prose di romanzi*" non si riferisca a una produzione in prosa del perigordino, ma al fatto che il suo canto e la sua lingua, in assoluto più elevata delle precedenti, cacerà dal loro nido gli altri due poeti (come usurpatori di un posto che non gli spetta, perché uno soltanto può il essere il canto degno dell'antica cortesia, e che ora è per Dante la canzone di argomento tragico). Ciò richiede ovviamente che il verso non si debba intendere come formato da due accusativi di relazione ma da una apposizione del complemento oggetto "tutti". Dunque non "soverchiò tutti gli altri sia provandosi nei componimenti in versi che come autore di romanzi in prosa", ma "soverchiò con le sue liriche sia la produzione di argomento amoroso in versi che quella in prosa". La rivendicazione del magistero poetico arnaldiano, insieme all'affettuosa e più prossima paternità del Guinizelli, si associa al disconoscimento del padre continuamente rinnegato Guittone:

*Così fer molti antichi di Guittone,
di grido in grido pur lui dando pregio,
fin che l'ha vinto il ver con più persone.*

Purg. XXVI, 124-126

2.8 Il mito di Narciso e la fontana

Amante, mentre gli altri personaggi si riposano, vaga per il giardino, del quale viene data una descrizione che richiama l'atmosfera di gaiezza e l'abbondanza di colori tipica dei paesaggi primaverili spesso presenti nella lirica provenzale e italiana. La descrizione del giardino non deve inoltre far dimenticare le possibili interferenze e analogie (a cui

sarà stato sensibile il giovane Dante) tra il profano della descrizione di un Eden cortese e il sacro del richiamo alla ricchezza e abbondanza di frutti e di fiori del paradiso promesso nella Gerusalemme celeste (immagine dell'Apocalisse giovannea). Questa mescolanza di sacro e profano suscita stupore ai giorni nostri, o meglio non corrisponde all'idea che ci si fa del Medioevo, ma sarebbe sufficiente pensare a come, nell'arte romanica del periodo in cui visse Dante, le decorazioni delle chiese facessero ampie concessioni al profano, sia con il ricorso a figure grottesche e comiche, sia con l'osmosi tra simbolismo religioso e topica cortese (sollecitata anche dalla nuova fortuna assunta dalla tematica erotica contenuta nel *Cantico dei cantici*, ad esempio nell'innologia). A questo proposito va tenuto presente fin d'ora che anche la risalita di amante lungo il fiume della vita, fino alla fontana sormontata da un pino, sorgente di quel fiume, suggerisce decisamente una sovrapposizione di significati tra il simbolismo strettamente cortese e quello del paradiso cristiano. A renderne ragione è proprio la presenza del pino sovrastante la fontana, che corrisponde alle rappresentazioni dell'albero della vita paradisiaco, alla base del quale scorrono i quattro fiumi. Il pino avrebbe in questo caso una duplice e contrastante valenza, in quanto il pino è tradizionalmente simbolo di morte, mentre in questo caso è attraversato alla base dal fiume della vita, come l'albero della vita paradisiaco.

*Come sei bello amore mio, come sei bello
La nostra casa non ha pareti ma alberi di cedro
Non ha soffitti ma fronde di cipresso
E il nostro letto è un giardino di fiori*

*Io sono il giglio delle valli montane
Il narciso delle pianure
Come una rosa tra le spine
Così è la mia diletta tra le donne*

Per capire questo interesse per la visione nella cultura cortese, è necessario liberarsi dalla considerazione banalizzante dell'atto della visione, in cui il vedere non presenta un valore gnoseologico in sé, ma è solo l'appercezione sensibile di un dato fenomenico. Tale banalizzazione, peraltro, non corrisponde neppure alla prospettiva adottata dalle

moderne scienze cognitive, ma è frutto di teorie ingenuie, retaggio di un materialismo sensista superato. Eppure, è stato proprio un filosofo moderno come Nietzsche a scrivere questa frase ricca di suggestioni: “*Non è la vista di per sé, già un vedere abissi?*”⁸⁶

Altro fenomeno di sicretismo culturale e di scorretta applicazione di categorie proprie del sentire moderno al pensiero medioevale, riguarda il significato stesso del mito di Narciso, e consiste nel sovrapporvi le interpretazioni psicanalitiche moderne del narcisismo come smodato amore di sé, mentre il mito antico parla dell’amore per la propria immagine. La vista del mondo reale viene oggi ritenuta inferiore all’introspezione psicologica o alla riflessione condotta secondo le categorie del pensiero verbale. Per evitare ogni confusione o sovrapposizione tra interpretazioni antiche e moderne, è necessario intanto cercare di comprendere che cosa rappresentava il mito di Narciso all’epoca in cui il De Lorris attendeva alla composizione della *Rose*. Come per molti dei miti classici ripresi nella tradizione allegorica e nella lirica e prosa romanze, esso era conosciuto principalmente nella versione ovidiana (*Metamorfosi*, III, 339-512). La storia del bel giovane che fuggiva l’amore della ninfa Eco e restò innamorato della propria immagine riflessa in uno specchio d’acqua, finché non fu tramutato in fiore⁸⁷, sollecitava le corde più profonde dell’ispirazione lirica dei poeti cortesi. Innanzi tutto a colpire doveva essere la natura dell’amore di Narciso. L’amore per la propria immagine è infatti una passione paradossale, impossibile a realizzarsi, allo stesso modo che impossibile, senza speranza di *merce* era, almeno nella formulazione della linea basso-cortese, l’amore dei trovatori. L’altro aspetto del mito che doveva affascinare il poeti provenzali e gli autori di romanzi cortesi era il particolare accento che in esso assume l’atto del vedere, la fenomenologia della visione e l’atteggiamento estatico-contemplativo che accompagna la vista dell’amata. Ricordiamo che, dopo la *Rose*, ma a sintesi di una dottrina d’amore che era diffusa precedentemente, il Cappellano nel *De amore* definiva tale sentimento come “*passio procedens ex visione et immoderata cogitatione*” (dell’immagine della donna). Nell’atteggiamento estatico di Narciso la cultura cortese doveva cogliere sia la *visio* che la *cogitatio*. Tale contemplazione viene caratterizzata diversamente nelle fonti volgari che riportano il mito. Nella lirica va citato innanzitutto Bernart de Ventadorn (con tutta

⁸⁶

F.Nietzsche *La visione e l’enigma* in F. Nietzsche, *Così parlò Zarathustra*, in Id. *Opere*, vol. VI, tomo I.

⁸⁷ Per una storia della fortuna del mito di Narciso vedi il saggio ampio e documentato di Bettini e Pellizer (BETTINI – PELLIZER, 2003).

probabilità fu sconosciuto a Dante, ma certo non si può dire lo stesso per il De Lorris). Nella sua lirica più famosa, il poeta sviluppa il riferimento al mito di Narciso come metafora della sua condizione di amante

*Anc non agui de me poder
 Ni no fui meus de l'or'en sai
 Qu'e .m laisset en sos olhs vezer
 En un mirahl que mout me plai
 Mirahls, pu me mirei en te
 M'an mort li sospir de preon,
 c'aissi .m perdei com predet se
 lo bels Narcisus en la fon*

Bdt 70.43⁸⁸, 17-24

Nel trovatore limosino lo sguardo dell'amante poeta non sembra connotato in senso tragico, ma piuttosto fa pensare ad un atteggiamento estatico-contemplativo, ad un "perdersi" compiaciuto negli occhi dell'amata. Gli occhi infatti possono essere visti come una trasfigurazione della fontana di Narciso: essi da un lato presentano una superficie dura e specchiata, che riflette l'immagine di chi guarda, dall'altro contengono un umore acquoso che fa pensare alla profondità della fonte. Questo legame, stabilito dalla similitudine di Bernart, tra lo specchio di Narciso e lo sguardo chiama in causa il tema dell'Io e dell'Altro. Guardare negli occhi dell'amata significherà allora perdersi nella profondità del suo sguardo, fino ad annullare la coscienza di sé, e nello stesso tempo riconoscersi nell'immagine che essa ci rimanda. Questa similitudine degli occhi femminili con la fontana/specchio non è soltanto profana, e trova una vaga corrispondenza, si vedrà, anche in un passo del *Cantico dei Cantici*, dove la similitudine che paragona gli occhi della donna a colombe grigie (l'iride) che si specchiano in un lago di latte (la pupilla), rimanda all'abitudine della colomba di specchiarsi nell'acqua.

⁸⁸ Bernart de Ventadorn, *Can vei la lauzeta mover*, testo da SANSONE, I: p.196.

Nella lirica italiana antica il tema dello sguardo, come è noto, assume un particolare rilievo. In essa assistiamo ad un'ulteriore elaborazione della fenomenologia amorosa connessa allo sguardo: quello della figura che passa dagli occhi al cuore e lì diviene oggetto di culto da parte del poeta. Non bisogna confondere la figura della donna dipinta nel cuore con le *images agentes* che dalla mnemotecnica erano passate alla retorica e nella letteratura allegorica medioevale. In primo luogo perché queste immagini sono caratterizzate da dinamicità, riflettono una concezione drammatizzata dei moti interiori, mentre l'immagine dipinta nel cuore è un'immagine astratta, fonte di purezza e perfezione. Il trovatore caorsino Uc de Saint Circ, che operò a lungo in Italia, a Treviso, diffuse tra i primi questo concetto dell'immagine dipinta nel cuore. Di particolare interesse è la ripresa del tema in un verso di "En chantan m'aven a membrar" di Folchetto di Marsiglia, poeta lodato da Dante in Pd IX, v.67

qu'inz el cor port, domna, vostra faisson

BdT 155.8, 9⁸⁹

Analogamente Sordello da Goito

vostras faissos

m'entaillet per semblans

al cor, trenchans,

Amors, per q'ie-m sui datz

BdT 437.35, 73-76⁹⁰

Dai provenzali il tema passò nella lirica siciliana. L'immagine dipinta nel cuore divenne uno dei temi portanti della poesia di Giacomo da Lentini, che evidentemente doveva averla ripresa direttamente da Folchetto. Alcune liriche sono costruite intorno a questa idea. Ad esempio Jacopo da Lentini in *Meravigliosamente*

Com'om che pone mente

in altro exemplo pinge

la simile pintura,

così, bella, facc'eo,

⁸⁹ SQUILLACIOTTI 1999: p.278.

⁹⁰ BONI, 1954: p.59.

*che 'nfra lo core meo
porto la tua figura.*

*In cor par ch'eo vi porti,
pinta como parete,
non pare di fore.*

(...)

*Avendo gran disio,
dipinsi una pintura,
bella, voi simigliante,
jaLe "Meravigliosamente", 5-9*

*quando voi non vio,
guardo 'n quella figura
par ch'eo v'aggia avante
JaLe, Meravigliosamente, 19-23⁹¹*

Solitamente si sottolinea la freschezza e la novità di Giacomo, quasi esprimesse semplicità e purezza di sentimenti rispetto ai *topoi* codificati della cortesia. Un lettore più attento nota però come in questo percorso dai provenzali alla nascita della lirica italiana il tema dell'immagine contemplata si sia progressivamente spostato verso l'immagine come oggetto della creazione artistica, costruzione di una realtà ideale diversa dall'esperienza comune (*com'om che pone mente in altro exemplo*: come colui che dipinge non imitando ciò che gli sta davanti ma guardando ad "*altro exemplo*", il ricordo della donna lontana). Da un'immagine che si imprime nei sensi per l'azione del dio d'amore o per un processo irrazionale si passa alla figura dipinta dal poeta creatore, con un atto di volontà, che richiama alla mente la scelta consapevole compiuta da Amante del bocciolo di rosa tra i fiori del giardino ("esgarder"). Una sostanziale inversione si realizza infine tra l'immagine della donna "pinta como parete" nel cuore dell'amato, e quella del Dante agens in un passo dell'ultimo canto del *Purgatorio*. A parlare non è il poeta amante, ma Beatrice, e non porta nel cuore l'immagine dell'amata, ma al contrario è egli stesso, o meglio il suo intelletto, paragonato a un affresco che si imbeve del colore della grazia divina. Insomma, non è più la donna lo spirito fantastico

⁹¹ ANTONELLI, 1979.

che dagli occhi muove al cuore del poeta, né la sua immagine una creazione artistica ideale che egli conserva nel suo cuore, ma è l'agens, il poeta personaggio, divenuto un fantasma, che, percorrendo un cammino interno allo sguardo di Beatrice giunge a "intingersi" come un affresco nel colore del suo cuore.

*Ma perch'io veggio te nello 'ntelletto
fatto di **pietra, ed impetrato, tinto,**
sí che t'abbaglia il lume del mio detto,
voglio anco, e se non scritto, almen dipinto,
che 'l te ne porti dentro a te per quello
che si reca il bordon di palma cinto".*

Purg. XXXIII 73-78

Come si vedrà parlando della parte conclusiva della seconda *Rose*, il richiamo al "bordone", è una risposta indiretta al bastone del pellegrino che in modo irriverente diventa una sorta di fallo che deflora la statua dalle sembianze femminili che rappresenta la *Rose*. Come quello sparge il suo seme nella pietra della statua, compimento surreale dell'amore di Pigmaliione, così il sangue dell'ispirazione poetica suscitata dalla gentilissima, anima la pietra cui si riduce l'intelletto umano di fronte al mistero della grazia.

Come vedremo più avanti, quando commenteremo nuovamente questi versi del "Notaro" mettendoli in relazione con un passo del Paradiso, il filosofo Agamben li interpreta come una manifestazione delle teorie psicologiche medioevali (l'immagine della donna diventerà un "fantasma" impresso nello pneuma, l'insieme degli umori che influenzano la psicologia umana). Quale che sia l'interpretazione della "figura", spirito fantastico oppure oggetto di creazione artistica, essa segna il distacco dal *topos* dell'immagine nel cuore come simbolo immutabile ed irrazionale, per una concezione dinamica della psicologia umana. Questo passaggio è essenziale, perché consente di comprendere come nel passaggio dalla tradizione provenzale alla lirica siciliana il mito di Narciso (che qui interpretiamo in uno dei suoi possibili significati, quello della contemplazione e della fissità tragica dello sguardo) trasfiguri in quello di Pigmaliione. Seguendo ancora Agamben, si può comprendere come questo passaggio sia già tutto

interno al *Roman* e si possa cogliere nella dinamica intertestuale esistente tra la *Rose* di Guillaume e l'esito della *Queste* del De Meun. Prima di trattare questo tema è necessario però sviluppare ancora le altre possibili interpretazioni del mito di Narciso, nella *Rose* come nel suo contesto culturale.

2.9.0 Narciso e Pigmalione

Il riferimento al mito di Narciso consente di anticipare fin d'ora le interessanti considerazioni sviluppate in proposito da Agamben in un suo saggio,⁹² nel quale lo studioso sviluppa un confronto tra la trattazione del mito di Narciso da parte del De Lorris (nella parte iniziale dunque del primo *Roman*) e quella dell'altro mito ovidiano di Pigmalione nella parte conclusiva del secondo *Roman*. Si può anticipare dunque brevemente che verso la conclusione della *queste* erotica, l'amante del De Meun, che è preso da disperazione perché la Rosa continua a negarsi sotto la pressione di Vergogna e Paura, viene soccorso da Venere, la quale fa cadere le ultime resistenze e apre la strada alla definitiva conquista. Tra questi due momenti (disperazione e soccorso risolutivo), il De Meun inserisce però una lunga digressione di 500 versi, nella quale paragona la condizione di Amante a quella narrata dal mito di Pigmalione. La fonte per il De Meun è evidentemente Ovidio, anche se il poeta latino aveva a sua volta rielaborato, laicizzandolo e umanizzandolo, un mito alessandrino, attestato dai due padri della chiesa Arnobio⁹³ e Clemente alessandrino⁹⁴, i quali citavano come fonte comune

⁹² AGAMBEN, 1977. Vedi in particolare la terza parte (pagg.73-146) anche se il nostro riferimento riguarda soprattutto "Narciso e Pigmalione" (pagg73-84). Va ricordato che Agamben è uno studioso che già diversi decenni fa, partendo da una formazione di tipo filosofico, ha applicato all'analisi dei testi il paradigma iconologico della scuola di Aby Warburg, in un originale percorso che intreccia la filosofia, la critica d'arte, la psicologia e la letteratura comparata all'ermeneutica del testo letterario. Va ricordata anche la sua collaborazione negli anni giovanili con il Warburg Institute, sotto la guida di F. Yates.

⁹³ "Filostefano attesta, nei "Fatti di Cipro", che Pigmalione, re dell'isola sacra ad Afrodite, si innamorò di una statua della dea, considerata dai Ciprioti come un oggetto di culto antico e di santità; ma egli l'amò come se fosse una donna, accecato nella mente nell'animo e nella ragione, in una continua follia; e amandola come moglie la sollevava ed adagiava sul suo letto e la stringeva con amplessi e con baci, abbandonandosi ad ogni sorta di gesti di vana libidine in un gioco di delusa immaginazione". Arnobio, *Adversus nationes*, 6,22

⁹⁴ "Così il famoso Pigmalione di Cipro si innamorò di una statua di avorio; la statua era di Afrodite, ed era nuda; È vinto il Cipriota da quella figura e si mescola con la statua; e questo, lo racconta Filostefano. Un'altra Afrodite in Cnido era di marmo, ed era bella, un altro si innamorò di essa e si mescola col marmo, (lo racconta Posidippo; il primo nella "Storia di Cipro", l'altro in quella di Cnido): tanto potere ebbe l'inganno esercitato dall'arte, la quale divenne in tal modo seduttrice e trascinatrice nel baratro per quegli uomini lascivi." Clemente Alessandrino, *Protrettico ai Greci*, cap. IV (trad. CATAUDELLA, 1940).

Filostefano di Cirene. Benché la versione di Filostefano sia andata perduta, dalle fonti indirette siamo comunque in grado di ricostruire che in essa Pigmalione era il re di Cipro, che perduto innamoratosi della statua in avorio della dea Afrodite, commise l'empio gesto di congiungersi con essa. Secondo l'etica antica questo era un atto sacrilego, che comportava l'esclusione dalla comunità e dunque "la morte civile" e l'abbandono del sacrilego alle forze naturali. Pigmalione infatti moriva suicida gettandosi da un dirupo oppure in mare. Rispetto a tale tradizione del mito Ovidio compie una trasformazione radicale: Pigmalione non è più un re, ma un artista perduto innamorato della propria creazione, una statua d'avorio. E si badi bene che la statua da lui creata non rappresenta più una dea, ma un ideale di bellezza, e in modo talmente perfetto da sembrare vero. Ovidio dunque da un lato toglie al mito quel carattere di condanna morale ed esemplare per un atto empio, dall'altro rivendica all'arte una dimensione nuova: non più mimesi del reale, ma realizzazione nella vita materiale di un ideale di bellezza.

La trasfigurazione del mito compiuta da Ovidio appare dunque come un manifesto del diritto dell'arte a ritagliarsi uno spazio spirituale diverso rispetto a quello dell'etica e della religione: Pigmalione è l'artista inteso come antimodello dell'uomo socialmente integrato, il quale rifiuta le convenzioni sociali e l'etica della comunità per rifugiarsi nel proprio mondo fantastico, dove regnano gli ideali di purezza e bellezza. La fede di Ovidio nel potere catartico dell'arte è tale da fargli ritenere accettabile la conclusione del suo mito, nella quale l'artista ottiene da Venere la realizzazione del proprio desiderio allucinato: la trasformazione in carne dell'avorio e la possibilità di congiungersi all'oggetto del desiderio di cui egli stesso è stato artefice. Questo mito ovidiano presenta numerosi punti di contatto con l'altro mito narrato da Ovidio, quello di Narciso. Infatti l'atteggiamento di estatica contemplazione della propria immagine di Narciso, è molto simile allo sguardo innamorato e alla passione estetica di Pigmalione. Tale somiglianza nella sostanziale diversità degli esiti (dalla tragicità della figura di Narciso, come emergeva ad esempio dalla narrazione del mito in un lai anonimo⁹⁵, alla serena conclusione nel Pigmalione di Ovidio), viene dunque utilizzata dal De Meun come occasione per una ulteriore rilettura del mito, questa volta in chiave di ironia e realismo. Va però notato che la citazione del de Meun è meno grossolana e utilitaristica di quanto apparirebbe a una prima analisi. In primo luogo, la consumazione

⁹⁵ MANCINI, 2003.

dell'atto sessuale con la statua di marmo è già nella versione ovidiana, dove il poeta parla apertamente della carne dell'artista che si mescola con il marmo della statua, circostanza che viene sottolineata anche da Giovanni del Virgilio, nelle sue esposizioni sulle metamorfosi ovidiane:

Decima mutatio est de statua eburnea Pigmalionis conversa in femina. Dicunt quidam quod ille despiciebat omnes feminas propter turpitudinem. Unde fecit unam statuam eburneam femineam cum qua cepit dormire et ita spermatizabat cum ea tamquam cum femina unde dicitur conversa in feminam.

La lettura di Giovanni del Virgilio, a dire il vero, sembra fin troppo realistica, e in fondo limitativa rispetto alla delicatezza e alla complessità di significati che il mito assume in Ovidio (dove era essenzialmente espressione di una riflessione sul ruolo dell'artista e dell'arte). Verrebbe da dire quasi goliardica: il fatto che parlasse a un pubblico di studenti universitari bolognesi, cui le sue esposizioni dei miti ovidiani erano dirette, suggerisce che forse la sua lettura potesse essere influenzata proprio dal ricordo dell'accostamento tra il mito di Pigmalione e la deflorazione della statua con cui si chiude la *Queste* di Amante nella Rose.

2.9.1. Una nuova concezione dell'arte

È vero che Venere questa volta appare nelle vesti di una donna dal piglio deciso e dallo spiccato senso pratico. Ma la figura di Pigmalione innesca ben altre considerazioni, se messa in relazione con l'etica cortese. Innanzitutto l' "amore impossibile", completamente fuori dai canoni e dal fine della procreazione, si inserisce in una tradizione intellettuale molto antica, che risale alla pederastia degli intellettuali greci. In questa tradizione, l'intellettuale, impegnato nella ricerca del vero e della bellezza, traduce tale atteggiamento spirituale anche nelle scelte della vita affettiva e sessuale, che si pongono in antitesi con quelle dell'etica dell'amore procreativo e coniugale. Nell'antichità tale scelta era il tratto distintivo di una elite, mentre la sua versione medioevale, appunto l'amore adulterino, o addirittura la castità, degli intellettuali della fin'amor, aveva trovato un radicamento sociologico ben diverso⁹⁶. La fortuna che tale idea dell'amore ha trovato, come contemplazione platonica dell'amata e mezzo di catarsi spirituale, valica i confini della cultura medioevale per giungere, attraverso il

⁹⁶ I cavalieri senza terra, "marginal men" nel microcosmo della vita di corte. Cfr. KHOLER, 1976 cit.

petrarchismo, ad essere il nucleo fondatore dell'idea dell'amore nella cultura occidentale moderna⁹⁷. Tale amore paradossale è infatti stato il nucleo generativo del sistema di valori della civiltà cortese, in cui le storie degli innamorati e la loro etica diventavano esemplari per tutta la multiforme società che gravitava intorno alla corte. Fondamentale fu il fatto che vi si identificasse la classe dei *marginal men* rappresentata dai cavalieri senza terra, che potevano così anteporre alla ideologia del possesso e del potere⁹⁸, quella di una nobiltà fondata sulla gentilezza d'animo e un'etica della rinuncia. La trasformazione della società feudale, e il diffondersi della cortesia nelle realtà comunali italiane comportò ben presto il venir meno delle ragioni sociologiche dell'esistenza degli ideali curtensi, perché si sentivano sempre più soffocanti i vincoli alla rinuncia e alla devozione estatica, e al limite anche senza speranza di *domnei*, della donna amata. Con il Cavalcanti il paradosso cortese arriva alle sue ultime conseguenze: mentre si rovescia il rapporto amante amata (è la donna a costituire un tramite di elevazione spirituale per l'innamorato), l'analisi dei devastanti effetti dell'amore passione si salda con le convinzioni ereditate dalla filosofia averroistica. L'amore diventa così una forza cieca che distrugge le facoltà intellettive dell'uomo, impedendogli di attingere la felicità intellettuale che consiste nel partecipare delle idee dell'intelletto possibile. La donna costituisce un tramite inarrivabile di purezza, mentre l'uomo è condannato dalle proprie passioni a perdere per sempre quel sogno di felicità ed eternità promessogli dalle proprie aspirazioni intellettuali.

Se accettiamo questa lettura del mito di Pigmalione rispetto a quello di Narciso, in cui Narciso è l'artista vincolato a fissare un'immagine reale (anche se interiorizzata), mentre Pigmalione è l'artista che riesce finalmente a svincolarsi dal rapporto con l'oggettività diventando egli stesso l'artefice dell'oggetto della propria contemplazione, da considerarsi ormai come esternalizzazione di un contenuto spirituale, allora si può vedere in questo "manifesto" della poetica ovidiana, fatto rivivere in età medioevale, una rivendicazione analoga all'idea della pittura come "arte pura" affermata all'inizio del secolo scorso da Kandiskij.⁹⁹ A questo punto possiamo chiederci se e fino a che punto il mito di Pigmalione ritrovato nella *Rose* possa aver influito sul giovane Dante e

⁹⁷ Compiremmo un errore di valutazione storica se credessimo che questa idea dell'amore come servizio e devozione di un'immagine conservata nel proprio cuore, e possibile anche senza alcuna speranza di "merce", sia nata con l'umanità stessa. Essa trova la propria origine proprio nella civiltà cortese medioevale. Vedi in proposito MARROU, 1983.

⁹⁸ Che ben presto si espresse, in un tentativo di banalizzazione della cortesia originaria, nei trovatori della linea alto cortese.

sulla sua concezione del ruolo dell'artista, quale emerge dalla *Commedia* e da altre opere (vedi ad esempio l'epistola a Can Grande della Scala). Si badi bene che a quanto stiamo scrivendo non costituisce un ostacolo il carattere "realistico" della poesia dantesca. Il fatto stesso che l'annuncio della *Commedia* (anche se ancora pensata come poema paradisiaco) sia la parte conclusiva e più metafisica del prosimetro giovanile fa capire quanto tale perplessità sia più il frutto di un nostro pregiudizio su quali debbano essere i caratteri di una poetica realistica, che la conseguenza di una effettiva comprensione della sua natura. Proprio questo pregiudizio, secondo Auerbach, rende ragione del fatto che per lungo tempo questo straordinario annuncio di un poema paradisiaco sia per così dire passato in secondo piano nella critica dantesca.¹⁰⁰

Si può concordare con Agamben, quando afferma che la comprensione della letteratura medioevale richiede il superamento della compartimentazione disciplinare, in particolare tra scienze umanistiche e medico-scientifiche, nella globalità di un approccio interdisciplinare. Proprio la citazione che egli fa di un passo nel quale Averroè espone la teoria secondo cui la fantasia ha origine nel cuore, consente di capire quanto sia profondo il divario tra la mentalità del mondo medioevale e quella attuale. Già nella rappresentazione "archetipica" dell'essere umano. Se infatti dovessimo chiederci che cosa fa da paradigma alla auto-rappresentazione dell'uomo moderno, credo che troveremmo la risposta in due ben distinte immagini. La prima è quella di un albero che

⁹⁹ "Nella pittura compositiva, che si sviluppa oggi dinanzi ai nostri occhi, vediamo immediatamente i caratteri del raggiungimento dello stadio superiore dell'arte pura, nella quale i residui del desiderio pratico possono essere eliminati totalmente, e che è in grado di parlare da spirito a spirito con una lingua puramente artistica ed è un regno di entità pittorico – spirituali (...) Il passato c'insegna che l'evoluzione dell'umanità consiste nella spiritualizzazione di molti valori. Tra questi valori l'arte occupa il primo posto.(...)Tra le arti la pittura percorre la via che conduce dalla finalità pratica alla finalità spirituale. Dall'oggettivo al compositivo". (KANDINSKY, 1973 Articoli teorici: *La grammatica della creazione* da W. Kandinsky - Tutti gli scritti vol.1 ed.Feltrinelli 1973) È nota la teoria dell'evoluzione dell'arte di Kandinskij, secondo il quale essa deve attraversare tre fasi, l'ultima delle quali, che si sta realizzando nella pittura moderna, porta l'artista a prescindere del tutto dalla realtà oggettiva e a dare forma materiale a contenuti emozionali interiori. Mi limito soltanto a evidenziare la notevole portata di questa affermazione che da un lato sembra applicare all'arte una teoria dello sviluppo spirituale analoga alle tre età di Gioachino da Fiore, dall'altro trova significativi addentellati con lo studio della creatività artistica da parte della psicanalisi di scuola inglese. In un altro scritto del 1913, *Sguardo al passato*, l'artista giunge a definire l'opera d'arte come "una creazione del mondo" Anche il pittore Klee ripete sostanzialmente lo stesso concetto di Kandinskij: "L'arte non riproduce ciò che è visibile, ma rende visibile ciò che non lo è".

¹⁰⁰ "Come se la mimesis poetica dovesse essere una copia di cose determinate, e non fosse piuttosto autorizzata a fondere a suo piacimento il materiale di realtà tratto dall'infinito numero delle cose di cui la memoria dispone". AUERBACH, 1963: p.55 (citato in BRANCA, 1966). Il termine chiave di questa libertà espressiva pur nell'ambito di una poetica realistica è proprio "memoria": è proprio guardando nel libro della memoria, che inizia il percorso intellettuale e mistico-poetico del libello giovanile.

potrebbe idealmente sovrapporsi all'uomo vitruviano di Leonardo. Questa forma esprime la materialità del nostro corpo, il suo essere disegnato secondo la forma di uno zampillo di sangue, che viene pompato dal cuore e si ramifica come le fronde di un albero¹⁰¹. Ad essa si associa, o meglio si contrappone, quella dettata dalla percezione delle parti del nostro corpo, per cui la testa appare smisuratamente più ampia e gli arti diventano sempre più piccoli. In questa forma dell' "omuncolo", quella della "propriocezione", sembra rovesciata la precedente e l'attività mentale tipicamente umana fa di esso un "microcosmo", che rinnega il contatto con la materialità. Nella nostra cultura dunque l'uomo come entità fisiologica e l'uomo come entità mentale-spirituale si contrappongono in modo netto. Nel medioevo invece la contrapposizione non era così netta, anzi all'immagine dell'albero, con tutti i significati biblici che ad essa si collegavano attraverso l'allegoria del *lignum vitae*, poteva ben accordarsi anche a quella dell'attività spirituale. L'attività mentale era infatti, come ben sottolinea Agamben, un'attività "fantasmatica" che era esercitata all'interno di apposite camere del cervello in cui si concentravano in modo diverso quegli umori che originavano comunque dal sangue pompato dal cuore. L'attività mentale insomma non aveva ancora quel carattere freddo e astratto, immateriale che ha assunto nella modernità, ma manteneva il suo contatto con la materialità attraverso l'idea di un qualcosa di fluido e di sanguigno da cui faceva dipendere l'esistenza stessa delle immagini che popolavano il teatro interiore. Certo, il legame tra spiritualità e materialità non era né materialistico né deterministico, anche se il pericolo di una tale deriva, che avrebbe facilmente condotto a un ateismo materialista o a un panteismo pagano, era sempre possibile (e fu sentito in particolare nel contatto con l'averroismo). Si potrebbe obiettare che l'autopercezione corporea in forma di "homunculus" non è una prerogativa dell'uomo moderno. Ma è un fatto che la teoria che la esprime è stata elaborata dalla scienza medica moderna¹⁰², quindi propria di un'epoca in cui il razionalismo cartesiano aveva stabilito una netta distinzione tra "res cogitans" e "res extensa", unite soltanto dall'"escamotage" filosofico e medico della ghiandola pineale. Per i medioevali il fatto

¹⁰¹ È l'accostamento con l'albero non è casuale, perché anche la forma dell'albero deriva da un sistema linfatico analogo a quello sanguigno dell'uomo.

¹⁰² È stata elaborata la prima volta nel 1870 dagli studiosi Fritsch e Hitzig i quali scoprirono la relazione tra parti della corteccia cerebrale, diverse per numero di neuroni, e parti del corpo e venne poi ripresa dal neurologo canadese Wilder Penfield. L'omuncolo moderno dunque è una rappresentazione del corpo umano disegnato a partire dal cervello, secondo una considerazione quantitativa del numero di neuroni del movimento. Naturalmente non faccio qui riferimento agli altri "omuncoli", uomini creati artificialmente dalla scienza alchemica (come quello di Paracelso), o quelli della teoria genetica di Anton van Leeuwenhoek, che hanno in comune con questo solo il nome.

che il cuore fosse il centro del sistema circolatorio non era un fatto soltanto fisiologico, come dimostra nel suo saggio Agamben¹⁰³, ma ne faceva il centro egemone, attraverso la diffusione dello pneuma, di ogni attività mentale, fantastica e sensoriale. In questi termini, Dante poteva scrivere che la paura “*nel lago del cor m’era durata*”¹⁰⁴ (*Inf.* I, 19). Il riferimento a Kandinskij certo illumina sulle insospettite analogie tra la sensibilità artistica moderna e quella e quella della “new age” medioevale sorta all’epoca dello Stilnovo. Essa però, applicata alla poetica dantesca, nasconde anche delle gravi insidie, già a partire dalla *Vita Nuova*. Branca in “*Poetica del rinnovamento nella Vita Nuova*” cita opportunamente l’Auerbach, osservando a proposito del carattere dell’amore nella *Vita Nuova*, che una delle “regole” del realismo dantesco consista proprio nel non fare uso di questa straordinaria libertà espressiva che pure sembrava caratterizzare la poetica di questa nuova corrente artistica medioevale. L’amore di cui parla Dante, che lo solleciterà a concepire un poema paradisiaco per la “gloriosa donna della mente”, resta pur sempre un amore caratterizzato nei termini del più diffuso sentimento tra gli uomini.

Possiamo però sviluppare il confronto tra Narciso e Pigmalione anche secondo una lettura diversa del loro rapporto, questa volta in chiave analogica anziché differenziale: sia Narciso che Pigmalione sono figure della negazione e dell’assenza. L’esteta contemplatore di un’immagine riflessa e lo scultore infatti scoprono una dimensione della creazione umana come percezione dell’assenza.

Narciso “scoprendosi” come immagine riflessa nega a se stesso uno statuto ontologico indipendente (mi scopro in quanto sono un riflesso, cioè mi rendo conoscibile in quanto non sono); lo scultore crea in quanto “toglie”, libera la forma imprigionata nella materia: la creazione umana dunque non consiste nel “dare”, nel “creare” perfezione e bellezza (come è il sogno di Pigmalione), tantomeno nel dare e nel creare vita (come avviene nella procreazione naturale), ma nel rivelare l’assenza nel mondo reale della bellezza cercata e sognata. Credo che questo discorso possa collegarsi alla dimensione simbolica dell’enigma come assenza e negazione, posta in rilievo da Agamben in uno

¹⁰³ Sulla pneumatologia medioevale vedi AGAMBEN, 1977 Cap.III . Rimandiamo a questo capitolo per la consultazione delle fonti. Ci limitiamo ad aggiungere qualche citazione dantesca: “la paura che nel lago del cor m’era durata”, “Tre donne intorno al cor mi son venute” il capitolo della *Vita Nuova* sui tre spiriti.

¹⁰⁴ Anche se probabilmente questa espressione fu scelta dall’autore anche per una sua doppia lettura, in cui alla interpretazione secondo la teoria umorale, se ne aggiunge una in termini d’immagine: la paura (immagine paurosa) che si palesa come immagine riflessa nello specchio interiore.

dei capitoli conclusivi del saggio citato. Se pensiamo a una lettura di questo tipo in chiave psicanalitica, credo che il concetto che meglio possa servire a spiegarla sia quello freudiano di rimozione. Il rimosso è ciò che una pulsione istintuale vorrebbe ripresentare alla mente e che l'Io respinge negando ad esso uno spazio di realtà e conoscibilità.

È dunque ciò che entra in rapporto con la nostra vita psichica solo nella misura in cui risponde alla condizione di “cosa che non è”. Secondo Freud la nostra vita psichica è frutto di stratificazioni diverse, ciascuna delle quali è codificata con un proprio linguaggio. Nel passaggio da una fase all'altra della vita psichica avviene la trascrizione nel nuovo codice, tranne che per quelle parti che subiscono il processo di rimozione. Queste parti restano come isole nell'universo psichico, e possono talora riaffiorare alla coscienza, senza però che la nostra mente sia in grado di decifrarle. Sono quindi oggetti psichici “enigmatici”, significati che resistono all'associazione col significato. Quanto affermava S. Agostino nelle *Confessioni*: “Io non comprendo tutto ciò che sono”, “mi sono fatto un problema a me stesso”, non andrebbe più inteso come la consapevolezza di un limite nella conoscenza di sé, ma piuttosto della necessità di questo limite. Lo sguardo di Narciso allora è lo sguardo in un universo interiore improvvisamente oggettivato, che non risponde alla logica aristotelica e al principio di non contraddizione (è formato infatti da cose che sono, cioè si rendono presenti alla coscienza, in quanto non sono), custode di verità racchiuse nell'enigma. Lo sguardo di Narciso è dunque una forma di *Ubris* che lo porta a violare l'enigma (come nel mito di Edipo che scioglie l'enigma della Sfinge, citato da Agamben). Secondo questa interpretazione qual è il rischio insito nell'aspirazione di Narciso? Dove sta il rischio di “vedere interamente” dentro di sé, di trovare una chiave che permetta di decifrare quei linguaggi indecifrabili che custodiscono i misteri della vita inconscia (chiave evidentemente collegata alla loro traduzione in termini visivi)? Tale rischio sta nell'oggettivazione del sé come oggetto conoscibile e dunque, per converso, nello svuotamento della soggettività cosciente. Per questo l'*Ubris* di Narciso è anche un suicidio.

2.9.2 Narciso ed Edipo

Sviluppando alcune considerazioni di Agamben, possiamo istituire un rapporto tra Narciso ed Edipo. Entrambi compiono un atto di Ubris che consiste nella conoscenza di parti del sé che dovrebbero restare precluse alla conoscenza umana. Narciso guardando la propria immagine riflessa, giunge a perdersi, perché si scopre interamente come riflesso, come puro nulla (la conoscenza di sé come autoannientamento). La ubris di Edipo consiste nell'aver svelato l'enigma della Sfinge, compiendo un atto conoscitivo che corrisponde alla natura incestuosa del suo legame con la madre. L'enigma infatti è per natura inconoscibile, in quanto è il significante che resiste a ogni significazione, perché in tal modo "significa" il non-essere (che, come ricorda Nietzsche, non può per definizione essere conosciuto proprio in quanto non essere). In termini lacaniani, il non-essere è il fallo materno, quello che nella fantasia infantile è stato evirato lasciando nel genitale femminile il segno di quella ferita. La conoscenza umana, quando è portata all'estremo e oltre quanto ad essa è concesso, è di natura incestuosa, perché consiste, attraverso lo svelamento dell'enigma, nella restituzione del pene femminile, cioè nella penetrazione del figlio nel corpo della madre. Alcune opere d'arte vengono lette secondo tale simbologia. Ad esempio Jakob Levi legge in tal modo la deposizione del Caravaggio. In essa compaiono tre donne intente nella deposizione del corpo di Cristo. Poiché tre simboleggia il pene¹⁰⁵ e le donne la femminilità possiamo vedere la parte superiore del quadro come un codice simbolico che serve a spiegare la raffigurazione di Cristo deposto (pene evirato). Ho citato questo esempio perché ritengo che sarebbe interessante estendere alle "visioni" dantesche tale codice interpretativo. Pensiamo ad esempio alla canzone "*Tre donne*" (*Rime CIV*). La lettura allegorica che di solito viene proposta (le tre donne sarebbero i tre diversi livelli di applicazione della giustizia) non soddisfa pienamente e non rende ragione del potere di fascinazione delle immagini evocate nella lirica. Se invece si applica una lettura per immagini mentali, ecco come i simboli sembrano convergere in un'unica direzione. Le donne sono tre e ciò richiama la simbologia numerica del tre come simbolo del pene. Esse si trovano raccolte intorno al cuore (al cui interno siede Amore) e ciò suggerisce un atteggiamento di introspezione, di ricerca interiore. Una di esse come vedremo meglio più avanti, mostra, nella postura del corpo, negli abiti e nelle parole un atteggiamento malinconico, che suggerisce da un

¹⁰⁵ FREUD, 1989: vol. 8 p.326 e id. 2010, cap. VI.

lato il suo essere un alter ego del poeta (che come Cavalcanti viene ritratto in atteggiamento pensoso e malinconico), dall'altro l'idea della morte (del cui terrore la castrazione costituisce il fantasma psichico). Ma a sollecitare la nostra attenzione è la similitudine "come succisa rosa", che è una chiara associazione del simbolo della rosa (che riassume in sé la sensualità del corpo femminile ed è al tempo stesso il simbolo dell'Eden spensierato degli amanti cortesi) con una metafora di castrazione. Come dimostrerò nelle conclusioni di questo lavoro, i presupposti di questo spostamento semantico dei simboli della cortesia e della sensualità verso l'introspezione e la malinconia sono individuabili nell'"eversiva parodia"¹⁰⁶ di un Raimbaut d'Aurenga (che fu tra i primi a evidenziare come il paradosso cortese venisse sentito come castrante) e poi nella strenua ricerca stilistica e lessicale della sestina di Arnaut Daniel. Quello che interessa qui rimarcare, in riferimento al mito di Pigmalione nel *Roman de la Rose*, è che questa forzatura dei simboli e del lessico cortese viene messa in relazione ad una teoria dell'arte che riconosce all'intellettuale una libertà nuova, che va al di là della semplice riproposizione di simboli immutabili o di un rapporto di mimesi col reale. Non si esaurisce insomma nella parodia. Ce ne dà un'ulteriore conferma Agamben il quale, analizzando la fantasmologia connessa alla poetica cavalcantiana, parla di orgogliosa rivendicazione dell'autosufficienza dell'immaginario, con la concezione del processo amoroso come unicamente fantasmatico. Ciò sembra rivelare una contrapposizione con l'amore in quanto esperienza reale, ancorata quindi a tutte le tematiche materiali, carnali e legate all'idea del possesso e all'ideologia del potere (quindi in direzione opposta alle orgogliose rivendicazioni di Raimbaut e Guglielmo IX), e una rivendicazione dell'estetica come esperienza originaria e fondante, ed esperienza intellettuale autonoma da ogni condizionamento esterno.

2.9.3 L'approccio psicanalitico alla fantasmologia medioevale

Secondo Agamben la teoria sociologica era possibile finché si poteva proiettare, in modo improprio, la concezione del dualismo anima-corpo, caratteristica della cultura occidentale moderna, sulla dottrina d'amore medioevale, che invece cercava una mediazione tra i due ambiti. Il motivo per cui si è riaperta la questione sulla fantasmologia medioevale (le riflessioni di Agamben sono state precedute da quelle

¹⁰⁶ Milone, 1983 cit.

sviluppate da Lacan sulla natura fantasmatica dell'amor cortese), sta nel fatto che anche la cultura moderna ha iniziato a interrogarsi su tale dualismo, e sulla legittimità della linea di confine. Tale tema è stato svolto dalle correnti artistiche dall'inizio del Novecento, che hanno teorizzato l'esperienza estetica come pertinenza dell'immaginario dell'uomo, e non generata dall'influsso della realtà esterna; e questo concetto veniva sviluppato insieme a una concezione dell'opera d'arte come frutto di un atto compositivo e non di mimesi del reale. Tale teoria fantasmatica ha investito anche l'immaginario popolare, attraverso i simboli veicolati dal cinema, e la psicanalisi post-freudiana della scuola inglese (a partire dalla Klein). Le innovazioni in ambito psicanalitico sono speculari alla crisi della psichiatria Kraepeliniana, che fondava sull'opposizione normalità/follia le proprie teorie esplicative della schizofrenia, tali da stabilire una rigida compartimentazione disciplinare con l'ambito della psicanalisi. Tale compartimentazione fu sostanzialmente rispettata da Freud, che limitava la terapia psicanalitica alla nevrosi, ritenendo che lo psicotico non fosse in grado di attuare il transfert, essenziale alla realizzabilità della terapia; fu invece messa in crisi dalla teoria delle relazioni oggettuali sviluppata in ambito postfreudiano, in particolare dalla Klein, che, secondo un approccio psicanalitico, forniva una spiegazione anche del disagio di tipo psicotico. Una posizione ulteriormente differenziata (tale cioè da non identificarsi né con la psicanalisi freudiana né con le teorie postfreudiane) è quella di Lacan, che non identifica i fantasmi interiori con gli oggetti pulsionali, ma con il fantasma della cosa assente. In questo senso Lacan sembra più vicino alla comprensione del paradosso cortese, in particolare quando esso si esprime nel vagheggiamento di un oggetto del desiderio sentito come lontano e irraggiungibile.¹⁰⁷

2.9.4 Tra Narciso e Dioniso

Rimaniamo ancora sull'analisi dello sguardo dell'amante nella fontana per un'ultima considerazione. Notiamo innanzitutto che lo specchio d'acqua è designato come la fontana di Narciso, ma l'evocazione del mito avviene in modo poco ortodosso: un'iscrizione sul bordo roccioso ricorda che ciò è avvenuto in passato. Questo crea una distanza temporale e smitizza la figura di Narciso, la cui vicenda viene calata nella

¹⁰⁷ Per la diversa posizione di Lacan rispetto alla scuola postfreudiana vedi il Seminario sulla relazione oggettuale, Seminario libro IV, Einaudi, 2007. Sul rapporto di Lacan con la poesia trobadorica vedi il suo seminario su Etica e Psicanalisi (1959-60), che si trova riassunto e interpretato nell'utile saggio di Manuela Allegretto: *Lacan e l'amor cortese*, Roma, Carocci, 2008.

dimensione del tempo umano, e non più dell'eterno. Questo ci fa capire come il tempo sospeso ed immutabile in cui si è fissato lo sguardo del Narciso del lai anonimo è ormai distante dalla sensibilità del De Lorris.

Amante in seguito guarda nel fondo dello specchio d'acqua (si noti come il suo sguardo non si fermi all'immagine riflessa nella sua superficie, ma diriga verso il fondo). Nel fondo il giovane amante vede l'intero scenario naturale del giardino. A questo punto viene da chiedersi se nonostante l'evocazione del mito di Narciso, l'autore non avesse in mente invece lo specchio di Dioniso. Lo specchio di Dioniso è lo specchio in cui il dio fanciullo frantuma del tutto la propria identità fino al Caos, per poi ricomporla creando insieme un nuovo mondo. C'è forse, in questo slittamento dal mito di Narciso a quello di Dioniso il sentimento di un mondo che sta mutando?

2.10 Alcuni nodi intertestuali

Riprendo ora l'analisi dei rapporti intertestuali tra la *Rose* e la *Commedia* (sia che la loro matrice sia una conoscenza ipotetica del *Roman* da parte del poeta fiorentino, oppure riconducibile alla mediazione di una versione a noi sconosciuta del poema francese, circolante in Italia al tempo di Dante, o per via indiretta attraverso gli echi del *Roman* nella tradizione poetica certamente conosciuta da Dante e per lui significativa).

Ades me plut a demeurer
A la fontaine et remirer
Li cristaulx qui me monstroyent
Moult de choses qui y estoyent
Mais de fort heure m'y mire
Las tant en ay puis souspire

R.R., 1601-6

*Ou mireoir entre mil choses
 Choysi rosiers chargez de rose
 Qui estoyent en ung destou
 Cloz d'une haye tout entour*

R.R.,1613-16

L'amante rimirando sempre più in profondità i cristalli nel fondo dello specchio d'acqua, scorge dei roseti carichi di rose, del colore che mai più intenso fu visto sotto il cielo. L'atto ha dunque un carattere estatico-contemplativo, ma al suo interno si può distinguere un elemento di scelta estetica personale: l'amante riconosce e distingue una rosa, tale che al suo cospetto tutte le altre sono trascurabili.

La forza e l'intensità della descrizione del profumo del roseto, in cui i tanti odori si condensano in un unico intenso profumo rimanda alla descrizione di Paradiso, che si avvale di similitudini con altre sfere sensoriali:

*“Così un sol calor di molte brage
 si fa sentir, come di molti amori
 usciva solo un suon di quella image.
 Ond' io appresso: «O perpetüi fiori
 de l'eterna letizia, che pur uno
 parer mi fate tutti vostri odori”*

Pd XIX,18-23

Tale raffinatezza nell'accostare sensazioni diverse in Dante segna una notevole superiorità espressiva rispetto al *Roman*, nel quale l'autore si limita a parlare di un “*grant monciau*” di rose. Diventa però interessante notare la forza con cui egli descrive il passaggio dal primo abbandono estatico alla scelta di una singola rosa, per la sua superiorità assoluta, che viene colta con un atto intellettuale più che contemplativo: “*esgarder*”. Credo che possiamo su questo punto giovarci delle riflessioni che abbiamo fatto sull'arte come atto non puramente mimetico ma legato invece a un principio compositivo, e quindi a una intellettualizzazione della dimensione estetica, che sembra precedere la sua sacralizzazione ed eticizzazione nella direzione di una morale cristiana.

Ancora più interessante, nella direzione dei riscontri con la *Commedia*, è il passo in cui l'Amante attua questa sua scelta del fiore più bello:

*D'antra les botons en eslui
un si tres bel; envers celui
nus des autre riens né prisié,
puis que je l'oi bien avisié,
car une colors l'enlumine
qui est si merueilleus et fine
com nature la pot plus faire.*

R.R., 1652-58

Ad un attento conoscitore della *Commedia*, non sfugge quell'*enlumine*, che fa pensare all'*alluminar* del noto passo di Oderisi (Purg. XI).

*Oh!», diss' io lui, «non se' tu Oderisi,
l'onor d'Agobbio e l'onor di quell' arte
ch'alluminar chiamata è in Parisi?*

Purg. XI, 80-81

È nota la questione intorno all'*alluminar* del Purgatorio. Vista la forte valenza tecnica del significato che assume in quel particolare contesto (indicando la tecnica della miniatura), la critica si è divisa tra coloro che propendono per un forte francesismo, che deliberatamente si contrappone al concorrente italiano "*miniar*" (non per nulla l'autore poi puntualizza che tale tecnica pittorica è così chiamata *in Parisi*, quasi a suggerire che non esiste un lemma italiano che esprima il medesimo significato per quell'arte) e coloro che, come fa il Mattalia¹⁰⁸, propongono un'etimologia latina da "ad lumen", che sottolinea l'uso dell'allume, un legante per alcuni tipi di pigmenti usato anche dai miniatori, e che aveva la caratteristica di "dare luce", schiarire i volti e le vesti delle miniature. Il fatto che il Mattalia indichi una etimologia latina non impedisce che il verbo fosse comunque sentito come francesismo, vista la forte somiglianza con *enluminer* e, soprattutto, le parole di Dante sull'origine oitanica di tale vocabolo.

¹⁰⁸ MATTALIA, 1975.

In secondo luogo, proprio il possibile legame con questo passo del *Roman*, farebbe propendere nella direzione o di una memoria “inerziale” di una lettura attenta della parte di Guillaume del *Roman*, oppure a una più ragionata riflessione da parte dell’autore nel processo di composizione e condensazione attuato nel disseminare di “indizi” intertestuali il nostro maggior poema. Analizziamo intanto la prima ipotesi, quella della memoria poetica più o meno inconsapevole. Quell’illuminar è chiaramente associato alla città di Parigi, sede di una scuola pittorica o di una accademia di cui fece parte il pittore umbro. Si potrebbe obiettare che in questo passo non si scorgono riferimenti alla città francese. Però va ricordato che la memoria dantesca del *Roman* è sicuramente posteriore alla sua rielaborazione/condensazione attuata nel *Fiore*, e che dunque, sia che Dante sia stato autore del *Fiore*, sia che abbia conosciuto il poema francese attraverso il *Fiore* o altri volgarizzamenti e riduzioni simili all’irriverente poemetto, è perfettamente compatibile con tale memoria così “filtrata”, un processo di condensazione del testo che rende molto vicini passi tra loro distanti qualche decina di versi. Se accettiamo tale condensazione del testo originario e quindi andiamo ad esplorare anche i versi vicini, ecco emergere l’analogia con il duplice toponimo città italiana/Parigi. Più su nel *Roman*, l’amante afferma che il profumo delle rose è così intenso che non vi avrebbe rinunciato né per Pavia né per Parigi

Et lors me pris si grant envie

*Que ne leissase pour **Pavie***

*Ne por **Paris** que n’i allasse*

R.R. 1616-1620

Il nome di Pavia sarà stato suggerito a Guillaume dal gusto per l’allitterazione, ma senza dubbio resta il nome di una città italiana che viene messo in parallelo con quello della capitale francese. Quindi non solo sussiste la memoria del lemma francese enluminer, ma essa si associa alla coppia Agobbio/Parigi che ripete la coppia Pavie/Paris. Ricordiamo, per inciso, che il gusto dei toponimi cittadini, reali o inventati, all’interno di locuzioni iperboliche, è uno degli stilemi tipici del *Fiore*. Ma qui preme più rimarcare l’associazione con la *Commedia*: Oderisi è l’onore d’*Agobbio* e di quell’arte che *alluminare* è chiamata è in *Parisi*. Nel passo dantesco la citazione assume una forma ben precisa, e non una generica condensazione frutto di una inconsapevole memoria inerziale, essendo il forte francesismo derivato dal *Roman* in posizione centrale rispetto al nome della città italiana e di quella francese, quasi a suggerire una posizione mediana

della tecnica artistica tra tradizione italiana e nuovi apporti della cultura francese (e certo a Dante premeva soprattutto sviluppare il confronto tra i processi di traduzione culturale delle arti figurative e della poesia).

“L’odor de lui entor s’espent”

R.R., 1665

Con questo verso notiamo come alcuni riferimenti intertestuali vedano il calco dantesco come rovesciamento parodico del passo della *Rose* (o meglio, per seguire al terminologia continiana “antiparodico”, sennonché qui si tratta probabilmente di una precisa volontà dantesca di deridere il rivestimento cortese con cui certa parte della “gente nova” voleva evidentemente nobilitare la sua realtà di ruberie e meschinità):

“E per l’inferno ‘l tuo nome si spande”

If XXVI, 3

La violenta invettiva contro Firenze con cui Dante apre il XXVI canto, che ricordiamo è anche il canto di Ulisse e dell’“Orazion picciola”, e dunque dell’invito a seguir virtute e conoscenza, cela forse un debito al verso citato del *Roman* di Guillaume de Lorris, che farebbe in questo modo quasi da controcanto edenico e cortese, di una cortesia ancora autentica, al risentimento rabbioso del poeta? Il richiamare alla memoria l’Eden serve a far risaltare la fatuità dei “miseri malvagi” e la loro falsa adesione ai precetti cortesi; d’altra parte basti ricordare come le invettive più violente della *Commedia*, quelle in cui il linguaggio trova gli accenti più aspri, quasi volgari, sono proprio quelle del Paradiso. Altri indizi sono da ricercarsi nell’analogia anche fonetica, oltre che semplicemente sintattica: si vedano le coppie minime *entor/inferno, s’espent/si spande*. Il dubbio di una analogia casuale rimane legittimo, ma forse potrà attenuarsi se a questo riscontro aggiungeremo quelli successivi, dove il procedimento di ricalco parodico (o semplice rovesciamento semantico) tra situazione edenica cortese e situazione infernale appare il medesimo.

Si veda ad esempio

“l’en en jue et rit et envoise”

R.R. v. 2178

Si noti come l’espressione trimembre ricordi da vicino il verso di Giacomo da Lentini :

“u’ si mantien sollazzo, gioco e riso”

JaLe, Io m’aggio, 3

I versi del Notaio adottano la stessa espressione, probabilmente non per un'influenza diretta dal *Roman*, ma derivata da altre fonti comunque francesi o provenzali (sono note le traduzioni del Notaio, da Folchetto la più nota). Certo non ne possiede la delicata ironia, mentre procede, in sintonia con le tendenze più generali della scuola siciliana a una sua sacralizzazione, sottolineando il parallelismo tra eden cortese e paradiso cristiano. La suggestione del parallelismo non è eccentrica rispetto al nostro tema: il Notaio è una delle poche certezze che abbiamo sulla cultura dantesca (nel senso che è certo che ben lo conobbe, vista se non altro, la citazione che ne fa in un testo “tecnico” rispetto a temi di poetica come era il *De vulgari Eloquentia*); il peso del *Roman* cerchiamo di dimostrarlo in questa sede, ma certo possiamo anticipare che ben difficilmente poteva essere sconosciuto a Dante. Dunque, considerando la “vischiosità” della memoria poetica dantesca, certo non gli sarà sfuggita questa analogia. E in fondo notiamo come il *Roman*, in cui la descrizione delle gioie del Paradiso degli innamorati si stempera nell'ironia (definendole cioè per paradosso come sintomi di una ben strana malattia), assume una posizione mediana tra la ripresa preziosa e cristallizzata nella contemplazione estatica del Notaio, e il rovesciamento sarcastico che del passo del poeta siciliano si compie probabilmente in un passo infernale:

<i>al santo loco ch'aggio audito dire,</i>	<i>Io udi' già dire a Bologna del diavol vizi</i>
<i>u' si manten sollazzo, gioco e riso.</i>	<i>assai</i>
JaLe, <i>Io m'aggio</i> , 2-3	<i>Inf XXIII</i> , 142

È difficile stabilire se la coppia di emistichi *ch'aggio audito dire / io udi' già dire* possa essere indizio d'intertestualità significativa o non si tratti piuttosto di una formula di uso frequente. Ma è suggestivo pensare a un riferimento esplicito, tanto più che una via intermedia tra l'apparente “candore” del Notaio e la satira degli ambienti accademici si può forse dare nel Guinizzelli, dove si ritrova la stessa formula, associata alla denuncia della natura ingannevole dell'amore:

se non ch'audit'ho dire
che 'n quello amare è periglioso inganno
che l'omo a far diletta e porta danno.

GuGu, *Madonna il fino amor*, 22-24

Che Dante nella descrizione dell'Inferno pensasse talora a un Paradiso cortese rovesciato, lo suggerisce peraltro anche il primo emistichio del verso del poeta siciliano:

se per Giacomo il paradiso è il “santo loco” di un’eterna epifania del “claro viso” e del “morbido sguardo”, l’Inferno, pochi canti più su di quello citato, è dove “non ha loco il santo volto”.

*al santo loco ch’aggio audito dire,
u’ si manten sollazzo, gioco e riso.*

JaLe, *Io m’aggio*, 3-4

Gridar: qui non ha loco il santo volto

*se non veder lo suo bel portamento
e lo bel viso e ’l morbido guardare*

InfXXV, 48

Ibid., 11-12

Gli elementi lessicali “santo”, “loco”, “viso” trovano rispondenza in “santo”, “loco”, “volto”. Certo, l’antitesi non è del tutto perfetta perché la sostituzione di “volto” a “viso” sposta in chiave cristologica la contemplazione, mentre nel Paradiso di Giacomo essa era rivolta alla manifestazione di una bellezza tutta femminile per quanto angelica, ma rimane l’impressione di un rovesciamento grottesco della sottile malizia di Giacomo.

Tornando al verso di Inferno XXIII, i lettori del *Fiore* vi possono riconoscere uno degli stilemi più tipici e “avvelenati” del poemetto. Il frate Falsembiante, esponente della categoria dei nuovi intellettuali falsi e ipocriti, che disprezza chi

non ha lett' a Bologna

Fiore XXIII, 11

Espressione tecnica del mondo accademico degli *Studia* per intendere il tenere lezioni universitarie di diritto, il termine viene ridicolizzato da Dante, che da giovane a qualcuna di quelle lezioni evidentemente aveva presenziato in veste di uditore, per cui si immagina un severo ambiente accademico in cui si insegnano, in luogo del diritto, “del diavol vizi assai”. Siamo qui nel clima infernale delle “pungenti salse” e di Venedico Caccianemico, degli ipocriti frati gaudenti Catalano de’ Malavolti e Loderingo degli Andalò, ma soprattutto di quell’ambiente universitario bolognese che aveva importato nell’Italia trecentesca la sprezzante ipocrisia degli ambienti accademici parigini, della doppia verità averroista, incarnata dalla figura del frate ipocrita Falsembiante, insomma di quel mondo intellettuale che costituiva una negazione della moralità dantesca e una banalizzazione e una mistificazione a un tempo della cortesia come della spiritualità

cristiana. Così non credo si debba insistere sulla sfumatura ironica che la frase di Loderingo testè citata conterrebbe (il cui senso sarebbe “non serve certo aver studiato a Bologna per sapere che il diavolo ha natura menzognera”), e valorizzare invece il gusto per la rievocazione degli ambienti accademici. Qualcosa di analogo era avvenuto con il diavolo maestro di logica, che trascina all’Inferno un Papa, che si credeva destinato al Paradiso, “per la contradizion che no’l consente”. Con la consueta capacità di condensazione, Dante con il verso di *Inf.XXIII* che abbiamo citato rovescia parodicamente il passo del Notaio, e fa un rimando a quel *Roman de la Rose* che rappresentava l’ideologia materialista e la banalizzazione della cortesia che sia Guillaume de Lorris che il Notaio ancora credevano di poter rappresentare e far rivivere. Insomma con questo ulteriore riscontro si consolida un paradigma nuovo per la nostra indagine, che avevamo anticipato più su a proposito del v.1665, quello che porta a riconoscere i passi in cui Dante rovescia l’analogia sviluppata dalla Scuola Siciliana, tra Eden cortese e paradiso cristiano, insieme trasfigurati in immagini di sogno, tramutandoli in angosciose visioni infernali.

Si che par l’oeil au cuer m’entra

RR, 1740¹⁰⁹

Si noti come l’emistichio conclusivo corrisponda in modo letterale, con un’analogia dunque non solo fonetica ma anche di significato, all’attacco della sestina arnaldiana “lo ferm voler”, in cui “intra”, va ricordato, è anche una delle parola-rima ossessivamente ripetute. Anche qui, come abbiamo fatto più su per gli analoghi riscontri tra la poesia di Giacomo da Lentini e il *Roman*, possiamo ipotizzare che la semplice analogia abbia sollecitato la memoria poetica dantesca per cui potremmo aspettarci che, come è avvenuto per il Notaio, vi sia, in un breve giro di versi della *Commedia*, una citazione congiunta del *Roman* e del poeta chiamato in causa dal De Lorris. Se leggiamo i versi seguenti sembra che anche l’analogia con i versi di Arnaut abbia spinto alla doppia citazione nella *Commedia*.

Leggiamo intanto il seguente verso del *Roman*

“*Une eure pleure et autre chante*” (RR, 2186)

¹⁰⁹ Amante sta descrivendo la dinamica dell’innamoramento che procede dallo sguardo (personificato in Doux Regard). A una prima freccia che si conficca nel cuore (tuttavia senza farlo sanguinare), cioè Beltà, seguono le altre qualità meno sensibili come Semplicità, Franchezza, Cortesia ecc. Un possibile riferimento, che qui ci limitiamo ad accennare, va a “voi che per li occhi mi passaste il core” di Guido Cavalcanti.

Confrontiamolo ora con il passo della *Commedia* in cui Dante fa parlare in provenzale l'anima di Arnaut :

« *Ieu sui Arnaut, que plor e vau cantan* » (*Purg.*XXVI, 142)

Il procedimento questa volta è diverso rispetto al riferimento a Giacomo da Lentini. Nel passo infernale vi era un richiamo testuale, sottile e ironico al punto da essere difficilmente apprezzabile da un lettore moderno, che rovesciava il significato della citazione decontestualizzandola (da una trasognata atmosfera dell'eden cortese al realismo infernale). Qui invece il riferimento al *Roman* è esplicito, ma non è né una citazione, né una parodia. Appare però suggestivo che quello che per Dante fu il miglior fabbro del parlar materno, qui si esprima con le parole dell'amante cortese di Guillaume de Lorris. E si noti anche come il passo da cui attinge sia vicinissimo, in rapporto alla vastità dell'intero *Roman*, a quello che potrebbe aver sollecitato il riferimento al passo di Giacomo da Lentini nel XXVI dell'*Inferno*. Ora resta da chiedersi se il fatto che Dante faccia parlare Arnaut con le parole di Amante, nel ricordo di questi versi del *Roman*, sollecitato anche dalla vicinanza della citazione analoga del Da Lentini, costituisca una ripresa superficiale, quasi inconsapevole, oppure egli abbia voluto proprio mettere in bocca ad Arnaut le parole dell'Amante del primo *Roman*. In questa seconda ipotesi sarebbe importante capire quale significato assume tale scelta, visto che abbiamo escluso il rovesciamento parodico che i versi del Notaio subiscono nell'*Inferno*. Si noti infine come il verso pronunciato dal "lussurioso" Arnaut sia molto simile a quello pronunciato da Francesca ("dirò come colui che piange e dice"). Sui legami tra il canto V dell'*Inferno* e il canto XXVI del Purgatorio, già notati da altri, si tornerà comunque più avanti.

Un altro verso, tra quelli che Dante fa pronunciare ad Arnaut, chiama in causa il *Roman de la Rose*, anche se la sollecitazione all'indagine viene dalla triangolazione del *Fiore*. Come è noto, nei versi incipitari del poemetto toscano, Amante recita

Perch' i guardava il fior che m'abellia
Fiore, I,2

Ci si è chiesti se questo "m'abellia" non sia un'anticipazione del "tan m'abellis" che Dante attribuisce ad Arnaut.

Non va taciuto peraltro come i riscontri per le parole di Arnaldo nella *Commedia* non siano soltanto con il *Roman*, che anzi costituisce solo uno dei possibili tasselli che servono a ricomporre il quadro della memoria dantesca, per cui sarebbe più opportuno pensare piuttosto a una molteplicità di stimoli. Le parole di Arnaldo sono le stesse dell'incipit di una canzone di Folchetto di Marsiglia, citato, come Arnaut, nel *De Vulgari Eloquentia* proprio per questo canzone¹¹⁰. E non va poi trascurata la memoria musicale delle canzoni di Berenguer de Palou¹¹¹: *Tan m'abellis santus cortes human e Tan't m'abelis joys et amors e chants* che riportiamo:

*Tant m'abelis joys, et amors e chans,
Et alegrier, deport e cortezia,
Que'l mon non a ricor ni manentia
Don mielhs d'aisso.m tengures per benanans;
Doncs, sai hieu ben que midons **ten las claus**
De totz los bens qu'ieu aten ni esper,
E ren d'aisso sens lieys non puesc aver.*

Quest'ultima presenta più echi con i primi sonetti del *Fiore*: oltre alla coppia già citata m'abelis/ m'abbellia, vi si aggiunge cortezia/cortesia del verso successivo, e il tema della chiave con cui si esprime la signoria (di Midons nella canzone provenzale, di Amore nel *Fiore*): midons ten la claus/ con una chiave d'or mi fermò il core (*Fiore*, IV, 1). Il riferimento a Berenguer dunque offre più suggestioni testuali che guardano al *Fiore*, ma difficili da interpretare in assenza di un quadro interpretativo più ampio (e stante l'incertezza attributiva del poemetto toscano). Interessante è invece la confluenza di Folchetto con il primo *Roman*, da cui aveva ampiamente attinto Giacomo da Lentini, citato poco più su. E questo suffraga l'impressione che abbiamo più su esposto, che cioè la memoria di Dante non sia sollecitata in modo lineare, ma si eserciti entro linee di

¹¹⁰ Si ricorderà che la canzone di Folchetto viene citata, per la complessità ardita della costruzione sintattica, come esempio dello stile definito *sapidus et venustus etiam et excelsus* (De Vulg. II VI, 6)

¹¹¹ Così recita la sua vida: *Berenguer de Palou fou de Catalunya, del comtat del Rosselló. Pobre cavaller fou, però destre, instruit i bo amb les armes. I trobà bé cançons, i cantava d'Ermesén d'Avinyó, muller d'Arnau d'Avinyó, fill de Maria de Peralada. Es tenen poques notícies d'aquest trobador. Segons explica la Vida que heu llegit, fou un cavaller de Palou -Palazol, diu l'original-, al Rosselló, i és difícil identificar-lo amb algun personatge de l'època a partir d'altres documents, ja que durant els segles XII i XIII abunden els catalans que porten aquests noms. Es conserven nou composicions seves, totes de temàtica amorosa, de les quals vuit van acompanyades de les anotacions musicals; això el converteix en un dels pocs trobadors catalans dels quals es conserva la melodia de les seves cançons. E dunque un trovatore catalano di cui, se da un lato sono rimaste poche notizie biografiche, dall'altro sono state tradite le notazioni musicali della melodia che accompagnava le sue composizioni.*

tensione e polarità contrapposte, laddove i termini della contraddizione o del paradosso culturale innescano la creazione poetica. Contraddizione e paradosso che riguardano in primo luogo il confronto tra l'ulteriore sublimazione della già rarefatta topica cortese operata in ambito siciliano, e la dissacrazione o comunque ridefinizione critica di quella topica operata nel *Roman* (e della cui ricezione è testimonianza il *Fiore*). Tra i due *opposita* non mancavano d'altronde significativi elementi di convergenza: si è vista la malizia del paradiso di Giacomo da Lentini, e le sue analogie con la rilettura in chiave profana del giardino edenico nel primo *Roman*.

*Tant m'abellis l'amoros pessamens
que s'es vengutz e mon fin cor assire
per que no-i pot nuills autre pes caber
ni mais negus no m'es dous ni plazens,
qu'adonc viu sas quan m'aucizo-l cossire
e fin'amors aleuja-m mo martire
que-m promet joi, mas trop lo-m dona len,
qu'ap bel semblan m'a trainat longamen.*

Folquet de Marselha

*Tant m'abelis joys, et amors e chans,
Et alegrier, deport e cortezia,
Que'l mon non a ricor ni manentia
Don mielhs d'aisso.m tengures per benanans;
Doncs, sai hieu ben que midons ten las claus
De totz los bens qu'ieu aten ni esper,
E ren d'aisso sens lieys non puesc aver.*

Berenguer de Palou

Continuando nella ricostruzione della rete di possibili intertestualità, osserviamo ora i vv.1787-89 :

Amors qui toute chose passe

*Me donoit cuer et **hardement***

*De faire son **commandement***

—

Ardimento e comandamento compaiono entrambi una sola volta nella *Commedia*, ma non in rima tra loro. Nell'occorrenza di comandamento va però notata la vicinanza con « ardi ».

*tanto m'aggrada il tuo **comandamento**,
che l'ubidir, se già fosse, m'è tardi;
più non t'è uo' ch'apirmi il tuo talento.*

*Ma dimmi la cagion che non ti guardi
de lo scender qua giuso in questo centro
de l'ampio loco ove tornar tu **ardi**.*

Inf. II, vv. 79-84

*di tanto **ardire** al cor mi corse*

ib., v.131

Si noti però come la coppia ardire/ardimento possa sostenersi solo in ragione di una decontestualizzazione. Nella *Rose Amante* ubbidisce al comandamento di Amore¹¹², che gli dà l'ardimento di dirigersi verso la Rosa nonostante il dolore fisico cagionatogli dalla freccia e dalla selva di spine che si frappongono. Qui Dante invece deve uscire da una selva, e questa volta è Beatrice che “arde” di ritornare al luogo da cui proviene. Il “dirigersi verso” diventa un “uscire da”, l'arciere che ferisce e spinge alla *queste* è diventato Beatrice che guida, per il tramite di Virgilio, al ritorno nella retta via; l'ardire come “osare a costo del dolore” diventa “ardore di ritornare”¹¹³, secondo i precetti del cristianesimo (“religione della nostalgia e del ritorno”). Insomma la *Queste* cortese viene risemantizzata in senso cristiano, da conquista a Ritorno; e solo successivamente, attraverso questo necessario passaggio, ridiventa “ardire”, ma ora nel senso appunto di un epos cristiano che sublima e rilegittima la *Queste* cortese. Si confronti l'espressione usata per descrivere la sofferenza causata da una delle frecce scagliate da Cupido, Compaignie:

*la grant **dolor me renovele***

RR, 1825

Con le parole del conte Ugolino:

*Poi cominciò: «Tu vuo' ch'io **rinovelli**
disperato **dolor** che 'l cor **mi preme**”*

Inf.XXXIII, 4-5

¹¹² Ricordiamo che l'espressione “Comandamenti d'amore” è il titolo di un'opera di Andrea Cappellano.

¹¹³ Si noti che “ardire” ritorna ben altre due volte nello stesso canto II dell'Inferno (vv. 123 e 132).

“Rinnovellare un dolore” è espressione piuttosto preziosa e sufficientemente inconsueta da rendere verosimile una memoria, al limite inconsapevole, della *Rose* in uno dei momenti più drammatici dell’*Inferno* dantesco. Resta il problema di spiegare come due situazioni così profondamente diverse nei due poemi possano richiamarsi a vicenda. L’unica spiegazione sembrerebbe il rovesciamento intenzionale delle liriche “mortal plaia” della tradizione provenzale, passate nella *Rose* come eredità e topos cortese, nei drammaticamente realistici e rabbiosi morsi che il conte Ugolino reca al capo dell’Arcivescovo Ruggieri. Resteremmo ancora nell’ambito della contrapposizione tra l’Eden Cortese e l’Inferno evocato dalle drammatiche vicende del tempo di Dante.

*Li mestres pert sa poine toute
Quant son disciple qui escoute
Ne met sa poine a **retenir**
Si qu’il en puisse souvenir*

RR, 2051-2054

Espressione di sapore didascalico, che richiama da vicino un passo del Paradiso:

*Apri la mente a quel ch’io ti paleso
e fermalvi entro; ché non fa scienza
sanza lo **ritenere**, avere inteso.*

Par.V, 40-42

Benché, va detto, anche se potessimo dare per certo un legame, non si potrebbe non rimarcare come la terzina dantesca superi in efficacia e concisione il “modello”, trasformando in una massima universale quella che nella *Rose* è l’abbozzo di una scena di vita scolastica.

Non va comunque taciuto come il confronto ci spinga ancora a confermare la nostra teoria sul meccanismo del riuso testuale dei passi della *Rose*. Lo spostamento cioè dai Comandamenti di Amore alla metafora realistica:

*Et saches che dou resgarder
Feras ton cuer frire et larder
Et tout ades en resgardant,*

*Aviveras le feu arrant,
 Que cil qui aime plus resgarde
 Plus alume son cuer et arde;
 Cist larz alume et fez larder
 Le feu qui fet la gent amer.*

RR, 2339-2348

Amore ammonisce l'Amante sulle pene che il desiderio amoroso comporta. Può parere singolare, nell'atmosfera rarefatta in cui si vogliono proiettati i sentimenti cortesi, l'intrusione di un elemento realistico come una metafora di tipo culinario. A dire il vero già Guglielmo d'Aquitania, della cui poesia spesso si sottolineano gli elementi parodici, dimenticando che esso si colloca alle origini della poesia cortese, utilizzava una metafora di questo tipo per collegare l'amore per la donna alla rivendicazione orgogliosa del possesso materiale (che al di fuori della metafora crudamente realistica ed erotica, però efficace, della "pessa" e del "coutel", significava il possesso e il potere della nobiltà terriera, contrapposti alla pretesa nobiltà d'animo della lirica basso-cortese). Il paragone con le metafore di Guglielmo regge solo fino a un certo punto, come richiamo ad un antico precedente, mentre, come la si voglia interpretare, la cortesia di Guillaume de Lorris non dovrebbe inquadrarsi nell'ideologia alto cortese. Può trattarsi invece di un riferimento di tipo goliardico, di poesia tabernaria, con cui Guillaume, almeno secondo Mancini¹¹⁴, doveva mantenere dei rapporti. Se così fosse sembra appropriato richiamare la corrispondenza poetica tra il giovane Dante e Cecco Angiolieri. Ricordiamo ad esempio *Dante Allagher, Cecco, 'l tu' serv'e amico*¹¹⁵, sonetto nel quale si rivolge a Dante con un' apostrofe:

*e sì ti prego per lo dio d'Amore,
 il qual è stat'un tu' signor antico*

Cecco Ang. *Rime* CI, 3-4

che immediatamente ci colloca, pur con il filtro dell'ironia, nelle atmosfere della cortesia del Roman (e ad alcuni è parso un riferimento esplicito al *Fiore*); ma è

¹¹⁴ Vedi quanto scrive sul *Roman* Mario Mancini in MANCINI, 1997.

¹¹⁵ Le nostre citazioni si basano sull'ed. Massera, il cui testo critico riprendiamo da Cecco Angiolieri, *Rime* a cura di Gigi Cavalli, Milano BUR 1979.

soprattutto il sonetto immediatamente collegato a questo che sembra riprendere da vicino il passo che abbiamo appena commentato:

*Dante Alighier, s'i' so bon begolaro,
tu mi tien' bene la lancia a le reni,
s'eo desno con altrui, e tu vi ceni;
s'eo mordo 'l grasso, tu ne sugi 'l lardo;*

(Id. CII, vv.1-4)

Certo il riferimento non è così evidente perché questa quartina, come l'intero sonetto, sembra esaurirsi in una polemica del tutto personale, con un reciproco scambio di accuse di opportunismo e ipocrisia (il raffinato e malinconico poeta d'amore che però non disprezza i piaceri della vita contrapposto a colui che si vanta di cantare "la donna, la taverna e il dado"). Ma se si pensa che la *Rose* avesse una circolazione, tra questi giovani poeti, maggiore di quella che solitamente si ritiene, per cui dunque il bruciare d'amore e il consumarsi nelle fiamme ugualmente vive della pena d'amore e della perfezione poetica potesse venire non senza arditezza paragonato al lardo che brucia repentinamente sotto la fiamma, allora diventa meglio comprensibile come il verso di Cecco aggiunga al tono bassamente sarcastico e denigratorio uno spessore culturale e una comune conoscenza del *Roman* che prima sfuggiva. Non va dimenticato poi che nella parte conclusiva del sonetto il confronto tra i due poeti mette in causa i contesti culturali in cui ciascuno di essi ha maturato le proprie esperienze:

s'io so' fatto romano, e tu lombardo
ib. v.8

Dove "lombardo" non indicava, come è noto, solo la regione attuale, ma l'intera Italia Settentrionale con tutti i suoi collegamenti con la cultura d'oltralpe. E non si dimentichi che lo stesso aggettivo aveva assunto anche una connotazione negativa, come a dire "infingardo". Ecco dunque che Cecco rimprovera a Dante non solo l'ipocrisia ma anche una pretesa raffinatezza maturata attraverso esperienze culturali vicine alla cultura francese¹¹⁶ (la lettura del *Roman*, la cultura cortese, la poesia trobadorica e in particolare

¹¹⁶ Sulla polemica del poeta senese contro gli italiani "infranciosati" si legga anche il divertente "Quando Ner Picciolin tornò di Francia".

l'apprezzamento della poesia di Arnaut), che Cecco apertamente dileggia, citando indirettamente proprio i passi più stranamente realistici di Guillaume. Non va taciuto comunque come alla suggestione derivante dal primo *Roman*, se ne aggiungessero altre, anch'esse di matrice transalpina, che risultano maggiormente affini alla materia infernale dei versi danteschi. Nel *Songe d'enfer* di Raoul de Houdenc il poeta, protagonista del sogno allegorico, dopo un incipit che richiama per certi aspetti il *Roman de la Rose* (la riflessione sulla natura profetica di alcuni sogni) decide di dirigersi verso la “cité d'Enfer”:

Bien que les songes soient pleins de fables, pourtant parfois un songe peut devenir vrai: je sais bien, à ce sujet, qu'il m'arriva qu'en songeant un songe, j'eus l'idée de devenir pèlerin. Je me préparai et me mis en route, tout droit vers la cité d'Enfer.

Dopo aver attraversato delle città dai nomi di vizi (e questo richiama anche la toponomastica satirica del *Fiore*) Raoul giunge ad un banchetto che si svolge proprio all'inferno, dove le pietanze sono i dannati, cotti in salse che ricordano i loro vizi:

usuriers cuits dans leur graisse, langues de plaideurs frites ou grillées, papelars a l'ypocrisie, vieilles prestresses au civé, sodomites bien cuiz en honte.

Il riferimento al passo di Houdenc chiarisce il senso delle allusioni al cibo nello scambio satirico tra i due poeti. Nutrirsi di quei cibi non costituisce solo un'allusione di sapore comico-realistico, ma assume una connotazione morale con uno scivolamento semantico dalle “pene d'amore” (cui allude ancora Guillaume) all'infernale e demoniaco. È la strada che porterà alle “pungenti salse” del canto bolognese, come anche ai dannati “cotti nella crosta” del canto di Malebranche.

2.11 I comandamenti di Amore

I versi che vanno dal 2.349 al 2.762 ci consentono di fare dei riferimenti meno puntuali e analitici, così da allargare l'orizzonte prospettico della ricerca intertestuale ad un gruppo di elementi caratterizzati da continuità tematica. Con questo non si vogliono certo sconfessare le ipotesi fin qui avanzate. Il fatto che le parentele o le assonanze che abbiamo fin qui rimarcato appaiano spesso slegate rispetto ad una ipotetica continuità nello sviluppo dei legami della *Commedia* con la *Rose*, non le rende perciò stesso poco credibili. Se infatti sono notevoli i punti di contatto tra i due primi grandi poemi in lingua volgare, e in primo luogo proprio la vastità enciclopedica del *Roman* che sola

precede la vastità dell'epos cristiano della *Commedia*, va anche ricordata l'assoluta eterogeneità strutturale e narrativa tra di essi. Basti pensare all'assenza nel *Roman* di una figura di auctor/agens paragonabile a quella creata dal nostro maggior poeta. Anzichè essere il "canto del cigno" del mondo cortese penso che si possa avanzare l'ipotesi, almeno per la parte del De Meun, ma secondo alcuni anche e soprattutto per il primo *Roman*, che la *Rose* ne costituisca la metodica revisione critica in una prospettiva ormai radicalmente mutata. L'oggettività e la purezza in cui sembrava cristallizzarsi l'universo cortese (e in cui di fatto credettero di fissarlo da noi i Siciliani), è già messa in crisi nelle allegorie del De Lorris, dove lo spazio del giardino appare sempre più claustrofobico e assediato dai valori del nuovo mondo, o antimondo, borghese che premeva sulle mura anguste del castello d'amore. Tale prospettiva razionalista a ben guardare scompagina già la fissità del simbolismo cortese proprio nel De Lorris. Si veda come tutto questo lessico codificato venga sistematicamente svuotato della sua pregnanza simbolica attraverso il metodico ricorso alle figure dell'*equivocatio* e della variazione del medesimo concetto su coppie di lemmi in rima o legati da giochi etimologici. La parola viene desacralizzata e ridotta a occasione di complessi giochi razionalistici. Su tutto domina il numero due, la vicinanza dei lemmi variati che stringono come in una morsa ogni pretesa residua di simbolismo. Già il De lorris dunque, più che il canto del cigno, avvia la sistematica destrutturazione dell'universo cortese, compiuta agendo in primo luogo sulla parola e l'immagine poetica, dispiegando un universo racchiuso in simboli cristallini e immutabili, in precedenza consegnati all'immaginario di una collettività proiettata in una dimensione astorica, sensibile solo alla sottili variazioni della "mouvance" dei cantori; trasformandolo poi in materia di romanzo enciclopedico, che pretende di fornire nuove chiavi per la comprensione del reale e della vita, ormai assunta come manifestazione delle leggi di una natura governata materialisticamente da leggi biologiche e da rapporti di forza. È già dunque nel DNA poetico della prima *Rose*, nella cifra stilistica dell'*equivocatio*, che verrà ripresa nel *Detto d'amore*, o comunque del gioco stilistico basato su coppie di parole in rima o in complicati giochi di assonanza o rimandi etimologici, quando non di semplice *variatio*, insomma nella forma che gioca sull'apparenza razionalistica del numero due, che comprendiamo appieno la portata dell'operazione culturale in cui si misurano gli autori della *Rose*. Ed è proprio su questo piano, di struttura profonda, che si gioca la sfida di Dante a tale operazione. Dante accoglie dapprima tale provocazione, forse vi aderisce,

sotto l'influenza di un'adesione giovanile all'averroismo e di un entusiasmo per le novità d'oltralpe, condivisi con il Cavalcanti; ma poi rovescia il proprio atteggiamento nei suoi confronti fino a considerarla il termine di una sfida. Ecco dunque che nell'intima struttura poetica della *Commedia* il dato imprescindibile è la terzina, il recupero di una struttura metrica che risaliva al polemico sirventese (o forse alla sirma del sonetto), ma che il nostro autore usa per proiettare questo nuovo universo borghese, che cercava cittadinanza nei limiti angusti fino a quel momento della poesia volgare e nato dalla destrutturazione razionalista di quello cortese feudale, nei termini di una inaudita verticalità e di un epos che trova precedenti non tanto nei romanzi di un Chretien de Troyes, quanto nell'epica antica, recuperata nei termini di un umanesimo cristiano¹¹⁷.

E dunque per questo possiamo comprendere come la natura del nostro lavoro non possa rispondere alla pretesa di una sistematicità nei riferimenti intertestuali, e ancor meno di una continuità tematica, perchè l'opera di Dante è anzi intesa a cancellare ogni traccia di una qualche dipendenza dal termine della propria polemica, svolta quasi all'interno di un conflitto interiore e di una rimediazione personale o che al più poteva alludere a polemiche culturali e letterarie di cui oggi è possibile solo intuire la portata. La presenza della *Rose* nella *Commedia*, secondo la nostra interpretazione, non si può cogliere all'interno di un raffronto di tipo analogico, tanto meno se relativo ad aspetti macrostrutturali e tematici di ampio respiro. Anzi si potrebbe azzardare l'ipotesi che Dante compia un'opera di mascheramento, se non consapevole, almeno legato alla natura di "ipotesto" o "antitesto" che la *Rose* riveste nella sua opera. I rimandi vanno dunque interpretati alla luce, come abbiamo anche più su affermato, di un paradigma di tipo indiziario, che tenga conto dei peculiari caratteri della memoria dantesca, degli influssi che sulla sua vena creativa esercita l'arte della memoria, il suo suggerire immagini mentali poi rielaborate in modo plasticamente potente dalla creatività linguistica e stilistica del poeta fiorentino. E soprattutto bisogna ritenere che Dante sia stato profondamente influenzato dalla lezione arnaldiana, del suo rimediazione ossessivo la parola poetica, dell'arte del difficile che si fa strumento alchemico di una memoria suggestionata e sollecitata dai sentimenti violenti suscitati dalla pena dell'esilio e dal

¹¹⁷ Ma l'inquietudine e il tematismo lirico spesso "difficile" che si cela nell'apparente semplicità della terzina dantesca non possono essere compresi se insieme al modello del sirventese e del sonetto non si prenda anche in considerazione il magistero poetico arnaldiano, e in particolare la sua sestina. Ma per ciò rimando ancora a FRASCA, 1992 e PERUGI (cit).

desiderio di giustizia. Le parole della *Rose*, ovvero il lessico cortese decontestualizzato e banalizzato in una struttura di opposizioni binarie rigidamente razionalista già in Guillaume, che si traduce poi in dettato ideologico nel De Meun, viene ripreso più volte nella *Commedia* di Dante, in luoghi diversi e con procedimenti a volte opposti, ma entro polarità che non casualmente ripetono un medesimo schema. Ha dunque il carattere di una eccezione l'infittirsi dei rimandi e quasi la contiguità tematica nei versi ora citati. Si tratta del resto di una parte cruciale del primo *Roman*, o almeno tale doveva apparire in Italia, soprattutto per lo spessore problematico che tali temi avevano assunto presso gli stilnovisti.

Nei versi citati infatti Amore, tramite il suo vassallo, istruisce l'Amante sui *remedia amoris*, sul modo cioè di affrontare le pene amorose quando la soddisfazione del desiderio sembra ancora irraggiungibile e il pensiero ossessivo dell'innamorata toglie il sonno e tormenta nel dubbio l'innamorato: il dubbio di non agire rettamente, di commettere errori, di non avere sufficiente coraggio quando incontra la donna oggetto del proprio desiderio.

Appaiono interessanti alcuni riscontri con il Dante stilnovista (o con i versi purgatoriali che a quell'esperienza poetica e biografica si rifanno esplicitamente). Subito dopo la scenetta scolastica del maestro che erudisce l'allievo, Amore "detta", parola per parola, i suoi comandamenti.

Li dieus d'amors lors m'encharja

Tot ausi com vos orroiz ja

Mot a mot ses comandaments.

R.R., 2055-57

I precetti amorosi vengono impartiti dunque ad Amante come se venissero dettati in modo che si scolpiscano nella sua mente. L'immagine rimanda direttamente a quella del "dittator" di *Purgatorio* XXIV

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

Amor mi spira, noto, e a quel modo

ch'e' ditta dentro vo significando".

Purg. XXIV, 52-54

Ribadita poco più avanti

*Io veggio ben come le vostre penne
di retro al dittator sen vanno strette,
che de le nostre certo non avvenne;*

Purg. XXIV, 58-60

Nel canto purgatoriale il “dettare” gioca sulla duplice valenza di “dettare” a chi scrive, e “impartire regole, leggi”, “dare comandi” (valore del termine “dictator” in latino). La stessa ambiguità si trova nei versi della *Rose* dove i comandamenti sono effettivamente l’espressione della signoria d’Amore, ma sono anche impartiti “*mot a mot*”, come nella dettatura (che era richiamata dalla scena del maestro con l’allievo). Allo stesso modo che il Dante poeta scrive seguendo i precetti ricevuti da Amore in qualità di Amante al suo servizio, così l’autore della *Rose* espone ai suoi lettori quanto ha udito da Amore nel sogno.

Un ulteriore parallelismo riguarda la rivendicata profondità esegetica del testo scritto dal poeta.

*Qui dou songe la fin orra
Je vos dis bien que il porra
Des geus d’amors assez apenre,
por quoi il veille tant attendre
dou songe la senefiance
et al vos dirai sanz grevance;*

R.R., 2065-70

Se il carattere profetico e l’ispirazione scritturale della *Commedia* è un dato acquisito, chi vede nella *Rose* solo un pasticcio allegorico resta stupito da tale appello a riconoscere la “senefiance” del testo da parte del lettore, alla luce di un’esegesi che potrà disvelarsi solo alla fine del *Roman*. È vero che tale promessa di un disvelamento ultimo del senso “vero” della vicenda narrata non è poi stata mantenuta (almeno dal primo autore), ma resta comunque notevole una tale ambizione esegetica per un’opera che spesso si vuole affidata a un allegorismo banalmente didattico e dunque esplicito. In Dante sono numerosi i riscontri testuali che si potrebbero avanzare anche al di fuori del maggior poema, nelle opere giovanili, contigue cronologicamente al periodo in cui presumibilmente Dante poté leggere il poema transalpino. In primo luogo la *Vita Nuova*

rappresenta un esempio di quella tendenza all'autoesegesi (e dunque di un controllo sulla ricezione dei propri testi) che sarà una costante della produzione poetica dell'Alighieri. Le prose dell'opera giovanile valicano il collante biografico delle "razòs de trobar" dei canzonieri provenzali cui forse si ispiravano (ma nel modello del prosimetro entrava certamente anche il *De Consolatione*), in direzione di processi convergenti di decontestualizzazione e risemantizzazione, volti a un ripensamento di una prima produzione extravagante in funzione di un senso complessivo e di una nuova tensione morale, in cui biografia e allegoria¹¹⁸ finiscono per fondersi nel carattere biografico ed esemplare al tempo stesso. Proprio il primo dei componimenti, *A ciascun'alma presa e gentil core*, che tratta dell'interpretazione di un sogno richiesta ad alcuni poeti dell'epoca, mostra elementi di notevole analogia con la tematica del sogno di cui si deve ricercare la corretta interpretazione, qualcosa di analogo alla "senefiance" promessa dal De Lorris per il sogno autobiografico ed allegorico che è materia del *Roman*. Anche nella *Vita Nuova*, peraltro, appare evidente quella drammatizzazione delle forze interiori, non già vuote allegorie ma quasi personaggi di teatro che agiscono nell'agone interiore, che costituiscono l'elemento di continuità tra il *Roman de la Rose* e l'eredità mediolatina, di matrice stoica e cristiana, della psicomachia.

2.12 Ragione

Nella situazione di pena e incertezza in cui si viene a trovare l'amante, e che certo richiama da vicino la condizione di smarrimento dell'agens nei primi canti della *Commedia*, ecco che interviene in soccorso la figura di una donna salvatrice. Si potrebbe ritenere più opportuno fare ora un richiamo a Beatrice. Sennonché nella *Commedia* il soccorso viene prestato in prima battuta da Virgilio, che fu mosso dalla donna beata e bella. Il parallelismo con Virgilio regge anche perché è Virgilio, e non Beatrice, a rappresentare la ragione umana (che nel *Roman* è personificata appunto in *Raison*). Se la situazione narrativa consente il confronto, questo poi si rivela meno convincente se si analizza il discorso di *Raison*. Essa conduce un "chastiment", un sermone morale misto di rimprovero e ammonimento, per ricordare all'amante i suoi

¹¹⁸ Vedi in proposito la riflessione di T.S. Eliot "A chiunque essa appare come una contaminazione di biografia e allegoria, ma una contaminazione secondo una ricetta che è andata perduta per la mente moderna". ELIOT, 1992 p. 861.

errori. La contrapposizione tra *Raison* e *Amor* non potrebbe essere più netta. Tutto ciò che l'amante fa o pensa sotto il dominio di Amore non può che essere “*Folie*” (un termine chiave, ripetuto numerose volte), rispetto alla quale a ben poco valgono i discorsi saggi e gli inviti alla responsabilità. Questo particolare della folie amorosa fornisce un'ulteriore chiave di interpretazione rispetto alla descrizione insistita, che si era notata più su, che il poeta faceva della ricchezza e sovrabbondanza della Natura. Egli infatti ritorna su questo tema proprio in relazione alla follia amorosa:

Biaus amis, folie et anfance
T'ont mis en poine et en esmai.
Mar veis le bel tens de mai
*Qui fis ton cuer **trop** esgaier.*
Mar t'alas onques ombroier
*Ou vergier dont **Oisseuse** porte*
La clef a quoi t'ovri la porte.
*Fous est qui s'acointe d'**Oisseuse**:*
*s'acointance est trop **perilleuse**.*

Il tempo di maggio rende “troppo” felici, e questo eccesso va posto in relazione proprio con le immagini di sovrabbondanza naturale. Si ripropone insomma il legame tra l'abbondanza di natura e l'eccesso amoroso, la lussuria. Questa però si deve intendere come lussuria della mente, ovvero come un atteggiamento contemplativo piuttosto che come concupiscenza carnale, una disposizione riflessiva pericolosa perché espone al rischio della follia. Per questa ragione il poeta evoca all'interno dello stesso discorso la figura di Oziosa, richiamo che contiene anche un riferimento indiretto allo specchio, rievocato anche, peraltro, dall'aggettivo “perilleuse” (“perilleus” era il miroeur in cui si guardava Narciso, “perilleuse” sarà la fontana dello stesso mito nella citazione che ne fa il De Meun).

Più che alla costruzione di una morale amorosa, assistiamo insomma a una sconsolante rivendicazione di autorità sul cuore dell'uomo, che male fa a farsi governare dalla forza così cieca di Amore. Forza che si circonda poi di figure poco raccomandabili come Danger e Malabocca. Anche le forze che scatena *Raison* però hanno qualcosa di minaccioso, come *Honte*, sua figlia. Si assiste insomma, nel discorso di *Raison*, a un

appalesamento e a una chiarificazione delle forze in campo, in cui si dispiega il teatro interiore, esemplificato in “tipi” che si contendono l’agone della psiche dell’innamorato, mentre ben poco spazio viene lasciato all’iniziativa dell’amante. L’unica nota realistica e che stupisce in un discorso così poco avvincente è la sollecitazione a raffrenare il proprio cuore e a tentare di liberarlo dalla signoria d’amore espressa in quel “*dompte ton cuer et reffrain*” (R.R. v.3.052) che potremmo rendere con “addenta il tuo cuore e tienilo”, che richiama il realismo dell’Inferno dantesco, di un Amante che come un dannato cerca di recuperare il dominio sulle proprie passioni, con la stessa rabbia e disperazione del conte Ugolino quando morde il capo del proprio carnefice, ma che fa pensare nello stesso tempo alla metafora del cuore mangiato¹¹⁹, certo giunta a Dante per altre vie (soprattutto come *topos* della lirica d’amore, dove evidentemente a mangiare il cuore del poeta è Amore¹²⁰). È proprio il riferimento per antitesi, quello della *Vita Nuova*, in cui a “tenere” il cuore è Amore e ad addentarlo è Beatrice, quello che sembra richiamare più da vicino l’immagine del cuore tenuto con i denti perché non subisca la signoria d’Amore.

Il discorso di *Raison* è poi in fondo così grossolano (se confrontato con la complessa architettura filosofica dei discorsi dotti del secondo Roman), anche per una ragione drammatica, per giustificare quella che sarà poi la reazione peccata dell’amante. *Ragione* in Guillaume non è ancora la ragione mercantesca né l’esposizione del materialismo universale del De Meun; si riduce, tranne appunto per quei fortuiti accenni di realismo che abbiamo citato, a una “misura”, una generica saggezza ammantata di moralismo che serve più che altro da bersaglio polemico per il De Lorris. Va ricordata, anche nella prospettiva del diverso ruolo che Ragione assume nel secondo Roman, la funzione di supporto (e non di contrasto) che nella *Vita Nuova* la ragione offre nella sudditanza d’amore: dall’inizio in cui «non senza lo fedele consiglio della

¹¹⁹ L’accostamento con l’episodio di Ugolino va letto ancora nello spirito della deformazione tragica e grottesca al tempo stesso che abbiamo visto attuare per altri simboli (ad esempio l’albero della vita trasformato in patibolo), e secondo uno slittamento del campo semantico già visto altre volte (dalla tematica amorosa e quella politica e morale). Il Conte Ugolino infatti, in uno spazio (la torre) circolare e oppressivo come l’Haie del giardino di Dedit, addenta con tenacia il capo del proprio carnefice. Il punto di passaggio dal tema del cuore addentato con forza nella *Rose* al “rodere” del conte Ugolino si potrebbe riconoscere nel v.25 di “*Così nel mio parlar*” Rime XLVI: “*si di rodermi il core a scorza a scorza*”. Altro elemento di analogia tra la vicenda cronachistica di Ugolino e la terribile signoria d’amore è dato dall’immagine della chiave: Amore “con una chiave d’or mi fermò il cuore” nel sonetto IV del Fiore, mentre il supplizio di Ugolino inizia quando udì “chiavar l’uscio di sotto”. Per il significato di “tenere a freno il cuore” vedi anche Par XXII: “fermar li piedi e tenero il cor saldo”.

¹²⁰ E ovvia cade qui la citazione del “*Vide cor tuum*”, pronunciato nell’angoscioso discorso di Amore apparso in sogno nella *Vita Nuova*.

Ragione» (cfr.rispettivamente *VN* 1, 10 e 2, 4) Amore governa il rapporto con Amante, alla fine in cui, di fronte al rischio di un traviamiento dopo la morte di Beatrice (l'amore "cortese" per la donna gentile) è proprio la "costanza della Ragione"(*VN* 28, 1-2) a ricondurlo all'amore ormai completamente sublimato per Beatrice.

Il discorso di Franchezza e Pietà, personificazioni giunte in soccorso dell'amante al seguito di Ragione, mostra alcuni elementi di interesse. Innanzitutto, la presenza insieme a Ragione di altre due figure femminili, unitamente alla situazione e al riferimento alla signoria d'Amore ci conducono nell'atmosfera della canzone dell'esilio, con le tre donne che si pongono intorno al cuore dell'amante. Dante fa corrispondere il tono elegiaco e sommesso delle tre personificazioni dei diversi tipi di giustizia all'argomentare risoluto e fermo di Franchezza e Pietà, che smuovono Danger con argomenti solidi e razionali. Se per *Rime* XLVII vale soprattutto il rapporto di opposizione, per un passo della *Commedia* una spia viene dalla somiglianza:

prima era scempio e ora è fatto doppio

Purg XVI, 54

Il ere avant asez troblez

Mes or est ses anuiz doblez

RR, 3297-98

Si dirà che la sovrapposizione non è perfetta a livello lessicale, e non lo è del resto neanche su quello semantico: nel passo dantesco si parla di un dubbio filosofico-morale che si raddoppia nella mente dell'agens, nel passo del *Roman* è invece una intensificazione non della difficoltà di sciogliere un dubbio, ma della condizione di sofferenza dell'innamorato. Se però si pensa a come le questioni d'amore avessero assunto una coloritura filosofica e come la battaglia dei pensieri in cui si arrovellava l'amante già con Cavalcanti fosse anche un paradosso di tipo filosofico prima ancora che una impasse sentimentale, e si sottolinea poi come la frase contenuta nel distico sia pronunciata da Raison (che cerca di intercedere presso Danger in favore di Amante), personaggio per sua natura deputato alla riflessione filosofica, ecco che ristabiliamo la possibilità di un confronto. E non nascondo che contro ogni obiezione mi sembra più persuasiva l'immediatezza di questo giro sintattico chiuso in due versi.

Ora, secondo il modo ormai a noi consueto, cerchiamo di motivare questi legami, di dare corpo e spessore di argomentazione a queste "ombre", analogie testuali che sollecitano la memoria del lettore dantesco ma che devono anche essere giustificate e

interpretate. Il canto XVI del Purgatorio occupa una posizione pressochè centrale nella *Commedia* e dunque tratta non certo casualmente una questione assolutamente cruciale nel pensiero filosofico dantesco (ciò apparirà vero a chi conosce il rigore geometrico della costruzione dantesca e del valore della posizione delle questioni più significative trattate nei vari canti, che assumono così una connotazione simbolica di rilievo in virtù della loro collocazione). Centralità del canto nella struttura dell'opera, ma anche centralità topografica rispetto al cammino dell'agens verso il Paradiso. E si noti come il riferimento infernale già apparso un'altra volta nel primo Roman (nel passo che non abbiamo mancato per questo di rimarcare), ora si complichì (*d'enfer en paradis*). Il tema sollevato da Dante qui è la corruzione morale del tempo presente che "disvia" l'uomo dalla sua naturale propensione al bene, e che soprattutto gli ha tolto, insieme con la separazione tra potere ecclesiastico e temporale, i due "soli", cioè la guide dell'umanità che tali potranno essere finché si manterranno separate.

2.13 Il bacio dato alla Rosa (R.R., 3984-86 e Pd XXX, 124-126)

La *Quête* del primo *Roman* giunge rapidamente al suo compimento con il bacio dato alla rosa dall'amante, grazie all'intercessione di Venus e del suo allusivo "brandon" che riscalda ogni innamorata renitente. Dapprima cede Bel Acueil e poi giunge il bacio appassionato alla rosa, che riscalda il cuore e guarisce ogni male. Ci aspetteremmo una descrizione un pò esteriore del sentimento e della sensualità scatenata dall'evento nel cuore e nei sensi dell'innamorato. Ciò anche sulla scorta della metafora del brandone infuocato e dei modi decisi di Venus. Senonché Guillaume usa un'espressione di stile abbastanza elevato:

*mout est gariz qui tel flor baise,
qui est si douce et si olanz
je ne serai james dolanz*

R.R., 3984-86

Aveva detto l'amante stesso che sarebbe salito "*d'enfer en paradis*", e dunque non ci dobbiamo stupire se anche lo stile si eleva per descrivere in modo appropriato il rinnovato sentimento d'amore, restituendo, seppure per un giro di versi molto breve, il senso di un trasognato lirismo, ben presto di nuovo incrinato dal dubbio (e d'altrone

Guillaume è il poeta che esprime la crisi del mondo cortese, insidiato dalla mentalità mercantesca). Interessante appare allora l'analogia che a livello di suono e di immagine questi versi mantengono con la delicata eufonia di una terzina del paradiso dantesco

*Nel giallo de la rosa sempiterna,
che si digrada e dilata e redole
odor di lode al sol che sempre verna*

Pd XXX, 124-126

Non sarà certo sfuggito come in questi versi anche l'agens sia giunto a godere della prossimità con la Rosa (sull'analogia tra la Rosa oggetto della *Quête* del Roman e la candida Rosa in cui termina il viaggio oltremondano del pellegrino hanno già scritto altri). Nel giro di una terzina è una confusione di sensi, dal colore al suono all'odore, tutti accomunati da una tonalità incorporea (le parole sono scelte in funzione di una delicata scomposizione sillabica, quasi note di uno xilofono, e corrispondono all'impercettibile mutare della luce gialla nel profumo "di lode"). In questi versi è concentrata, in mistica luminosa, un equivalente paradisiaco della "laus creaturarum" di Francesco. Senonché a cantare la lode non è il dispiegarsi del creato ma il suo concentrarsi nella luce della condida rosa. Per l'analogia fonetica si noti in particolare la coppia *olanz/dolanz* che in Dante di tripartisce in *redole/odor/lode*. In realtà in Dante all'apparente naturalezza dell'espressione fa da contrappunto la sua complessità strutturale: le espressioni trimembri sono due e il tutto è complicato dal fatto che esse condividono un elemento, che cade proprio nell'*enjambement* dei vv.125-126: la prima "*si digrada, dilata e redole*" porta a compimento la fenomenologia della rosa su un piano visivo, la seconda "*redole odor di lode*" amplia il terzo membro in una confusione sinestesica di suoni, luci e profumi. I versi sublimi che accompagnano verso l'*excessus mentis in deum* sono stati associati alla mistica della luce della scuola di Chartres, mentre il lirismo dell'episodio che conclude, di fatto, la *Quête* secondo Guillaume trova un riscontro a livello visivo nel "gotico fiorito" che sembra fare da corredo visivo alle allegorie amorose di questo poema cortese. Verzure e giardini, roseti e tutto quel corredo botanico-florescente di una natura oggettivata in una lirica solare, cristallina che sarà ripresa anche dai prestilnovisti come Guinizzelli e che certo aveva nutrito la fantasia del giovane Dante. Alla luce di questo ragionamento diventa pertinente la domanda se, oltre che la trasposizione poetica della mistica chartriana, o, se vogliamo

un riferimento più concreto alle arti visive, delle vetrate delle cattedrali gotiche, l'apparato visivo e sinestesico della polifonia paradisiaca non costituisca anche una trasfigurazione di quell'allegorismo cortese conosciuto attraverso una lettura, mediata dalle prime letture poetiche prestilnovistiche, del *Roman* del De Lorriz. Dunque il ricordo della *Rose* qui agisce su due livelli: quello dell'immagine, per cui le *jardin de Dedit* diventa l'Eden cristiano (e in questo Dante ripete la riallegorizzazione in termini religiosi che di alcune immagini profane della prima *Rose* aveva fatto il De Meun); sul piano testuale, visto che la coppia *olanz/dolanz* ispira la serie *dole/redole* del canto del Paradiso. Proprio in tale serie però va colto però anche l'intento di dare una diversa forma alla materia della *Rose*. Infatti all'opposizione binaria *olanz/dolanz* Dante sostituisce un flusso di monosillabi che alternano e mescolano proprio la o e la d, cioè i suoni iniziali che segnavano la differenza tra le parole rima. Se l'andare "a coppia" è tipico del procedere razionalistico, sviluppato in quanto tale soprattutto dal secondo autore del poema francese, in quanto scioglie l'unicità della parola poetica attraverso il gioco dell'*equivocatio*, il sostituirvi sul piano metrico la struttura della *terzina*, e su quello fonetico/musicale la moltiplicazione e mescolamento degli elementi fonetici oppositivi (d/o) della coppia dei rimanti, ha il significato di ricomporre l'originaria unità della parola poetica attraverso il "fuoco che affina" della scomposizione e ricomposizione ossessiva degli elementi fonetico-lessicali.

2.14 Personificazioni della ritrosia femminile e demonologia dantesca

Se vogliamo, come proponeva il Contini, leggere la *Commedia* come antiparodia della *Rose*, o più semplicemente, lasciando stare il discorso parodico, sviluppare il confronto secondo il paradigma dell'antitesto, molti dei versi che riproducono l'irata reazione di *Venus* sembrano condensare quelli che saranno i passi più violentemente realistici dell'*Inferno*. A fare il paio con i passi bolognesi, con i riferimenti irriverenti a "salse" e mercimoni femminili di un ceto intellettuale corrotto che, a peggiorare la situazione, riveste di ipocrisia sia la morale cortese che la veste di chierico, compaiono qui i riferimenti a questo primo *Roman* nella *Commedia* più violentemente realistica. Ci si riferisce in primo luogo del canto XXII dell'*Inferno*, quello in cui Dante e Virgilio, accompagnati dalla fiera compagnia dei "diece demoni" di *Malebranche*, attraversano *Malebolge*. Ma perché ritenere che vi sia un legame proprio con questi canti infernali?

Partiamo, come di consueto da alcune evidenze testuali. Innanzitutto il repentino mutamento di tono che viene associato alla figura di Malabocca (da paradisiaco, affine al *joi* provenzale ripetutamente citato attraverso le parole *joi/joie*, a infernale, cagionato dall'insorgere contro la gioia dell'amante delle resistenze femminili). È un personaggio che già nel nome composto tradisce la parentela con Malebranche (e nell'opera che è stata definita "Inferno in fieri", il *Fiore*, quella cioè che potrebbe segnare, ove fosse accolta la sua attribuzione a Dante, la rielaborazione del poema francese in funzione di un suo riutilizzo in chiave di ipotesto/antitesto nella *Commedia*, saranno nomi composti di questo tipo a indicare luoghi, proprio come avviene nell'Inferno dove al nome collettivo Malebranche corrisponde il luogo Malebolge). Le personificazioni delle resistenze femminili assumono, anche nell'atteggiamento petulante ed insidioso, la violenta esuberanza dei diavoli infernali. Certo, la maestria dantesca nel dipingere i vari caratteri, mescolando elementi comici, ispirati ad alcuni personaggi delle contemporanee sacre rappresentazioni¹²¹ e che poi verranno ripresi nella *Commedia* dell'arte (pensiamo ad Alichino/Arlecchino), e riferimenti a personaggi tipici della città e del contado toscano, sembrano inarrivabili se paragonate alla staticità di queste astrazioni allegoriche. Però anche in esse si possono cogliere la rapidità teatrale dei dialoghi incalzanti e la capacità dell'autore di disegnare con pochi tratti caratteri umorali e violenti. Si nota, come anche nei passi di Malebolge, un *climax* nell'angoscioso avvicinarsi dei caratteri attorno al malcapitato. Nel canto XXII vittima dell'infame corteggio demoniaco non sarà l'agens (la dignità del suo ruolo glielo impediva) ma il malcapitato tratto dalla pece che, dopo che Graffiacan "gli arruncigliò l'impegolate chiome" (v.35), subirà un bestiale supplizio. "Tra male gatte era venuto 'l sorco" (v.59) chiosa Dante, ma in fondo una simile notazione non potrebbe descrivere anche la condizione del povero amante descritto da Guillaume, quando si trova nel mezzo di una lotta di potere tra Malabocca, Bel Accueil, Honte, Jalousie?

Infine Danger:

Lors leva li vilains la hure

Frote ses ieulz, si s'esberuce

Fronche le nes, les ieulz rueille

¹²¹ È questa l'opinione del Graf, secondo il quale Dante fu ispirato per i propri demoni da quelli che poteva vedere assistendo a qualche dramma sacro precedente alle sacre rappresentazioni attestate in Italia in un periodo immediatamente successivo. Non andrebbe esclusa, ma pare meno probabile al Graf, la possibilità che egli abbia assistito ad alcuni drammi in Francia (come il *Mystere d'Adam*). Cfr GRAF, 1893 : p.291.

Et fu plein d'ire e de rueille

RR, 3729-32

Se il corteggio delle personificazioni della ritrosia femminile si trasfigura in una compagnia demoniaca in cui una curiosa diffidenza lascia il posto a un terrore che si fa spazio impercettibilmente nella coscienza (mirabile in Dante l'analisi psicologica di tale sentimento: il culmine del timore è raggiunto quando i dieci demoni si sono dileguati e il pellegrino paventa il loro ritorno), Danger, l'ortolano, ma anche il guardiano che permette o sbarrà il passaggio nel giardino, assume decisamente le sembianze bestiali dei guardiani danteschi. La mimica del volto, ma sarebbe meglio dire muso, fa pensare a tante analoghe descrizioni nella *Commedia*, in particolare se estendiamo il confronto a certi dannati dell'Inferno, parimenti connotati da tratti bestiali:

*Qui distorse la bocca e di fuor trasse**la lingua, come bue che 'l naso lecchi.*¹²²

Inf.XVII, 74-75

Con la solita abilità nel condensare nel giro di pochi versi, qui solo un distico, una notevole capacità di osservazione del mondo naturale, visto come apparato simbolico di vizi e virtù umane, la potente fantasia dantesca ci consegna un tipo umano che sembra tratto di peso dalla realtà contemporanea. E anche pochi versi più su del medesimo canto mostravano simili notazioni realistiche:

*non altrimenti fan di state i cani**or col ceffo, or col piè, quando son morsi**o da pulci o da mosche o da tafani.*

ibid., 49-51

l'apparente pignoleria con cui Dante si sofferma sulla causa dell'irritazione dei cani, serve in realtà a prologare ed amplificare fino al giro della terzina quella che nell'esperienza comune è poco più che un attimo. Nel guizzo indispettito del cane, mille volte osservato da ognuno, è condensata la reazione umorale e violenta, una rabbia tutta umana che si fa pena eterna. Se nel riferimento alla quotidianità si coglie l'aspetto

¹²² Di questa similitudine si è occupato ampiamente Gianfranco Folena in un articolo ora in volume (vedi FOLENA, 1983).

didascalico, l' elemento di contatto e unione tra il mondo fantastico dantesco e quello dei suoi lettori, nel contenuto umorale, violento, di questo "pezzo di realtà" ("cinéma" avrebbe detto Pasolini) l'aspetto didattico viene trasceso in una poetica che supera la mimesi in ri-creazione "sublime" del mondo reale (Narciso che si fa Pigmaliione, come nella conclusione del *Roman de la Rose*). Nella figura di Danger i tratti bestiali sono impliciti nei gesti e nella mimica del volto, mentre non si ha, come in Dante, un più esplicito riferimento alla mitologia classica. Potremmo pensare, come tipo umano, ad un Caronte, figura parimenti irascibile e di aspetto terrificante. Ma in Guillaume il personaggio, pur continuando ad argomentare e dialogare con i suoi interlocutori, si muove davvero come una fiera incattivita da una caccia infruttuosa. Se l'aggrottare le ciglia o il roteare gli occhi trova più di una rispondenza, nella *Commedia*, in immagini di fiere o di dannati, il suo muoversi per il giardino alla ricerca di ogni pertugio da sbarrare fa proprio pensare a un cane o simile fiera (inevitabile il raffronto con la lonza, essa pure impegnata a sbarrare il passaggio). Ecco allora un'analogia tra questo passo della *Rose*:

Des or est mout changeiez li vers
Car dongiers devient plus divers
Et plus fel qui ne soloit plus
estre
 R.R. 3759-61

E la descrizione di Cerbero:

Cerbero, fiera crudele e diversa,
con tre gole caninamente latra
sovra la gente che quivi è sommersa.
Inf. VI, 13-15

La consonanza della coppia *divers/diversa* potrà parere un indizio debole. Ma qui, come altrove, non ci deve limitare solo alla suggestione di una convergenza testuale. Dobbiamo fare in modo che il nostro paradigma d'indagine, proprio per la natura della letteratura allegorica che fa da sfondo alla *Rose*, accolga tra gli indizi validi e probanti anche le immagini mentali, l'elemento iconologico che guida la composizione poetica. Così è utile ricordare che Cerbero, a differenza di Dangier, ripete il tipo della fiera trifronte (quale poteva richiamarsi la fiera "tricorpore" formata da lupa, leone e lonza) e dunque rimanda al tema del rispecchiamento narcisistico, che in Dante, abbiamo visto,

assume il significato di immagine dell'alterità e del rifiuto femminile (di cui Dangier è allegoria). Allora anche la ripresa dei rimanti servirà da guida in questi percorsi testuali nella *Rose*. Vediamo le rime implicate nei versi di Narciso.

C'est li miroer perilleus
Ou Narcissus, li orgueilleus
Mira sa face et ses ieuz vers
Dont il jut puis mort tot envers

R.R., 1569-72

La coppia vers/envers da un lato rimanda al tema del vers non più come elemento ritmico nel quale si esprime la corporeità, ma come “principio invertente”, legato all'immagine e al riflesso. Dunque attraverso questi richiami testuali legati in particolar modo ai rimanti, si coglie come nell'autore Dante si attivi una memoria testuale di diversi passi della *Rose*, in corrispondenza di immagini analoghe per significato: la fiera “tricorpore” del I canto dell'*Inferno* rimanda al rispecchiamento narcisistico e recupera “perilleus” in “perigliosa”, la sua ripetizione nella figura trifronte di Cerbero nel VI della stessa cantica attiva invece una diversa memoria testuale, con il recupero dei soli rimanti in coincidenza con la ripresa dell'immagine di una figura del rifiuto¹²³. Che poi già nella *Rose* del De Lorris l'analogia tra i rimanti dei due passi di Narciso e di Dangier spingesse nella direzione di un'interpretazione dell'immagine vista da Narciso come la forma del rifiuto femminile è certamente possibile (in quanto il riflesso è un'immagine che non accoglie al suo interno ma respinge all'indietro).

Se prendiamo in considerazione anche questo elemento, anzi lo poniamo a guida della nostra riflessione, ecco come la caduta improvvisa della speranza nell'innamorato, il suo tornare dal sogno all'incubo angoscioso, giustifica il processo di condensazione e il *climax* nella rappresentazione drammatica. Dapprima con un infittirsi dei dialoghi e dei personaggi caratterizzati in modo negativo e poi nella rabbia che monta in Danger, che si trasfigura in creatura dai tratti bestiali. Notiamo poi proprio nel discorso di Danger un modo di dire che sarà ripreso nel *Fiore*: meglio sarebbe che fuggissi a Pavia. Avevamo detto che nel poemetto comparivano sia toponimi composti sul genere de “il paese di Tagliagola”, che richiama sia Malebolge, luogo infernale dantesco, sia una simile

¹²³ Come si vedrà meglio più avanti, i rimanti verso/diverso ricompaiono in un altro canto infernale nel quale viene riproposto il tema del rispecchiamento.

toponomastica del *Roman*, sia nomi di città dell'Italia settentrionale di allora, quella che allora si chiamava Lombardia; e allora viene da chiedersi se sarà poi un caso che la convergenza testuale (asez/doblez e scempio/doppio) che avevamo ricordato per alcuni versi più su, chiami in causa proprio il canto di Marco Lombardo.

*De tieus dolors aurai ge maint,
Car je suiz en enfer cheoiz.
Malebouche soit maleoiz:
sa langue dolereuse et fausse
m'a porchacie ceste sause.*

Il precipitare della situazione a livello drammatico non poteva che trovare un corrispettivo lirico nel lamento dell'amante, reso ancor più disperato dall'aver assaporato il profumo della Rosa. I versi che abbiamo riportato sembrano un condensato delle riprese e delle analogie con la *Commedia* che abbiamo citato in altre occasioni. Il riferimento alla situazione infernale, a cui drammaticamente ritorna l'amante (prima aveva affermato di essere passato da "enfer en paradis"), è già di per sé un elemento di grande interesse. Ad esso aggiungiamo, per il tramite del nome di Malabocca¹²⁴, la collocazione più precisa del luogo di Malebolge, e infine, altro riferimento che postula il passaggio attraverso il *Fiore*, la caduta nel grottesco attraverso l'accostamento al realismo più truce della pena fisica con il culinario (come nei vari "larder" che precedono), realizzato con la salsa, che sembra essere richiamata dalle "pungenti salse"¹²⁵ del canto bolognese.

¹²⁴ Il passaggio da nome di un personaggio a nome di un luogo era stato compiuto all'interno del *Fiore*, coi toponimi sul tipo del paese di Tagliagola.

¹²⁵ Sulla citazione delle salse come riferimento alla fossa comune in cui erano sepolti i suicidi, emblema della corruzione morale della città, da Dante associata all'ipocrisia del ceto intellettuale universitario bolognese, un più esauriente riferimento bibliografico è comunque in Sapegno.

3 La *Rose* di Jean de Meun

3.0.1 L'autore e il suo tempo

Dopo quarant'anni circa dalla morte del primo autore, che non completò l'opera ("perché non volle o perché non potè", come recita l'introduzione), l'opera viene ripresa e completata da Jean Chopinel detto De Meun, autore diverso per formazione e indole dal primo. Jean infatti appartiene alla nuova borghesia intellettuale parigina legata agli ambienti accademici.¹²⁶ Ambienti pesantemente influenzati dall'innovazione che nella cultura medioevale era stata portata dalle idee averroistiche, che esprimevano un'interpretazione radicale dell'aristotelismo, in contrapposizione con il suo recupero nell'alveo della dottrina cristiana proposto da Tommaso d'Aquino. Tra le idee più radicalmente innovative di questa corrente filosofica va ricordata la tesi della doppia verità (secondo cui vi deve essere una religione per il popolo umile, da intendersi come superstizione o credenza popolare, alla quale si antepone una religione-saggezza destinata ai filosofi, detentori di un sapere sommo, che li distingue dagli altri uomini). Ma l'idea che certo spinse di più alla loro condanna da parte del vescovo di Parigi Etienne Tempier, che prima nel 1270 criticò 13 proposizioni e successivamente nel 1277 elencò ben 219 tesi averroistiche che giustificavano la persecuzione dei filosofi di questa corrente, era la convinzione della non immortalità dell'anima individuale. Secondo questa tesi, l'attività spirituale dell'uomo non è legata ad una eterna anima individuale, ma al suo congiungersi con un intelletto agente che risiede nell'empireo e che contiene per l'eternità tutte le idee, che dunque sono le stesse per tutti gli uomini di alto ingegno. Queste tesi erano certo aspramente contestate dalla Chiesa di allora (si è ricordata la persecuzione del Tempier) e qualcuno dei loro seguaci, forse i meno prudenti, ci aveva rimesso la vita (Sigieri di Brabante e Boezio di Dacia sono i due casi più famosi, anche perché autori entrambi ricordati nella *Commedia*). Per comprendere meglio la portata della nuova cultura accademica di cui anche il De Meun fu espressione, è necessario analizzare i principali effetti di questa ventata di rinnovamento nello scenario culturale italiano. Secondo Maria Corti¹²⁷ l'intera corrente stilnovistica in

¹²⁶ Anche se il Mancini fa ricadere anche il De Lorris in questa temperie culturale, riconoscendo in lui alcuni spunti goliardici.

¹²⁷ Vedi CORTI, 1983.

Italia, impersonata da giovani intellettuali accomunati dalla sensibilità poetica e da una formazione culturale cosmopolita, nonché da una profonda intesa spirituale, costituiva un tentativo di rinnovamento della ormai morente civiltà cortese e feudale, nel segno della nuova e più vivace realtà comunale.

Se gli intellettuali europei che abbiamo citato caddero sotto il maglio della persecuzione religiosa, molti di questi poeti-filosofi italiani, come Cavalcanti (sul quale, come ricorda una novella del Boccaccio¹²⁸, pesava il sospetto di essere ateo¹²⁹)



Guido e la brigata godereccia (Dec. VI, 9), Miniatura del ms. 5070, c. 234 v, Bibliothèque de l'Arsenal, Parigi. Si noti l'analogia del soggetto iconografico con gli affreschi illustranti il tema tradizionale dell'incontro dei tre vivi e dei tre morti.

furono vittime delle

loro stesse contraddizioni.

Tale contraddizione si esprime nella poesia cavalcantiana nel conflitto tra la tensione al perfezionamento spirituale in senso cortese e la psicomachia in cui si dibatteva senza speranza il suo animo, alla fine della disperata analisi della fenomenologia amorosa che trova la sua maggiore sintesi in *“Donna me prega”*.

¹²⁸ *Decameron*, giornata VI, nov. 9

¹²⁹ E comunque toccò loro, se non la persecuzione che colpì Sigieri “ad Orbivieto” (Fiore, XCII, v.11), almeno lo scherno e la polemica religiosa usata per fini politici di alcuni rappresentanti della parte politica avversa. Nel caso di Cavalcanti, sia detto per inciso, i cronachisti Villani e Compagni e lo stesso Boccaccio, che si basava per l'aneddoto sul *Rerum memorandarum* di Petrarca, non furono i più intransigenti nei confronti del suo “epicureismo” (termine usato in modo generico per indicare un'attitudine da miscredente). La sua fama di ateo (compatibile dunque con le teorie dell'anima mortale degli averroisti) poggia più saldamente sull'ironico scambio di battute con l'Orlandi (deriso da Guido nel sonetto *“Una figura della Donna mia”* perché aveva abbracciato in modo acritico le notizie delle apparizioni della Vergine a Firenze, cfr G. Villani, *Cronica* VII, 155) e la novella del Sacchetti (trecentonovelle LXVIII) in cui, ad un ragazzino che lo burlava, aveva risposto “vatti con Dio”. Si noterà che sia l'Orlandi che il Sacchetti erano di parte Nera. Rispetto a questi generici attacchi, si noti come la novella del Boccaccio, oltre a riportare la fama di ateo del poeta, esponga in modo preciso, attraverso l'interpretazione della frase sibillina pronunciata da Guido, alcuni dettami della filosofia averroistica (il convincimento cioè che gli uomini privi di alto intelletto e sensibilità siano privati della “vera vita”, che consiste appunto nell'attività intellettuale e nella contemplazione delle idee dell'intelletto agente. Sull'epicureismo di Cavalcanti in Boccaccio e in Compagni vedi anche G. Gorni *“Guido cavalcanti nella novella di Boccaccio Decameron VI, 9 e in sonetto di Dino Compagni”* Cuadernos de filologia italiana, 2001, n° straordinario: 39-45,

3.1.1 La ripresa della narrazione – discorso di Raison

Già dai primi versi della ripresa, il De Meun si mostra autore smaliziato, che ha in mente un progetto abbastanza preciso. Va notato innanzitutto come cerchi di non far parere l'interruzione con la narrazione precedente. Questo evidentemente dà un'indicazione ben precisa di come la circolazione stessa dell'opera venisse prevista dall'autore come collegata al primo *Roman*. Questo aspetto, che a prima vista potrebbe sembrare poco significativo, dà invece il senso del controllo che il De Meun vuole esercitare sulla ricezione del testo.

Quando parliamo del *Roman de la Rose* parliamo di un'opera che si inserisce nel grande filone della letteratura allegorica (numerosi sono i riferimenti e i debiti dello stesso De Meun, a uno dei principali rappresentanti di questa tradizione, Alano di Lilla). E la letteratura allegorica è il filone che maggiormente consente di cogliere il ricorso a un sistema di immagini mentali come modalità di controllo della ricezione del testo. La volontà di garantire la continuità con l'autore precedente è coerente con il carattere didattico-morale del genere allegorico e consente già di apprezzare, a fianco dell'apparente spregiudicatezza, l'estrema serietà e ambizione del progetto del De Meun, sgombrando il campo dalla tentazione di trasformarlo in una semplice opera di gusto goliardico (e d'altronde le dimensioni stesse che il "miroeur aus amouereus" assunse proprio grazie al De Meun rendevano questa interpretazione poco plausibile). Nell'evenienza che però non lo facessero, o che la loro memoria fosse un pò debole, ecco che egli inserisce tutta una serie di sequenze riassuntive ed esplicative che definiscono brevemente la situazione di amante. Nel fare questo il de Meun però non trascura di "guidare" l'intepretazione della prima parte del *Roman*. Egli insomma riassume o riprende la narrazione precedente, ma in modo funzionale al suo progetto.

Nonostante quest'opera di "mascheramento" della frattura tra le due parti del poema, si notano fin da subito, una volta conclusa la prima fase di raccordo e ripresa, le notevoli differenze nell'ispirazione e nelle finalità della nuova opera. Innanzitutto, come ben nota lo Strubel nel commento alla sua edizione, De Meun si premura di far rientrare Raison nel campo della coscienza, assicurandole un ruolo di protagonista e non di semplice parte in causa.

E pour qu'a fortune venons

Quant de s'amour sermon tenons

R.R.,4833-34

Il discorso di Raison diventa qui interessante. Tra i vari tipi di amore (e già in questo possiamo notare un primo tentativo di razionalizzazione della divinizzata allegoria d'Amore), viene messo in evidenza quello legato ai beni della fortuna. Raison nel suo discorso ricorre a due immagini di un certo interesse anche in rapporto alla poesia dantesca: la sua associazione con fenomeni astrali che comportano l'alternarsi di luce e ombra (e giustamente lo Strubel ricorda che Dante aveva fatto di Fortuna l'imperatrice del regno sublunare) e l'immagine della ruota della Fortuna. Interessante notare come Dante compia una fusione tra queste "immagini mentali" di fortuna nel peccato di avarizia facendole confluire nella rappresentazione degli avari del canto VII dell'Inferno (e dunque stabilendo di fatto un'equazione tra la venerazione di questa nuova dea della "gente nova" e il peccato di avarizia). Ecco allora gli avari girare in cerchio fino a battersi un con l'altro coi prodighi per poi riprendere l'insensato movimento, come è insensata l'azione di chiunque inseguia fallaci immagini di bene. Si ricorderà però che l'immagine degli avari che si muovono in cerchio scontrandosi con i prodighi era già stata chiamata in causa sulla carola della prima Rose. Dante dunque compie una sovrapposizione tra due immagini circolari: quella della carola, cui rimanda il movimento simile a una danza degli avari, e quella della ruota di Fortuna della seconda. Ciò sembra suggerire una critica ad un modello sociale che ha spogliato la cortesia degli antichi valori, e l'ha piegata alla sopraffazione e all'inganno propri della "gente nova". Gli avari dunque vengono rappresentati insieme ai prodighi come coloro che inseguono "*la corta buffa d'i ben che son commessi alla Fortuna*"(vv.61-62), la quale è poi personificata in una intelligenza celeste che sovrintende al continuo mutare delle vicende umane. Si noti dunque la pregnanza dell'immagine come generatrice della suggestione poetica: l'oscurità (associata al mondo sublunare) che assume anche il significato di limite conoscitivo e il movimento circolare. (vedi ad esempio la sestina *Al poco giorno ed al gran cerchio d'ombra*, Rime, CI).

Il discorso di Ragione, oltre a introdurre una articolazione e una razionalizzazione dell'amore, che certo porta su un piano di riflessione ben distante dal paradosso cortese e dalle implicazioni gnoseologiche ed etiche connesse al mito di Narciso, presenti ancora nella prima *Rose*, sposta gradualmente l'asse dal tema lirico ed erotico a quello

delle conseguenze sociali ed etiche dei vari tipi di amore. È proprio la digressione sull'amore di coloro che godono dei fallaci beni di Fortuna ad introdurre da un lato una potenziale contraddizione con l'esaltazione della generosità e prodigalità tipica della civiltà cortese (la *largueza*), mentre ci fornisce dall'altro l'occasione per constatare somiglianze notevoli con il moralismo dantesco dei canti infernali.

Qu'il aint en generalitè

Et laist especialitè

RR, 5439-40

Ragione invita amante a cercare l'amore su questa terra, negando nella sostanza la tesi che Amante ha appena esposto, di un amore che ormai non ha riscontro nell'esperienza umana. Se Amante lamenta la fine, la caduta dell'amore puro e leale, Ragione insiste nella sua tesi che l'amore non debba essere inteso come il sentimento per la donna amata, ma possa rispondere ad una definizione molto più generica di un'affezione rivolta all'umanità, definizione che dunque comprende anche l'amore per il prossimo, lo spirito di carità e l'amicizia. Va ricordato che il momento che segna questo allargamento semantico del significato di amore (o se vogliamo uno spostamento del campo semantico) coincide con la critica dell'amore influenzato dalla Fortuna. I due versi riportati assumono però un altro significato se si pensa anche a una valutazione in senso gnoseologico del sentimento di amore. Potremmo in questo caso interpretarli come l'invito a non esaurire l'amore nella conoscenza dell'altro (si pensi al paradosso gnoseologico della fontana di Narciso: l'amore per la conoscenza dell'altro porta a perdere la coscienza di sè), e ad ampliarlo nell'amore per l'umanità in genere (*amor caritas*), come l'influsso di una concezione della conoscenza appunto universale, che non si esaurisce nell'esperienza del sentimento individuale ma è propria del saggio che ricerca la conoscenza nell'anima universale del mondo, nell'intelletto possibile che sopravvive alla morte dell'anima individuale.

“Mais or vendent les jugemenz

Et bestornent les erremenx

Et taient et content et raient

Et les povres genz trestout paient:

tuit s'efforcent de l'autrui prendre”

R.R., 5575-79

Il discorso si allarga fino a comprendere l'amore per la giustizia e la critica alla categoria dei giudici, che preannuncia la critica ad altre categorie professionali. Qualcosa di analogo si legge nelle prime terzine dell'undicesimo del Paradiso, dove c'è un analogo procedimento anaforico che serve a rendere l'idea dell'indaffararsi nel vizio e nella corruttela morale di queste figure di borghesi, trascinate in un ritmo laborioso quanto insensato, che sembra rallentare solo quando s'invischia nella bestiale fatica dei sensi:

*O insensata cura de' mortali
 Quanto son difettivi sillogismi
 Quei che ti fanno in basso batter l'ali!*

*Chi dietro a iura, e chi ad aforismi
 Sen giva, e chi seguendo sacerdozio,
 E chi regnar per forza o per sofismi,*

*E chi in rubare, e chi in civil negozio;
 Chi nel diletto della carne involto
 S'affaticava e chi si dava all'ozio.*

Pd XI, 1-9

È proprio l'accostamento tra questa laboriosità ammantata di scienza e la meccanicità di un coito, a rallentare il dinamismo dei versi precedenti e a far sfociare nel grottesco, nella rappresentazione di automi accecati da passioni volgari, l'elencazione accurata delle nuove professioni della vita cittadina. Ciò segna la differenza tra il genio poetico dantesco, che non disdegna l'irriverenza quando un fine morale più alto la giustifichi, e il più scontato ricorso all'anafora e all'accumulazione cui si fermava l'ingegno da letterato del De Meun.

Il discorso di Ragione si dispiega in modo ora meno argomentativo e più allegorico (lo Strubel segnala la dipendenza di alcuni di questi passi da Alano di Lilla). All'immagine della ruota di Fortuna, nuovamente rievocata, si aggiunge quella del Palazzo di Ragione, instabile e mal costruito, posto su una rocca battuta dai venti. Sono immagini

tradizionali, ma l'aver posto la *Commedia* come un'anti-*Rose* e l'accostare le immagini mentali che presiedono alla creazione poetica nell'uno e nell'altro poema, spingono ad alcune interessanti considerazioni. Non mi sembra del tutto insensato accostare all'immagine della ruota di Fortuna quella del roteare delle braccia di Lucifero nell'estrema profondità dell'Inferno. E l'accostamento viene rafforzato dall'immagine dei due fiumi che compaiono nella *Rose* e che nell'Inferno sono i fiumi infernali. Di quei fiumi si può dare una spiegazione che richiama la teoria umorale (riferibile alla pneumatologia medioevale). Essi rappresenterebbero cioè la circolazione linfatica dei quattro umori (come quattro sono i fiumi infernali) che influiscono, variando la loro composizione, sui sentimenti e i moti dell'animo umano. Dopo aver avanzato questa ipotesi, non paia una contraddizione il ripensare poi quella stessa immagine come generata da un modello di interpretazione delle vicende umane apparentemente diverso. Sia Dante che il de Meun rimandano a un comune bacino allegorico, che probabilmente proprio da quella teoria umorale e fantasmatica continuava ad alimentarsi, ma questo non esclude che ne potessero fare un uso tra loro diverso. E la differenza sta in primo luogo nella contestualizzazione di tali allegorie. L'allegoria di Fortuna nella *Rose* chiude tutto quell'argomentare così ricco di buon senso e in cui Amore diventa qualcosa di diverso dall'amore cortese. Raison compie dapprima uno spostamento del campo semantico (che non si può definire impercettibile o impalpabile, ma è anzi portato avanti con sfacciata determinazione), che dalla riflessione su Amore conduce a una morale tutta pratica e piantata sul senso comune, collocandovi poi l'allegoria della Fortuna, spogliata di quella coloritura emotiva che dalla confluenza di mitologia e tradizione retorica si poteva ancora sentire nell'*Anticlaudianus* di Alano di Lilla. Dante, che qui vediamo proprio come l'autore dell'anti-*Rose*, riprende tutto questo argomentare proprio di un sentire borghese e lo riproietta, insieme ai vizi e alle passioni umane, nell'ineluttabilità del giudizio eterno. A questo punto della nostra argomentazione dobbiamo però porci una domanda. Non vi sono dunque altre possibili interpretazioni del rapporto *Rose-Commedia* che non siano quelle di un radicale rovesciamento? In effetti, il ragionamento che abbiamo fatto finora può convincere fino a un certo punto, ma forse pecca per un eccesso di semplificazione. Innanzitutto l'accostamento con la teoria umorale suggerito dalla confluenza dei due fiumi suggerisce anche per la seconda *Rose* una complicazione in senso psicologico, che trascende una chiave solo sociologica ed economica per la lettura delle vicende umane.

Si ha buon gioco a vedere nella fin'amor la sovrastruttura culturale del rapporto sociale feudale e di conseguenza nella demistificazione attuata nella *Rose* il segno di una trasformazione portata dalla visione del mondo dell'intellettualità borghese parigina, ma tale teoria regge solo se celiamo alla nostra vista i pur significativi elementi di contatto e di continuità che con la civiltà cortese la seconda *Rose* continuava a mantenere. Rapporti che nella nostra indagine comparativa emergono solo se contestualizziamo l'uno e l'altro messaggio (demistificazione borghese della cortesia nel De Meun e sua rilettura in chiave sacrale in Dante) nel bacino di una ininterrotta tradizione culturale allegorica, che attraverso la graduale enfaticizzazione emotiva e drammatizzazione delle prima astratte *images agentes* della retorica medioevale, aveva acquistato la pregnanza dell'indagine psicologica. Torniamo dunque alla rielaborazione che Dante fa nella *Commedia* dell'immagine di Fortuna, e notiamo che l'immagine della ruota di Fortuna e della confluenza dei due fiumi sono riproposte nel canto XXXIV dell'Inferno. Questa volta però non sarà sufficiente l'accostamento testuale, ma si dovrà fare riferimento a un apparato iconografico eccezionale per il confronto, vale a dire il Battistero di S.Giovanni in Firenze. Il "Bel S.Giovanni" sembra seguire da vicino il dialogo sotterraneo tra i due testi. I bassorilievi delle porte, nella parte curata da Giotto, ci offrono proprio quelle personificazioni femminili il cui gusto richiama da vicino le allegorie della *Rose*. Vi compare ad esempio una donna che tiene ben stretto il borsello, immagine di cupidigia ed avarizia.

Par cest songe pouvez entendre

Qu'el vous velt faire au gibet pendre

RR vv. 6517-18

Nel ragionamento di Raison, nel momento in cui ricorre all'*exemplum* storico (la vita di Nerone narrata da Suetonio) dei rovesci di fortuna, ad un tratto compare questa immagine del gibetto associata all'immagine dell'impiccato (tradizionale immagine dell'avarò, legata a quella di Giuda iscariota appeso all'albero) che si era già citata a proposito di Pier della Vigna. Si notino dunque i due elementi del gibetto e della corda appesa al collo, che sarà la condanna di Nerone costretto a nascondersi, lui che aveva imperato con ogni arbitrio e sembrava non conoscere limiti al suo potere. Chi più di Pier della Vigna può rappresentare i colpi cui sottopone la Fortuna? Eppure più su avevamo dato di questa figura un'interpretazione ben più complessa, che richiama, in una trasfigurazione grottesca, l'immagine di Cristo sulla croce. La scoperta di questo

nuovo riferimento certo non banalizza quella prima interpretazione e solo serve a sottolineare il modo in cui la memoria dantesca complica i suoi riferimenti alla *Rose*, sviluppando intorno ad essi un complesso apparato iconologico in cui confluiscono arti figurative, mnemotecnica e retorica, iconografia religiosa. E come questi riferimenti spostino il discorso di Raison (e in questo certo agirebbe la forza corrosiva dell'esperienza del *Fiore*, nell'ipotesi di una sua attribuzione dantesca) fino al richiamo, sia pure parodico o antifrastico, della figura di Cristo (la *Rose* che diviene "fiore", che è nello stesso tempo simbolo della città di Firenze e del martirio di Cristo¹³⁰). L'albero, cioè il *lignum vitae*, immagine del sacrificio di Cristo, diviene simbolo del patibolo. E questa interpretazione dell'albero come patibolo è resa esplicita dal De Meun.

*Fortune a ceste fin vous chace
 Qui tost et donne les honnours
 Et fait souvenz des grand menours
 Et des menours refait greigneurs
 Et seignorer seur les seigneurs.
 Que vous iroie je flatant?
 Fortune au gibet vous atant
 Et quant au gibet vous tendra
 La hart au col, el reprendra
 La bele coronne doreè
 Dont vostre teste a coronnée.
 S'en iert vous autre corronnez
 De cui garde ne vous donnez.*

Veniamo confermati comunque nell'impressione che l'elemento iconografico dell'albero sia, nella nostra ipotesi indiziaria del legame *Rose-Commedia*, un elemento chiave. Si osservi come l'immagine evocata da Ragione della Fortuna che si riprende la corona dorata mentre avvicina la testa del malcapitato al cappio, trovi una risposta nella *Commedia* nell'atto di Virgilio, figura della ragione umana, che, prima di accomiarsi da Dante, riconoscendogli di essere ormai dotato di libero arbitrio dopo essersi mondato

¹³⁰ Che proviene dal fiore di Maria e diviene frutto. Vedi ad esempio il responsorio di Fulberto di Chartres, messo in musica dal Pio re Roberto " *Il tronco di Jesse ha prodotto un ramo, e il ramo un fiore; E su questo fiore si è posato lo Spirito divino*".

dalle tendenze al peccato, lo incorona signore e maestro di se stesso (sopra te coronò e mitriò). Ciò accade negli ultimi versi del canto XXVII del Purgatorio, uno dei più densi di riferimenti al *Roman de la Rose*.¹³¹

3.2 Arbor vitae

Ma proprio questo tema iconografico dell'albero, cui già si era accennato in proposito di Pier della Vigna, continua ad essere un tema aperto di discussione. Un campo di indagine che certamente va preso in considerazione è il legame dell'immagine arbor vitae-Croce con il tema dell'albero di Jesse. Trattando questo tema, terremo in considerazione le indicazioni che ci vengono dallo studio che Jacopo Manna¹³², uno studioso di storia dell'arte medioevale, ha dedicato a questo elemento figurativo dell'iconografia medioevale. Nel farlo percorreremo la sua stessa strada però secondo una direzione opposta. Se infatti Manna è uno storico dell'arte che, per sua stessa ammissione, decide di trattare un tema di tipo figurativo con strumenti diversi dalla critica d'arte cercandone la genesi nella spiritualità e religiosità del tempo e nelle immagini mentali che queste favorivano (dunque seguendo il paradigma iconologico generato dalla scuola di Warburg), noi siamo giunti a trattare questo tema partendo dall'analisi dei rapporti tra due testi letterari. Inoltre, se Manna fa una lunga dissertazione che dimostra come il tema dell'albero di Jesse si colleghi principalmente alla predicazione antieretica degli ordini monastici e nasca in opposizione, ma anche in contiguità e osmosi, con la spiritualità catara, e solo alla fine avanza l'ipotesi che questo tema, quando ormai aveva esaurito la sua ragione di essere essendo quasi scomparsi i catari in Italia, si trasfigurò nel tema del "lignum vitae"; noi, all'opposto, facciamo riferimento ad esso dopo aver già dato come sicura la trasfigurazione della Croce di Cristo in *lignum vitae* all'epoca e nelle intenzioni di Dante, percorrendo dunque a ritroso, dal punto di vista cronologico, la storia di questo tema figurativo.

Fatta questa precisazione cerchiamo ora di chiarire in che cosa consiste il tema iconografico detto "albero di Jesse". Esso risale a uno degli autori del Vecchio Testamento maggiormente citati nel Medioevo. Infatti è vero che il Medioevo vive di una cultura religiosa orale che valorizza i testi ricchi di immagini vivide e dense di una

¹³¹ Su di esso si tornerà più avanti, ma si può anticipare che esso contiene nei versi incipitari l'accenno al valore profetico di alcuni sogni, e nelle figure femminili del sogno descritto nel canto, in particolare in Rachele, la figura della donna allo specchio, che richiama l'immagine di Oziosa.

¹³² *L'albero di Jesse nel medioevo italiano: un problema di iconografia* (2001) in "Banca dati Nuovo Rinascimento", consultabile on-line all'indirizzo web <http://www.nuovorinascimento.org/n-rinasc/iconolog/pdf/manna/jesse.pdf>

coloritura profetica, è anche vero che in particolare Isaia, le cui profezie si servivano appunto di immagini efficaci e capaci di suscitare forti emozioni (si pensi al rapimento sul carro di fuoco), è noto per aver anticipato, nel Vecchio Testamento, la venuta di Cristo. Innanzitutto con questi versi: *“Ecco, la Vergine concepirà e darà alla luce un figlio: e il Suo Nome sarà Emanuele [Dio con noi]”* (Isaia VII,14).

Ma il passo che qui interessa è:

“Et egredietur virga de radice Jesse, et flos de radice ejus ascendet.” Isaia XI,1.¹³³

Tale passo si prestava dunque ad essere letto come profezia della venuta di Gesù¹³⁴, resa ancora più chiara dalle parole che seguono, tra le quali mi sembrano significative (per l’attesa di un intervento risolutivo nella storia umana che contengono) soprattutto quelle che chiudono la profezia:

Et percutiet terra virga oris sui, et spiritum laborum suorum interficiet impium. (Isaia, XI, 4)

Come si nota dalla fig.A, l’immagine di Isaia viene presto combinata da miniaturisti e pittori con quanto dice S. Matteo a proposito della genealogia di



**Bibbia di Lambeth - XII secolo-Inghilterra
(riproduzione da una copia eseguita dalla
miniaturista
Vannina Schirinsky-Schikmatoff – Parigi)**

Cristo. È da notare che proprio su questa genealogia si avverte una contraddizione tra Vecchio e Nuovo testamento. Isaia sottolinea fortemente la discendenza di Gesù da Jesse (e dunque da Davide) secondo la carne, mentre il Nuovo Testamento lascia a Giuseppe un ruolo di padre che non partecipa con il proprio sangue alla generazione del Salvatore. L’unico modo per contemperare le due apparentemente inconciliabili interpretazioni consisteva nel sostenere anche per Maria una discendenza da Jesse. Manna ricorda come tale elemento iconografico sia particolarmente diffuso in un’area

¹³³ “E sorgerà dalla radice di Jesse un bastone, e un fiore dalla sua radice ascenderà”. Preferisco questa traduzione, a quella allegata da Manna al suo saggio (“Un germoglio spunterà dal tronco di Jesse, un virgulto germoglierà dalle sue radici”) perché, meno rielaborata in senso poetico e più legata al concreto, dà un’idea più diretta del possibile rapporto di tale immagine biblica con le sue trasformazioni in senso parodico.

¹³⁴ E in tale senso fu letto già da S.Paolo e poi Tertulliano (cfr. Manna op. cit. Pag .7)

che dalla Francia scende nell'Italia Settentrionale. Promotori di tale diffusione sembrerebbero essere stati i Cistercensi, che vedevano in tale immagine sia l'occasione per esaltare la figura di Maria (al centro dell'albero genealogico di Cristo come promessa di una redenzione dell'umanità dal peccato e quindi in opposizione ad Eva anch'essa al centro dell'albero del Bene e del Male), sia un modo per sottolineare il proprio legame con la corona francese. Sottolineare infatti la discendenza di sangue di Cristo finiva per costituire una legittimazione ideologica su base scritturale dell'origine divina del potere monarchico.¹³⁵ Manna ritiene che questo secondo aspetto sia meno rilevante negli affreschi, bassorilievi e vetrate in cui tale tema compare in Italia, fatta eccezione per quello di Napoli (per ovvie ragioni storiche, visto che solo a Napoli iniziava a costituirsi un potere monarchico, quello degli Angiò, per di più legato alla casa regnante di Francia). Particolarmente diffuso fu invece in Gran Bretagna, come attesta la miniatura della miniatura riportata a pag. 137. Non va trascurato poi, in accordo con la caratteristica del Dio del Vecchio Testamento, il forte accento che Isaia pone nella Giustizia di questo Dio, che differisce invece dalla Grazia che invece caratterizza il Dio del Nuovo.

Rimandiamo a Manna e alle sue citazioni dai padri della Chiesa per la ricostruzione della storia del tema nell'apologetica cristiana. Tra le fonti che egli cita riportiamo la più interessante, in relazione alla nostra ricerca, quella tratta dal *De Cataclysmo* di Agostino. Agostino continua il lavoro apologetico e antieretico iniziato da Tertulliano. Molte correnti eretiche sembravano avere in comune la tesi di un Gesù che non si fece vera carne, ma esplicò la propria missione nella storia umana restando puro spirito. Riportiamo il passo nella traduzione in italiano:

“Mi preoccupa molto la comparsa di questa verga se penso ai passi delle Sacre Scritture: la verga è Santa Maria, la verga è lo stesso Cristo, la verga è la Croce. (...) Quale miracolo fratelli quello compiuto da questo architetto: fare della sua verga una scala (...) Quattro sono i gradini della croce da lui disposti(...) Nella parte alta della croce sta il capo del Crocifisso, il cristiano deve innalzare il cuore verso Dio, che interrogato sempre risponde, e così sale un gradino. Per la larghezza della croce sono inchiodate le mani del crocifisso; le mani del cristiano devono perseverare nelle opere buone: e sale il secondo gradino. Lungo la croce è appeso il corpo del crocifisso, ognuno castighi il proprio corpo con osservanze, lo appenda ai digiuni, perché esso si

¹³⁵ un'analoga simbologia si trova anche nella tradizione trobadorica: la “flor enversa”, in opposizione ed eversiva parodia del vissuto castrante del paradossso cortese, è il giglio, simbolo della corona di Francia.

metta al servizio dell'anima; e sale il terzo gradino. Nella profondità della croce sta nascosto ciò che non vedi, ma è da lì che sorge tutto ciò che vedi. La Fede cristiana soccorra ognuno, ognuno creda in cuor suo a ciò che non può comprendere, non cerchi cose più alte di lui, la speranza lo nutra; e allora sale il quarto gradino.”

(Agostino, *De cataclysmo* VI PL, XL 698-99)

Notiamo innanzitutto, con Manna, la presenza in Agostino di un impianto mnemotecnico che si innesta sull'immagine della verga-croce, e ciò per evidenti ragioni retoriche e didascaliche. Ma a mio parere l'elemento più innovativo dello scritto di Agostino è quell'espressione “la profondità della Croce”, in cui l'interpretazione dell'immagine si spinge al di là di ciò che si vede, a quella “profondità” che a me ricorda gli sforzi, secoli più tardi, di un Giotto per dare profondità prospettica alla croce di Cristo nell'affresco raffigurante l'esame delle Stimmate nella Basilica di S. Francesco ad Assisi (1295 ca), che non deve interpretarsi solo come una sperimentazione della prospettiva nella tecnica figurativa¹³⁶, ma anche un modo per ricercare nel mistero dell'anima umana, del tormento individuale di Cristo che si fece uomo, il segreto del suo messaggio di redenzione.



Piero Cavallini, Il presepe di Greccio



Giotto, Accertamento delle stimmate
(particolare) 1296-1304 affresco

Assisi, San Francesco, basilica superiore

E lo stesso tipo del Cristo raffigurato da Giotto è nuovo nel realismo e naturalismo con cui viene raffigurato il suo corpo privo di vita. La prospettiva non è solo un modo di

¹³⁶ Anticipata dalla croce dal “presepe di Greccio” (è la stessa croce ma questa volta vista frontalmente).

organizzare lo spazio secondo un principio razionale, ma va soprattutto intesa come il modo di liberare l'individuo dallo sfondo, riconsegnandolo all'unicità del suo posto nel mondo e del suo rapporto con Dio. E che tale rivoluzione, contemporanea, lo si ricordi, a quando scriveva Dante, non sia tutta interna all'arte giottesca ma risenta fortemente della spiritualità dell'epoca,¹³⁷ è dimostrato anche dal fatto che nella realizzazione del programma della Cappella degli Scrovegni intervenne quello sconosciuto teologo francescano¹³⁸ che con tutta probabilità assistette lo Scrovegni nell'ideazione del ciclo e che lesse in particolare Ubertino da Casale, collocandosi dunque pienamente nella corrente dello spiritualismo francescano.¹³⁹ Le parole di Agostino fanno capire, una volta ancora di più, come un impianto mnemotecnico e allegorico applicato a un'immagine sacra non costituisca un inaridimento in senso intellettualistico del valore profetico delle fonti scritturali, ma anzi costituisca il tramite verso una interpretazione in senso realistico e storico dell'escatologia cristiana. Esse, che in un primo momento sembrano ridurre il tema iconografico della verga e Croce a mera catechesi, si riscattano nel finale richiamo al mistero della profondità della Croce. Queste riflessioni appariranno ancora più significative, se si pensa che solitamente l'arte di Giotto non viene messa in relazione con la spiritualità agostiniana.

3.3 La virga di Jesse come simbolo antiereticale

Si potrà obiettare che da S. Agostino fino a Dante e Giotto fosse passato molto tempo e che ormai la Chiesa non fosse più impegnata e spiritualmente coinvolta nella sistemazione dottrinale e produzione apologetica contro le tentazioni dualiste. Non si deve infatti pensare a un rapporto di continuità, quanto piuttosto a una riattualizzazione di quei temi e simboli sotto la minaccia portata dall'eresia catara e della sua "anti-Chiesa". In questo senso va interpretato il rifiorire dell'immagine dell'albero di Jesse (come affermazione della genealogia di Cristo e dunque della sua esistenza anche come corpo oltre che come spirito). Nell'ansia di combattere i catari e la loro provocazione pauperista gli ordini monastici, e in particolare i francescani, si impegnarono ancor di

¹³⁷ Sul significato della prospettiva nel Medioevo vedi il fondamentale saggio di PANOFSKI, 1927.

¹³⁸ E uno scienziato che si rivolgeva soprattutto a teologi era quel Ruggero Bacone, divenuto francescano nel 1257, che intuì l'importanza di immagini realistiche e prospetticamente organizzate per la diffusione del Verbo.

¹³⁹ Questo teologo, ideatore del programma degli affreschi, aveva letto la *Legenda aurea* di Jacopo da Varazze e i due trattati devozionali del francescano Ubertino da Casale (*Meditationes vitae Christi* e *Arbor vitae crucifixae Jesu*) vedi TOMAN, 1994.

più nel rinnovamento spirituale della Chiesa cattolica e nella predicazione. Qui dunque, in questo processo di osmosi e concorrenza, tra spiritualità catara e omiletica francescana, si possono trovare le premesse del complesso rapporto di Dante con tali movimenti ereticali legati alla tradizione cortese. Non possiamo dimenticare che il giovane Dante fu profondamente influenzato, ancora in Firenze, e prima di entrare in contatto con la metropolitana cultura universitaria bolognese (ponte, insieme agli stilnovisti, con l'averroismo parigino), da quelle che definì “*le scuole de li religiosi e le dispute de li filosofanti*” (Cv II xii 7). Tra i protagonisti del francescanesimo fiorentino vi era il provenzale Peire Olieu, poi conosciuto con il nome italianizzato di Pietro di Giovanni Olivi¹⁴⁰, che certo doveva conoscere bene le esigenze di rinnovamento spirituale che la spiritualità catara, veicolata, almeno in parte, dal sistema di valori della fin'amor, poneva come irrinunciabili alla Chiesa di allora.

In relazione al catarismo in Italia, mette conto di ricordare come questo tema ci riporti a considerare nuovamente l'apporto dei trovatori provenzali alla cultura italiana. Non voglio riproporre l'idea che stabilisce un'equazione, davvero troppo semplicistica, tra poesia cortese e catarismo.¹⁴¹ Vorrei invece ricordare i casi di alcuni trovatori di particolare importanza in relazione a Dante e dei quali avevo già parlato nella mia prima tesi di laurea¹⁴², a proposito dei rapporti tra Dante e la poesia provenzale (quindi tra coloro che si possono definire “i trovatori di di Dante”). Si consideri ad esempio Aimeric de Peguilhan, il trovatore giunto in Lombardia dopo aver assistito in prima persona alla catastrofe della repressione antialbigese, che avrebbe portato alla distruzione della civiltà cortese in quelle terre. Lo si incontra già ad una prima disamina dei rapporti di Dante con la poesia cortese e certo non si può dimenticare che Dante gli riservò un posto tra i maestri dello stile tragico nel *De Vulgari Eloquentia*. La sua *vida* recita testualmente:

¹⁴⁰ Per una conoscenza generale del ruolo dell'Olivi nella formazione del giovane Dante, negli anni della *Vita Nuova* e delle frequentazioni del convento di S.Croce, rimando alla ricca, anche se datata, nota bibliografica in BRANCA, 1966 : p.125 n.

¹⁴¹ Tale derivazione della poesia cortese dalla religiosità catara venne sostenuta in particolare da Denis de Rougemont in un capitolo del suo saggio più noto. Vedi Denis de Rougemont “*L'amor cortese: trovatori e catari*” in DE ROUGEMONT, 1989 p.118-149.

¹⁴² Zanon, 2000 cit.

“Et estet en aquelas encontradas lonc temps; puois s’en venc en Lombardia, on tug li bon home li feron gran honor : e lai definet, segon c’om ditz.”¹⁴³

Boni Homines era, secondo un uso corrente all’epoca, il nome che veniva dato ai Catari e che essi stessi si attribuivano¹⁴⁴ (cioè i “puri”, e quindi buoni cristiani per antonomasia). Non tutti concordano con l’interpretazione in questo senso dell’espressione contenuta nella *vida*, ma va ricordato che proprio nell’Italia settentrionale erano i principali centri del catarismo italiano. D’altra parte, se avessimo ancora dubbi sull’interpretazione del passo più su riportato, ecco il manoscritto E chiudere in modo inequivocabile quello stesso passo:

" en Lombardia definet en eretgia, segon c’òm ditz "

Dunque giunto in Italia settentrionale Aimeric avrebbe trovato l’appoggio dei Catari italiani, che trovarono in lui un adepto. È noto che il catarismo si diffuse in Italia attraverso le stesse vie con cui i trovatori provenzali scendevano nel nostro paese in direzione delle più ospitali corti del nostro Settentrione. Non dobbiamo pensare che in Italia la repressione della principale eresia medioevale fosse meno accanita che in Francia. Ancora doveva nascere però l’inquisizione domenicana, che solo dal 1233 col beneplacito del Papa, non soddisfatto della troppo “comprensiva” inquisizione episcopale, avrebbe affilato le armi che l’avrebbero trasformata in un implacabile istituto poliziesco. Ed è un fatto che in Italia non esisteva un potere statale forte che potesse organizzare una vera e propria crociata al servizio della Chiesa (nonchè di non confessati, ma drammaticamente evidenti, interessi espansionistici della corona di Francia verso la terra di Provenza). Questo lo si poteva trovare solo al Sud, presso Federico II (e al Sud i Catari non ebbero mai una diffusione paragonabile a quella del Nord e dell’Emilia), che contro i Catari emanò diversi decreti. Ciò non impedì peraltro al nostro Aimeric di manifestargli una ammirazione che troverà il suo momento più alto nel 1220, proprio nell’anno di uno dei più importanti editti contro i catari di Federico. Questi elogi suonano contraddittori con l’adesione al catarismo del poeta che

¹⁴³ (Man. ABIKEPR, Ed. Camille Chabanneau, in: Dom Devic & Dom Vaissette Hist Gén Languedoc, X, 1885, p 282-283-amb)

¹⁴⁴ è noto che la definizione “Cataro” fu usata la prima volta da un loro nemico, Ekberto di Schonau.

ci viene testimoniata dalla sua vida¹⁴⁵. Citare Federico II però complica parecchio le cose. Intanto se è vero che Federico II emanò a più riprese decreti anti-catari, è anche vero che storicamente il 1250, anno della morte di Federico, segna lo spartiacque tra una politica antiereticale particolarmente prudente in Italia da parte della Chiesa e una azione più decisa di repressione, segno che se Federico non ne fu un protettore, almeno non doveva costituire lo strumento temporale al servizio della chiesa nella lotta contro gli eretici. È poi un fatto che in Italia i Catari si erano legati al ghibellinismo e anche dove non trovavano l'appoggio di un nobile ghibellino era la gelosia della propria indipendenza dei comuni italiani a costituire un baluardo difensivo contro l'Inquisizione¹⁴⁶. La morte di Federico II nel 1250 e di Ezzelino da Romano nel 1260, segnando la fine di una politica forte dei ghibellini, e aprendo le porte a quella guelfa angioina, avranno come risultato un isolamento sempre maggiore dei catari nel nostro paese e segneranno l'inizio della loro fine nel volgere di pochi anni¹⁴⁷.

Le prove che andiamo raccogliendo sembrano indicare una direzione ben precisa per il rapporto dei trovatori con l'ambito teologico, facendo quasi identificare i valori della Cortesia con la spiritualità catara. In questo senso spinge anche la circostanza storica della contemporaneità della crociata contro gli Albigesi e la discesa dei trovatori provenzali in Italia settentrionale. Le cose non sono però così semplici e per comprenderlo basti ricordare quanto scrive il Pulega sulla corrispondenza tra cortesia e modello trinitario ispirato dal neoplatonismo di un Bonventura. È vero d'altronde che il Pulega sostiene questa tesi in riferimento alle teorie di un Andrea Cappellano¹⁴⁸ che cronologicamente si colloca intorno alla metà del XII sec.

Non va dimenticato poi che, se la cortesia si presenta come un sistema di valori omogeneo, la diversa estrazione sociologica dei trovatori provenzali, fin dalle origini di tale poesia, li conduce a rapportarsi a tale sistema di valori in modo talora diametralmente opposto. Mi riferisco ovviamente alla contrapposizione tra la linea alto-cortese e basso-cortese¹⁴⁹, dove la seconda costituisce per così dire il messaggio

¹⁴⁵ Ma allora devono suonare ancora più contraddittori i versi di elogio di Federico scritti da un trovatore sicuramente cataro, il tolosano Guglielmo Figueira, noto anche per il suo sirventese contro la Chiesa di Roma.

¹⁴⁶ Vedi ancora Manna cit.

¹⁴⁷ Per una storia della diffusione del catarismo in Italia in quegli anni, si veda ZAMBON, 1995 e SAVINI, 1958.

¹⁴⁸ Sull'amore "*procedens ex visione*", dove la *visio* è visione dell'*imago dei*, cioè della donna come reminiscenza platonica. Secondo Pulega insomma il Cappellano postula un legame ontologico tra mondo reale ed entità spirituali, che porta ben lontano dalle tesi dualiste dei Catari.

¹⁴⁹ Su tale contrapposizione vedi DI GIROLAMO, 1989.

originario, la forma ortodossa della cortesia, espressione della bassa feudalità emarginata degli *Iuvenes*, esclusi da ogni realizzazione in senso sociale, che si inventano il concetto di una nobiltà d'animo contrapposta alla nobiltà di sangue e del possesso terriero, mentre la seconda costituisce un tentativo di risemantizzazione del patrimonio simbolico e topico della cortesia nella chiave di una retorica del potere e di parodia¹⁵⁰ da parte di trovatori di estrazione aristocratica.

Secondo l'analisi di Milone è proprio nella simbologia del *Fiore* (o meglio della *flor enversa*, il giglio) che si realizza l'eversiva parodia di un Raimbaut d'Aurenga. Il fiore dunque è visto come una orgogliosa rivendicazione della virilità (corrispondente alla retorica del possesso e del potere), contrapposto all'ideologia castrante della cortesia degli emarginati *Iuvenes* (che vedevano l'amore solo in chiave di lontananza e di rinuncia). Se Milone stabilisce un legame tra interpretazione sociologica kohleriana e una lettura psicanalitica della topica cortese, noi vorremmo spingerci oltre e tentare una lettura in chiave parodica anti-catara di una nota poesia di non facile interpretazione di un altro degli esponenti della linea alto-cortese (nonché primo tra i trovatori). Mi riferisco alla cosiddetta poesia del gatto rosso (*Farai un vers, pos mi sonelh*) di Guglielmo IX.

È noto che Guglielmo è nello stesso tempo il primo trovatore di cui si abbia notizia e anche il primo ad usare un registro parodico nel trattare i temi della cortesia. La rivendicazione orgogliosa del possesso si può riconoscere ad esempio con il riferimento alla "pessa e'l coutel", dove il riferimento materiale ha il significato di ricondurre l'amore alla sua primaria pulsione carnale, al concreto possesso della donna amata (cui corrisponde in termini ideologici la legittimazione del potere riconosciuta nel possesso terriero e non nella purezza dell'animo). Tale rivendicazione orgogliosa della materialità carnale non può che essere letta come in palese contrapposizione con la spiritualità dualista catara (anche con il dualismo "attenuato" professato da alcune sette catare). A me pare che uno dei livelli di lettura parodica del gatto rosso possa consentire proprio un'interpretazione in chiave direttamente anti-catara. È noto che da quando fu usata la prima volta l'espressione "cataro" da Ecberto di Schonau¹⁵¹ per definire l'eresia di origine bogomilica (nata nell'antica Mesia, oggi Ungheria, e da lì diffusa in Francia e in particolare Occitania), circolavano due etimologie. Una, quella più dotta dello stesso Ecberto, collegava il nome al processo di catarsi e dunque equivaleva a "puri". Si tratta,

¹⁵⁰ Così si esprime MILONE, 1982, a proposito di *Ar resplan la flor enversa* di Raimbaut d'Aurenga.

¹⁵¹ Ecberto di Schonau *Tresdecim sermones contra Catharos* (1163) : *catharos, id est puros*.

peraltro, di una terminologia che riprende quella usata da Papa Innocenzo I all'epoca del I concilio di Nicea (per definire gli eretici Novaziani del III sec.¹⁵² Una definizione dunque “neutra”, grosso modo corrispondente al nome latino con cui gli stessi catari si definivano (*Boni homines* o *Boni christiani*); la seconda, più popolare e spregiativa, si deve ad Alano di Lilla (che scrisse un saggio contro i Catari), che diceva che il nome di cataro derivasse dal latino “catus”, perché nei loro rituali i Catari usavano baciare il sedere di un gatto¹⁵³. Indipendentemente dalla veridicità di quanto afferma Alano di Lilla, è ben possibile che tale irridente definizione dei catari come “gatti” (animale che aveva una certa tradizione folkloristica passata anche nella letteratura, pensiamo in Italia al *Detto del gatto lopesco*) circolasse in Provenza e ad essa alludesse lo stesso Guglielmo. Lo capiamo meglio se ripensiamo alla situazione evocata dalla poesia di Guglielmo: un poeta cortese vuole possedere carnalmente due signore e per farlo ricorre all'inganno di fingersi muto.¹⁵⁴ Le due donne (Agnese ed Ermesenda, proprio come due parenti di Guglielmo, entrambe devote di S. Pier Damiani) decidono però di sottoporre a prova la purezza del suo amore e per questo lo sottopongono alla prova del gatto rosso. L'espandente delle due donne ridicolizza dunque la purezza della fede catara che al tempo di Guglielmo forse corrispondeva al sistema di valori cortese. Non è casuale, credo, neanche il colore del gatto: il rosso è il colore della passione di Cristo (per lo stesso valore simbolico di questo colore ad esempio sono porporati i cardinali cattolici). La “prova” a cui si sottopone Guglielmo è una parodia scanzonata delle sofferenze corporali predicate dai catari come rifiuto della carne. La posizione del gatto, grande come un uomo, disteso sulla schiena del poeta con le unghie piantate sulla pelle ridicolizza, con irriverente ammiccamento a un rapporto sessuale sgradito, le pene d'amore cortesi e propone, con il colore rosso che ricorda la passione di Cristo, una specie di crocifissione rovesciata (a rimarcare il rifiuto di tale immagine nella religiosità catara). Qualcuno si sforza persino di interpretare “seriamente” questa poesia e di vedere nella deformazione parodica in senso “infernale” delle pene dell'amante una anticipazione delle vicende del pellegrino dantesco¹⁵⁵.

¹⁵² “*De his, inquit, qui nominant seipsos Catharos, id est, mundos*” Papa Innocenzo I, ep. *Magna me gratulatio ad Rufum et alios episcopos Macedoniae* (13 dic. 414) in COUSTANT, 1721 ripresa nel canone 8 del I Concilio di Nicea (325), in JOANNOU, 1962.

¹⁵³ “*Catari dicuntur a cato, quia osculantur anum cati*” ALANUS AB. INS., *Opus advers. Haer.*

¹⁵⁴ Ridicolizzazione del topos del silenzio e dei silenziosi travagli amorosi, di cui si ricorderà anche il Boccaccio nella novella di Masetto da Lamporecchio (Decameron, III, 1).

¹⁵⁵ Tesi interessante, anche se non la condivido, avanzata da Roberto Gagliardi in uno scritto di commento a questa poesia del conte di Poitiers vedi GAGLIARDI, 1993.

La diversità dei ruoli, indubbia e resa drammaticamente evidente dai diversi percorsi esistenziali dei protagonisti della persecuzione antiereticale, forse c'impedisce di vedere al di là di essa la somiglianza e affinità anche ideologica che finisce per legare perseguitati e persecutori. È una sorte di ironia della storia: l'eresia catara era tanto più temibile rispetto alle altre eresie minori perché quella dei catari era una specie di chiesa cattolica rovesciata, che ricorreva allo stesso immaginario e agli stessi istituti della chiesa cattolica per presentarsi come alternativa radicale ad essa. Lo strumento efficace della repressione non poteva dunque essere solo un istituto del terrore sistematico, ma soprattutto un apparato che scendesse in competizione con i catari su quella che era invece la loro originalità rispetto alla chiesa cattolica. E dunque il loro rigorismo morale, il loro disprezzo dei compromessi, la scelta di una vita povera e retta dai principi evangelici.

Le riflessioni che abbiamo fatto finora ci consentono una interpretazione anche in senso religioso delle profanazioni della tradizionale simbologia della Croce perpretrate dal De Meun (in particolare la sua identificazione parodica con il patibolo di Giuda Iscariota). La Croce era un simbolo cristiano rifiutato dall'eresia catara (essi infatti ritenevano che Cristo non fosse stato uomo nella carne ma solamente in quanto spirito e quindi non poteva patire alcun supplizio). Con essa essi rifiutavano anche le espressioni come "il corpo di Cristo" cioè l'eucarestia e quindi privavano di un ruolo tutta la classe sacerdotale, il clero cattolico, che la somministrava ai cristiani. Ciò ha come effetto anche il responsabilizzare l'individuo nel suo rapporto con Dio. In questo senso possiamo trovare una significativa convergenza con quanto osserva Pulega nel suo studio sul rapporto tra l'amore cortese e i modelli teologici. Il Pulega non fa riferimento diretto al catarismo ma inserisce la fin'amor in un percorso teologico e filosofico (non rispondente dunque ad una connotazione meramente sociologica) che ha uno dei suoi momenti più significativi nella polemica col traducianesimo, anch'esso sospettato di eresia¹⁵⁶ (dal V sec.). Pulega, parlando della cosiddetta morale dell'intenzione (che cioè supera il concetto di peccato originale e di inclinazione al male per dare maggiore spazio alla volontà dell'individuo), nota come questo tipo di posizione teologica coincida cronologicamente con i romanzi di Chretien de Troyes, che riconoscono

¹⁵⁶ Si noti, come ci ricorda il Pulega, come anche il Traducianesimo faccia riferimento alla generazione umana attraverso una metafora di tipo "arboreo" (traducianesimo deriva da "tradux" tralcio) proprio per indicare la discendenza dell'anima attraverso un legame materiale così come una pianta sboccia da un'altra.

all'individuo un ruolo decisivo nella scelta tra il bene e il male. Si osservi come anche nel catarismo, proprio con l'eliminazione dei sacramenti e del ruolo stesso delle gerarchie cattoliche, l'individuo si assuma in pieno la propria responsabilità. Verrebbe quasi da pensare a questi fermenti come ad un protestantesimo ante-litteram, vale a dire ad un'etica tipica di una società che si basa su un'economia mercantile. Questa osservazione non è del tutto fuori luogo, se si pensa che il francescanesimo, nelle teorie di alcuni storici contemporanei, sta assumendo il ruolo che Weber attribuiva al protestantesimo.¹⁵⁷

La lettura secondo questa simbologia nascosta dei riferimenti alla Croce presenti nella *Rose* (e certo non poteva essere più esplicita, ne andava a rischio la vita dell'autore), ci consente di attribuirle uno spessore morale e un rigorismo evangelico che i lettori meno accorti le negano. Analogamente che per l'opera del De Meun, il percorso che abbiamo fatto per cercare all'interno della tradizione cortese dei riferimenti teologici (siano essi ortodossi o eretici), ci apre una diversa prospettiva per l'interpretazione di quell'irriverente poemetto attribuito a Dante, il *Fiore*. Finora lo avevamo considerato solo come un volgarizzamento ridotto alle sole parti narrative della *Rose*, e avevamo sondato la possibilità che la sua sopravvivenza all'interno dell'Inferno dantesco costituisse una sorta di antitestamento capace di generare la tensione creatrice del messaggio poetico dell'autore fiorentino. L'indagine che abbiamo fatta ci apre però un'altra possibilità: il *Fiore*, che pur dipende dalla *Rose*, può essere letto anche come parodia della delicata sensualità del cantico dei cantici. È proprio in questa cantica che ritroviamo la simbologia di Cristo-Fiore congiunta alla metafora della rosa come femminilità e del fiore come principio maschile dell'unione.

*Io sono il giglio delle valli montane,
il narciso delle pianure
come una rosa tra le spine
così è la mia diletta tra le donne.*

dal *Cantico dei cantici*, trad. di R. Cotroneo

¹⁵⁷ Le critiche alla tesi Weberiana di un legame stretto tra capitalismo moderno ed etica calvinista (e quindi assunzione di questa come *terminus post quem* di una visione del mondo capitalista) non sono nuove (già lo storico Fernand Braudel pubblicò una stroncatura del saggio "L'etica protestante e lo spirito del capitalismo"). Noi ci limitiamo a ricordare l'interesse crescente che figure come il giudice legato agli ambienti francescani Albertano da Brescia suscitano da parte di questa corrente di storici ed economisti che ravvisano nel Francescanesimo l'etica nascente della società di mercato. Su Albertano, che con il *liber de arte loquendi et tacendi* influenzò certamente Brunetto Latini, vedi NUCCIO, 2005.

La sensualità presente nel Cantico dei cantici (testo diffuso e citato nel Medioevo) legittima a una interpretazione della *Rose* che non faccia riferimento solo al materialismo averroista, ma che si ispiri anche al simbolismo erotico di alcuni testi biblici e del riuuso che se ne faceva all'interno degli ambienti monastici impegnati nel contrasto delle dottrine ereticali. Qui è opportuno ricordare l'interpretazione in senso psicanalitico che T. Giani Gallino¹⁵⁸ ha dato della "virga" di Jesse, che nasce dal suo corpo (si veda come esemplificazione la fig. A di pag.100) a generare prima la "virgo" Maria e, per suo tramite, il "fiore" dei campi e "giglio" delle valli, Gesù. Questa sottolineatura dell'elemento maschile della procreazione ricorda il "fallicismo" evangelico della *Rose*, l'atteggiamento mentale con cui, secondo alcuni, Amante concepisce e giustifica la sua *Queste* come possesso carnale della Rosa. Siamo lontani dalla retorica del potere e del possesso di un Raimbaut o di un Guglielmo IX, che irrideva lo spiritualismo e l'ostilità alla procreazione dei catari, mentre elementi di contatto si possono ravvisare con il naturalismo dei Francescani, che pure si era sviluppato proprio in contatto e antitesi con l'eresia catara. Vi sentiamo insomma una sensibilità moderna, che riconosce uno spazio nuovo all'esperienza individuale e carnale, ben diversa dalla mentalità ordinatrice e in fondo rassicurante del "sistema" aristotelico-tomistico.

3.4 Polemica anticatara e iconografia cristologica

A questo punto però non è più possibile eludere una questione fondamentale, cioè cosa sapeva Dante dei Catari e quale fosse il suo atteggiamento nei confronti di tale eresia. Va innanzitutto considerato un dato, difficile da interpretare ma che non può per questo essere ignorato. Dante non parla mai in termini espliciti di tale eresia, in alcuna sua opera. O meglio, in alcuna tra le opere a lui attribuite con certezza, ché se nel canone dantesco volessimo inserire con sicurezza le opere "attribuibili", le cose starebbero in termini ben diversi. Falsembiante nel *Fiore* si vanta di perseguire "paterini e consolati", termini forse usati come sinonimi, ma che rivelano comunque una dimestichezza con la

¹⁵⁸ GIANI GALLINO, 1996.

terminologia ereticale¹⁵⁹ (e si noti come non usi il termine “cataro”, che difatti era usato più dagli inquisitori che dagli stessi adepti della setta). E il fatto che il riferimento a tale setta si debba ricercare nelle parole dell’odioso Falsembiante, persecutore di eretici, lupo in veste di pecora, che indossa la veste talare solo per guadagnare derubando i perseguitati, esprime chiaramente una posizione di simpatia per coloro che dovevano patire l’inquisizione dell’ordine domenicano, i cui membri sono tacciati di ipocrisia religiosa e corrotta avidità. Resta però il mistero del Dante per così dire “ufficiale” che non fa mai riferimento, in nessuna delle sue opere, e in particolare nella *Commedia*, alla principale eresia del Medioevo. Eppure proprio nella *Commedia* Dante non è certo avaro di notizie della cronaca, in ispecial modo fiorentina, del suo tempo. Poteva davvero, se non avesse avuto un più che valido motivo per tacere, dimenticare che, quando lui era ancor giovane, i resti di un religioso cataro erano stati traslati fuori le mura di Firenze, segno di una persecuzione che, finiti di perseguire i vivi, si accaniva sulle spoglie dei già morti? E la strage di Catari compiuta presso Verona nel 1277 davvero non aveva eccitato la sua fantasia di poeta? Ma se ancora non bastasse l’elenco delle omissioni pensiamo alla figura di Farinata degli Uberti, personaggio di rilievo nella *Commedia*, dove compare come eresiarca. Di Farinata sappiamo con sicurezza che fu cataro e che in punto di morte volle ricevere il “consolament”: ciò gli costò la condanna postuma per eresia inflittagli nel 1283. Non è pensabile che Dante non conoscesse queste circostanze ed è per lo meno improbabile che non ne faccia cenno solo perché non le riteneva importanti.

3.5 Padri e figli (Manfredi)

La lunga digressione che abbiamo voluto inserire a commento della comparsa dell’ennesima degradazione in *gibet*, patibolo, dell’immagine della Croce nella *Rose*, connessa all’idea della fallacia dei beni temporali, compreso il potere imperiale, quando siano sottomessi ai colpi di Fortuna, non parrà eccessiva o pretestuosa se dimostreremo la sua utilità nell’interpretazione dei rapporti tra *Rose* e *Commedia* in relazione all’iconografia della Croce. Abbiamo occasione di farlo già dai versi immediatamente successivi, che trattano ancora del potere imperiale, ma questa volta non più traendo gli esempi dalla storia antica, ma da quella immediatamente recente. Raison infatti questa

¹⁵⁹ Il *consolament* (o *consolamentum* in latino) era il rituale più importante di tale religione, con cui il “perfetto”, mediante l’imposizione delle mani compiva una sorta di battesimo spirituale del “credente”.

volta evoca la figura di Manfredi. Proprio questo richiamo alla casa degli svevi ci dà una buona traccia per cercare all'interno della *Commedia* un procedimento analogo a quello che si legge nella tenzone con Forese Donati, finalizzato a svolgere una critica profonda del traviamiento morale, che giunge a corrompere la stessa integrità del rapporto di sangue tra padri e figli. Forse proprio sulla scorta della polemica contro i Catari (che disprezzavano la materia e la carne, e la stessa procreazione), nella Firenze duecentesca le peggiori invettive si univano all'accusa di una certa "debolezza" delle figure paterne in coloro che si volevano colpire. Così ad esempio nella Tenzone con Forese, si veda il sonetto che conclude lo scambio irriverente tra i due poeti:

*Bicci novel, figliuol di non so cui
(s'ì non ne domandasse monna Tessa),
giù per la gola tanta roba hai messa
ch'a forza ti convien tòrre l'altrui.*

*E già la gente si guarda da lui,
chi ha borsa a lato, là dov'è s'appressa
dicendo: "Questi c'ha la faccia fessa,
è piuvico ladron negli atti sui".*

Rime XXVIII A, 1-8

Fin qui siamo nel cliché dello scambio di insulti (non sappiamo, perché non ci sono giunti i sonetti di risposta, quali offese riservasse Forese a Dante). Così apprendiamo che "Bicci novel" (cioè Forese Donati¹⁶⁰) è un goloso costretto a rubare per assecondare il proprio sordido vizio, "pubblico ladro" e figlio di padre ignoto (cioè di uno dei tanti amanti di "Monna Tessa"). Più interessanti, per la nostra indagine, le terzine:

*E tal giace per lui nel letto tristo,
per tema non sia preso a lo 'mbolare,
che gli appartien quanto Giosepp'a Cristo.*

Di Bicci e de' fratei posso contare

¹⁶⁰ Bicci il giovane, cioè il nipote di Bicci Donati ("Bicci vocato Forese" nel I sonetto della medesima tenzone, Dante *Rime*, XXVIA).

*che, per lo sangue lor, del malacquisto
sanno a lor donne buon' cognati stare.*

Rime XXVIII A, 9-14

Già dalla prima delle terzine notiamo come Dante insista sul legame di paternità, mancante tra il padre anagrafico di Forese (il “tal” del v.9) e il figlio. Il Vecchio si rigira nel letto (immagine cara a Dante, in *Purg.* VI, 84 Firenze viene paragonata a una vecchia che con “*dar volta suo dolore scherma*”) preoccupato che “Bicci novel” (come dire il nipote di suo nonno, ma non figlio di suo padre, a rimarcare fin dall’incipit del sonetto la condizione di figlio naturale), che è suo figlio come lo fu Cristo a Giuseppe (cioè come lo è un figlio a un padre putativo) venga sorpreso a “mbolare” (forte francesismo per rubare). Ma l’accusa di essere una sorta di marito “putativo” (che cioè non adempie ai doveri coniugali ma li lascia, insieme alla generazione dei figli, ad altri uomini più virili) si ripercuote sullo stesso Forese e i suoi fratelli (tra i quali va ricordato almeno Corso Donati), che sono “buoni cognati” alle loro mogli (nel senso che il loro rapporto di parentela è paragonabile a quello di un cognato con la nuora, solo anagrafico e non legato al seme e al sangue). Sebbene vada ricordato che anche l’autenticità della tenzone di Dante con Forese sia stata revocata in dubbio, proprio per il linguaggio eccessivamente violento e irriverente, essa ci consente importanti deduzioni. Finora, che mi risulti, ci si è accontentati di vedervi una progressione di insulti violenti, riferiti in generale al disordine morale della famiglia Donati. In essa come abbiamo visto i maschi sono tacciati di scarsa virilità, per cui le mogli (a partire da donna Tessa) devono servirsi di altri per la generazione dei figli. Il tema della discendenza carnale dal padre è particolarmente insistito e messo in relazione alla discendenza di Cristo. Forse è questo che ha fatto ritenere improbabile un’attribuzione dantesca dei sonetti. In particolare si è notato che in questo sonetto, come nel *Fiore* e a differenza che nella *Commedia*, dove il santo nome rima solo con se stesso, “Cristo” rima con altre parole, decisamente sconvenienti (“*ipocristo*” nel *Fiore*, “*male acquisto*” in questo sonetto). È da qui, credo, che si deve partire per fare un pò di chiarezza non solo e non tanto sulla questione attributiva del sonetto (che non abbiamo difficoltà a lasciare impredicata, essendo altri i fini del nostro procedere indiziario), quanto sulla sua interpretazione complessiva. Ci sembra infatti che più che ad un generico disordine sessuale della famiglia Donati, l’autore del sonetto voglia alludere proprio all’adesione all’etica catara, che predicava appunto l’astensione dalla fornicazione e dall’accoppiamento sessuale, a maggior

ragione (e qui è il netto distacco con la morale cattolica) se con le proprie mogli e a fini procreativi. Al nostro autore dunque non interessa tanto tacciare di impotenza i maschi della famiglia Donati (o meglio ciò avviene solo nell'interpretazione più esteriore, comico realistica, del sonetto), quanto presentarla come *exemplum* negativo dell'assurdità a cui conduce la morale sessuale diffusa a Firenze, e forse legata anche alla predicazione catara. Il discorso quindi è soprattutto di natura etica e religiosa e questo spiega i riferimenti alla figura di Cristo. Abbiamo più su ricordato come uno dei temi forti della predicazione anti-eretica fosse proprio la questione della discendenza carnale di Cristo, sostenuta sulla base di Isaia e della sua profezia dell'albero di Jesse, a prova irrefutabile del fatto che Cristo fu di vera carne, discendente di Davide grazie al sangue di Maria, e non entità spirituale come volevano i catari. Di tale immagine si servivano gli ordini mendicanti e dunque i Francescani. Dante, che negli anni giovanili aveva frequentato le scuole francescane, era imbevuto di tale cultura e di tale iconografia ed era per lui naturale usarla come strumento di critica nei confronti di Forese. Tanto più l'insulto si estende alla sfera etico religiosa, tanto più esso è incisivo, per cui non deve stupire che Dante proietti su Forese il risentimento della polemica anticatara, senza che ciò significhi una reale adesione, visto che non vi è alcuna notizia che avvicini Forese all'eresia catara, e anzi il suo essere di parte guelfa rende questa ipotesi poco probabile. E d'altra parte doveva limitarsi ad allusioni certo violente ma nel contempo un po' ermetiche. Il Cristo dei catari diventa così un "male acquisto"¹⁶¹ (come sarà un Ipocristo, in compenso, il Cristo nel cui nome agiscono i mendicanti ipocriti nel Fiore). L'origine provenzale di tale setta, e forse la pretesa di raffinatezza culturale e disinteresse per le cose materiali, che vi si accompagnava in coloro che risentivano degli influssi d'Oltralpe, viene sbeffeggiata nel francesismo "*imbolare*", usato per descrivere, in modo tecnico, non esoterici culti di provenienza provenzale ma il volgare latrocinio. Ancora una volta vediamo come in Dante, e non nel Dante della *Commedia* ma nel giovane poeta ancora aperto agli influssi stilnovistici, l'immagine fondamentale, termine di giudizio dell'azione umana, sia la "figura" della passione di Cristo e la capacità degli uomini di conformarvisi. Che l'attacco al catarismo, da ambienti cattolici ortodossi o comunque interessati a reprimere tale dottrina, venisse condotto anche e

¹⁶¹ Alla luce di queste interpretazioni assume una nuova sfumatura il "maladetto fiore": all'interpretazione più letterale (il fiore sarebbe il fiorino, emblema della cupidigia e avarizia della *gente nova*) si aggiunge quella del traviamiento conseguente ad una fede ipocrita (che crede in un "fiore", simbolo di Cristo, non autentico)

soprattutto sul piano della morale sessuale e in particolare in difesa dell'unione procreativa sancita nel matrimonio, in irrisione della castità forzata a cui si sottoponevano i "perfetti", lo abbiamo già visto possibile nell'interpretazione delle due poesie di Guglielmo d'Aquitania (in cui, da perfetto poeta cortese, quindi influenzato dalla moralità catara, il poeta si sottopone a umiliazioni sessuali e a un'astinenza forzosa, salvo poi rifarsi con l'inganno). Dunque la tenzone si inserisce in una tradizione (seppur parodica e di rovesciamento) già codificata fin dagli inizi della poesia trobadorica. Insomma, si sarà capito che le nostre osservazioni non sono molto distanti da quelle di un Castets e successivamente di un D'Ovidio che utilizzavano proprio l'antitesi tra il Cristo rimante solo con se stesso nella *Commedia* e quello che compare in rime "blasfeme" nel *Fiore* e nella Tenzone con Forese come prova dell'attribuzione dantesca di queste opere giovanili, nel senso che Dante avrebbe scritto la *Commedia* proprio per fare ammenda degli errori giovanili. Noi però più che l'antitesi vediamo la continuità, il persistere di un'iconografia cristologica all'interno di opere molto diverse tra loro.

Ritornando alla figura di Manfredi nella *Commedia*, si noti che, come Forese era designato "figliol di non so cui" e "Bicci novel", a voler cancellare la paternità di Simone Donati nei confronti del figlio solo anagrafico Forese, allo stesso modo nella propria autopresentazione nel Purgatorio Manfredi si definisce "nipote di Costanza imperatrice" (*Purg.* III vv.112-113), secondo una discendenza matrilineare che cancella la pur imponente figura del padre Federico II. A proposito di Federico, lo *stupor mundi*, elogiato anche nel *De vulg. el.* come l'*ultimo principe de li romani*, e ritratto quasi in veste di divinità nelle parole di Pier delle Vigne ("i' fui colui che tenni ambo le chiavi del cor di Federico", parole che richiamano quelle dell'apostolo Pietro), va chiarita la posizione nei suoi confronti da parte di Dante. Non tutta la critica è concorde. Alcuni preferiscono soffermarsi sugli elogi delle opere minori, non riuscendo però a fornire una valida spiegazione della condanna nella *Commedia*; altri, come Sapegno, ritengono che Dante abbia mantenuto sempre un atteggiamento severo nei confronti della casa sveva. È pur vero che la battaglia di Benevento (1266), dove Manfredi fu sconfitto, rappresenta per la generazione di Dante il momento in cui le speranze di un rinnovamento morale sotto l'egida imperiale svaniscono definitivamente. Per questo Federico fu "l'ultima possanza", l'ultimo imperatore capace nella gestione del potere e delle armi, mentre la

sua discendenza, dopo la sua morte nel 1250, non fu capace di mantener fede alle promesse che il suo impero sembrava aver ammantato di eternità. Certo non va taciuta l'enorme importanza di Federico come protettore delle lettere e soprattutto ideatore di un concetto di stato e di corte che anticipa non solo l'idea di stato moderno ma del concetto contemporaneo di globalizzazione della cultura. Presso la sua corte, non legata a un particolare ambiente e territorio, ma girovaga, era stata costruita l'idea di un intellettuale che agiva anche come funzionario di stato e rappresentava le istanze di rinnovamento della cultura contemporanea. Certo non mancavano le contraddizioni. Gli intellettuali della corte di Federico furono coloro che riscoprirono nell'Italia meridionale e in un contesto sociale radicalmente diverso la lezione dei poeti provenzali, da un lato decontestualizzandola e usandola come strumento di nobilitazione culturale della classe al potere, dall'altro imprimendo una spinta universalizzante alla topica cortese, rivestita in ambito siciliano di uno spessore culturale e scientifico nuovo, legato alla dottrina e al sincretismo culturale proprio di quella corte, e soprattutto ad una concezione laica della cultura. Ma è anche vero che, ad onta di tanta liberalità e laicità, Federico si distinse per aver emanato decreti antieretici, e anticatari in particolare; per dei provvedimenti che cioè andavano proprio in una direzione opposta a quell'etica dualista, affrancata dalla servitù alle gerarchie cattoliche, che alcuni riconoscono nella poesia provenzale. Non va dimenticata però la ragion di stato e il fatto che, a detta di molti, lo stesso Federico fosse in sospetto d'eresia. È un fatto d'altronde, lo abbiamo già ricordato, che proprio la data della sua morte segna l'inizio della decadenza del catarismo in Italia, che con la scomparsa di un potere imperiale forte, garante delle parti ghibelline sparse nella penisola, perde anche l'appoggio che l'ostilità all'ingerenza della chiesa e della sua *longa manus* rappresentata dall'inquisizione antiereticale da parte delle città di fede ghibellina, garantiva indirettamente alle "chiese" catare. Potremmo fare molte ipotesi, a questo punto, su come Dante leggesse le vicende della casa sveva. È però un fatto la condanna di Federico, esplicita laddove è rappresentato tra i dannati, implicita nel fatto che Manfredi tace il suo nome e si proclama "nipote di Costanza", come di Forese si diceva che era un "Bicci novel" e non figlio di Simone. Un altro personaggio purgatoriale fornisce l'esempio e la controprova di come, in un'architettura del discorso analoga per solennità, un personaggio di altra origine, il senese Umberto Aldobrandesco, rivendicasse orgogliosamente la propria discendenza (l'antico sangue):

*Io fui latino e nato d'un gran Tosco:
Guglielmo Aldobrandesco fu mio padre;
non so se 'l nome suo già mai fu vosco.*

Purg. XI, 59-61

In questo caso è infatti il figlio che non ha saputo essere all'altezza del sangue e dei costumi del padre. È difficile, a questo punto, leggere nell'espressione "nipote di Costanza imperatrice" soltanto un'anticipazione dell'omaggio che alla donna verrà ripetuto nel "trittico" che occupa il terzo canto del Paradiso. L'attacco a Federico è insomma chiaro. Ma perché Dante si scaglia contro Federico, mentre in Manfredi, che pure aveva patito la sconfitta di Benevento, sembra di veder rappresentata al più una vittima? Alcuni commentatori sostengono che in realtà Manfredi sia uno di quei personaggi in cui il poeta si riflette. Sotto la "grave mora" di Manfredi erano sepolte anche le speranze di un rinnovamento politico e morale dello stesso Dante, che vi identificava il precedente storico della fine di una politica imperiale indipendente dai corrotti interessi temporali della Chiesa. Dobbiamo certo ricordare, a questo proposito, che Dante dall'intransigente guelfismo che aveva conosciuto in famiglia era passato, al tempo della *Commedia*, a un ghibellinismo moderato (e certo in tale mutamento di prospettiva aveva influito la speranza accesa, e in seguito frustrata dalla realtà dei fatti, dalla discesa di Arrigo VII). Insomma Manfredi è assunto come emblema di una generazione sconfitta, che però paga le scelte errate della generazione precedente. E in tale analisi, che è anche riflessione sulla propria condizione, Dante non tralascia di evocare le immagini più dolorose. Così all'affermazione di un'interruzione nella linea dinastica, dovuta all'adesione all'etica catara del padre, alla scelta di far prevalere astratti modelli culturali sulle esigenze della carne e del sangue, in nome di una rivoluzione culturale pagata, nei suoi effetti disastrosi, dalla generazione successiva, corrisponde l'aspetto sì gentile

*Biondo era e bello e di gentile aspetto*¹⁶²
Purg. III, v. 107

ma deturpato orrendamente

In mezzo alla fronte un colpo avea diviso
ibid., v. 109

¹⁶² Si noti l'aggettivazione che richiama le descrizioni di donne stilnovistiche e che troveremo riferita ad uomini nei poemetti di Boccaccio, nonché la stranezza, nel contesto della *Commedia*, di una simile "stasi fisiognomica" (Cfr. PETROCCHI, 1986: p.169).

Manfredi insomma è oggetto di compassione, più che di rampogna, da parte di Dante. Come per Francesca, troviamo allo stesso tempo la compassione amara per un giovane tradito da modelli culturali ed etici errati, e una dolorosa riflessione sul proprio presente.

3.6.0 Discorso di Ami

Già la fiera risposta di Ragione alle osservazioni di Amante sull'opportunità di chiamare con il loro nome gli attributi virili consentiva di intuire una progressiva "discesa all'inferno" dell'amante cortese, costretto a rinunciare ai propri principi etici in nome del richiamo al realismo a cui riconducevano anche gli esempi della fortuna effimera dei mortali e della caducità della loro condizione. *L'ars amandi* di Raison diventa nei consigli di Ami un'arte degli inganni, che prelude alla guerra dei sessi del discorso della Vecchia e che nel tono beffardo, di satira autocompiaciuta, anticipa il tono di Falsembiante. In che modo la sensibilità di Dante, sia essa quella del giovane poeta stilnovistico o quella dell'autore della *Commedia*, potesse essere colpita da una tale banalizzazione dell'amore nel senso di un gioco di apparenze e di inganni, possiamo intuirlo. L'arte dell'inganno d'altronde esercitava su qualsiasi medioevale un fascino perverso, quasi demoniaco, poiché la si vedeva come una forma di intelligenza propria delle nature malvagie. Non dobbiamo stupirci allora se i più significativi riscontri intertestuali li possiamo trovare nei canti infernali, e in particolare nel XXII, il canto di Malebranche che abbiamo già precedentemente citato. Si ricorderà come

avessimo già messo in risalto (circostanza già notata dal Contini¹⁶³) che l'onomastica del tipo Malebouche, nel discorso di Ami frequentemente citata, confluisca, attraverso le forme italianizzate del *Fiore*, nei vari Malebranche, Malebolge, Malacoda di questo canto. Noi aggiungiamo la forma “*gloutons*”, che sembra essere richiamata dal proverbiale “*in cielo coi santi, in taverna coi ghiottoni*” (*Inf. XXII*, v.15). Ma è in particolar modo l'atmosfera che il discorso di Ami contribuisce a creare, che ricorda il senso di oppressione e di crescente terrore che le figure demoniache ispirano. I “dieci demoni”, nell'economia narrativa della *Commedia*, rivestono il ruolo di ingannatori che mettono in crisi la ragione umana (cioè Virgilio) attraverso un'apparenza amichevole (indicheranno una falsa via di salvezza ai due pellegrini, causando un momento di scoramento e di incertezza persino in Virgilio). L'immagine dell'amante che dagli iniziali propositi di servitù disinteressata di Amore si vede costretto a negoziare e ad accaparrarsi la fiducia di creature spaventose (le allegorie di Jalousie ecc.), in un vortice di progressiva discesa nell'aberrazione morale, fa pensare al quell'anima dannata che viene inseguita dal gruppo di demoni, episodio che Dante chiosa con:

Tra le male gatte capitò il sorco

Inf.XXII, v.58

E a nulla vale il volersi sottrarre al gioco degli inganni. Ingannatori e ingannato sono tirati dentro lo stesso fango bollente. Non ci si deve stupire, a questo punto, di ritrovare una convergenza testuale piuttosto significativa, per la costruzione atipica della frase:

*Crier merci seroit naienz*¹⁶⁴

R.R., 7487

*“E però di levarsi era neente*¹⁶⁵

Inf. XXII, v. 143

E questa immagine delle due anime dannate, il persecutore e il perseguitato, che lottano nel fango bollente fino a invischiarsi in un intrico orribile, fa il paio con quella che evoca Ami, allorquando consiglia di abbandonare il campo “cortesemente” di fronte ai dinieghi ripetuti, lasciando “i canditi nel loro grasso”:

¹⁶³ Vedi ad esempio la parte conclusiva della voce “Fiore” dell' *Enciclopedia Dantesca*, CONTINI, 1970.

¹⁶⁴ Così riporta lo Strubel, ma in molte altre edizioni è usata la grafia fonetica “neans”, che consente ancora meglio di apprezzare la sovrapposizione con il lemma equivalente in Dante.

¹⁶⁵ La costruzione “era neente”, “era nulla” nel senso di “non era possibile” “era vano ogni sforzo” ha solo due accezioni nella *Commedia* (Cfr. *Inf. IX*, v.57), e solo nel verso qui riportato si riscontra una perfetta corrispondenza sintattica e lessicale col passo della *Rose*. Un altro passo del poema francese utile per questo confronto è quello relativo al pentimento dei monaci, che una volta entrati nel convento non hanno modo di uscirne.

*Et le laissez en sel saÿn
Onques fromage de gaÿn
Mieu ne se cuist qu'il se cuiront*

R.R., 7535-37

Si può notare, innanzitutto l'immagine "culinaria", cui anche in *Inf.* XXII viene paragonata la pegola in cui "cuociono" i dannati infernali, e richiamata proprio a conclusione della grottesca lotta tra Barbariccia e Ciàmpolo:

Ch'eran già cotti dentro da la crosta

Inf. XXII, 150

Si noti inoltre l'immagine della salsa, che richiama le "pungenti salse", parimenti demoniache, in cui era condannato l'ingannatore che condusse "la Ghisolabella a far la voglia del marchese" (e qui possiamo rilevare che l'intertestualità *Rose-Commedia* diventa una buona chiave per indagare l'intratestualità della *Commedia* stessa).

È possibile che la duplice immagine della lotta nel fango e quella della salsa, in un legame che invischia sensualità bestiale e ingordigia, sia legata al simbolismo della dottrina epicurea, spesso associata, come nel caso di Cavalcanti, a sprezzo intellettuale e ateismo. Al proposito possiamo citare l'immagine, che risale a Orazio, dell'epicureo come maiale che ama rivoltarsi nel fango e, per contro, la nota apologetica, di sapore seneciano, contenuta nello *speculum Historiale* di Vincenzo di Beauvais, che sosteneva che Epicuro propugnava la voluttà spirituale e non corporale, avendo riempito la sua opera "di legumi e di frutta¹⁶⁶" (cioè cibi semplici legati a una vita sana). Questa curiosa associazione tra la sensualità del peccato carnale e una tematica di tipo gastronomico, per cui alla vita peccaminosa corrispondono le "salse" dal gusto pungente, la ritroveremo in altri passi della *Commedia*, nei quali viene caricato di valori simbolici anche il senso del gusto (vedi più avanti l'associazione tra i colori delle borse degli avari, e il contrasto sangue-burro).

Anche altri gruppi di versi sembrano far convergere il discorso di *Ami* e il canto XXII dell'Inferno. Si confronti:

*Né nave a segno di terra o di
stella*

¹⁶⁶ Per questa citazione, e per una trattazione della filosofia epicurea in Dante, rimando a PÈZARD, 1959.

Inf. XXII, 10-12

con:

Li marinier qui par mer nage
Cerchant mainte terre sauvage
Tout regart il a une estoile

R R 7751-53

In quest'ultimo caso però si tratta solo dell'occorenza di alcuni lemmi simili all'interno di frasi diverse tra loro, forse effetto di una memoria poetica inconsapevole (ma non mi sento di escludere la casualità).

La seconda parte del discorso di *Ami* riguarda *Pauvretè*, ma il tema, che di per sè fornirebbe la possibilità all'autore di sviluppare una riflessione sul rapporto tra tale condizione, assurta a valore mistico nei francescani, e la *largueza*, valore centrale della lirica basso-cortese, subito prende una piega satirica che sfocia poi nel grottesco. *Ami* insomma si rivela sempre più chiaramente come il precursore di *Falsembiante*, nella funzione di desacralizzare e tacciare di ipocrisia sia l'etica cortese che coloro che, come gli ordini mendicanti, con il pretesto di reprimere l'eresia cercavano di riproporre il pauperismo evangelico in alternativa alle gerarchie ecclesiastiche corrotte e sempre più intrecciate col potere temporale. I legami con l'*Inferno* dantesco non mancano, e proprio con il canto XXIII, quasi a segnare un rapporto di analogia con la *Rose* alla base dello sviluppo di questi canti infernali. Per metterli in luce è necessario però lasciare da parte i riscontri testuali, che a prima vista non sembrano così significativi, e concentrarsi sul tono complessivo del canto e sulle immagini evocate. In primo luogo notiamo quanto già osservava a suo tempo il Sapegno¹⁶⁷, che cioè il tono satirico e beffardo di tutta la rappresentazione del cerchio dei barattieri richiama da vicino la polemica condotta nella *Rose* e nel *Fiore* contro l'ipocrisia religiosa di certi membri degli ordini mendicanti (probabilmente il Sapegno pensava più al discorso di *Falsembiante*, ma si è già detto che *Ami* in qualche modo lo anticipa). Possiamo comprendere meglio il parallelismo col canto *Inf. XXIII* se pensiamo alle immagini che vi campeggiano. In primo luogo compaiono delle figure di religiosi (tra i quali avremo modo di riconoscere i bolognesi frati gaudenti Catalano de' Malavolti e Loderingo degli

¹⁶⁷ Il suo commento risale agli anni '60, quindi prima che la discussione sul nodo *Rose-Fiore-Commedia* venisse messa in evidenza dal Contini cfr CONTINI, 1973.

Andalò) che camminano incessantemente sotto il peso opprimente di cappe, di piombo all'interno e dorate all'esterno:

*Di fuor dorate son, si' ch'elli abbaglia;
ma dentro tutte piombo, e gravi tanto,
Inf. XXIII, vv. 63-4*

Vi possiamo vedere, proprio nell'opposizione esterno-interno, un ricordo dell'immagine del mendicante ipocrita evocata nel discorso di Ami, che all'esterno esibisce un aspetto misero e laido, e al di sotto nasconde grandi ricchezze:

*Le plus laid par **dehors** demontrent
At trestout ceus qui les encontrent
E le plus bel **dedenz** reponnent
R.R., 8106-08*

(in Dante l'immagine sembrerebbe rovesciata, ma ciò corrisponde alle ragioni del contrappasso). Nel discorso di Falsembiante il frate ipocrita si vanterà addirittura di essere di misero aspetto all'esterno e di essere sotto le vesti grasso "come un tordo ripieno". A livello di immagine questo è un primo riferimento puntuale. Il secondo è rappresentato dall'immagine dell'amante che, nel discorso di Ami, che egli presenta come autobiografico, dopo aver dilapidato le proprie ricchezze per "folle larghezza" e "trop doner" si ritrova misero e incredulo, abbandonato dagli amici e rovesciato "dans la roe". A questa immagine di un pellegrino immobile ed esposto al disprezzo altrui, corrisponde l'immagine di Caifas, disteso sulla strada dove passano i corpi appesantiti dalle cappe di piombo dei frati ipocriti, perché lui, che condannò "un, per lo popolo a martiri", senta ora "qualunque passa come pesa pria". Al parallelismo puntuale dell'immagine (in Dante complicata però dall'ennesimo riferimento all'iconografia delle Croci della passione di Cristo) corrisponde il richiamo, forse inconsapevole ed inerziale, del sintagma "a martiri". Così i due diversi passi della *Rose*

*Pauvretè fait homme despire
Et hayr et vivre **a martire**
RR, 7989-90*

*Quant il me virent en la roe*¹⁶⁸

De fortune envers abatu

RR, 8043-44

nella *Commedia* vengono ravvicinati :

*mi disse: “Quel confitto che tu miri,
consiglio’ i Farisei che convenia
porre un uom per lo popolo a’ martiri.
Attraversato e’, nudo, ne la via,
ncome tu vedi, ed e’ mestier ch’el
qualunque passa, come pesa, pria.”*

Inf. XXIII, vv.115-20

Certo l’immagine di Caifa (colui che condannò Cristo per salvaguardare gli interessi della casta sacerdotale a cui apparteneva e quindi antesignano e modello del religioso ipocrita) non corrisponde esattamente a quella dell’innamorato abbandonato dagli amici per aver dilapidato le sue sostanze. Ma a ben guardare a confondere e sovrapporre temi diversi (rapporto tra *largueza* e *fol largueza* nell’amore cortese e ipocrisia degli ordini mendicanti) è il discorso di Ami e non quello di Dante. Non si deve pensare, infatti, che al parallelismo tra i due passi e all’analogia del tono satirico, corrisponda lo stesso rigore nel trattare temi complessi e attuali a quel tempo come ad esempio il valore santificante della povertà. Ami sembra condurre il discorso in quella direzione per poi schivarlo sarcasticamente (non raccomanda certo di “sposare” madonna povertà, ma anzi di evitarla accuratamente, fornendo saggi e quasi mercanteschi consigli su come ottenere il massimo dalla donna con il minimo “investimento di capitale”, come si direbbe oggi).

La fatuità dei beni corporali e di Fortuna (giovinezza e ricchezza), sempre esposta alla falce pareggiatrice della Morte, che compare come uno dei *leit-motiv* del discorso di amico, trova un corrispondente nell’espressione della “*corta buffa dei ben che son commessi alla Fortuna*” (Inf. VII vv.61-63). Tale tema era naturalmente connesso con l’altro dell’ipocrisia religiosa (in primo luogo di quegli appartenenti agli ordini

¹⁶⁸ Accolgo qui la lezione del Lecoy, mentre lo Strubel riporta “moe” (mota, fango), anche se poi la sua traduzione in francese moderno recita “dans la rue”.

mendicanti che anteponevano l'interesse personale e materiale alla loro missione di purificazione morale). Esso sembra trovare più tardi anche un corrispondente figurativo nelle danze macabre che dalla fine del Trecento si diffusero dapprima in Germania e in Francia per poi approdare in Italia. Uno degli esempi più famosi, anche se molto posteriori alla *Commedia* e al *Roman de la Rose*, sono gli affreschi del trionfo della Morte e della danza della Morte che si trovano nella facciata esterna della chiesa di S. Bernardino a Clusone.



Facciata della chiesa di S. Bernardino a Clusone (BG).
Particolare della danza della Morte. 1485

Vista la connessione tra il movimento circolare, che evoca il tempo ripetitivo ed insensato della effimera vita umana, e la morte, sarebbe interessante verificare se tale soggetto iconografico avesse una qualche diffusione prima dell'attestazione materiale più antica (gli affreschi dei Maccabei nel cimitero parigino degli Innocenti, datati al 1424).

Nel discorso di Amico il sentimento dell'imminenza della Morte è innescato dunque, per un processo associativo che trova in questo tipo di immagini una conferma a livello iconografico, proprio dalla fatuità effimera dei beni di Fortuna. Il legame tra amicizia e Fortuna è del resto vivo anche oggi, secondo la consueta massima morale per cui la vera amicizia si distingue nei rovesci di Fortuna. Nell'inferno dantesco il senso della morte imminente e della perdita improvvisa della propria condizione era associato alla condanna delle colpe, opposte e complementari, dell'avarizia e della prodigalità.¹⁶⁹

¹⁶⁹ Già avevamo fatto un primo riferimento a tale immagine dantesca, vedendo nel cozzare reciproco e nella ripetizione alternata del movimento delle due schiere di avari e prodighi il corrispondente dell'alternarsi di luce ed ombra con cui nel Medioevo si rappresentava l'idea altrimenti rappresentata dalla ruota di Fortuna, del carattere effimero e mortale dei beni terreni. Ora, con questo riferimento alla danza

L'espressione "corta buffa" sembra richiamare proprio questo procedere ridicolo di scheletri e uomini avidi ed intenti solo al bene materiale, così ben rappresentati in seguito nelle danze macabre. Sia la *Rose* che la *Commedia* sembrano anticipare questa tradizione iconografica, analogamente ad opere letterarie contemporanee o precedenti dedicate al tema della morte.¹⁷⁰ Con la differenza tra le due opere, che mentre il De Meun vi associa il tema dell'amicizia virile, che vive anche oltre la morte (perché il vero amico fa vivere nel proprio cuore l'amico perduto), come si evince dai versi in Dante non sembra esserci una simile corrispondenza. Al più si può cogliere in Dante, rispetto al De Meun, uno spostamento del campo semantico dall'amicizia all'amore cortese, spostamento favorito anche dal fatto che trovava la sua premessa in una parziale sovrapposizione già presente nel testo del De Meun.

*Si sai je bien certainement
Que se loial amour ne ment,
se viviez e je moroie,
tous jours en vostre cuer vivroie.*

R.R., 8143-46

Posta come plausibile questa operazione di uno slittamento del campo semantico dell'amicizia verso l'amore, innanzitutto in senso culturale (trova il suo corrispettivo nelle amicizie virili della letteratura greca e latina), riusciamo a ritrovare anche nell'opera dantesca degli elementi di corrispondenza tra questa parte del discorso di *Ami*, nel suo significato di culto della memoria dell'amico scomparso, e l'idealizzazione dell'amore cortese come *legenda sanctae Beatricis* in Dante. Così come l'amicizia per il de Meun sembra libera di rivelarsi nella sua purezza spirituale proprio nel momento in cui l'amico muore, così l'amore per Beatrice potrà rivelarsi nel pieno della sua spiritualità (non scevra certo da una modellizzazione ispirata all'*amor dei* teologico) solo "in morte" dell'amata.¹⁷¹ Interessante notare anche come anche l'*exemplum*

macabra, pure legata al tema della fortuna, troviamo il secondo elemento che rende ragione della creazione dantesca.

¹⁷⁰ I *Versi della morte* di *Hélinant de Froidmont* (1197), *Ce sont li troi mort et li troi vif* (1285) di Baudoin de Condè e, di poco posteriore, il *Dit des trois morts et des trois vifs* di Nicole de Margival.

¹⁷¹ E credo sia superfluo ricordare come anche Petrarca segua lo stesso schema della spiritualizzazione dell'amore mediante una scissione netta dell'esperienza amorosa tra la fase in vita e quella in morte dell'amata.

mitologico di Teseo e Piritoo¹⁷² proponga, nel discorso di Amico, una discesa all'Inferno per ricercare l'amico così intensamente amato (proprio come farà Dante nei confronti di Beatrice, allorquando passerà dai propositi astratti di un poema paradisiaco in onore della *beata Beatrix* alla più complessa invenzione del poema tripartito):

*Tant le querroit, tant le sivoit,
car cil dedenz son cuer vivoit,
que jusq'en enfer l'ala querre
tant l'ot amé vivant en terre.*

R.R., 8153-6

In tale estremizzazione del sentimento dell'amicizia virile vi è forse un'allusione velata all'omosessualità come corrispondente dell'amore cortese, cioè di un amore estraneo alla logica procreativa del matrimonio? Vi si deve leggere inoltre, tra le righe, un'ironia che per non essere sconfessione diretta dell'amore cortese si esercita su di esso dopo che il suo campo semantico è stato fatto slittare nel campo più neutro del sentimento dell'amicizia?¹⁷³ Forse vi si può leggere più banalmente un fondo di misoginia, così tipicamente medioevale, per cui l'amicizia tra uomini diventa valore più saldo e degno dell'amore femminile. Si può notare in questo l'avvio verso una psicologia più complessa del sentimento d'amore. Rispetto alla servitù amorosa di matrice cortese, entrano in gioco situazioni psicologicamente più articolate.

Avevamo già detto che Amico nella seconda *Rose*, lungi dall'essere il mero consulente spirituale, relegato anche dal De Lorris a una funzione consolatoria, è figura avveduta, animata da buon senso e da una ragione mercantile. È insomma una figura di passaggio, verso i più spregiudicati Falsembiante e la Vecchia. I caratteri propri di questa ragione mercantile si colgono nell'invito a non sposare povertà e a non pagare l'amore della donna (inteso anche come conquista carnale della rosa) più di quanto non si possa ottenere con una oculata gestione del proprio patrimonio. Dopo queste argomentazioni non stupisce allora il lessico mercantile, che elenca le primizie della

¹⁷² Anche se il richiamo è poi in realtà piuttosto impreciso (non era sceso all'Inferno Teseo a ricercare Piritoo, ma erano scesi entrambi per ricercare la donna amata da uno di essi, discesa che fu poi fatale per il solo Piritoo); cfr. STRUBEL, 1983: p.447, n.

¹⁷³ E certo l'autore era favorito in quest'opera di demistificazione dalla sostanziale identità, fin dall'epoca della poesia latina di età classica (vedi Ovidio), del lessico dell'amore e di quello dell'amicizia.

natura da offrire all'amata. Ecco allora l'elenco di pruni, ciliegie, mele, pere. Certo siamo lontani dalle verzure incantate e solari, tutte avvolte da un cristallino significato simbolico, che potevamo trovare ancora nella poesia siciliana e prestilnovistica, e in un Giacomo da Lentini in particolare. Qui gli erbari medioevali e la "semantica della sottigliezza" c'entrano ben poco, mentre vi prevale un sentire mercantile, che "prezza" e stima ogni bene terreno e frutto naturale in ragione di rapporti economici. Se lo ricorderà il Ser Durante autore del *Fiore* che, forse richiamando questo passo di Ami, fa dire alla Vecchia queste frasi prosaicamente didascaliche: "*insegnar vender frutta a trecca*" e "*cambiar le pere a pome*". Alcuni hanno visto questo linguaggio mercantesco come una prerogativa del *Fiore*, l'elemento che ne segna la distanza dalle astratte allegorie della *Rose*. In realtà la vivacità di commedia e il linguaggio mercantesco sono già tutti nella *Rose* ed emergono purché ci si sforzi di dipanarli dal processo di condensazione e trasformazione, inevitabile in un volgarizzamento che è anche una drastica riduzione alle parti narrative¹⁷⁴. Il Contini, sostenitore dell'attribuzione dantesca del poemetto, era convinto che l'oltranza verbale, cui si spinge l'uso dei francesismi in esso, debba essere letta come frutto di un proposito ironico, forzatura parossistica da far risalire anche a una certa intemperanza giovanile dell'autore. Detto in questi termini, sembrerebbe che il *Fiore* faccia storia a sé, costituisca il momento più alto di un periodo comico-realistico e guittoniano dell'esperienza poetica dantesca, fortemente influenzato dal modello francese della *Rose*, successivamente chiuso e volutamente dimenticato. In realtà proprio questa "violenza" verbale, questo gusto della rottura del codice linguistico, nel significato di una denuncia satirica della corruzione morale penetrata fin nella materia viva della lingua, può essere valutata come anticipatoria del gusto del neologismo nella *Commedia*, dove risulta nobilitata e trasfigurata, essendo stata preceduta dalla ricerca linguistica di uno stile tragico elevato, che costituiva l'oggetto della "caccia" nella grande metafora venatoria del *De vulgari Eloquentia*. Sarebbe interessante, per tornare al passo da cui siamo partiti, vedere quanto di questo linguaggio mercantesco sia passato, attraverso il *Fiore* ma anche indipendentemente da esso, nella *Commedia*. In essa certo, anche se troviamo personaggi da commedia dell'arte e vigorosamente realistici (pensiamo ai "diece demoni", ispirati a volti e caratteri che sembrano presi dai popolani frequentatori delle taverne), non si esprimono comunque nell'ampiezza discorsiva che li caratterizza nella *Rose*. Dunque non potremo

¹⁷⁴ Qui ad esempio, come si è visto, il parlare mercantesco è trasferito da Ami alla Vecchia.

trovare nella *Commedia* quell'argomentare mercantescio che avrà maggiore spazio nella novellistica toscana successiva (la quale infatti sembra ricollegarsi più direttamente al *Fiore* e al background della produzione comico-realistica, che non agli elementi realistici della *Commedia*). Eppure quel linguaggio mercantescio ogni tanto traspare. Si noti ad esempio il già citato francesismo “prezzare”:

Ma come fa chi guarda, e poi fa prezza,¹⁷⁵

Più d' un, che d' altro (...)

Pg.XXIV, 34-5

Certo non va dimenticato che si tratta dell'unica occorrenza per la *Commedia*, mentre nella *Rose* “priser” e i suoi derivati sono tra i vocaboli che di cui si registra il maggior numero. La sua presenza nel *Purgatorio* poi stupisce, perché un francesismo di questo tipo, che ci rimanda ad un ambito mercantescio o al più proverbiale, ce lo aspetteremmo nell'*Inferno*. Il ricorso al francesismo può essere stato qui innescato dalla vicinanza dei personaggi di Guittone, che insieme a Brunetto Latini aveva contribuito alla diffusione della lingua francese in Italia, e del pontefice “dal Torso” (italianizzazione di “da Tours”). Spingersi più in là e volervi vedere un richiamo più puntuale alla *Rose* può parere avventato, ma è anche vero che questo lessico mercantile era sovente associato, nell'opera del De Meun, alle elencazioni gastronomiche che abbiamo visto, ed è anche vero che il XXIV del *Purgatorio* è pur sempre il canto dei golosi, personaggi peraltro tratteggiati con una certa vena caricaturale (certo molto più sottile e sfumata di quella con cui Ami e Falsembiante dipingono l'ingordigia fratesca).

3.6.1 Descrizione del Gilos.

Mano a mano che il discorso di Ami si inoltra nelle pieghe più sgradevoli della relazione amorosa e coniugale, svelando la matrice economica e di interesse nel rapporto uomo donna, il ricorso a toni e modalità di commedia, lo avevamo già visto, si fa più frequente. I personaggi della topica cortese sembrano liberarsi dal repertorio di sguardi, gesti, dialoghi cristallizzati nella convenzione per dare vita ad una rappresentazione dai toni comici ma anche violentemente icastica. Il riferimento per la rappresentazione della figura del *gilos* non va più cercato nella tradizione cortese, dove

¹⁷⁵ Accogliamo la lezione del Parodi.

era figura che manteneva comunque un ruolo nel controllo sociale del comportamento degli amanti, e paradossalmente, era uno dei garanti della purezza dell'amore adulterino. La rappresentazione di questo personaggio come di un individuo animato da un sentimento profondamente misogino può essere letta in diversi modi. Quello più immediato ci porta a leggere in questa rappresentazione un attacco portato dal De Meun a quel sovvertimento del codice cortese (in cui cortesia e largueza erano intimamente legati) che nei rapporti coniugali corrispondeva all'ipocrisia religiosa negli ordini monastici. In questo senso questa parte del Roman potrebbe essere inserita in una tradizione narrativa (simile ai fabliaux) che ormai annoverava almeno tre testi piuttosto diffusi all'epoca, nei quali bersaglio satirico e polemico di una dura reprimenda morale era proprio l'animo gretto, ipocrita e nel fondo violento e misogino del "gilos". Li ricordiamo brevemente: il noto "*castia-gilos*"¹⁷⁶, o "la scuola dei gelosi", attribuito al trovatore occitano Raimon Vidal de Besaudun; le "*Novas del papegay*", di Arnaut de Carcassès (di circa 300 vv.), che risale all'inizio del Duecento; infine il "*Flamenca*" (seconda metà del Duecento). Alcune di queste *novas rimadas*, sospese tra Catalogna e Linguadoca, giungono alla ragguardevole dimensione di 2000 vv. e costituiscono un interessante precedente del Roman nella trattazione della casistica amorosa (come il *Judici d'amor* di Raimon Vidal, anche se le tre opere citate hanno come tema specifico la punizione del marito geloso). È interessante notare come anche le *novas* si collochino in una posizione ancora non ben precisa nel crinale tra produzione lirica (per il fatto che sono in versi) e narrativa prosastica. Lo ha messo bene in luce il Limentani, che nello studio della tradizione del castia-gilos ha riconosciuto due diversi filoni, uno che risponde al paradigma di una tradizione di tipo lirico, l'altro invece di tipo narrativo (affine ai fabliaux). Questa incertezza di collocazione dell'opera, in particolare nella sua ricezione nel sud della Francia, è sintomatica di quel cambiamento profondo che i topoi letterari subiscono in conseguenza del mutare dello sfondo sociologico in cui essi si proiettano¹⁷⁷. Questi testi assumono per noi un particolare significato anche al di là dell'incidentale convergenza del tema del gilos, ma perché come la *Rose* costituiscono un capitolo della fase finale della lirica trobadorica, o meglio ancora costituiscono

¹⁷⁶ Raimon Vidal, a cura di G. Tavani Il "*Castia-gilos*" e i testi lirici, Milano-Trento, Luni, 1999.

¹⁷⁷ Sull'interpretazione del significato delle *Novas* vedi AKEHURST, F. R. P. DAVIS, J. M. 1995: pp. 169-70. Per il castia gilos FIELD, 1991; TAVANI, 1999, e in NELLI LAVAUD, 1966. Per la nova del papegay BARCA, 1992. L'edizione di riferimento del *Flamenca* è GSCHWIND, 1976, un approfondimento sulla sua ricezione è in LIMENTANI, A. *Il poeta di Flamenca e la sua cultura* in Id. 1977.

altrettante importanti fasi di quella parabola discendente di cui la *Rose*, che pure è anteriore cronologicamente, costituisce probabilmente l'atto finale. Credo si possa intuire come per noi, che studiamo l'influenza, o la possibilità di una qualche influenza, che la *Rose* avrebbe esercitato nel processo creativo della *Commedia*, l'esistenza di questi elementi di confronto e contestualizzazione storica del monstrum poetico-allegorico creato dal De Meun, possa aprire interessanti elementi di confronto.

Finora avevamo inoltre posto il tema della caduta dei valori trobadorici come connessa ad un'operazione culturale nata nel Nord della Francia, negli ambienti universitari parigini, mentre le *novas rimadas* della fine del Duecento rispondono più da vicino agli ambienti di ricezione provenzali. Non si può escludere che lo stesso Dante potesse conoscere questa produzione, certo meno nota del best-seller medioevale creato dal binomio De Lorris-De Meun. Di particolare interesse è ad esempio la declinazione della prosa provenzale in direzione del romanzo psicologico. Temi centrali nell'interpretazione di questi testi sono l'io e la memoria dell'autore, la psicologia complessa dei personaggi. Il canto di Francesca sembra costituire per certi versi un contrappunto doloroso e dal diverso esito rispetto al "lieto fine" della vicenda del *Flamenca* (in cui però, si noti, il trionfo d'amore successivo alla liberazione dell'amata da parte del giovane cavaliere, è inserito nella cornice di una liturgia religiosa¹⁷⁸). Nell'uno e nell'altro caso si nota però la stessa preoccupazione di conciliare etica cortese e moralità cristiana. L'onestà intellettuale e il rigore etico dantesco non poteva che portare alla condanna, non meno ferma perché dolorosamente compatita dal poeta, del rapporto adulterino, mentre le *novas* suggeriscono uno svolgimento diverso del paradosso cortese e soprattutto ribadiscono, ancora alla fine del Duecento, la persistenza dell'etica cortese come *largueza*. Nella seconda *Rose*, se pure vi è un'influenza di questi temi della narrativa occitanica, essa porta ancora nella direzione del rovesciamento parodico. Di fatto *Ami*, la cui figura abbiamo visto essere di mediazione e passaggio verso la beffarda ironia del comico dei protagonisti dello svolgimento successivo (la Vecchia e Falsembiante in primo luogo), lascia ampio spazio alla figura del *gilos*, che in quest'opera sembra prendersi una rivincita rispetto alla secolare tradizione che lo vuole come emblema negativo, muto e rancoroso persecutore della castellana e del suo giovane innamorato. Ecco allora che il vecchio marito oppone alla *largueza*, propagandata dai trovatori, un pensiero più banalmente ancorato al quotidiano

¹⁷⁸ Una soluzione dunque alternativa al rapporto coniugale che in Chrétien de Troyes fa da sfondo alla queste amorosa.

e ad un gretto buon senso, fatto di pregiudizi misogini e di calcoli mercanteschi sul modo di conquistare le donne e poi di mantenerle fedeli spendendo in minima parte le proprie ricchezze. Rispetto a questo iniziale ritratto, che poteva sembrare quasi una caricatura, il procedere del discorso sviluppa un crescendo di violenza. Il personaggio, per la vivacità comica del linguaggio e il realismo della sua psicologia, sembrava dapprima anticipare certi burberi goldoniani. Ma nella *Rose* il fondo bonario dei borghesi veneziani dipinti dal nostro commediografo lascia lo spazio a un rappresentazione quasi crudele delle sevizie che il *gilos* si compiace di infliggere alla moglie disubbidiente. Parrà forse eccessivo parlare di un trascendimento nel tragico, simile ad esempio a quanto accade nel *Bilora* ruzantiano, conoscendo l'intento ironico che anima sempre l'autore della *Rose*, unico elemento di continuità di questo autore "proteiforme", che sembra talora celarsi dietro un atteggiamento epocale rispetto alle forze che dominano i rapporti umani; ma resta lo stupore quando, dopo una "tirata" di più di mille versi (ricca di citazioni dotte che sembrano scagliarsi non solo contro l'ipocrisia cortese, che vorrebbe il marito beffato e contento, ma contro l'istituto stesso del matrimonio, presentato come un'istituzione funesta, a causa dell'incostanza e del capriccio femminili), il *gilos* passa alle vie di fatto e al colmo della collera picchia la moglie:

*“Par icelui dieu qui ne ment
Si vous jamais parlez a li,
vous en avrez le vis pali,
voire certes plus noir que meure
car de cops, se dieus me sequeure,*

*ainz que ne vous ost cest musage
vous donrai tant par cel visage
qui tan test as musarz plaisanz”*

R.R., 8.808-15

Da notare come egli proclami di compiere la violenza fisica sulla moglie "par icelui dieu que ne ment" e come il viso "pallido" per la paura della donna sembri un'irruzione scoperta della bellezza angelicata e diafana delle donne dei poeti cortesi. In realtà il riferimento al "vis pali", unito al gesto di afferrare violentemente i capelli della donna (vv. 8367-68), costituisce un accenno all'iconografia della Medusa (viso immobile

come la pietra, ad essa rimanda il pallore, e chioma anguicrinita che come una rete “cattura” lo sguardo maschile trascinandolo in una sorta di gorgo-trappola). L’esplosione di violenza del marito geloso è dunque una reazione al timore ancestrale per lo sguardo femminile e il suo potenziale mortifero. Simili elementi iconologici, lo si vedrà, si ritrovano nella Griselda boccacciana (ad esempio il “viso che non muta”, che esprime la rassegnazione della sposa umiliata, ma genera anche un oscuro timore nel suo sposo Gualtieri).

Il personaggio del Gilos è interessante per più riguardi. La portata ideologica del suo discorso, che occupa una posizione centrale nella *Rose*, va ben al di là della semplice traduzione comica dell’allegoria di *Jealousie*. Ed infatti proprio questa tirata misogina che si estende a contestare l’istituzione stessa del matrimonio, è stata l’oggetto del dibattito più acceso tra i lettori della *Rose*, come documentano sia gli studi del Badel intorno alla ricezione dell’opera nel Tre-Quattrocento, sia la nota *querelle* scatenata nei primi anni del XV secolo da Christine de Pizan. È un personaggio piuttosto complesso, anche se forse manca di coerenza, quasi fosse un contenitore in carne ed ossa del variegato pregiudizio maschile. Che vi sia una volontà di realismo nella sua rappresentazione emerge chiaramente. Il suo discorso, benché non trascuri, come abbiamo detto, i riferimenti eruditi, è ricco di esclamazioni e di accuse lanciate come fendenti alla consorte. Addirittura il *gilos*, che viene spontaneo immaginare dotato di una voce bassa e capace di toni gravi, si prova nell’imitare, crediamo in falsetto, la voce della moglie, quando ella cerca vanamente di giustificare le spese e la “*conterie*” che dimostra nel recarsi ai balli quando il marito è assente:

E quant aucuns vous aparole (...)
Vous responnez: “Hari! Hari!
c’est pour l’amour de mon mari!”
pour moi, las! Dolerous chetis!
Qui set se je forge ou je tis
Ou se je sui ou morz ou vis?
L’en me devroit flattir ou vis
Une vessie de mouton!
Certes je ne vaill un bouton
Quant autrement ne vous chasti

RR, 8480-95

E proprio un “chastiment” della moglie infedele sembra questa tirata, quasi una risposta diretta agli argomenti trattati nelle *novas* come il *Castia-gilos* e il *Roman de Flamenca* di R. De Miraval già citati. La minaccia di violenza fisica poi si realizza nella parte finale del discorso del *gilos*:

*Lors la prent, espoir, de venue,
cil qui de mal talant tressue,
par le treches et sache et tire,
ront li les cheveux et descire
li jalous, et seur li s'aourse,
et par tout l'ostel la traynne,
par corrouz et par ataynne,
et la laidange malement.*

RR, 8365-73

Ma quali sono i modelli sociologici, e in definitiva i tipi umani, su cui l'autore modella il proprio, parafrasando Goldoni, “burbero malefico”? Verrebbe da rispondere il tipo del mercante, che tratta il ménage matrimoniale con la stessa pratica rudezza con cui gestisce i propri affari. E la risposta non è suggerita solo per la suggestione delle commedie goldoniane: è il *gilos* stesso a presentarsi come un mercante.

*E quant vois a Romme ou en Fris
Porter nostre marcheandise*

RR, 8379-80

Non si deve però dimenticare che anche qualora si sia convinti nel voler dare una interpretazione della *Rose* come parodia e risemantizzazione della topica cortese, condotta secondo i modelli di una borghesia mercantile¹⁷⁹, il suo punto di partenza resta sempre la cortesia feudale. Non siamo così convinti che il *gilos* che qui occupa la scena, all'interno del discorso di *Ami*, sia l'espressione del maschilismo del nuovo ceto borghese mercantile e non invece una rappresentazione coerente con la retorica del

¹⁷⁹ Tesi rispetto alla quale siamo prudenti, visto che di una borghesia intellettuale e d'élite era l'ambiente goliardico parigino in cui maturò il de Meun.

potere e del possesso della poesia alto-cortese (quindi una polarità già tutta interna alla cortesia, fin dalle sue origini capace di auto-parodia):

*d'autre part, nel pui plus celer,
entre vous et cel bacheler
Robichonet au vert chapel
Qui si tost vient a vostre apel,
avez vous terres a partir?*

R.R., 8531-35

Nella morale del *gilos* è il possesso e il dominio il vero cemento dell'unione coniugale. Egli rivendica il possesso sulla donna come conseguenza dei suoi possedimenti terrieri e del suo potere sugli altri uomini. Certo il modo di rivendicarlo è diverso dalla complicità con cui Guglielmo d'Aquitania ricordava alla sua donna che “*nos n'avem la pessa e-l coutel*”.¹⁸⁰ Si noti poi nei versi successivi l'irrisione del “servizio d'amore” per la donna amata¹⁸¹, che nell'ottica del *gilos* viene rovesciato in un dovere di servitù da parte della donna:

*Ne jamais hors sanz moi irez,
mais a l'hostel me servirez*

R.R., 8551-52

*Ne vous pris je pour movi servir?
Cuidiez vous m'amour desservir*

R.R., 8557-58

Notevole è anche il paragone del matrimonio con la condizione infernale.

*Si ne me puis en vous fier
Mauffez me firent marier*

R.R., 8563-64

¹⁸⁰ Guglielmo IX d'Aquitania, “Ab la dolchor” v 1-4 in PASERO, 1973

¹⁸¹ Cfr. Strubel, pag. 461, n.1.

Si era già visto come Ami avesse fatto ricorso al paragone infernale nella rappresentazione degli ostacoli, sia sociali che propri della donna, al naturale istinto precreativo dell'uomo (il corteggio di Malabocca, Bel Accueil, Honte, Jalousie che avevamo paragonato al corteggio demoniaco di Malebranche). Qui si registra dunque uno spostamento della situazione dalle difficoltà di un innamorato, coinvolto in un amore adulterino secondo i dettami cortesi, al matrimonio come luogo di insidie e di falsità. A proposito poi dell'evocazione delle pene infernali come parodia delle pene d'amore degli amanti cortesi, avevamo richiamato più su la poesia del gatto rosso di Guglielmo d'Aquitania. Quasi a conferma di questa ipotesi, verso la fine del discorso del Gilos, essa compare in modo abbastanza evidente. In questa parte conclusiva il gilos, dopo essersi abbandonato al proprio violento sfogo, verbale e fisico, sembra fare ammenda (o è solo una ulteriore volontà di irrisione?) ed elenca il comportamento del "perfetto marito", necessario per non perdere il possesso della donna amata. Il perfetto marito deve fingere di non vedere i tradimenti, non rimproverare la donna e accettare di farsi rimproverare e in nessun caso non deve picchiare la moglie:

*Car cil qui veult sa fame batre
pour soi mieus en s'amour enbatre,
quant la vault après apaisier,
c'est cil qui, pour aprivisier,
bat son chat et puis le rapele,
pour le lier en sa cordele.*

R.R., 9737-44

riteniamo di questi versi in particolare l'identificazione tra la donna e il gatto (creatura che evocava nel medioevo immagini infernali oppure comiche, vedi "il detto del gatto lupesco"). Ma è nei versi successivi che il richiamo a Guglielmo d'aquitania è particolarmente evidente:

*Se batre ou laidangier se voit,
neis se cele le devoit
tout vis as ongles detranchier,*

*ne se devoit il revanchier,
ainz l'en doit mercier et dire
qu'il vorroit bien en tel martire
vivre, pour qu'il seust
que ses servises li pleust.*

R.R.,9749-56

Il gatto, le unghie sulla schiena, l'obbligo del silenzio, l'irriverente paragone col martirio: sono gli stessi ingredienti del grottesco di “*Farai un vers, pos mi sonelh*” (vedi *infra* pag. 93). Che il tono sia divertito e ironico lo rivela la conclusione dell'immagine paradossale del perfetto marito: a questi obblighi si deve tenere il marito povero, che proprio per la propria povertà avrà maggiori difficoltà a tenere per sé la donna; il ricco può ben irridere tutte queste moine e maltrattare, se vuole, la propria sposa.

3.7 Ripresa della narrazione

Con la conclusione del lungo discorso di Ami, la narrazione riprende. Il verso 9.985 comporta una cesura significativa non solo perché segna il passaggio da un lungo discorso a una situazione narrativa, ma anche perché è ricco di riferimenti al *Roman* di Guillaume. Sembra quasi che l'autore, dopo tanto discorrere, senta il bisogno di restituire il *Roman* al suo senso profondo di *queste* e di viaggio. Lo Strubel parla di una ripresa dolce e quasi inavvertita, mentre noi notiamo piuttosto un processo di condensazione di immagini e situazioni della parte iniziale del *Roman*. Viene riproposta l'ambientazione convenzionale di un locus amoenus pieno di delizia (“*m'en alai contreval la prée / d'herbes e de fleurs enluminée*”, RR,9987-88) e di lieti canti di uccelli. Non va dimenticato però che le digressioni dei discorsi di Ragione e di Amico non costituiscono delle realtà separate dalla narrazione vera e propria, ma svolgono per il continuatore della *Rose* la funzione di creare il contesto in cui essa prende significato. La materia narrativa di Guillaume insomma non è passata indenne attraverso la progressiva discesa verso il comico e l'infernale a cui spingeva l'interpretazione del rapporto amoroso nei consigli di Amico. Ecco allora che ben presto ci si rende conto di

come la riproposizione dei motivi della topica cortese già presentati da Guillaume sia tutt'altro che passiva. Il tema della fontana, che in Guillaume era la fontana di Narciso, luogo di una rievocazione tragica e dolorosa che aveva portato quasi a sospendere la narrazione in una contemplazione estatica del dramma ovidiano, reinterpretato nei termini della contraddizione cortese, viene solo accennato (“*juste une clere fontenele*”), riassorbito dalla descrizione di Richesse (“*dame poissant et honorable, / gente de cors, bele de forme*”). Si noti l'aggettivo “gente” riferito alla personificazione della ricchezza (quasi una contraddizione in termini secondo l'ortodossia cortese). Lo svolgimento successivo segna il definitivo distacco dalla topica cortese: Ricchezza (non gentilezza o cortesia) sorveglia il cammino che segna la via più facile al cuore della dama (è la via di Trop Doner). Tale via di accesso, ammonisce Ricchezza, è da me consentita, ma la via del ritorno appartiene a Povertà. È il caso di soffermarsi dunque su questa situazione narrativa, conseguenza diretta della rilettura nei termini di una ideologia borghese-mercantile della topica cortese. Cerchiamo di ritrovare nella *Commedia* la situazione e soprattutto l'immagine di questa guardiana di un cammino che sembra annunciarsi facile, ma che è foriero di sventura. Avevamo già visto come nel discorso di Ami fosse frequente il ricorso ad immagini che richiamavano ad un tempo l'infernale e il comico. Avevamo per questo richiamato sia una certa tradizione parodica presente nella poesia trobadorica (la poesia del gatto rosso), sia il ricorso al comico nei dialoghi del marito con la moglie.

Questa immagine di un cammino in discesa verso la dissoluzione dei propri averi e l'abbruttimento morale conseguente al ricorso a Trop doner, sollecita in modo ancora più chiaro l'analogia con un'altra opera chiaramente identificabile, già citata più su: il *Songe d'Enfer* di Raoul de Houdenc, che descrive appunto in termini romanzeschi le tappe della decadenza morale. Questi altri riferimenti ad una tradizione già esistente ci fanno più sicuri nell'avanzare l'ipotesi di un'analogia tra questa situazione narrativa e l'incontro dell'agens con le tre fiere nella parte iniziale della prima cantica (e in particolare con la lupa). Si obietterà che è difficile vedere nella lupa una personificazione di Richesse: la tradizione la interpreta come simbolo di avidità e di cupidigia, le quali intrattengono un rapporto semantico con la ricchezza (nel senso che possono esserne la causa), ma non vi si identificano pienamente. Il fatto è che la ricerca delle analogie in Dante è complicata dallo sforzo del poeta fiorentino di orientare la ricezione verso una rilettura in chiave escatologica e morale dell'ideologia cortese, in

modo opposto a quella della *Rose*, per cui non è infrequente (pur mantenendo le caratteristiche generali dell'immagine rievocata) la modificazione radicale della chiave di lettura. Poteva Dante presentare *Richesse* come una consigliera dell'amante cortese? Parliamo in fondo del poeta che orientò l'ambito semantico del denaro e della moneta in senso univocamente negativo (due esempi per tutti: il fiorino, "*maladetto fiore*" di Par. IX, 130, che sostituisce il giglio dello stemma fiorentino e le "*femmine da conio*" di Inf. XVIII, 66). Piuttosto notiamo come Dante fonda nelle tre fiere le immagini della miseria morale dell'avidità e di quella materiale e fisica conseguente alla *Fol Largueza* di Faim (rievocata nelle parole di *Richesse* come serve di *Pauvretè*). Verrebbe spiegata la caratteristica fisica della magrezza della lupa e la sua rabbiosa ferinità. Anche nel *Roman Fame* viene descritta come una fiera che addenta disperatamente e fa crepitare le unghie nelle pietre. È opportuno ricordare in proposito anche la "rabbiosa fame" del leone. L'unica tra le tre fiere che rende possibile il parallelismo con *Richesse* è la lonza, fera alla gaetta pelle, cioè rivestita di un manto che evoca ricchezza e dunque capace di travestimento ed inganno; esso dunque è complementare a quello tra la coppia lupa/leone, emblemi delle conseguenze morali e materiali a cui conduce il traviamiento morale conseguente alla ricerca delle false immagini di bene, e Faim e avidità. La possibilità di tale articolato parallelismo però è condizionata dalla capacità di chi lo propone di sostenerlo con un'interpretazione accettabile di tale riproposizione della situazione narrativa della seconda *Rose* nel contesto della *Commedia*. Se, dopo l'operazione di banalizzazione e risemantizzazione dei valori cortesi operata dal discorso di Amico, poteva ormai essere accettata a questa altezza della *Rose* un'espressione come "*Fol largueza*", esattamente simmetrica ed equivalente a "*gente Richesse*", essa doveva suonare al poeta d'amore che vive ancora in Dante come blasfema. L'unica possibilità di non dover cassare tale proposta di una ripresa testuale è che essa venga condotta secondo una forma di ambivalenza, quella di un poeta da un lato affascinato dall'ambiziosa opera di risistemazione filosofica della cortesia e dall'altro scandalizzato dalla moralità borghese e materialista che vi traspare e dunque tutto intento a rovesciarla. Dante in un certo senso riscrive la *Rose*, o almeno alcune porzioni della *Commedia* possono essere lette secondo questa chiave, ma tale riscrittura non è mai banale e si sviluppa perché guidata da uno sdegno autentico e da una passione in cui si intrecciano da un lato i sentimenti del poeta, che vede tradito l'orizzonte dei valori poetici in cui aveva creduto in gioventù, dall'altro la moralità del teologo. Che la

citazione dantesca di questa situazione narrativa che segna la ripresa della narrazione dopo il discorso di Ami (che già costituiva una riscrittura condensata degli analoghi passi del primo *Roman*) costituisca in realtà un suo rovesciamento lo si può dimostrare anche raffrontando la descrizione del suo inizio nei due poemi:

Ripresi via per la spiaggia diserta

Inf. I, 29

M'en alai contreval la préé

RR, 9987

La spiaggia in Dante è diserta perché nell'agens la disperazione è data proprio da una ormai raggiunta consapevolezza morale, che gli rivela i travestimenti delle false immagini di bene (la natura lussureggiante) e lo rende cosciente dello stato di desolazione e abbandono del mondo presente "che disvia". All'opposto, l'apparente serenità della stereotipata ambientazione cortese del De Meun, rigogliosa di frutti e fiori, è inficiata dalla sua falsità e da un senso di angoscia che si insinua nell'animo di Amante (conseguenza del suo desiderio, frustrato da un oscuro divieto, di accedere al castello). Simile anche l'ansia di uscire dalla propria condizione (dettata dal desiderio nell'amante e dall'angoscia nell'agens):

Lors emprés cele departie,

eschivant la destre partie

verse la semestre m'achemin

pour querre le plus brief chemin.

RR, 10.033-36

Ripresi via per la spiaggia diserta,

sì che 'l piè fermo sempre era 'l più basso.

Inf. I, vv.29-30

3.8 Dialogo con Richesse

*Vivent? Certes non font, ainz meurent,
Tant com en tel torment demeurent
Qu'on ne doit pas apeler vie
Tel rage ne tel desverie.*

RR, 10.253-56

Al v.10.253 è interessante notare la somiglianza con i versi di Giacomo da Lentini traduttore di Folchetto da Marsiglia (“*Moru viv’eo? No, ma lo core meo more più spesso e forte che no faria di morte naturale*”¹⁸²). Ci limitiamo qui solo a suggerire l’ipotesi di una influenza diretta di Folchetto e forse anche di Giacomo. Per quest’ultimo, vale la pena ricordare che i versi qui citati sono della stessa canzone (*Madonna, dir vo voglio*) che contiene la metafora del naufragio, e in particolare un verso, “scampan lo getto di loco periglioso”, che avevamo ipotizzato si sovrapponesse al *perilloeus* del primo *Roman*, nella memoria poetica dantesca di quell’aggettivo “perigliosa” posto in un’espressione un po’ enigmatica del primo canto dell’Inferno.¹⁸³ Ma quello che certo non può essere negato è l’intento ironico dell’autore francese nel riprendere una frase che evidentemente appartiene al lessico dell’amore-passione (l’ambito semantico al quale si rifacevano i toscani come Guittone, i siciliani come Bonagiunta e lo stesso Folchetto, coloro che si collocavano al di qua del famoso “nodo” di cui parla Dante nel XXIV canto del Purgatorio), quello di un amore come forza distruttrice, mettendola in bocca a Richesse. D’altra parte però è interessante notare come potremmo estrapolare i versi citati e quelli che seguono e trasportarli di peso nella lirica di un Cavalcanti.¹⁸⁴

La discussione potrebbe allora ampliarsi ulteriormente: forse non è stata, tale concezione disperante dell’amore in Cavalcanti, ritenuta una conseguenza diretta della

¹⁸² In Folchetto “*Donc mor e viu? Non, ma mos cor cocios/ mor e reviu de cosir amors*” in “A vos Midontç” ed. crit. di Paolo Squillacioti in *Liriche di Falchetto da Marsiglia*, Pisa 1999. Con la “traduzione” di questi versi provenzali da parte di Jacopo si suole indicare la nascita della Scuola Siciliana.

¹⁸³ I brani da confrontare sono dunque: “Scampan lo getto di loco periglioso” / “le miroeur perilleus” / “si volge all’acqua perigliosa e guata”.

¹⁸⁴ L’amore passione come forza distruttrice, che in Cavalcanti è stato visto, come abbiamo già scritto più su, come conseguenza del suo materialismo di marca averroista.

sua fede averroista, e dunque di una filosofia di impronta materialista di marca transalpina in cui si è voluto iscrivere lo stesso De Meun?

Se il *pattern* che modella la riscrittura in termini teologici dell'etica cortese in Dante si può far risalire a coordinate culturali che hanno come riferimento il pentimento e la conseguente scissione dell'esperienza esistenziale (che ha tra i suoi primi esempi *l'ars amandi* guittoniana e proseguirà fino al Petrarca), nella *Rose* si assiste quasi al suo rovesciamento in termini che si potrebbero definire, secondo la terminologia di Contini, antiparodici. Ecco allora che amante afferma:

Trayson me couvint tracier

Pour ma besoigne pourchacier

R.R., 10.273-74

Infatti più su egli presenta gli insegnamenti di Amico in un'anti-etica di doppiezza ed ipocrisia (secondo la quale amante dovrebbe essere cortese e deferente con i propri nemici, a partire da Malabocca). Tale doppiezza viene scontata da una penitenza

Si fi ainsi ma penitance

(...)

Comme Dieus sot, car je faisoie

Une chose et autre pensoie.

R.R. 10.267-70

L'apparizione di Amore, alla fine di questa prova di lealtà sigillata dalla penitenza, corrisponde, nel parallelismo che abbiamo proposto con l'azione incipitaria della prima cantica infernale, a quella di Virgilio. È pur vero che Virgilio simboleggia la ragione umana, mentre Amante giura nuovamente la propria fedeltà al dio d'amore proprio contro ogni sospetto di tradirlo per i consigli di Ragione. Il patto viene risuggellato con la ripetizione dei comandamenti d'Amore fatta da Amante. Da notare come il già osservato processo di condensazione riduca ciò che era stato l'oggetto di un'ampia trattazione nella parte di Guillaume a pochi versi. La chiusa delle parole di Amante, in cui egli sigilla il proprio giuramento con la volontà di voler morire d'amore, dove la morte d'amore è intesa proprio in senso fisico, nel compimento cioè del congiungimento carnale, ci dà la cifra dell'ironia con cui tutta la descrizione della cieca

passione amorosa, che come avevamo visto trovava per altri versi notevoli somiglianze con le espressioni usate da un Cavalcanti, venga intesa dal De Meun.

I versi 10.362- 63 sono di particolare interesse per un immediato riscontro testuale con un canto dell’Inferno.

*Ta nef vendra, quant si bien nages
a bon port (...)
RR, 10.362-63)*

la memoria di un lettore di Dante corre ai versi che ritraggono il Dante agens mentre, sotto la pioggia di fuoco, discorre amabilmente con l’antico maestro, Brunetto:

*Ed elli a me: «Se tu segui tua stella,
non puoi fallire a glorioso porto,
se ben m'accorsi ne la vita bella;
Inf. XV, vv.55-57*

Si osservi nei due brani posti a confronto, il ricorso alla stessa metafora di una *queste* personale come navigazione, e la stessa associazione con una concessiva. Ci sono, certo, delle differenze: in Dante l’immagine della nave è lasciata sottintesa, quasi assorbita da quella, più pungente nell’animo ancora incerto dell’agens, del porto; la concessiva, riassunta in una generica raccomandazione nella *Rose*, si complica in una determinazione astrale in Dante (almeno in modo così preciso ritiene di interpretarla il Sapegno). Ma resta il significato complessivo di una precisa profezia, destinata a risollevarlo l’animo dell’amante/agens. Nella *Commedia* il bisogno di conforto è pari all’ansia del Dante dei primi canti infernali: la profezia di Brunetto è la terza nel pur breve percorso compiuto fino al passo citato. L’avevano preceduta quella di Ciacco e quella di Farinata. Quest’ultima, più difficilmente anche la prima, viene richiamata dalle parole di Brunetto.

3.9 Discorso di Falsembiante

Data la complessità di questo lungo discorso ne riportiamo qui la struttura:

Falsembiante distingue la vera e la falsa religione (vv.11.010-11.190); i travestimenti e i metodi dell'ipocrita (11.191-11.272); se sia opportuno o meno che un religioso si dedichi a mendicare (vv.11.273-11.528); i fini e i mezzi di questo comportamento (vv.11.529-11.704); potenza universale dei valletti dell'Anticristo e ruolo dell'università nello smascherarli e combatterli (vv.11-705 – 12.013).

Il discorso di Falsembiante in una sessantina di manoscritti contiene al v.11.226, una interpolazione di 96 versi (risalente alla fine del Duecento e probabilmente contenuta nel o nei manoscritti della *Rose* consultati da Dante¹⁸⁵).

Questa parte dell'opera è tra quelle che più significativamente si ricollega all'esperienza del *Fiore*, essendo il personaggio di Falsembiante, insieme alla Vecchia, quello di maggior rilievo sul piano ideologico oltre che dotato di una straordinaria *vis* comica. Nel personaggio e in ciò che dice si incarna e trova un articolato svolgimento la polemica, allora attualissima, sugli Ordini Mendicanti. Il raffronto col *Fiore* è legittimo sul piano ideologico e degli spunti satirici, mentre a livello strutturale-narrativo nell'operetta erotico-satirica, e a maggior ragione nella *Commedia*, non troviamo un corrispondente di discorsi così lunghi e articolati. Seguiremo passo passo le articolazioni del ragionamento, a volte sottili a volte contraddittorie con la natura stessa del personaggio e l'impianto logico dell'opera (si vedano ad esempio i casi in cui denuncia quasi con sdegno l'ipocrisia dei Mendicanti, mentre egli stesso afferma di esserne un campione).

“Barons entendez ma sentence!”

RR, 11.010

fin dall'inizio Falsembiante si rivolge all'armata di Amore con un'esclamazione che può essere anche letta come un tributo allo stile allocutivo della lirica d'amore dei Trovatori, così come sono possibili anche le sue derivazioni polemiche e politiche nel sirventese. La cosa qui interessa perché una simile matrice è stata ipotizzata anche per

¹⁸⁵ Essa è di particolare interesse perché testimonia di un uso “politico” della *Rose*, che veniva ampliata e arricchita per renderla più funzionale al dibattito morale su questioni tanto scottanti e attuali. Ciò ci conferma di come il poema doveva essere per il giovane Dante non solo il “best-seller” di un'epoca passata ma un elemento di raffronto nel dibattito culturale dell'epoca.

l'impiego della terzina come derivazione della terza rima dei sirventesi di contenuto politico, che avrebbero potuto contribuire all'ispirazione dantesca della struttura rimica della *Commedia*.

Voire rere au rasoir d'Ellanches

Qui barat trenchés en xiii branches

RR, 11.065-67

Il riferimento alle *Elenches* della logica aristotelica rimanda alla terminologia specifica del dibattito filosofico all'interno delle università (nella *Commedia* dantesca un equivalente si ha nello spazio che trovano il lessico e talora la sintassi della Scolastica in alcuni brani). Gli *Elenches* rinviano infatti al *De sophisticis elenchis* aristotelico, un libro di testo molto conosciuto dagli studenti di dialettica del tardo medioevo, che lo leggevano nella vulgata in latino di Boezio. È particolarmente interessante in questo passo, inserito in un più generale discorso sul valore dell'abito religioso, cioè dell'apparenza rispetto all'etica individuale, la citazione di una immagine molto diffusa nella retorica medioevale. Come ricorda anche lo Strubel¹⁸⁶ il rasoio (immagine poi resa celebre dall'uso che se ne fece per riassumere la filosofia di Occam), rinvia a quel bagaglio di immagini usate nella retorica antica e poi passate in quella medioevale (*ars dictaminis*) per il loro valore mnemotecnico. Appare evidente come una citazione puntuale da parte del De Meun riveli una consapevolezza della matrice culturale anche retorica dell'allegoria medioevale. L'autore del *Fiore*, meno attento allo sfoggio di cultura accademica (per la quale anzi nutriva una qualche diffidenza¹⁸⁷), dell'immagine del rasoio ritiene solo la possibilità di un suo sviluppo in senso grottesco. La "lama" da immagine mnemotecnica diventa "cosa" personificata, oggettivazione dell'animo violento e della prepotenza degli Ordini Mendicanti¹⁸⁸, che imponendosi come elite accademica cercano così di nascondere la frode e la violenza in cui si sostanzia la loro presenza nella società e fra i ceti produttivi. Il passo ulteriore della oggettivazione del

¹⁸⁶ STRUBEL, p.591 n.

¹⁸⁷ Ricordiamo che il Falsembiante del Fiore proclama di "aver letto a Bologna", dove leggere è termine tecnico per indicare il tenere un corso universitario negli *Studia* dell'epoca.

¹⁸⁸ Quasi una variazione iperbolica e satirica sul tema sviluppato dalle penne, delle cesoiuzze e, si noti bene, del coltellino che si animano in un sonetto del Cavalcanti: "*Noi sian le triste penne isbigotite, / le cesoiuzze e 'l coltellin dolente, / ch'avimo scritte dolorosamente / quelle parole che vo' avete udite.*" son. XVIII, vv 1-4 da Guido Cavalcanti, *Rime*, "Poeti del Duecento", vol. IIa cura di Gianfranco Contini Milano, Napoli, 1960 (che rimanda con poche variazioni all'edizione critica delle "Rime" di Guido Cavalcanti curata da Guido Favati).

malcostume e della rapina travestita da puntiglio filosofico sarà nella toponomastica morale e satirica allo stesso tempo nel nome del paese di Tagliagola.

Di particolare interesse sono le citazioni nella *Rose* dei proverbi di re Salomone. Per un momento è opportuno tralasciare il contesto e ricostruire il peso di questa particolare “auctoritas” nella formazione di Dante e del De Meun. Le citazioni dantesche più notevoli del re biblico e dei suoi “Proverbi” sono nel Convivio¹⁸⁹, in particolare nel quarto trattato, dove la sua figura e il suo pensiero costituiscono materia fondamentale per la teoria dantesca della monarchia e della funzione provvidenziale dell’Impero Romano. Ciò consente di capire il posto che occupa nel X e XII canto del Paradiso¹⁹⁰, dove viene rappresentato come sovrano ideale, perché modello di saggezza e giustizia. In particolare è interessante la sua collocazione tra le anime che fanno da corona a Tommaso d’Aquino, fra le quali, ricordiamo, figura di particolare interesse per noi è Sigieri di Brabante. È proprio quel Sigieri, compagno di sventure di Boezio di Dacia nella storia della persecuzione antiaverroista, e citato con onore tanto dal De Meun che da Dante (e a stupire è proprio l’omaggio del poeta fiorentino), che per così dire ci mette la pulce nell’orecchio e ci porta ad approfondire l’indagine nel senso di una convergenza di matrici culturali tra i due maggiori poemi allegorici dell’era volgare, che potrebbe non essere del tutto casuale.

Il discorso di Falsembiante entra ora nel vivo della questione che segna la maggiore convergenza tra il *Fiore* e la *Rose*. Lasciata da parte per una volta la complicata macchina guerresco-simbolica, entrambi gli autori sembrano “svelarsi” entrando direttamente nel vivo della polemica. Il “proteiforme” autore della *Rose*, che ama celarsi in ciascuno dei personaggi allegorici, quasi a suggerire che il vero protagonista è l’indifferente Natura con le sue leggi materiali, e la cui ideologia è difficilmente inquadrabile; il beffardo Durante, che si nasconde in un atteggiamento di distacco emotivo rispetto ai fatti narrati che sfiora il cinismo compiaciuto, entrambi finiscono per far cadere la maschera che cela la loro ideologia nel nome di una presunta oggettività del “*miroeur aux amoreus*”, per prender parte in quella che era una questione ancora

¹⁸⁹ Cv (II, v, 5; II, x, 10; II, xiv, 20; III, xi, 12; III, xiv, 7; III, xv, 16 e 18) e citazioni ancora più ampie nell’intero quarto trattato.

¹⁹⁰ *Par. X*, 109-114 e in *Par. XIII*, 47

scottante all'epoca, la polemica sorta nelle università contro l'ingresso degli ordini mendicanti. Per un accurato resoconto della questione rimandiamo a quanto scrive Contini nella voce "*Fiore*" dell'enciclopedia dantesca.¹⁹¹ Aggiungiamo che anche a voler lasciare impredicata la questione dell'attribuzione dantesca del *Fiore*, resta la certezza di un fatto storico oggettivo e che difficilmente può essere messo in dubbio: sia la corona di sonetti che la più impegnativa summa allegorica d'oltralpe assumono la forma di un pamphlet legato drammaticamente all'attualità. Prova ne siano i voluti riferimenti alla cronaca e alla storia locale nel *Fiore* (dove si ricorda la morte ad Orvieto di Sigieri) e la notevole interpolazione della *Rose*, che suggerisce un uso "politico" dell'opera, anche al di là della volontà stessa dell'autore. Certamente il Dante delle *Commedia*, così attento al controllo della ricezione della propria opera (non solo per evitare strumentalizzazioni, ma anche in considerazione dei rischi che sul piano personale poteva comportare il prendere troppo chiaramente parte per i perseguitati), non poteva esibire una simile libertà. Tanto più se si considera che nemmeno il De Meun poté esprimere compiutamente le proprie opinioni, costringendosi ad una specie di schizofrenia tra il compiacimento di Falsembiante nello svelare tutti gli artifici della frode fratesca e gli ugualmente artificiosi distinguo dell'autore nel sottolineare che comunque non tutti gli appartenenti agli ordini mendicanti sono violenti e rapaci come Falsembiante, che invece sarebbe il campione di una sottocategoria, quella dei frati ipocriti. È necessario tornare ora al Dante che nell'economia di questo lavoro interessa di più, quello della *Commedia*. Prescindendo dal confronto col *Fiore* e dal doppio riscontro (d'altronde ovvio, trattandosi di un volgarizzamento) che questo vanta, dal momento che riprende dalla *Rose* sia la vicenda di Guglielmo di Sant'Amore che quella ancor più tragica di Sigieri, nella *Commedia* possiamo aggiungere a quanto già tradizionalmente si nota sulla scorta di Contini e Vanossi (e cioè la presenza, piuttosto inaspettata di Sigieri nel Paradiso a far da corona a Tommaso), il fatto che in quella

¹⁹¹ Ne riportiamo qui, per comodità del lettore, gli stralci più significativi: "La *Rose* riflette la lotta fra clero secolare da un lato, domenicani e francescani dall'altro, e prende partito per il pensiero relativamente libero e laico del primo, sconfitto nella persona del suo capo, Guglielmo di Saint-Amour (deposto nel 1256, morto nel 1277). Anche il *Fiore* ricorda due volte (XCII, CXIX) l'esilio a cui fu condannato Mastro Guiglielmo, il buon di Sant'Amore, e del quale si vanta il simbolo dei frati ipocriti, Falsembiante (Faus-Semblant). Ma nel *Fiore* c'è di più. Nel sonetto XCII si menziona, prima ancora di Guglielmo, Sigieri di Brabante, di cui qui si rammenta (ed è la prima attestazione nota, cui più tardi se ne poté aggiungere una seconda) la morte violenta in Italia (alla o presso la corte del papa francese Martino IV, che a Orvieto fu incoronato e dove risiedette): *Mastro Sighier non andò guari lieto: / a ghiado il fe' morire a gran dolore* [parla sempre Falsembiante] / *nella corte di Roma, ad Orbivieto* (vv. 9-11)". Gianfranco Contini, *Il Fiore*, in "Enciclopedia Dantesca", II (1970), p. 896.

stessa corona figura Re Salomone. Ma, si dirà, la presenza di Salomone stupisce assai meno, visto che non solo lo stesso Dante nei già citati passi del *Convivio*, ma anche una tradizione consolidata e un'abitudine diffusa nei commentatori medioevali, lo poneva come *auctoritas* indiscussa e modello di saggezza. A questa obiezione vorremmo rispondere con il dato testuale, che a nostro parere dovrebbe sollecitare ad un'indagine più accurata del rapporto tra l'esaltazione di Sigieri e Salomone nei canti del Paradiso e il passo forse più scottante e pericoloso del discorso-pamphlet di Falsembiante (o meglio dell'autore della *Rose* dietro la maschera di comodo del frate domenicano). Infatti, come abbiamo visto, se nella *Commedia* non compare l'accoppiata Guglielmo di Sant'amore - Sigieri di Brabante (come nella *Rose* e nel passo gemello del *Fiore*), comunque Sigieri non è solo nel richiamare la *Rose*, ma è affiancato, nella medesima corona di sapienti che circonda Tommaso, da quel Re Salomone, citato come *auctoritas* sia da Dante che dal De Meun. Uno scettico potrebbe continuare a dire che tale presenza è infinitamente meno significativa, o forse nulla, quanto a portata polemica e ideologica, di quella di un Sigieri o di un Guglielmo di Sant'Amore. Pensiamo solo al fatto che la presenza di Sigieri nel Paradiso ha creato non pochi problemi alla critica dantesca di sempre, spingendo uno studioso di filosofia medioevale e dantista come Nardi a chiarire una volta per tutte i rapporti di Dante con l'aristotelismo radicale, mentre quella di Salomone può spingere ad un interessante approfondimento, ma certo non ha la stessa portata polemica nel dibattito tra gli studiosi. È su questo punto però che il paradigma "iconologico" d'indagine che abbiamo deciso di adottare può tornarci utile. Ipotizziamo insomma che la convergenza tra i due poemi sia dimostrata più che da quanto entrambi dicono su Salomone (o citano da lui) dall'evocazione della sua immagine e da ciò che essa comporta nell'opera. Su questo piano innanzitutto va ricordato che la figura di Salomone nella cultura medioevale, oltre che alla saggezza da buon regnante che traspare nel libro dei Proverbi, viene associata a culti esoterici e ad un culto misterico e simbolico che confluisce nella dottrina dei templari (il cui nome deriva appunto dal tempio di Re Salomone¹⁹²). In tema d'immagini, è fortemente evocativa quella delle sessanta regine e dell'unica colomba, che costituisce un modo originale di rappresentare la gerarchia tra le scienze (al vertice della quale si trova,

¹⁹² Non vogliamo addentrarci qui in questioni piuttosto spinose e di difficile soluzione; mi limito a dire che sono state avanzate ipotesi affascinanti sul rapporto tra Dante e i Templari (come quella del resto del rapporto con il catarismo) ma ben lungi dall'essere esaustive. Ricordiamo comunque Robert L. John: *Dante Templare* - Hoepli, Milano, 1987 e il libro già citato di Lalli (vedi *Infra*, pag. 10 n.22)

ovviamente, madonna Teologia). Il tempio di Salomone, poi, conduce a riprendere in considerazione il tema dell'albero della vita a cui si allacciano simbolicamente le due colonne spezzate, Jachin e Boaz, che Salomone pose al suo ingresso.

*Ou s'il ne fait venir en haste
Chevriaus, connins lardez en paste,
ou de porc au mains une longe:
il aura de corde une longe
de coi l'en le mainra bruller,
si que l'en l'orra bien uller
d'une grant liue tout entour!*

R.R., 11.753-59

Questa immagine della corda, prima evocata nell'epiteto usato per i francescani-cordeliers opposti ai domenicani-jacobins (vedi i vv.11.202-04), e ora usata per impiccare coloro che si oppongono al dominio della Frode e all'autorità "morale" dei frati ipocriti, sollecita almeno due ricordi della *Commedia*. La prima è la corda che Virgilio lascia cadere e che sarà il richiamo per la bestia alata, Gerione, su cui ci eravamo già lungamente fermati per come richiamava, a livello iconologico Covoitise e a livello culturale e ideologico Falsembiante:

*Io avea una corda intorno cinta,
e con essa pensai alcuna volta
prender la lonza a la pelle dipinta.
Poscia ch'io l'ebbi tutta da me sciolta,
sì come 'l duca m'avea comandato,
porsila a lui aggroppata e ravvolta.
Ond'ei si volse inver' lo destro lato,
e alquanto di lunge da la sponda
la gittò giuso in quell'alto burrato.*

Inf.XVII, vv.106-114

Si ricorderà che la singolare interpretazione di questa corda come trasfigurazione letteraria dell'adesione di Dante all'Ordine Franciscano, sviluppata ingegnosamente dal

Mandonnet nel suo “*Dante Teologo*”, avesse scatenato il sarcasmo di Etienne Gilson. A noi pare che il Mandonnet possa trovare un parziale riscatto rispetto alla stroncatura del Gilson, nel senso che probabilmente aveva indicato la direzione giusta, anche se poi ha tratto delle conclusioni completamente sbagliate. La corda (o meglio Beatrice-corda) non era, come aveva creduto padre Mandonnet, un riferimento autobiografico, ma l’ennesimo debito del Dante auctor alla *Rose*. Se infatti il mostro alato Gerione condensa in sé tutta l’esperienza del contatto di Dante con gli ambienti universitari parigini e bolognesi e lo sdegno, misto a fascinazione intellettuale, verso l’arroganza rapace e il dominio culturale dei vari “frati Alberti”, appare evidente come la corda citata nella *Commedia*, e che serve da richiamo alla creatura che nell’Inferno dantesco incarna l’ipocrisia religiosa, condensi tutta la tematica scottante dell’ingresso degli ordini mendicanti nelle Università. Certo appare un po’ ermetico il suo apparire nella *Commedia*, slegata com’è dallo svolgimento narrativo e caricata in definitiva di una valenza opposta a quella originale (è immagine infernale, ma nello stesso tempo è strumento necessario della salita di Dante al Paradiso terrestre¹⁹³). Abbiamo però già insistito più volte in questo lavoro su come tali riferimenti al bacino d’immagini condiviso dalla *Commedia* con la *Rose*, non escluda la loro risemantizzazione fino al rovesciamento (non si può escludere una valenza palinodica della *Commedia* rispetto all’esperienza intellettuale degli anni giovanili in cui Dante conobbe la *Rose* e forse scrisse il *Fiore*). Concludendo la nostra disamina del valore della “corda” osserviamo come il suo impiego come corda da impiccagione per eliminare i nemici, o soltanto i critici, da parte di Falsembiante, ci riporta ancora, attraverso l’immagine di Giuda impiccato, all’albero della vita (abbiamo già visto come Giuda suicida e impiccato possa essere visto come caricatura grottesca dell’immagine della Croce, come suggerisce nella *Commedia* l’immagine-ponte costituita dagli alberi contorti e sanguinanti del canto XIII dell’Inferno).

Lors commanderont a occiere

¹⁹³ Emilio Pasquini parla del Gerione dantesco come della trascrizione di un incubo: “*Gerione è l’incarnazione del male, è una prefigurazione di Lucifero: è un antecedente dell’antitrità di Lucifero, perché la natura di Gerione è triplice, chiaro rovesciamento della trinità divina. Inoltre segna il momento in cui probabilmente la fantasia di Dante è stimolata da meccanismi onirici.*” intervista a Emilio Pasquini reperibile all’indirizzo web <http://www.griseldaonline.it/percorsi/archivio/pasquini.htm> Troviamo qui autorevole conferma del legame tra processi onirici di rielaborazione fantastica del poeta e gli elementi iconologici della cultura medioevale, entrambi concorrenti in varia misura nel processo creativo della *Commedia*. Vedi PASQUINI, 2001.

*Touz ceuls de la partie Pierre,
mais ja n'avront pooir d'abatre
ne pour occiere ne pour batre
la loi Pierre, je vous plevis.*

RR, 11.885-89

Abbiamo riportato questo passo del discorso di Falsembiante perché è quello che meglio si presta a comprendere la scarsa preoccupazione dell'autore rispetto alla coerenza logica del personaggio: se da un lato Faux-Semblant vuole presentarsi come campione di Ipocrisia e valletto dell'Anticristo, cioè della divinità mostruosa di un mondo rovesciato, in cui regna sovrana la Frode e i suoi figli, dall'altro nel suo discorso irrompe lo sdegno dell'autore, sollecitato dall'asprezza della cronaca contemporanea (le persecuzioni contro Guglielmo di Sant'Amore e Sigieri di Brabante). Ciò crea un duplice scollamento: a livello di coerenza del personaggio (che improvvisamente “parteggia” per la parte avversa ai valletti dell'Anticristo, dei quali lui è pur sempre un campione); a livello stilistico e di genere: la personificazione allegorica richiede che si astragga dalla cronaca e si calino i personaggi in un contesto non riconoscibile in termini storici. Fino a questo momento l'autore era riuscito a realizzare un difficile equilibrio tra satira e allegoria, ma laddove la cronaca e la partecipazione personale (insieme alle preoccupazioni, perfino per la propria incolumità fisica, che il trattare temi così scottanti poteva comportare) premono in modo più evidente, il velo sottilissimo che dissimula l'una e fa risaltare l'altra si lacera. Più abile in questo senso sarà l'autore del *Fiore*, che risolve il dissidio tra urgenza della cronaca contemporanea e dissimulazione satirico allegorica con l'abile gioco della toponomastica satirica (nomi di luogo che contengono sia riferimenti alla cronaca delle persecuzioni religiose anti-catare che connotazioni morali: Malabocca, Tagliagola e così via).

3.10 Preparazione alla battaglia

È di particolare interesse rimarcare una nota del commento dello Strubel, che sulla scorta del Lanly sottolinea come nei preparativi della lotta compaiano personaggi che sarebbe errato definire allegorie, vale a dire personificazioni di idee astratte. Infatti la

traduzione di aspetti dell'animo umano in parti di un corredo di guerra è più correttamente definibile come reificazione (data la loro natura inanimata e il fatto che non agiscono come soggetti attivi nella narrazione). Allo Strubel tale precisazione serviva anche a giustificare la scelta grafica di non usare la maiuscola per queste entità che entrano nei preparativi della battaglia; qui preme invece sottolineare come questo aspetto, che pure rientra nella tradizione letteraria dei preparativi di battaglie tra vizi e virtù, sia in rapporto di continuità con quel processo di disumanizzazione dei personaggi allegorici, che si può far corrispondere, nel terreno poetico della lirica italiana, alla alienazione, da intendersi come processo di disgregazione dell'io, che trova il maggiore e più sofferto esempio nella "psicomachia" cavalcantiana. Quando leggiamo la *Rose* non dobbiamo dimenticarci che la lettura del giovane Dante del poema didattico-allegorico francese era profondamente influenzata da modelli interpretativi legati alla sua esperienza immediata di poeta d'amore che viveva un intenso rapporto di scambio intellettuale con la cerchia di poeti che si riconosceva in parte nel modello cavalcantiano. Avevamo citato proprio il sonetto "*Noi siam le tristi penne isbigottite*" di Cavalcanti per far intendere l'analogia tra gli esiti spersonalizzanti e alienanti dell'amore passione (gli strumenti della scrittura che si sostituiscono alla voce del poeta, non più riconoscibile in un "io" unitario) e il processo di "reificazione" di vizi e virtù dell'animo umano compiuto nei poemi allegorici d'oltralpe. Va ricordata la particolarità di questa lirica del Cavalcanti rispetto alla poesia occidentale. Il tema della scrittura come calligrafia, benché la storia della nostra letteratura si apra proprio con la metafora dei buoi che trascinano un aratro nero su una pagina bianca (l'indovinello veronese), è attestato solo in questo sonetto del Cavalcanti. Questo perché la calligrafia, cioè l'esito materiale dell'atto dello scrivere, è considerata un'arte minore nella nostra cultura (come in tutta la cultura occidentale, a differenza di culture orientali come quella giapponese). Proprio per questo risalta maggiormente nel sonetto cavalcantiano questa tensione dell'atto dello scrivere verso un esito immediatamente e concretamente "visivo". Esso, certamente, viene vissuto dal poeta come frutto di una malattia dell'anima, una passione disgregante che materializza i sentimenti in "cose dubbiose", spiritelli ombre fantasmi, che prendono corpo direttamente sulla pagina attraverso la lacerazione violenta dell'animo umano, ma resta pur sempre questo precedente così originale di un esito visivo dell'atto poetico¹⁹⁴. La differenza con il percorso compiuto

¹⁹⁴ Fa pensare anche, per certi aspetti, al singolare lessico della sestina arnaldiana, che abbandona quello tradizionale cortese per strani lemmi caratterizzati da un'assoluta, quasi palpabile, evidenza concreta:

dalla tradizione allegorica, cui fa capo la *Rose*, è evidente: in essa le immagini mentali non sono il frutto di una passione dell'anima, ma anzi l'esito di una razionalizzazione dell'atto poetico, frutto della volontà di controllare la ricezione del testo attraverso l'interazione multimediale tra testo e immagine. È vero che questa originaria motivazione, di carattere prima mnemotecnico e poi retorico, lasciò il posto alla drammatizzazione delle allegorie, che a un certo punto iniziarono ad animarsi per rappresentare sentimenti e moti dell'animo, diventando personaggi di un teatro interiore; ma anche questo esito, evidente nelle psicomachie, è qualitativamente diverso da quello cavalcantiano e la differenza sta appunto nel divario tra la personificazione di un sentimento e la materializzazione (o, come dice Strubel, reificazione) di quel sentimento come esito fantasmatico della disgregazione dell'io. L'osservazione dello Strubel quindi è importante proprio perché consente di capire che tale processo di disumanizzazione delle personificazioni allegoriche, o meglio di alcune di esse e comunque sulla scorta di una tradizione già presente nelle battaglie di vizi e virtù (la descrizione del corredo militare), era già nella *Rose*.

*Or vous ai dit du sen l'escorce
qui fait l'entencion repondre;
Or vous vueill la moele espondre.*

R.R. vv. 11.861-64

È interessante questo accenno di autoesegesi, per di più condotto secondo i canoni dell'interpretazione allegorica esercitata sul modello biblico, per gli ovvi richiami all'autoesegesi dantesca. Atteggiamento che nel poeta fiorentino era già presente fin dalle opere giovanili, essendo le parti in prosa della *Vita Nuova* costituite da ampie guide all'intepretazione (o meglio reinterpretazione) dei propri testi giovanili. L'autoesegesi traspare poi nella stessa struttura di commento in prosa alternato a parti liriche (le canzoni dottrinali) nella parte compiuta del *Convivio*. Ma il trionfo dell'autoesegesi dantesca, la sua più piena esplicitazione in senso anche tecnico (insieme a un deciso allontanamento dal modello delle *razòs de trobar* per abbracciare definitivamente l'esegesi allegorica) è certo l'epistola a Can Grande della Scala. È

unghia, verga (anche se, come abbiamo visto, l'assoluta novità e carica rivoluzionaria di questa invenzione di Arnaut va ben oltre il lessico).

proprio questa, legata tematicamente alla *Commedia* e in particolare alla terza cantica, (pensata anzi per accompagnarne la diffusione e “controllarne” la ricezione contro ogni fraintendimento, anche interessato), ad avvicinarsi maggiormente a questi passi della *Rose*, che in modo più convenzionale richiamano l’immagine canonica della scorza e della polpa della noce (opposizione tra senso letterale e recondito senso allegorico¹⁹⁵).

*Par la force Jehan entant
la grace dont se va ventant
Qu’il veult pecheours convertir
Pour les faire a dieu revertir.*

RR, 11.841-44

Da notare come il maestro dell’ipocrisia religiosa, che in precedenza è stato ritratto secondo lo spirito della deformazione grottesca e con l’uso di metafore bestiali (lupo tra gli agnelli), il personaggio il cui ingresso in scena era stato preparato da una progressiva discesa agli inferi di Amante, qui sfoderi una notevole erudizione e soprattutto si addentri in questioni di scottante attualità. Dopo aver lungamente trattato Guglielmo di Sant’amore, ora prende in considerazione e cita ampiamente le tesi di un’altra “bestia nera” del francescanesimo in odore di eresia, particolarmente diffuso nella dotta e universitaria Parigi a cavallo del XIII secolo. È quel Gerardo Di Borgo san Donnino che, a quarant’anni dalla condanna di Gioachino da Fiore, ne riproponeva le tesi dei tre stati trinitari e del pauperismo spirituale. Come al “buon di Sant’amore”, anche a Gerardo toccò di pagar caro le proprie idee, finì infatti la sua vita in carcere (il suo *evangelium aeternum* venne condannato già nel 1254 e il suo autore venne condannato al carcere a vita nel 1276). A complicare le cose per un lettore moderno sta il gioco di specchi in cui Jean abilmente cala l’enunciazione delle tesi “blasfeme”. A mostrare ripugnanza per esse è un personaggio negativo e manifestamente ipocrita. Il lettore dunque può chiedersi: se a pronunciare la condanna di Gherardo è Falsembiante, dobbiamo pensare che ciò valga come un riscatto indiretto dell’uomo a cui, dopo la morte in galera, la chiesa negò anche la sepoltura religiosa? Possiamo anche complicare ulteriormente la questione e ipotizzare che Falsembiante reciti un doppio ruolo: quello di una maschera grottesca da cui esce però anche la voce piena e cristallina dell’autore

¹⁹⁵ Rimando alla documentata nota dello Strubel (Strubel, cit. n.1 pag.635), che cita la presenza di tale immagine in Bernardo di Chiaravalle e in Matteo di Vendôme.

(come a dire: il ver che ha faccia di menzogna). Potremmo anche dire, per spiegare meglio la nostra ipotesi, che abbiamo l'impressione di veder comparire, nel quadro che contiene il ritratto di Falsembiante, l'immagine dell'autore, un ritratto nel ritratto, come in quei quadri di pittori fiamminghi in cui un particolare (un riflesso in uno specchio, una curiosa immagine deforme) celano una "firma" oppure la chiave di interpretazione del dipinto. Ci sono delle spie abbastanza precise di come i nostri dubbi non siano semplici elucubrazioni. Intanto la, già più volte osservata, mancanza di coerenza del personaggio di Falsembiante, che nuoce non poco alla tenuta della *Rose* sul piano narratologico. L'autore della *Rose*, che certo non è "agens", e spesso si accontenta di apparire saltuariamente in brevi incisi di commento, qui, dopo aver fatto profetizzare la sua nascita e la sua opera ad uno dei personaggi, utilizza un gioco di specchi per esprimere le proprie opinioni sul tema assai compromettente della lotta degli ordini mendicanti per entrare nell'Università ed esaurire la Chiesa. Se le cose stessero effettivamente così, potremmo pensare ad una velata simpatia del de Meun per quelle frange estreme del francescanesimo che predicavano una ventata di rinnovamento nella cristianità. È abbastanza evidente il rapporto di continuità tra tutte queste figure citate dal De Meun e la predicazione di Gioachino da Fiore. Si ricorderà come Gioachino profetizzasse una terza età che avrebbe dovuto iniziare proprio intorno al 1260. Ciò, nonostante la scomunica del 1216, aveva certamente creato un'aspettativa che era stata alimentata dalla "lettura super Apocalipsim" di quel Pietro di Giovanni Olivi¹⁹⁶, che Dante con ogni probabilità dovette conoscere quando frequentava le "scuole de li religiosi" (Santa Croce a Firenze), e poi rilanciata dall' "Evangelium aeternum" di Gerardo, di cui parla con cognizione di causa il nostro autore.

È significativo il percorso di queste idee, riassunto proprio dalla figura dell'Olivi. Duramente represses in Italia, esse sembrano trovare un nuovo impulso negli ambienti universitari parigini, fino alla condanna della metà del '200, quando alcuni dei protagonisti di questo rinnovato pauperismo spirituale fanno ritorno in Italia, a Firenze per dare vita a quelle scuole "de li religiosi" presso S.Croce, dove insegneranno l'Olivi e padre Ubertino da Casale.¹⁹⁷ La posizione della critica dantesca su un suo presunto gioachimismo è all'insegna di un moderato scetticismo. Secondo il nostro paradigma

¹⁹⁶ Vedi in proposito: FORNI, 2006.

¹⁹⁷ Sulla lettura della Commedia come "Apocalisse gioachimita" (per la bibliografia vedi la voce "Gioachino" dell'Enc.Dant.)

d'indagine però questi aspetti ideologici e teologici, certo molto importanti in senso assoluto, non contano molto se valutati in astratto e comunque al di fuori della discussione che più ci preme, cioè dell'importanza di questi influssi rispetto ai processi mentali che stanno dietro al fare poetico dantesco. Se dunque siamo partiti dall'ipotesi che l'influsso della *Rose* sulla *Commedia* debba essere valutato a partire dalla rete di immagini mentali che questo "monstrum" allegorico metteva in campo nella cultura del tempo, certamente questo doveva entrare in relazione con quelle correnti del pensiero e della teologia medioevale che attribuivano un peso sempre maggiore agli aspetti allegorici e figurativi. Mi riferisco chiaramente alle correnti che trovavano nell'apocalisse giovannea la chiave di volta della storia contemporanea, valutata nel senso di una tensione profetica non proiettata su un astratto escatologismo, ma risolta in "figure", in immagini vivide e capaci di coinvolgere l'immaginario popolare. Ecco dunque la necessità di dare il giusto peso a quel "liber figurarum", attribuito appunto a Gioacchino, ...(nota per il prof.: discorso da continuare dopo la lettura della bibliografia ??). È giusto parlare del rapporto di Dante con Gioacchino a partire dalle complesse considerazioni del probabile rapporto tra la "teologia della storia" gioachimita e il realismo figurale di Dante, che non viene mai meno, nonostante la tensione escatologica, nella *Commedia*. Ma forse sono utili anche considerazioni apparentemente più superficiali. Non credo cioè debba passare inosservato, come frutto di una successione di casualità, il fatto che l'immagine racchiusa nel titolo sia del poemetto di Ser Durante che del suo modello transalpino sia collegabile al nome di Gioacchino. La rosa mistica è una delle immagini con cui si chiude la *Commedia*, la *Rose* è il poema allegorico d'oltralpe, *Fiore* è il suo volgarizzamento. Fiore è il nome con cui i Fiorentini chiamavano la loro città (per metonimia con il suo monumento più famoso, la basilica di S.Maria del Fiore¹⁹⁸). Fiore, è uno dei nomi di Cristo, principio maschile che si contrappone alla femminilità simboleggiata dalla Rosa. Sia la *Rose*, che il *Fiore* e poi la *Commedia*, contengono poi quei riferimenti a Gioacchino il quale era, appunto, "da fiore" (per via del Convento di san Giovanni in Fiore da lui fondato), per cui era detto fiorense il suo ordine, mentre egli fu famoso anche per aver predetto la morte "sub flore" (poi puntualmente verificatasi) di Federico II. Tali suggestioni, nella

¹⁹⁸ Tale nome fu però ufficialmente assunto dalla basilica solo dal 1412. il suggerimento potrebbe provenire da una frase di S.Bernardo "*Flos est filius virginis*", oltre che dalla tradizione relativa alla virga di Jesse. Secondo la lettura suggerita da questo nome, Maria viene esaltata nel programma iconografico della basilica proprio in quanto Madre di Cristo e dunque in relazione all'Incarnazione.

cultura medioevale per la quale “nomina sunt consequentia rerum”, contribuirono a sollecitare la memoria dantesca. Allo stesso modo non sfuggano le parole “*par Jehan*”, che contengono una insolita intonazione profetica nel nuovo contesto comico-infernale in cui il De Meun ha ormai fatto precipitare l’atmosfera di sogno della prima *Rose*. Non solo dunque l’autoesegesi allegorica di tipo scritturale ci consente l’accostamento a Dante, ma anche il richiamo, esplicitato attraverso la sottolineatura dell’analogia Jean-Giovanni, a una missione profetica che richiedeva appunto l’identificazione con il profeta dell’Apocalisse Giovanni. Se sulla effettiva fede di Dante nella carica profetica della *Commedia*, la sua intima convinzione di star svolgendo una missione per l’umanità, e non solo di scrivere fittivamente, per molti studiosi non sussiste alcun dubbio¹⁹⁹, qualcuno è lecito avanzarlo per la *Rose*. Anzi l’interpretazione più tradizionale parla di un sistema farraginoso di allegorie, svolto con indifferenza da un autore piuttosto lontano dal pathos e dall’accesa moralità dantesca. Ma su questo punto, che riguarda pienamente l’ideologia della *Rose*, è necessario essere molto prudenti, sia nell’avanzare ipotesi, sia nel respingerle. Eppure si noti come le mille attenzioni dell’autore francese per dissimulare la sua adesione a queste visioni profetiche, ridicolizzandole col metterle in bocca al corrotto Falsembiante, quasi allontanando da sé ogni sospetto di tensione profetica e di volersi mettere sullo stesso piano dei profeti cristiani vada nella stessa direzione del dantesco

Io non Enea, io non Paolo sono (Inf. II, v.32)

Certo, è un negare che afferma. Come dimenticare poi il

*Giovanni è meco, e da lui si diparte*²⁰⁰

Purg. XXIX, v.106

In cui la prudenza dantesca lascia il posto ad una volontà più netta di accostare la propria figura a quella dei profeti. Anche nella *Rose* compare un riferimento diretto all’Apocalisse, nella descrizione di Costretta-astinenza come simbolo incarnato di ipocrisia morale e religiosa:

¹⁹⁹ Su questo tema dell’ermeneutica dantesca insistette particolarmente il dantista Giorgio Padoan e prima di lui Bruno Nardi cfr. *Dante profeta*, in *Dante e la cultura medioevale*. Contro di esso muovono però ancora oggi alcuni critici, come ad esempio la Barolini, che vedono nella *Commedia* il poema di una realtà virtuale, in cui anche il sacro è il risultato di una sublime fictio letteraria. Cfr BAROLINI, 1992.

²⁰⁰ Vedi sul tema dell’apocalisse giovannea in Dante, il lavoro di Chiara Sbordoni (pubblicazione on-line del dip. di italianistica e spettacolo dell’università di Roma www.disp.let.uniroma1.it/fileservices/filesDISP/SBORDONI.XP.pdf)

*Si ressembloit la puste lisse,
le cheval de l'apocalisse*

R. R., 12.071-72

Tale riferimento compare nella descrizione del modo con cui i due maestri del travestimento e dell'inganno incontrano Malabocca, di cui è opportuno riportare la parte iniziale:

*or vous dirai la contenance
de faus semblant et d'astinance
Qui contre male bouche vindrent:
entr'euls un parlement tindrent,
comment contenir se devoient,
ou se connoistre se feroient
ou s'il iroient desguisè.
Si ont par acort devisè
Qu'il s'en iront en tapinage
Ausi com en pelerinage,
Com bonne gent piteuse et sainte.*

R.R., 12.047-57

Il presentarsi travisati, in veste di pellegrini, di Falsembiante e Costretta Astinenza, non passi inosservato a chi voglia sviluppare ogni possibile stimolo alla fantasia dantesca proveniente dal poema francese. Certo l'ambientazione e l'esito dell'incontro dei due ingannatori possono far nascere qualche dubbio, rispetto ad una possibile associazione di tipo analogico con il presentarsi di Amore proprio in veste di pellegrino, nel contesto liricamente alto della Vita Nuova, mentre porta in braccio Beatrice la quale reca in mano il cuore del poeta e recita le oscure parole "*vide cor tuum*" (V.N. III 5 [1. 16]), Se però prescindiamo dalla tonalità e dal contesto, e ci limitiamo al fatto narrativo e alla descrizione esteriore, le convergenze appaiono notevoli: un uomo e una donna che si presentano vestiti da pellegrini, la sensazione di qualcosa di terribile che si fa strada nella mente (nel prosimetro dantesco resa visivamente dal colore rosso sanguigno in cui è avvolto il corpo sensuale della donna); il tema del cuore mangiato, che certo appartiene alla tradizione lirica, ma sembra trascendere nel grand-guignolesco già nella Vita Nuova ed è prefigurato dal taglio della gola di Malabocca. Non si può escludere poi

del tutto che questa parte della *Vita Nuova*, anche per vicinanza cronologica, non venga recuperata proprio nella cantica infernale. Amore e Beatrice, un uomo e una donna, avvolti in un velo sensuale che diventa sanguigno sudario, possono ben richiamare, sempre a livello di immagine, Paolo e Francesca. Per cui l'accoppiata "infernale" Falsembiante e Costretta Astinenza (i campioni del falso amor cortese dei fenhedors, condannati già dal Guittone "pentito" che rinnega la sua "Ars amandi"²⁰¹) rivivono in due momenti diversi dell'esperienza poetica dantesca e sempre sotto la spinta della fascinazione che l'immagine onirica, da incubo sensuale, forse proprio mutuata dalla *Rose*, esercita sul poeta.

L'immagine dell'accoppiata Falsembiante-Costretta Astinenza trova poi una seconda vita nella *Commedia*. Lo capiamo proprio dallo svolgersi drammatico degli avvenimenti verso un epilogo sanguinoso e quasi truce. Abbiamo già detto, e più di una volta, che se vogliamo capire appieno il modo in cui le immagini e le situazioni drammatiche della *Rose* influenzano il processo creativo della *Commedia*, dobbiamo accettare l'idea che tale processo ne stravolga il senso, nella direzione del rovesciamento e dell'"antiparodia". Solo così diventa accettabile pensare che i due "pellegrini", che prima abbiamo visto trasfigurati in Amore e Beatrice, ora trovino una seconda vita negli altri due pellegrini del poema dantesco, Virgilio e Dante. Si pensi innanzitutto al ruolo di Falsembiante nell'economia della narrazione di un viaggio-queste: egli è uno dei consiglieri ed aiutanti del protagonista che nella *Commedia* si può accostare a quella di Virgilio, cioè di una delle guide di Dante nel viaggio ultraterreno. L'analogia Falsembiante- Virgilio trova una conferma testuale nell'autopresentazione del frate- ipocrita a Malabocca.

*Car je sui d'ordre, si sui prestres,
de confessier li plus houz mestres
qui soit tant com li mon dure.*

Che richiama da vicino la presentazione che di Virgilio fa Beatrice nell'atto di richiamarne l'attenzione

*O anima cortese mantoana,
di cui la fama ancor nel mondo dura,*

²⁰¹ Si tratta, come si ricorderà, della corona di sonetti di argomento amoroso del Ms Laurenziano cfr Guittone d'Arezzo, *Canzoniere: i sonetti d'amore del codice laurenziano*, a cura di Lino Leonardi, Einaudi: Torino 1994.

e durerà quanto 'l mondo lontana,

In particolare il parallelismo tra Virgilio e il personaggio dell'ipocrita può parere del tutto estraneo al poeta fiorentino, se solo si pensa agli atteggiamenti di devozione che egli dimostra, con sentire preumanistico, verso colui che fu suo maestro e autore. Eppure non va dimenticato che proprio all'interno della *Commedia* l'espressione "parola ornata" riferita allo spessore anche retorico dei versi virgiliani, assuma in un caso un senso indubbiamente elogiativo, ma in un altro sia quasi sinonimo di inganno e finzione. E si ricorderà anche come venga sferzato da Catone con quell'espressione "*non è mestier lusinghe*" (Purg. I), che fa pensare ancora a una critica alla "parola ornata" come strumento d'inganno.

Sempre a proposito dei versi appena citati della *Rose*, va detto che per alcuni commentatori il "prestres" è poi inserito nel circuito *Rose-Fiore-Commedia*, visto che nel *Fiore* l'Amante nel giurare ad Amore piena fedeltà dice:

Ed i' risposi: "I' s'ì son tutto presto

Di farvi pura e fina fedeltate,

Più ch'asses[s]ino a-Veglio o a Dio il Presto

Fiore II, 9-11

Nei quali non è sfuggito a molti di notare la valenza ironica del termine "presto", che può richiamare tanto un parroco ingenuamente devoto quanto il prete Gianni della leggenda medioevale, richiamato in modo esplicito dall'Assessino (assassini, cioè consumatori di hascish, erano coloro che formavano la marmaglia al seguito del prete Gianni).

Nell'episodio di Malabocca, pur con travestimento e inganno e con la funzione di nuocere, Falsembiante esercita ancora la funzione di guida che lo fa somigliare al Virgilio dantesco: Malabocca si affida totalmente al "pellegrino" che è prodigo di consigli sull'agire rettamente in questa vita. L'analogia del rapporto Falsembiante-Malabocca con quello tra Dante e Virgilio trova infine l'evidenza di un'immagine e di una situazione drammatica proprio nella scena dell'uccisione di Malabocca, in particolare nella postura assunta dai personaggi: Malabocca viene fatto piegare al cospetto di Falsembiante, che si è presentato come il prete più capace di confessare e

assolvere, e questi, nel rovesciamento parodico di un rito di purificazione, gli si pone di sopra a tagliargli gola. Fino a quel punto l'immagine richiamava da vicino il rito di purificazione nella spiaggia deserta, quello in cui Virgilio deterge il viso di Dante.

*Ambo le mani in su l'erbetta sparte
soavemente 'l mio maestro pose:
ond' io, che fui accorto di sua arte,
porsi ver' lui le guance lagrimose;
ivi mi fece tutto scoperto
quel color che l'inferno mi nascose.*

Purg. I, vv.124-29

3.11 Incontro tra la Vecchia e Bellaccoglienza.

L'autore descrive l'incontro tra la Vecchia e Bel Acueil (Bellaccoglienza). Dopo la presentazione e le rassicurazioni portate da Bel Acueil, la Vecchia dapprima ricorda la propria giovinezza, ricordo doloroso se paragonato al disprezzo e all'abbandono da parte degli antichi amanti, conseguenza del suo precoce abbruttimento. La Vecchia mostra di nutrire sentimenti di vendetta, che la animano ad erudire Bel Acueil perché possa meglio nuocere agli spasimanti della fanciulla, ricavandone un tornaconto. In seguito, svolgendo un discorso simmetrico a quello di Ami con il giovane amante, dà dei consigli che mostrano in modo assai crudo tutta la durezza della lotta tra i sessi.

Nella traduzione in italiano del nome della personificazione del bell'aspetto femminile, che ricalca quella del *Fiore*, il personaggio cambia di genere. È innegabile però che Bel Acueil ha tratti femminili. La sua caratterizzazione nell'opera del De Meun richiama un atteggiamento rassegnato e una prostrazione che ricordano le fanciulle richiuse nelle torri della tradizione dei *lais* e dei romanzi cortesi.

Bel Acueil nell'economia narrativa della *Rose* rappresenta una bellezza repressa e confinata tra le mura di un castello dalla maldicenza e dalle convenzioni sociali (cioè i malparlieri della tradizione cortese, rappresentati dall'ormai sconfitto Malabocca nell'allegoria della *Rose*). Il suo atteggiamento prostrato e lamentoso più che la malinconia virile di Enea richiama Didone abbandonata. Per trovare una simile caratterizzazione drammatica della malinconia femminile nell'opera di Dante dobbiamo ancora una volta rivolgerci a quella canzone "*Tre donne*", che anche in altri casi in questo lavoro è sembrato utile citare come nucleo inventivo primario da cui si sono sviluppate come ramificazioni di un albero le altre rielaborazioni poetiche dantesche del tema della malinconia. Tema, questo, centrale in un'indagine come la nostra, che attribuisce un grande peso al contributo della cultura allegorica medioevale, la quale si ricollega strettamente alla concezione umorale-fantasmologica della psicologia umana²⁰², in cui il tema della malinconia è di assoluto rilievo. La descrizione di Bel Acueil, in un atteggiamento di sconcolato abbandono, quale si evince da questi versi:

*Bel acueil ert issu de chambre
 Qui s'ert as creniaus apuiez,
 De la prison tout apuiez,
 Pensif le trueve, triste et morne.*

R.R. vv.12554-7

richiama la ben diversamente efficace caratterizzazione di Drittura (che già avevamo citato all'inizio di questo lavoro per le analogie con la figura di Avarice):

*Dolesi l'una con parole molto,
 e 'n su la man si posa
 come succisa rosa:*

²⁰² Vedi il già citato *Saturno e la malinconia* (KLIBANSKY-PANOFKY-SAXL, 1983) e le interessanti considerazioni di Agamben in "Stanze" (AGAMBEN, 1977).

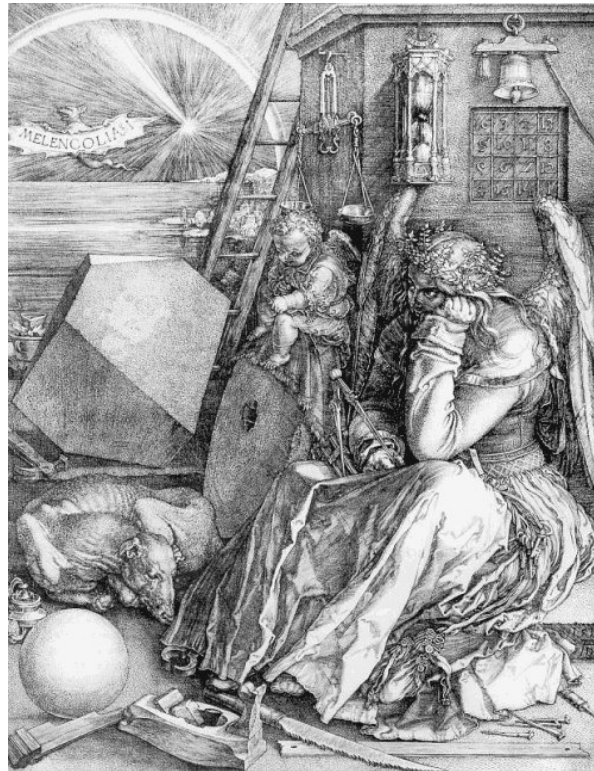
*il nudo braccio, di dolor colonna,
sente l'oraggio che cade dal volto;
l'altra man tiene ascosa
la faccia lagrimosa:
discinta e scalza, e sol di sé par donna*

Rime XLVII, vv.20-25

Si noti in particolare l'atteggiamento e la postura del corpo di Bel Accueil, che esprime lo scoramento con l'appoggiarsi con i gomiti ai merli della torre, corrispondente al viso appoggiato al braccio "colonna di dolore" dell'immagine dantesca.

È l'immagine stereotipata della malinconia,²⁰³ quale si può osservare ad esempio nella nota *Melanconia I* di Durer (1514).

Se anche ammettiamo una lontana ispirazione a questo passo del *Roman*, non possiamo tacere come Dante riesca a modulare in modo incomparabilmente più efficace l'elemento visivo della descrizione, raccordandolo al tema simbolico della rosa succisa (il fiore, come immagine di una bellezza negata e destinata alla morte e all'oblio, che rientra nel circuito simbolico arboreo-floreale che ha avuto finora un ruolo notevole nella nostra indagine).



Notevole è anche la capacità dantesca di raccordare il tema convenzionale della donna rinchiusa nella torre al tema etico della giustizia obnubilata su questa terra. Se ci limitassimo all'analisi di Bel Accueil in relazione a questa suggestione di un possibile collegamento con la canzone *Tre donne*, il testo non potrebbe rivelarci molto altro. In realtà, come sottolinea anche lo Strubel nel suo commento al *Roman de la Rose*, non dobbiamo farci limitare nell'analisi del personaggio di Bel Accueil da quella che è la

²⁰³ Usiamo il termine come equivalente di "melanconia" (come del resto fa lo stesso Dante); anche se il significato non sarebbe perfettamente coincidente.

nostra sensibilità, che pretende che vi sia coerenza e unicità dei personaggi. Dobbiamo ricordare che le personificazioni allegoriche medioevali sono in definitiva strumenti di analisi della psicologia umana, quindi stati d'animo umori desideri pulsioni sentimenti, e non debbono perciò obbedire a quella coerenza che si potrebbe pretendere dai personaggi di una narrazione. Il genere maschile stesso di Bel Acueil non è coerente con la sua identità più profonda, che si ricollega al sentimento tutto femminile della vanità per il proprio aspetto fisico.²⁰⁴ In realtà Bel Acueil è una proiezione del personaggio della Vecchia: è il pretesto narrativo che le consente guardare in lui, come in uno specchio distorto che ringiovanisce le fattezze, la propria stessa giovinezza ormai sfiorita. Se le cose stanno in questi termini, con un Bel Acueil privo di una propria identità drammatica, ma piuttosto proiezione della sfera intrapsichica della Vecchia, allora diventa lecito portare avanti la nostra analisi dell'intertestualità *Rose-Commedia* passando dalle parole di Bel Acueil a quelle della Vecchia, senza soluzione di continuità. Se dunque spostiamo la nostra attenzione sul discorso della Vecchia, mantenendo come termine di confronto il lamento di Drittura, ecco che riveniamo un altro importante indizio:

trop ere lors de grant renon:
partout coroit la renommee
de ma grant biauté renommée;
 R.R. 12.777-79

La Vecchia, rivedendo nella bellezza di Bel Acueil, la propria antica bellezza, rievoca i tempi in cui i giovani impazzivano per lei, battendo a lungo al suo uscio e inscenando liti amorose che si protraevano durante la notte. Ciò rendeva famosa la giovane, per cui la sua bellezza diventava motivo di fama, di rinomanza. Si noti la coppia *renon/renommée* e si confrontino i versi appena citati con un passo ben noto della *Commedia*:

²⁰⁴ Oppure, se vogliamo spingere la nostra analisi oltre la motivazione del tutto accidentale del genere maschile del termine Acueil nella lingua francese, che costringeva l'autore all'identificazione della vanità femminile con una personificazione di genere maschile, potremmo dire che ciò è anche funzionale a sottolineare l'ambiguità di genere del sentimento della vanità, ritenuto tipicamente femminile, ma che la tradizione rappresenta anche in vesti maschili: basti pensare alla figura di Narciso.

*O tu ch'onori scienza e arte,
 questi chi son c'hanno cotanta onranza,
 che dal modo de li altri li diparte?"
 E quelli a me: "L'onrata nominanza
 che di lor suona sù ne la tua vita,
 grazia acquista in ciel che s'li avanza.*

Inf. IV, vv.73-78

la coppia *renon/renommée* sembra rispecchiarsi nel sintagma “*onrata nominanza*”, la fama dei poeti a cui Dante rende omaggio nel canto quarto dell’Inferno. Questa, che potrebbe essere una semplice suggestione, trova delle ragioni che la rendono plausibile anche sul piano tematico. Nelle figure femminili, lo vediamo già nel successivo canto di Francesca, Dante talora proietta il suo sentire di poeta. Se Francesca rappresenta l’infatuazione per un modello sbagliato di amor cortese (ma a cui Dante era così legato da perdere i sensi di fronte alla condanna morale dei due riminesi), il canto quarto, il canto dei grandi poeti dell’antichità, prefigura la trasformazione dell’amore-passione, amore sensuale per la “dolce vista”, in amore per la poesia. Il bello poetico diventa per Dante il sostituto della bellezza del corpo femminile (e narcisisticamente del proprio corpo e della propria sensualità); l’orgoglio per la bellezza dei propri versi e per la fama che ne deriva corrisponde esattamente, nel poeta che ha ormai da tempo superato con le rime della loda la tematica dell’amor passione, alla vanità femminile per la propria bellezza del discorso della Vecchia. Tale processo di identificazione tra bellezza femminile e bellezza dei versi poetici era già stata svolta tematicamente proprio nella canzone *Tre donne*, nella dedica conclusiva:

*Canzone, a' panni tuoi non ponga uom mano,
 per veder quel che bella donna chiude:
 bastin le parti nude;
 lo dolce pome a tutta gente niega,
 per cui ciascun man piega.
 Ma s'elli avvien che tu alcun mai
 truovi amico di virtù, ed e' ti priega,*

*fatti di color novi,
 poi li ti mostra; e 'l fior, ch'è bel di fori,
 fa' disiàr ne li amorosi cori.*

Ed. De Robertis XIII, 91-100

Qui si può ritrovare esplicitata l'identificazione tra i versi poetici e il corpo femminile (letteralmente nei vv.94-95 la canzone è una bella donna che racchiude come “un dolce pome”, una promessa erotica, un significato profondo). La canzone si lamenta delle proprie vesti squallide e discinte: le trasparenze di un vestito lacero rendono volgare quella bellezza che si vorrebbe fosse solo sognata attraverso un vestito. Così la canzone non deve concedere a tutti il significato più recondito, che anzi deve custodire sotto una forma preziosa ed ermetica, per potersi donare solo a chi è più nobile, “amico di virtù”. Quella che nella parte conclusiva della canzone è una metafora (il vestito che serve a celare un senso recondito), nella canzone era un elemento visivo parte della descrizione di una delle tre donne, quasi a suggerire la possibilità di un'interpretazione non astrattamente allegorica, ma in termini sapienziali. la contemplazione delle immagini visive del testo aprirebbe cioè ai significati reconditi di questo. In definitiva il confronto con la *Rose* consente di mettere in risalto la continuità tematica tra la canzone *Tre donne* e i versi citati di *Inferno* IV, e che consiste appunto nel processo di identificazione tra bellezza femminile/sensualità e forma poetica/significato recondito, iniziata nella canzone dell'esilio (dove viene associata al tema chiave dell'immagine della malinconia femminile congiunta alla simbologia floreale) e proseguita nei versi infernali, dove il riferimento al corpo femminile viene ormai abbandonato per la sola esaltazione del bello poetico e della fama che ne deriva. Ma è proprio in questi versi infernali che l'analogia tra la “renom renommée” della Vecchia e l’“onrata nominanza” dei poeti è chiaro indizio della lontana origine di quel processo di rielaborazione del tema della bellezza femminile. Questa originale saldatura tra la bellezza trascurata e disprezzata dall'invidia e dalle convenzioni sociali e la purezza e altezza dei versi poetici che sembrano innalzare quel godimento estetico ad una dimensione etico-morale (la canzone di impegno politico dell'esule che esalta i tre livelli della giustizia terrena come se fossero delle belle donne trascurate) trova una ulteriore conferma in un altro tassello di questo collage di richiami intertestuali tra il discorso della Vecchia (con l'appendice propedeutica del dialogo con Bel Acueil) e la *Commedia*:

*Souvent en ert mes huis cassez
 Et faites teuls meslees,
 K'ainçois qu'el fussent desmeslees,
 Membres i perdoient et vies,
Per hainnes et par envies,
 Tant i avenoit de contans”*
 R.R., 12.788-93

Di questi versi in realtà è funzionale al nostro confronto il solo verso 12.792 (mentre gli altri sono stati riportati solo per contestualizzare quest'ultimo). Abbiamo detto che già all'epoca della canzone *Tre donne* il tema della bellezza femminile trascinata in “ira ed in non cale”, rinchiusa in uno spazio angusto quale una torre secondo la tradizione dei *lais* e dei romanzi cortesi, dall'immoralità profonda delle convenzioni sociali (che impediva di vedere in essa, e nella purezza dell'amore cortese, il segno di un riscatto divino della mediocrità morale dell'uomo), era stata trasfigurata nella bellezza dei versi poetici, trascurata e messa in oblio dagli odi di parte. Se si accetta questo spostamento semantico non parrà così infondata l'associazione tra l'esito sanguinoso delle lotte degli innamorati della giovane vanitosa, che finiscono per uccidersi “per hainnes et par envies”, e la fine di Pier da la Broccia:

*“Vidi (...) l'anima divisa
 dal corpo suo **per astio e per
 invidia,**
 com'e' dicea, non per colpa commisa;
 Pier da la Broccia dico;(...)”*
Purg. VI, 19-22

Se si accetta la possibilità di una influenza del passo della *Rose* su questi versi danteschi, cosa che a me pare plausibile, non solo per l'analogia notevole tra “*per hainnes et par envie*” e “*per astio e per invidia*”, ma anche sulla scorta di altre spie linguistiche come il forte francesismo e lo stesso richiamo ad un personaggio della corte di Filippo il Bello, possiamo trovare una ulteriore conferma, in un passo distante da quelli infernali prima citati, di questa associazione compiuta da Dante tra il traviamen-

dei valori cortesi (la bellezza intesa dalla Vecchia non come manifestazione della grazia divina, ma come forma di vanità e strumento per acquisire potere all'interno delle corti) e la più generale dissoluzione morale del "mondo che mal vive". Si osservi inoltre che questa espressione così simile al passo della *Rose*, segue di pochi versi la ben nota situazione incipitaria del canto VI del Purgatorio, in cui il pellegrino è immerso in una calca vociante di "pretendenti" la sua attenzione e le sue preghiere (che, a livello di situazione drammatica, ricorda l'accalcarsi degli innamorati presso l'uscio della donna²⁰⁵). Si noti poi che il personaggio di Pier da la Broccia, in mezzo a tanti personaggi minori, spicca perché la sua vicenda di uomo di corte che paga con il carcere e poi la morte la propria onestà nell'ambiente corrotto della corte del re, ricorda da vicino i versi su Pier dalla Vigna,²⁰⁶ che nella nostra ricerca sono stati di notevole importanza per la pregnanza simbolica che assume l'immagine della sua impiccagione. Altro elemento di questo mosaico di intertestualità che scaturiscono dal discorso della vecchia, è il riferimento al buon porto nel discorso di Brunetto a Dante (cfr *Supra* pag.140):

*Mais se mon conseil ensivez,
A bon port estes arrivez
Sachiez, se je fusse aussi sage
Quant j'estoie de vostre aage
des geus d'amors com je sui ores
car de trop grant biauté fu lores!
Mais or m'esteuet plaindre et gemir,
Quant mon vis esfaciè remir*

R.R. 12.763-70

È il caso di rispondere fin da subito alle possibili obiezioni: giungere a buon porto, cioè paragonare una ricerca esistenziale ad una navigazione è sì elemento tipicamente dantesco (vedi "La navicella del mio ingegno che attraversa un mar sì crudele" dell'invocazione alle Muse in *Purg. I* 1-2, l'episodio di Ulisse di *Purg. XXVI* o il "souhait" *Guido, io vorrei*²⁰⁷ in cui l'esperienza erotica e letteraria è paragonata a una

²⁰⁵ Analogia drammatica che presuppone un rovesciamento etico-morale di quel "pregar pur ch'altri prieghi" rispetto alla baldanza molesta degli innamorati.

²⁰⁶ Cfr. *Inf. XIII*, 55-78

²⁰⁷ *Rime LII* ed. Contini

dolce navigazione), ma è altrettanto vero che questa era una espressione probabilmente stereotipata. Se dunque vogliamo davvero dimostrare che anche Brunetto Latini è una delle tante trasfigurazioni del personaggio della Vecchia nel ruolo di maestra nelle arti dell'amore (con lo spostamento semantico per cui la bellezza di cui si compiacciono le fanciulle diventa il corrispondente della gloria poetica cui aspirava il giovane Dante), dobbiamo arricchire la suggestione della coppia “*a bon port estes arrivez*” / “*non puoi fallire a glorioso porto*” allargando la rete dei riferimenti al contesto in cui compaiono gli elementi della coppia stessa. La cosa pare abbastanza agevole: innanzitutto si noti come sia nel discorso della Vecchia che in quello di Brunetto il discorso venga pronunciato con rammarico e rimpianto per il non aver colto un'occasione in un tempo lontano.²⁰⁸ In Brunetto questo tempo diventa “la vita bella” (che corrisponde alla “vita serena” di un altro personaggio che annuncia il futuro a Dante, Ciacco, come suggerisce il richiamo dell'espressione nell'incipit della risposta di Dante alle parole di Brunetto “*Là sù di sopra, in la vita serena*” *Inf. XV* v.49), e il rammarico è di non aver avuto il tempo per incoraggiare il giovane discepolo ad aver fiducia nelle proprie capacità di poeta (a causa della propria morte prematura). Anche la Vecchia si rammarica di essere stata tradita dal tempo, oltre che dalla sua poca saggezza giovanile. Ma è un dettaglio psicologico, e insieme un elemento visivo, a togliere l'ultimo dubbio. Lo si può cogliere leggendo nel *Roman de la Rose* il verso 12.770

Quant mon vis esfacié remir

Per poi confrontarlo con i versi di Inferno XV che illustrano il sofferto riconoscimento di quella che fu la cara immagine paterna:

*E io, quando 'l suo braccio a me distese,
ficcai li occhi per lo cotto aspetto,
sì che 'l viso abbrusciato non difese
la conoscenza sua al mio 'ntelletto;*

²⁰⁸ Questo rammarico è particolarmente evidente in Brunetto, che pur essendo ancora riconosciuto con affetto filiale da Dante come maestro, non dice infatti “se seguirai i miei consigli” ma “se segui tua stella”: è un ammettere il proprio fallimento come guida morale, particolarmente grave se pensiamo all'altezza dell'ufficio politico e retorico che gli era stato riconosciuto in Firenze. Prescindendo dal messaggio che Dante ha incluso in “se segui tua stella”, potremmo però anche leggere in modo diverso questa frase di Brunetto: non come rinuncia pedagogica ma al contrario come l'omaggio ad uno dei più alti modelli pedagogici, quel S. Agostino che afferma che “*il maestro è nell'anima*” (Aug. *De magistro*)

Nei versi infernali è Dante a “ficcare il viso per lo cotto aspetto” fino riconoscere nel “viso abbrusciato” (che corrisponde al “*vis esfacié*” della Vecchia) la fisionomia familiare dell’amato maestro; nel *Roman* è invece la Vecchia che stenta a riconoscere nel proprio viso deturpato da una vita malvissuta oltre che dalla vecchiaia, le proprie fattezze giovanili (che preferisce ricordare guardando nel viso di Bel Acueil). Ma sul piano psicologico l’atteggiamento di rimirare dentro un viso deturpato per riconoscervi a stento antiche fattezze è identico.²⁰⁹ L’identità di questo processo di rispecchiamento, ennesima trasfigurazione della fontana/specchio di Narciso, si mantiene dunque anche nel rovesciamento drammatico: mentre nella *Rose* è la Vecchia a rimirare nella bellezza giovanile di Bel Acueil la propria antica bellezza, lei che fatica a guardare al proprio viso “esfacié”, nel canto infernale è invece il discepolo a guardare nel “cotto aspetto” per riconoscervi l’antico maestro.

Possiamo aggiungere altri elementi di raffronto tra la Vecchia della *Rose* e il VI del Purgatorio, nei versi immediatamente precedenti a quelli in cui la stessa città di Firenze viene paragonata appunto ad una vecchia inferma²¹⁰, nella famosa invettiva all’Italia, in cui si legge:

*Quante volte, del tempo che rimembre,
legge, moneta, officio e costume
hai tu mutato e rinovate membre!*
Purg. VI, vv.146-148

Confrontiamo ora questi versi con questo inciso del discorso della *Vieille*:

*Et me resbaudissent li membre,
quant de mon bon tans me remembre*

²⁰⁹ E quanto fosse attento Dante ai processi mentali implicati nel guardare per riconoscere una persona o un ambiente familiare è dimostrato da numerosi esempi in cui tale processo viene quasi anatomizzato in sequenze successive e conseguenti (ad es. l’ortolano che scruta la propria vigna e vede lucciole giù per la valle (Inf. XXVI, v.29), o il riconoscimento del poeta da parte di Oderisi con “e videmi e conobbemi e chiamava” Purg. XI, v.75.); questa attenzione più che dettata da sterile psicologismo mi sembra legata a ragioni profondamente radicate nella mentalità dell’esule (cioè nella psicologia di chi ha vissuto lo sradicamento dalla propria città natale e l’allontanamento forzato dai propri cari).

²¹⁰ “E se ben ti ricordi e vedi lume, /vedrai te somigliante a quella inferma/ che non può trovar posa in su le piume,/ ma con dar volta suo dolore scherma.” Purg. VI vv.149-152

et de ma jolivete vie.

R.R. vv.12.938-40

Di particolare interesse è il gioco *membre / remembre* delle rime dei versi 146-148, esattamente omografo (e quasi omofono) della rima baciata del distico in lingua francese (vv. 12.938-39). L'immagine della Vecchia quindi si frantuma come uno specchio dando origine a tipologie diverse di personaggi, che però mantengono dei tratti comuni, quali la compassione dolorosa per un corpo devastato dalla vecchiaia (che nella personificazione di Firenze in una vecchia inferma diventa metafora della devastazione morale, in cui il continuo cambiare leggi e istituzioni viene implicitamente paragonato al trucco pesante che inutilmente cerca di abbellire un volto vecchio e segnato da rughe impietose), il rimpianto per una vita malvissuta che non si eleva ancora ad un reale pentimento, ma resta allo stadio di una cattiva coscienza che si accanisce come un pungolo su di una mente che ormai cerca solo l'oblio (*"e con dar volta suo dolore scherma"*).

Se si pensa a una triangolazione con il passo infernale che, nel gioco dei richiami intertestuali con il discorso della Vecchia, aveva preceduto la Firenze personificata in una vecchia inferma, ovvero quello di Brunetto Latini (il cui incontro con il Dante agens riporta alla mente quello tra la Vecchia e Bel Accueil), si coglie anche una continuità tematica: Brunetto era stato non solo maestro di Dante, ma anche colui che, come scrisse il Villani, fu *"maestro in digrossare i Fiorentini e fargli scorti in bene parlare, e in sapere guidare e reggere la nostra repubblica"*.²¹¹ La sua costante presenza nella vita pubblica, oltre a questa attività di magistero intellettuale e retorico, ne faceva l'uomo nel quale si incarnavano le virtù pubbliche della comunità cittadina di Firenze. L'immagine di Brunetto deturpata dal fuoco, e quella della vecchia inferma, si completano in quanto entrambe sono costruite con una serie di richiami testuali al discorso della Vecchia, e costituiscono un allargamento del campo semantico dalla tematica amorosa (l'amore cortese ridotto a commedia degli inganni) alla decadenza civile di Firenze.

²¹¹ Giovanni Villani, *Nuova Cronica*, libro IX cap. 10 si cita da ed. PORTA, 1991: p.28.

Si noti ancora come il rapporto *Rose/Commedia* sia ancora una volta in parte giocato sull'antifrasi: il ricordo ringagliardisce le membra della *Vieille*, come il fuoco di una vitalità interiore sotto una pelle dura e rinsecchita, mentre nella vecchia inferma dantesca se c'è un fiotto di vita, questa è la vitalità malata di chi si agita sotto gli stimoli di un dolore sordo. Il personaggio della Vecchia, come ha sottolineato ampiamente il Vanossi nel proprio saggio su Dante e il *Roman de la Rose*,²¹² è straordinario nella letteratura medioevale. Lo è in primo luogo proprio come personaggio femminile. La letteratura medioevale, si sa, è tendenzialmente misogina e anche le bellezze angelicate degli stilnovisti o la Laura petrarchesca alla fine dei conti si riducono a pretesto per un percorso intellettuale e morale che si svolge tutto nella mente del poeta. Della Vecchia invece colpisce proprio la "verità" prima ancora che il realismo della rappresentazione: appaiono veri, ancorché fortemente connotati in senso morale, tanto il suo amore smodato per il possesso che il suo lessico mercantescio,²¹³ i suoi vezzi da giovinetta prematuramente invecchiata e lo sgomento per il declino fisico. La rappresentazione fisica, il ritratto impietoso del suo viso "esfacié" e la pelle "ridée", nel quale ella si ostina a voler ricercare i segni dell'antica bellezza, mostrano una sensibilità per la psicologia femminile quasi impudica, tanto più notevole dal momento che emerge dalla descrizione di un personaggio dai tratti comici,²¹⁴ che difficilmente potrebbe trovare un paragone in età cortese. In che modo, e con quali riferimenti intertestuali, possiamo leggere la sopravvivenza del discorso della Vecchia nella memoria poetica dantesca, e come essa finisca per confluire nel più generale discorso sul tema della rappresentazione femminile della Malinconia, lo si è già chiarito. Ma a fianco di questa prima lettura, è forse opportuno lasciare aperta la possibilità di ritrovare nell'opera dantesca il personaggio della Vecchia anche nei suoi tratti più crudamente realistici e nel linguaggio mercantescio con cui vuole "addottrinare" all'arte dell'inganno amoroso la fanciulla. Non potendo valerci di un appoggio testuale altrettanto sicuro come quello

²¹² VANOSSÌ, 1979.

²¹³ Notato per prima da Contini in *Un nodo della cultura medioevale* (CONTINI, 1973) e in seguito analizzato da Vanossi, esso si rivela nell'intrusione nel fitto discorrere didascalico filosofico del discorso della Vecchia di sostantivi concreti che troverà un corrispondente nelle espressioni mercantesche del *Fiore* (come "vender frutta a trecca")

²¹⁴ A tal proposito, viene in mente il riferimento pirandelliano alla vecchia eccessivamente truccata, che scatena dapprima il riso come "sentimento del contrario", e poi la riflessione amara (è contenuto nel suo Saggio sull'umorismo del 1908: "Vedo una vecchia signora coi capelli ritinti, tutti unti non si sa di quale orribile manteca e tutta goffamente imbellettata e parata d'abiti giovanili. Mi metto a ridere. Avverto che quella vecchia signora è il contrario di ciò che una vecchia rispettabile signora dovrebbe essere" PIRANDELLO, 2006.

che abbiamo più su esposto²¹⁵ dobbiamo allora procedere per ipotesi, innanzitutto cercando di calare la lettura da parte del giovane Dante di questi passi della *Rose* nel contesto non solo letterario, ma anche figurativo dell'epoca. Sul piano strettamente letterario abbiamo già detto che sono ben pochi gli elementi di confronto che si possono ritrovare nella letteratura dell'epoca: Il realismo del personaggio, evidenziato dal suo intercalare il proprio discorso con un lessico mercantile, sembrerebbe proiettarlo in un mondo affine più alla commedia dell'arte o tutt'al più al Boccaccio, comunque in mondi che ancora dovevano manifestarsi, anche solo in embrione, nel periodo in cui si ritiene che il giovane Dante leggesse la copia della *Rose* che gli era stata fornita con tutta probabilità da Brunetto Latini. La forte personalità della Vecchia, d'altra parte rende poco opportuno cercare dei riscontri tra le sbiadite "Becchine" della tradizione comico-realistica. Se non altro perché queste ultime non parlano mai in prima persona e di esse non viene mai rappresentato il punto di vista, cosa che il De Meun fa per centinaia di versi con la Vecchia. A questo punto, nello sforzo di ricostruire i meccanismi associativi che nella mente del giovane Dante potevano innescarsi nella lettura di questi versi della *Rose*, non ci resta che orientarci verso le arti figurative. Può apparire arduo trovare in dipinti e sculture fiorentine, dominate dall'elemento religioso, un corrispondente della descrizione della Vecchia nel *Roman de la Rose*. Abbiamo detto che si tratta di un personaggio in fin dei conti legato ad una dimensione materialista e ad una visione del rapporto tra i sessi che non ha neppure il vitalismo boccacciano, visto che in fine dei conti riduce tutto ad una commedia degli inganni che ha come motore un determinismo economico e naturalistico, un gioco di forze contrapposte destinato a risolversi nella quiete di Madre Natura. Eppure la sua rappresentazione impietosa richiama proprio un soggetto dell'arte cristiana: la Maddalena penitente. Tra le varie Maddalene che potremmo proporre

²¹⁵ Fatta eccezione, ovviamente per il *Fiore*, che però abbiamo deciso, per scelta metodologica più che per una nostra convinzione, di non considerare ancoram nel novero delle opere dantesche di sicura attribuzione.

ad esempio, mi sembra che quella che meglio risponda alla lucidità e alla crudezza della descrizione del De Meun sia quella di Donatello (1455 ca).

L'opera si trova oggi al Museo del Duomo, a seguito dell'alluvione del 1966, ma va ricordato che fino a quella data la sua collocazione era nel Battistero di Firenze.



Donatello, Maddalena penitente (1455)
Firenze, Museo dell'opera del Duomo.

3.12 Esempi mitologici di amore femminile tradito

La Vecchia, per giustificare il ricorso allo spergiuro e al tradimento femminile, dopo aver citato il ricorso i falsi giuramenti delle divinità gentili, ricorda numerosi esempi mitologici (per lo più tratti da Ovidio) di amore femminile tradito. Il ricorso allo spergiuro è dunque solo una delle armi nella “guerra tra i sessi”. È utile soffermarsi su uno di essi in particolare:

*Ainc ne pot Enee tenir
Dido roynne de Cartage (...)
Donna lui pour s'amour avoir,
sa cite, son cors, son avoir,
e cil si l'en asseura
qu'il li promist et li jura
que siens ert et touz jour seroit
ne jamais ne la laisseroit;
et cele gaires n'en joi,
carl li traitres s'en foi (...)
dont la bele perdi la vie”*

La versione della morte di Didone, nel racconto della Vecchia è la stessa accolta da Dante nella quasi totalità delle occorrenze del personaggio nella sua opera. Si veda ad esempio *Così nel mio parlar*, *Rime* XLVI, e la sua presenza tra i lussuriosi nell'Inferno (*Inf.* V, 61-62 e 85²¹⁶). Meno significativo che tale versione sia accolta nel *Fiore* (CLXI, 3-4), mentre va sottolineato che sia la *Rose* che la *Commedia* convergono nell'accogliere la riscrittura virgiliana, in coerenza con i poemi allegorici di Fulgenzio e Bernardo Silvestre.²¹⁷ Vanno però rimarcate alcune differenze significative tra il racconto della Vecchia e il riferimento infernale. In Dante si tratta appunto di un semplice riferimento, mediante una perifrasi che tende a chiarire soprattutto il significato morale della vicenda di Didone (in quanto lussuriosa e traditrice: colei che “*ruppe fede al cener di Sicheo*”); il De Meun invece quasi si compiace nell'abbondanza di dettagli realistici nella descrizione del suicidio. Ancor più notevole a mio parere, è l'utilizzo, nella narrazione della vicenda di un amore femminile tradito, del lessico tradizionalmente usato per descrivere le sofferenze d'amore dell'amante. Si noti in particolare la camera della memoria e il tema del continuo ripensamento. Stupisce questa valorizzazione della donna come soggetto pensante e vittima di un tradimento, rispetto alla tradizionale interpretazione in senso misogino della seconda *Rose* (vedi la nota polemica di Christine de Pisan). Certo, non va dimenticato che il contesto ideologico è teso all'irrisione e alla negazione di tale aspirazione al sacrificio d'amore. Alla fin fine la Vecchia presenta Didone e le altre come modelli negativi di comportamento femminile, in quanto donne che hanno consacrato ad un uomo solo il proprio amore. Una conferma della liceità dell'accostamento tra gli esempi di amore tradito del discorso della Vecchia e gli esempi mitologici dei lussuriosi nel canto di

²¹⁶ Fa eccezione la sola *Monarchia* (vedi la voce Didone, di Giorgio Padoan, nell'Enc. Dantesca).

²¹⁷ In coerenza dunque con molte delle fonti di cui disponeva e con l'*auctoritas* poetica che lo accompagna nel viaggio ultramondano. Eppure la condanna di Didone fu al centro di una querelle letteraria a partire dal Trecento, visto che trovò l'opposizione tanto del Petrarca che del Boccaccio “*Fu adunque Dido onesta donna, e per non romper fede al cener di Sicheo s'uccise. Ma l'autore seguita qui, come in assai cose fa l'opinion di Virgilio, e per questo si convien sostenere*”. G. Boccaccio *Esposizioni sopra la Comedia di Dante* a cura di G. Padoan, in *Tutte le opere di G. Boccaccio* a cura di V. Branca, VI Milano 1965, V, esp. litt., 82-83. Sulla questione possiamo citare anche il commento trecentesco di Pietro da Buti (“*E però Virgilio fece molto male a dare tale infamia a sì onesta donna, per fare bella la sua poesia; e lo nostro autore Dante fece peggio a seguirlo in questo, che credo che avesse veduto Geronimo e gli altri che di ciò parlano: potrebbesi scusare, ma le scuse non sono sufficienti però le lascio*”. *Commento di Francesco da Buti sopra la Divina Commedia di Dante Alighieri*, pubblicato per cura di C. Giannini, 3 voll. Pisa 1858-1862 (Ristampa anastatica con introduzione di F. Mazzoni, Pisa 1989) Vol. I, pag. 161. Sulla questione vedi anche F. Sassetto “*La biblioteca di F. da Buti interprete di Dante*” ed. Il Cardo, Venezia, 1983.

Francesca (da cui abbiamo citato l'esempio di Didone²¹⁸), viene ancora una volta da una convergenza testuale notevole:

*Vedi Paris, Tristano»; e più di mille
ombre mostrommi e nominommi a dito,
ch'amor di nostra vita dipartille.*

Da confrontare con la *Rose*, in cui gli esempi del tradimento maschile prefigurano le ombre dantesche:

*.M. examples dire en savroies,
mais trop grant conte a faire avroie....*

Credo che non solo l'analogia dell'espressione, ma soprattutto la sua collocazione in chiusa di un'articolata rassegna mitologica non lasci spazio a dubbi. Si noti però come in Dante, in cui in teoria il racconto dovrebbe essere più vivido e ricco di particolari perché gli *exempla* non sono solo evocati, ma presenti sulla scena stessa della narrazione, agisca un filtro che serve a distanziare la materia drammatica (in vista anche del *climax* che porterà allo svenimento dopo il racconto di Francesca). Il lettore non assiste con gli occhi dell'agens, ma coglie la valenza tragica degli esempi amorosi solo dopo che essa è stata mediata dall'intelletto (in questo senso si deve intendere la voce di Virgilio che guida gli occhi a cogliere la valenza morale delle immagini "vedi....vedi...."). Al contrario la teoria degli esempi nel discorso della Vecchia dovrebbe essere priva di ogni connotazione drammatica perché alla fin fine si tratta per lei di un'illustrazione cinica di come una cattiva gestione delle proprie doti naturali (bellezza fisica, giovinezza, astuzia femminile nello sfruttare la debolezza maschile) porti, secondo il paradigma di un'ideologia mercantile, alla rovina personale. Eppure è proprio nel discorso della Vecchia, e non nell'esemplificazione dantesca, che "vediamo" agire i personaggi, fino alla descrizione compiaciuta e grand-guignolesca del suicidio per accoltellamento di Didone. C'è dunque da parte dei due poeti un atteggiamento ambivalente nei confronti di tale materia mitologico amorosa? Esso si sostanzierebbe in Dante in un voler mostrare che però trova un immediato filtro nella parola di Virgilio, assunta non tanto in funzione evocatrice ma piuttosto di guida razionale nel ripercorrere una comune memoria poetica; nel De Meun in un'esemplificazione scevra di connotati affettivi drammatici, che però trascende nel tragico e nel grand-

²¹⁸ Ma è inutile dire che, vista la comune fonte ovidiana, anche molti altri personaggi (Paride e Tristano ed altri) compaiono nell'uno e nell'altro dei brani che stiamo confrontando.

guignolesco. Possiamo superare questa apparente contraddizione se pensiamo che benché le fonti letterarie delle storie siano presumibilmente le stesse, è il modo di rapportarsi a queste fonti che è sostanzialmente diverso. Lo fa capire la sostanziale diversità di contenuto della chiusa del racconto, che si era prima citata per l'analogia formale. Mentre in Dante la carrellata di *exempla* si chiude per così dire in dissolvenza, con una visione d'insieme delle mille ombre i cui visi restano indistinti, ed ancor vivi nella mente costruiscono uno sfondo memorativo, connotato in senso letterario, alla scena drammatica viva e attuale della pena dei due riminesi; nella *Rose* al contrario non si coglie questa "profondità di campo", che fornisce dignità tragica di altorilievo scultoreo all'immagine patetica di Francesca, ma un appiattimento sull'esemplificazione narrativa della materia allegorico-didattica. A questo punto possiamo notare come la diversità dell'approccio tra *Rose* e *Commedia*, a fronte delle spie testuali che sembrano rendere plausibile una lontana ispirazione, non sia liquidabile nei termini sbrigativi del rapporto tra un'opera e la sua parodia (ma sarebbe meglio dire "antiparodia"). Piuttosto si deve pensare ad una consapevole riscrittura dantesca di alcuni passi della *Rose*, se non del complesso dell'opera. E se ci è consentito fare un ulteriore passo nel terreno delle ipotesi difficilmente dimostrabili sul piano strettamente filologico, possiamo anche pensare che tale "riscrittura" abbia avuto inizio nella sua memoria, nell'incessante attività spirituale di chi si sforza di tener viva la tradizione cortese e stilnovistica anche come patrimonio memorativo, che si sostanzia di immagini vivide e connotate in senso drammatico.

3.13 Esempi dell'irrefrenabilità dell'istinto amoroso

Di particolare interesse la riflessione della Vecchia sull'ineluttabilità dell'istinto tra le creature (dal v.14.031). Essa nasce da uno spunto di polemica anticlericale, quando essa afferma che non c'è abito monacale che possa trattenere gli istinti naturali e che ciò provoca sofferenze e crisi della vocazione.

*Tout autel vie va querant
Li jeunes hons quant il se rant,
car ja si granz sollers n'avra
ne ja si faire ne savra*

*grant chaperon ne large aumuce,
que nature au cuer ne se muce.*

RR,14.011-16

Indirettamente, in tal modo, viene colpita anche la concezione spirituale dell'amor cortese come sentimento elevato che distacca l'uomo dalla bassa istintualità. Anche in Cavalcanti questa contraddizione tra amore passione e amore come attività contemplativa dello spirito si risolveva in modo tragico, anche se in senso opposto: l'amore passione pervadeva l'animo umano e lo privava della ragione, cioè della vita intellettuale, schiacciandolo nella cieca bestialità, condannandolo a perdere l'aspirazione ad una vita eterna nella contemplazione delle idee nell'intelletto agente. Nel discorso della Vecchia sembra di intuire un simile sentimento tragico della contraddizione tra vita spirituale e sensualità, nell'accenno ai dilemmi esistenziali dei monaci messi alla prova dal senso di angoscia per la propria sessualità repressa, il quale forse non risponde soltanto ad un intento parodico, ma rifletteva una problematica reale del tempo; subito però esso lascia il posto ad un apprezzamento in positivo della vitalità naturale, che come una forza irrefrenabile valica ogni convenzione o abito. L'istinto naturale, che per Cavalcanti, secondo una concezione ancora averroista che spesso si vuole attribuire allo stesso De Meun, era una condanna dell'uomo debole alla morte spirituale, in De Meun trionfa come pulsione vitalistica. Nella contraddizione tra Natura e Cultura la posizione etica del secondo autore della *Rose* è chiara.

Si noti ad esempio nel paragone con il mondo animale, il gatto:

Qui prendroit, biaux fils, un chaton

Qui onques rate ne raton

Vieu n'avroit (...)

Et puis veist souriz venir

N'est rien qui le peust tenir (...)

Qu'il ne l'halast tantos haper

R.R., 14.043-52

E poi il puledro:

Qui nourrir un polain savroit

Qui jument veue n'avroit (...)
Pour souffrir seles et estriers,
Et puis veist jumens venire (...)
Toutes le voudroit assaillir.

R.R., 14.057-61

Dapprima dunque la Vecchia porta a sostegno della propria tesi l'esempio del gatto che nonostante una diversa "educazione" inevitabilmente torna a cacciare il topo²¹⁹; in seguito, ancora più maliziosamente, ricorda il comportamento del puledro, il quale, benché allevato senza vedere una giumenta, subito cede all'istinto di accoppiarsi non appena ne ha l'occasione. Vanno notati come significativi innanzitutto la centralità della vista nel riaccendere gli istinti naturali (al contrario delle rielaborazioni cortesi e stilnovistiche, in cui si proponeva come esemplare l'amore a distanza,²²⁰ per fama, non mediato dall'organo della vista, oppure di un amore in cui la "dolce vista" dell'"angelica figura" è solo tramite di elevazione spirituale) e il ricorso al tema aristotelico delle nature che "tendono" ineluttabilmente verso un loro fine (il fuoco che tende verso l'alto ecc.) :

Qui vaut ce? Toute creature
Veult retourner a sa nature;

R.R., 14.031-32

Nella concezione del De Meun dunque la Natura come principio vitalistico ed energia incontenibile trionfa contro le costrizioni e le ipocrisie della cultura umana.²²¹ Tutta la tematica del libero arbitrio, quasi un'ossessione della filosofia morale dantesca, viene

²¹⁹ Tralasciamo qui di sottolineare argomenti già visti, come la connotazione infernale del gatto e il fatto che il tema del possesso erotico sia preceduto dal riferimento al cibo come conquista e possesso pure esso "carnale". Richiederebbe un supplemento d'indagine l'ipotesi che il nome dell'animale in francese antico potesse alludere direttamente al membro virile (analogamente a quanto avviene ancor oggi nel dialetto romanesco); o indirettamente perché usato per indicare anche una macchina da guerra simile all'ariete (cui alluderà una delle metafore finali della *Rose* per indicare la deflorazione). Ci limitiamo a suggerire la possibilità di un'allusione ancor più sottile: paragonare il "sano" impulso sessuale del gatto all'abbraccio della religiosità catara (che da *catus* derivava forse il proprio etimo). Tutta la "prova del silenzio" cui deve sottoporsi il finto muto se da un lato richiama un rapporto sodomitico, dall'altro sembra alludere alla prova iniziatica di un culto religioso o misterico. Potremmo dunque leggere tra le righe di questo strano paragone zoologico, un confronto polemico tra le debolezze della carne dei religiosi e la debolezza teologica su cui poggia la morale repressiva cattolica, che la rende facilmente attaccabile dai nuovi movimenti ereticali. Vedi *Supra* pag. 152.

²²⁰ È l'*amor de lohn* teorizzato da Jaufrè Rudel.

²²¹ Vedi anche, con riferimento alla Franchise propria della natura femminile "*D'autre part els sont franchises nees*" (RR, 13.879, ripreso letteralmente nel Fiore "*Da l'altra parte elle son franche nate:/ La leg[g]e si' lle trà di lor franchez[z]a./Dove Natura per sua nobilez[z]a/ Le mise quando prima fur criate.*" (Fiore, Son CLXXXIII, vv.1-4)

trascurata. Per mostrare come in questo brano ci si trovi agli antipodi della concezione dantesca, viene spontaneo richiamare proprio i versi del poeta fiorentino che trattano la questione del libero arbitrio.

*Esce di mano a lui che la vagheggia
prima che sia, a guisa di fanciulla
che piangendo e ridendo pargoleggia,*

*l'anima semplicetta che sa nulla,
salvo che, mossa da lieto fattore,
volontier torna a ciò che la trastulla.*²²²

*Di picciol bene in pria sente sapore;
quivi s'inganna, e dietro ad esso corre,
se guida o fren non torce suo amore.*

Purg. XVI, 85-93

Il discorso di Marco Lombardo prosegue in una riflessione sulla decadenza dell'Impero dovuta alla mancanza di una guida politica e spirituale nel mondo che mal vive, ma qui interessa innanzitutto sottolineare come il movimento iniziale dell'anima semplicetta sia inteso anche qui in senso aristotelico come un "tornare" istintivo ad un principio che la muove. Ma mentre nel de Meun tale movimento può e deve compiersi liberamente, secondo i dettami di una concezione materialista e meccanicistica del processo naturale, in Dante esso è autentico solo se una guida e un freno correggono l'amore che viene sviato dalle false immagini di bene, di modo che la "*franche volentè*", cui aspirano le donne nel discorso della Vecchia, per Dante è un "*libero soggiacere a miglior natura*". La risposta ad una concezione meccanicistica dell'agire umano (anche se legata alla volontà divina e non a Natura, come nella *Rose*) occupa molti versi della parte iniziale

²²² Si noti che anche i versi che introducono la risposta di Marco Lombardo, quelli che recano la domanda di Dante in questi termini "(avevo un dubbio) *Prima era scempio, e ora è fatto doppio*" *Pg XVI v.55* tradiscono il ricordo, forse inconsapevole, di altri versi del dialogo tra la Vecchia e Bel Acueil "*Double soit et simple se faigne*" *RR,14.756*, ovviamente con il rovesciamento nei due emistichi di scempio/doppio e il solito processo di decontestualizzazione-risemantizzazione di una memoria testuale richiamata dalla rimeditazione di quei versi, letti in anni giovanili e non consultati nuovamente per l'occasione.

del canto,²²³ e fa pensare ad una risposta indiretta proprio alla concezione che emerge dall'ideologia mercantile della *Rose*. Tale concezione, che potremmo ascrivere ad un sentire "borghese", in realtà riprende molti elementi della lirica "alto-cortese" ed in particolare il già citato Guglielmo d'Aquitania. Il riferimento al gatto richiama ancora una volta la poesia del gatto rosso e allo stesso modo la sovrapposizione tra *queste* erotica e istinto predatorio. Da sottolineare come sia negli esempi naturalistici della Vecchia, che nella parte introduttiva del canto purgatoriale, venga particolarmente enfatizzata la dimensione del vedere, o meglio della vista impedita. Nella *Rose* unico freno all'energia vitalistica della pulsione sessuale (o predatoria) è il privare gli animali della vista del loro naturale "oggetto del desiderio" (e in questa castrazione del desiderio ottenuta con la privazione della vista si può senz'altro leggere un'indiretta allusione, e irrisione, dell' "amor de lohn" che nelle sue formulazioni più estreme diventa amore per una donna mai vista); nel canto di Marco Lombardo si nota in modo analogo l'insistenza sulla privazione della vista (il "fummo" che non lascia vedere, il cieco mondo). Ancora una volta dunque è un elemento visivo a caratterizzare fortemente l'analogia tra passi della *Commedia* e della *Rose* che trova una giustificazione anche sul piano testuale ed ideologico. Il confronto tra questi due passi potrebbe fermarsi qui, se non si inserisse un terzo elemento di confronto, che sembra collocarsi in una posizione mediana tra il materialismo borghese e mercantile degli esempi della Vecchia e la tematizzazione in senso politico del tema del libero arbitrio, come risposta ad ogni concezione meccanicistica dell'agire umano, in Dante. Questo nuovo elemento di comparazione è un passo di un autore che, benché amasse Dante e praticasse addirittura un culto civile del suo magistero poetico, fu anche l'espressione dell'ideologia e del sentire borghese maturato in Italia nella prima metà del Trecento. Parliamo insomma del Boccaccio, che di fronte alla pruderie ipocrita di coloro che lo tacciavano d'immoralità per aver dato troppo spazio all'erotismo nelle sue opere,²²⁴ rispose con il noto "apologo delle papere", nell'introduzione alla quarta giornata del Decameron. In questo breve racconto, definito da alcuni la centounesima novella

²²³ "Voi che vivete ogni cagion recate pur suso al cielo, pur come se tutto movesse seco di necessitate./ Se così fosse, in voi fora distrutto libero arbitrio, e non fora giustizia per ben letizia, e per male aver lutto./ Lo cielo i vostri movimenti inizia;/ non dico tutti, ma, posto ch'i' l dica,/ lume v'è dato a bene e a malizia,/ e libero voler; che, se fatica/ne le prime battaglie col ciel dura,/ poi vince tutto, se ben si notrica./ A maggior forza e a miglior natura/ liberi soggiacete; e quella cria/la mente in voi, che 'l ciel non ha in sua cura." (Purg. XVI, 69-82).

²²⁴ Alcuni critici lettori del primo gruppo di trenta novelle che presumibilmente già circolavano durante la stesura della quarta giornata (cfr. BRANCA, 1976 e PADOAN, 1978: p.98).

boccacciana, è interessante notare come la struttura narrativa e il tema stesso rivelino molte analogie con gli esempi naturalistici del discorso della Vecchia. Innanzitutto anche il Boccaccio risponde agli ipocriti con l'esempio in negativo di una sessualità repressa mediante la privazione della vista dell'oggetto naturale delle proprie pulsioni, mostrando come la visione delle "papere" sia la molla scatenante di un processo di rivelazione, nella mente del fanciullo, della forza universale dell'amore. E non è un caso che il fanciullo sia inizialmente privato delle gioie della sessualità proprio in un monastero (allo stesso modo dalla miseria morale dei monaci privati della loro vita sessuale prendevano le mosse gli apologhi naturalistici nel discorso della Vecchia). Boccaccio dunque nell'apologo dell'introduzione alla quarta giornata mette insieme elementi narrativi che ritroviamo anche nei passi appena citati della *Rose*. Abbiamo però detto che la posizione del Boccaccio è mediana tra quella di Dante e quella del De Meun. Difatti essa non corrisponde pienamente con il meccanicismo naturalistico della *Rose*, in cui gli esseri umani ed animali sono pedine della Natura, che asseconda ai propri scopi (la perpetuazione della specie) il loro agire e desiderare. In Boccaccio più che di naturalismo si dovrebbe parlare di vitalismo, in cui l'ideologia borghese non è mai esaltazione della logica del possesso carnale finalizzato alla riproduzione, ma al contrario fa da sfondo ad un sentire umanistico e non esclude l'amore come forma di perfezionamento spirituale. Ed infatti possiamo notare come la versione boccacciana della novellina sia più vicina alla versione largamente diffusa in Occidente²²⁵ dell'apologo di matrice orientale da cui presumibilmente derivano entrambi i passi citati dalle due opere, mentre nella *Rose* esso viene smontato nei suoi elementi narrativi in tre diverse esemplificazioni (la parte che narra della monacazione del vedovo corrisponde nella *Rose* al riferimento allo sconforto dei monaci per la miseria della propria vita sentimentale; la parte dell'educazione censoria cui viene sottoposto il bambino ai tentativi di addomesticare gli istinti predatori e sessuali del topo e del puledro; la parte che esprime il trionfo dell'amore, contro l'ipocrisia e le censure paterne, corrisponde alla manifestazione degli istinti bestiali nei due animali). Credo che la versione della

²²⁵ Numerose sono le testimonianze di racconti simili nel tema e nel contenuto narrativo (una trama simile, che contiene una critica ad un'educazione censoria di stampo religioso ed l'esaltazione della forza universale dell'amore), per le quali si ipotizza una comune matrice orientale (vedi in proposito l'introduzione alla quarta giornata in BRANCA, 1976 vol. IV). Secondo Lucia Battaglia Ricci La novella orientale sarebbe giunta a noi nel romanzo di Barlaam e Josafat, che altro non è se non la vita di Buddha (RICCI, 2010: p.10) e avrebbe poi prodotto molte versioni tra cui quelle di Jacopo da Varagine, nella *Legenda Aurea*, Di Petrus Alfonsi nella disciplina clericalis e del Novellino. Vedi su questo argomento anche VAGHETTI, L. 2000.

Rose corrisponda ad una volontà di disumanizzare la novella privandola dei suoi elementi vitalistici e sentimentali, riducendola ad esaltazione della cieca istintualità e dell'istinto predatorio di sopraffazione (vedi ad esempio gli *exempla* tratti dal mondo naturalistico, uso di verbi bassamente realistici come “*haner*”, *assaillir/saillir*). Questa anatomizzazione dell'impulso amoroso, il suo asservimento alla logica riproduttiva, mantiene ben poco della concezione gioiosa e vitalistica dell'amore che traspare nel nucleo narrativo originario e che verrà invece esaltata dalla sensibilità laica e borghese dell'umanesimo boccacciano. Se notevoli sono le differenze sul piano ideologico, sulla materia stessa dell'insegnamento d'amore, restano comunque delle analogie, che si estendono per la parte boccacciana all'intera introduzione alla quarta giornata e per la parte della *Rose* all'intero discorso della Vecchia. Quest'ultimo, pur con le sue punte di sfrontato cinismo, tratta pur sempre il tema dell'educazione sentimentale di un giovane (in corrispondenza strutturale, che non esclude l'antitesi, con i consigli di Amico della prima *Rose*²²⁶). In tal senso non è del tutto scevra da moti di affettività, che si notano nei vocativi:

mon cher filz; *bel char tendre* (R.R. 13.005); *Biau filz* (ib. 13.015, 13.041, 14.091 *et al.*), *tendre jovenciau*; *mon biau filz*, *Biau tres douz filz* (ib. 13.504)

che richiamano il “*carissime donne*” che apre nel segno dell'intesa quasi ammiccante la perorazione della causa d'amore nelle parole del Boccaccio. La *Rose* e il “principe galeotto” sembrano incontrarsi in questi momenti di confessione sincera; d'altra parte la Vecchia stessa, che pure vuole educare al disincanto e al cinismo Bel Acueil, ammette di non aver seguito la lezione e di essersi abbandonata al fuoco d'amore. Non credo sia del tutto forzato il parallelismo tra la sollecitudine quasi materna della vecchia nel voler proteggere Bel Acueil dagli urti della vita e l'atteggiamento protettivo del vedovo che cerca di salvaguardare il proprio giovane figlio dalle sofferenze della privazione d'amore. Se Boccaccio resta fedele all'apologo orientale sull'educazione sentimentale dei giovani, e anzi lo restituisce nella sua disincantata purezza (non digiunta da una fine ironia, che non risparmia la polemica tanto contro il ragionare intellettualistico o per opportunismo sulle cose d'amore che contro le sublimazioni spiritualizzanti di memoria stilnovistica); e se la Vecchia lo spezza in più parti nell'intento di scindere il momento della sensualità erotica da quello del calcolo (secondo un intento razionalista e

²²⁶ Va ricordata anche l'analogia tematica con l'arte del gabbo (da parte maschile) nell'*ars amandi* guittoniana.

pedagogico al tempo stesso); nel Dante della *Commedia* lo slittamento in senso spiritualizzante e sublimato è tale da non consentire un simile sentimento realistico e immanente della passione amorosa. L'amore di Dante non è già più quello cortese, ma di sicuro non è la forza vitalistica e immanente del Boccaccio. Notiamo innanzitutto che quando il poeta fiorentino utilizza espressioni di stampo aristotelico, simili a quelle usate dalla Vecchia per definire la passione erotica come naturale e insopprimibile tendenza dell'agire umano, le riferisce sempre all'amore della conoscenza.

Ad esempio nel *Convivio*:

“Sì come dice il Filosofo nel principio de la Prima Filosofia, tutti gli uomini naturalmente desiderano di sapere”

CVI,1

e nell'*Inferno*:

“fatti (...) foste (...) per seguir virtute e canoscenza”
Inf. XXVI, 119-20

Il tendere naturale dell'uomo è dunque un tendere alla conoscenza e non al congiungimento erotico per la perpetuazione della specie. Le rare volte che Dante tratta l'atto del congiungimento carnale, lo fa con disprezzo o al più commiserazione per le miserie umane:

“Chi nel diletto della carne involto s'affaticava (...)”
Par. XI, v.9

e in tali espressioni sembra di sentire ancora un po' di quel senso di superiorità intellettuale che il giovane Dante aveva appreso dal Cavalcanti.

Abbiamo peraltro visto che elementi narrativi e visivi (il gioco del rispecchiamento del maestro nell'allievo, il viso deturpato di quest'ultimo, l'inadeguatezza della vecchia generazione ad educare la nuova) suggeriscono un parallelismo tra il rapporto Vecchia/Bel Acueil e Brunetto/Dante. Ma proprio tale parallelismo sottolinea lo slittamento semantico dal tema della sessualità (dalle cui ossessioni e miserie l'antico maestro non riuscì ad affrancarsi del tutto vista la natura del suo vizio) a quello dell'amore per la conoscenza. Visto anche il silenzio dantesco sull'*Ars amandi* guittoniana (che certo conosceva²²⁷), dobbiamo dunque concludere che non c'è nella *Commedia* un corrispondente del tema dell'educazione sentimentale e dell'ineluttabilità

²²⁷ Opera di notevole importanza anche in rapporto alla questione del *Fiore*, viste le analogie tematiche e strutturali (corona di sonetti).

della passione amorosa, tema che viene trattato in modo ampio e significativo tanto nella *Rose* che nel *Decameron*? Certamente no, visto che questi due temi costituiscono l'oggetto dei versi forse più famosi del nostro maggior poema. La lettura del libro "galeotto" cos'altro è per Francesca se non l'esempio di una cattiva educazione sentimentale, fatta seguendo modelli culturali travianti, e una esemplificazione di quell'inseguire false immagini di bene di cui parlerà nel Purgatorio Marco Lombardo? Eppure a differenza di quei versi purgatoriali, non c'è nulla di moralistico o di pedagogico nell'episodio dantesco. La compassione profonda di Dante rispetto all'ineluttabilità dell'amore ("amor che a nullo amato amar perdona"), il suo svenimento (che è un gesto di abbandono e di rinuncia rispetto a quella funzione paterna/materna e pedagogica cui pure non rinunciano né la Vecchia né il padre vedovo della novelletta boccacciana), unitamente al recupero della memoria classica del legame tra amore e morte, segnano una contraddizione profonda nell'impianto didattico e morale della *Commedia*, ma costituiscono anche un'inaspettata apertura verso un sentire moderno, umanistico e laico, che sarà raccolta proprio dal Boccaccio.²²⁸

Dopo la fine del dialogo tra la Vecchia e Bel Acueil, può tornare in scena l'Amante e ristabilirsi la coerenza sul piano del narratore, violata nel momento in cui l'amante narratore raccontava del dialogo tra La Vecchia e Bel Acueil, che non poteva conoscere per esperienza diretta. Se tale scarto logico investiva l'intero episodio, va ricordato che esso è immediatamente successivo alla morte di Malabocca, quasi che la fine della personificazione allegorica dei Malparlieri consentisse anche per l'autore una libertà che si esprime anche attraverso un minore rispetto della coerenza sul piano narratologico. Proprio con il ricordo di Malabocca, del resto, riacquista piena legittimità nella scena il personaggio del narratore-amante.

Si notino fin dalla ripresa alcune formule significative, nella valutazione dell'intertesto *Rose-Commedia*, ad esempio quando la situazione, dopo l'intervallo del dialogo con la Vecchia e il suo intervento risolutivo in senso drammatico, precipita nuovamente con la ricomparsa in scena di Danger, nel momento in cui l'amante cerca di "bruciare i tempi" e di cogliere la Rosa.

²²⁸ in questo senso, di un indiretto omaggio alla sensibilità dantesca per la passione d'amore, credo si debba intendere il titolo di "principe galeotto" che il Boccaccio volle dare al *Decameron*.

Fuiez, vassaus, fuiez, fuiez (...)

Deable vous ont ramenè

Li maleoit, li forsené”

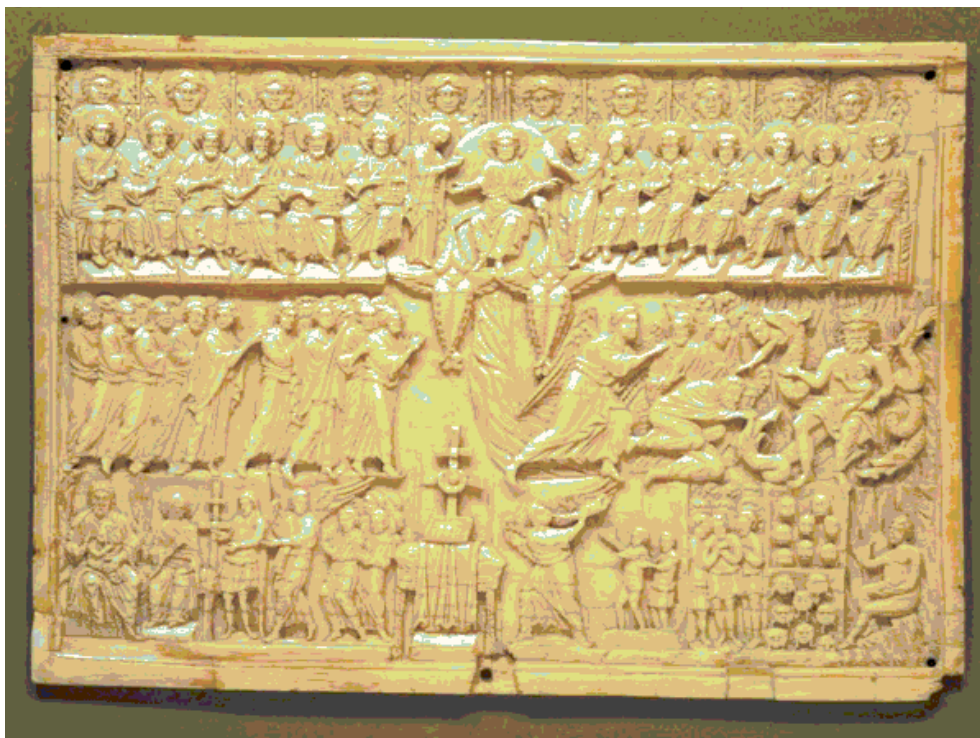
RR, 14.831-34

In proposito lo Strubel annota che i discorsi di Danger sono alquanto stereotipati. A me pare che questo riferimento ai diavoli sia invece per noi tanto più significativo, se pensiamo ai notevoli elementi di raffronto che avevamo trovato tra l'incontro di Amante con Falsembiante e poi gli altri personaggi e il trascorrere dell'agens nei gironi infernali (in particolare avevamo richiamato l'episodio di Malebranche).

3.14 **Bel acueil: Inferno e Paradiso**

Di fronte al precipitare della situazione, reso dinamicamente dal muoversi scomposto dei tre guardiani e dal clangore degli anelli che rinserrano Bel Acueil, Amante non trova di meglio che provocare Danger con una proposta beffarda: mi pongo al vostro servizio e accetto di essere vostro prigioniero purché possa essere rinchiuso per il resto della mia vita nella torre con Bel Acueil. La proposta è quasi priva di senso e potrebbe essere spiegata come una concessione al grottesco. A ben guardare però appare evidente l'analogia con una situazione simile evocata nel sonetto di Giacomo da Lentini “*Io m'aggio posto in core a Dio servire*” (che a sua volta era un poeta fortemente influenzato da modelli francesi e provenzali). In questo sonetto il poeta si propone di “servire Dio” stando in paradiso “con la sua donna”. Se il tono di Amante è beffardo, Giacomo sfiora la blasfemia: in buona sostanza dice che la contemplazione di Dio non gli basta a raggiungere la “beatitudine” e che questa trova compimento con la vista del dolce aspetto della donna. Il poeta si affretta a precisare che si tratta di sola contemplazione della donna “in ghiora”, ma la sottolineatura ha il sapore di un ammiccamento. Anche i termini “sollazzo, gioia e riso”, che del resto ritroviamo anche in questo episodio a descrivere le gioie di cui è stato privato l'amante con la cattura di Bel Acueil, tradiscono l'incapacità del poeta siciliano di affrancarsi dall'amore sensuale. Oltre alle analogie vanno notate però anche notevoli differenze: in Giacomo il servizio a Dio si svolge in un eden paradisiaco (connotato però in termini terrestri o addirittura pagani), nella *Rose* il luogo di questo singolare servizio reso alle virtù morali

della donna è una torre-prigione. Ci si può chiedere da dove nasca questa ambivalenza tra Eden sensuale (connotato in senso pagano) e prigione infernale (torre del supplizio). Sul piano della tradizione cortese (o meglio in quello della sua deformazione altocortese) l'intendere ironicamente la passione erotica come una condanna infernale trova una prima attestazione nella poesia del gatto rosso. Un altro riferimento si può fare nella direzione della "camera della memoria", un luogo chiuso e claustrofobico, uno spazio reale e mentale al tempo stesso, in cui si consuma l' "*immoderata cogitatio*". In esso i "disiri e sospiri" si mescolano ai "martiri". Ma è sul piano iconografico che troviamo forse la giustificazione più semplice di questa sovrapposizione. Mi riferisco alle immagini del giudizio universale elaborate nell'arte bizantina e poi passate nella cultura iconografica anche del medioevo occidentale. Ne riproduco qui un esempio (che riprendo da un saggio di Andrea Grabar²²⁹ sull'iconografia cristiana).

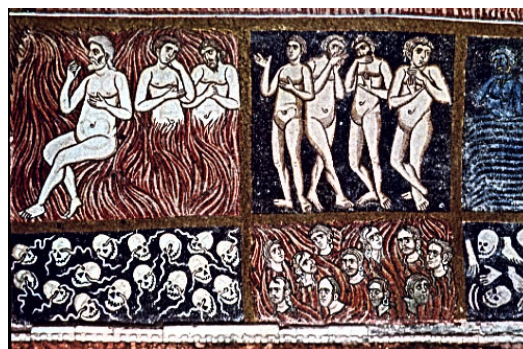


Giudizio Universale - placchetta in avorio (Londra, Victoria and Albert Museum)

Come possiamo osservare l'immagine del giudizio universale è nettamente bipartita tra la destra e la sinistra. A sinistra di chi guarda (ed a sinistra di Cristo giudice, che occupa il centro del registro superiore) stanno i giusti, mentre alla destra stanno i dannati, senza alcuna possibilità di relazione. Tale bipartizione però è realizzata in uno spazio concepito in modo irrazionale che prescinde dalle categorie spazio-temporali e in cui la

²²⁹ GRABAR, 1983: pagg. 210-11 e fig. 133 dell'apparato iconografico.

destra e la sinistra, il basso e l'alto non significano nulla di per sé, nel senso che rispondono a relazioni di tipo morale. Se rivolgiamo lo sguardo ad un'immagine di questo tipo (che risale ai secc.XII-XIII) senza una preparazione iconografica adeguata e senza la guida di quei cartigli che in volgare compariranno solo a partire dalla realizzazione degli affreschi del Giudizio del Camposanto di Pisa, e che rispondevano appunto all'esigenza di un controllo della ricezione dell'opera figurativa,²³⁰ poteva accadere ad esempio che le immagini dell'Eden e dell'Inferno (a sinistra e a destra rispettivamente nel registro inferiore), finissero per fondersi nel processo mentale sincretico del “colpo d'occhio”. Immaginare che il De Meun fosse imbevuto di questa cultura visiva (che poi si perpetuava nella rete di immagini mentali della cultura letteraria allegorica latina e volgare), può fornire una spiegazione di questo slittamento dall'Eden allo spazio di una torre-prigione infernale. Le anime dei dannati (rappresentati da teschi) nella placca in avorio dell'Albert Museum appaiono appunto rinchiusi in spazi ristretti, geometricamente definiti, proprio come gli interni delle torri medioevali.²³¹ Un'immagine simile dell'Inferno posto in relazione di analogia con il Paradiso terrestre in Italia lo troviamo nel Giudizio Universale della Cattedrale di Torcello.



Paradiso e Inferno. Mosaici della cattedrale di S.Maria Assunta a Torcello, 1150 ca.

A suffragare l'ipotesi di una memoria visiva dei giudizi universali rappresentati nei mosaici, affreschi o nelle vetrate delle cattedrali è anche il tema della crocifissione (dopo aver avanzato la propria sconcia proposta di una prigionia “more uxorio” con Bel Acueil, l'amante teme di essere crocifisso dai guardiani). Nella placca in avorio, come

²³⁰ Ne parla ampiamente Lina Bolzoni nel proprio saggio “La rete delle immagini” BOLZONI, 2002.

²³¹ “Infine, in corrispondenza con il giardino paradisiaco delle anime degli eletti, ecco un'evocazione singolare dell'inferno stesso, in forma di rettangoli allineati, neri o rossi, o di piccole celle all'interno delle quali appaiono i crani e le ossa dei condannati ai supplizi eterni” Grabar cit. Pag 211. La fusione di alcuni elementi iconografici come “luogo infernale”, “spazio chiuso di una torre” e “teschio” rimanda per analogia anche all'episodio del Conte Ugolino nella *Commedia* (Inf. XXXII).

nel mosaico a Torcello, è ben visibile al centro della rappresentazione ai piedi di Cristo giudice la croce del Golgota, cui guardano implorando Adamo ed Eva. È d'altra parte noto come fin dalle prime sue rappresentazioni iconografiche ad Arles o a Reims per esempio, l'inferno non esista come tema singolo, ma appaia sempre all'interno di rappresentazioni più ampie del Giudizio Universale. L'osservazione di queste rappresentazioni iconografiche del Giudizio Universale, e la constatazione che nella mente del De Meun tale progetto iconografico finisse per fondersi sincreticamente in una descrizione unitaria dell'Inferno, ci spinge ad altre considerazioni. In primo luogo il legame del contenuto di questa nostra riflessione iconologica con alcuni aspetti tematici dell'ideologia che traspare dall'*ars amandi* del De Meun. Avevamo infatti notato come tutto il percorso di Amante, a partire dal già claustrofobico (perché presentato come un giardino recintato, chiuso da mura e insidiato dall'esterno) Eden del De Lorris, somigli sempre di più ad una "discesa all'inferno", rappresentata dai numerosi compromessi con la logica mercantile e il ricatto dei sensi.

Un'altra osservazione che avevamo fatto era di carattere stilistico. Avevamo infatti sostenuto che tale appiattimento sul registro basso e grottesco di una situazione infernale trovasse corrispondenza nella *Rose* nel procedere binario dei distici a rima baciata. Proprio l'osservazione della rappresentazione dell'Inferno a Torcello e nella placca di avorio suggeriscono un'analogia tra la fredda geometria del distico della *Rose* (che consentiva tra l'altro quell'opera di svuotamento del significato dei topoi cortesi attraverso il loro accoppiamento sistematico con altre parole in funzione di una loro razionalizzazione e banalizzazione), e la compartimentazione in spazi rettangolari delle celle infernali in cui compaiono i teschi dei dannati. Va notato come tale gioco di rimandi associativi tra la descrizione di una situazione infernale e l'evocazione di una struttura geometrica e binaria rimanga nella cultura europea fino almeno a *Le 120 giornate di Sodoma* di De Sade (giocato sul numero quattro), ripreso poi da Pasolini nel suo film su Salò.²³² Per quanto riguarda Dante non credo sia rintracciabile nella *Commedia* o in altre opere un simile "collassamento" dell'immagine del paradiso cortese nell'Inferno. Al più si potrebbe sostenere che con un mutamento del campo

²³² Si potrebbero aggiungere altre osservazioni, ad esempio sul cromatismo rosso e nero delle celle di S.Maria Assunta a Torcello, che richiama le dominanti cromatiche dell'Inferno dantesco, specie laddove una situazione infernale si associa al tema della sensualità ("Buio d'inferno" *Purg. XVI*, 1 "Voi che tingeste il mondo di sanguigno" Inf. V)

semantico (dalla nobiltà del sentimento d'amore alla superiorità intellettuale e morale degli antichi) l'immagine del "castello assediato" è presente anche nella *Commedia*, nella quale si descrive il castello degli spiriti magni "ch'universo di tenebre vincia" (*Inf.* IV). Non si tratta più dunque, dell' Eden cortese (e anche la forma è circolare). Dante era troppo attento agli aspetti della ricezione, del controllo intellettuale (che ha anche una valenza morale) sui processi della percezione e della significazione dell'opera d'arte (letteraria o figurativa) perché gli fosse possibile attuare analogamente al De Meun una simile trasfigurazione del Paradiso nell'Inferno. Potremmo dire che se per il De Meun l'accostamento con i giudizi universali di ispirazione bizantina diffusi in Francia e nell'Italia Settentrionale (come a Torcello) appare convincente, per Dante è più appropriato il paragone con gli affreschi che recano all'interno dell'immagine una serie di legende o cartigli con testi in latino o in volgare che svolgono appunto a quest'opera di controllo della ricezione. Avevamo già detto che certi passi della *Commedia* (ad esempio quando Virgilio "nomina e mostra a dito" le ombre dei lussuriosi nel canto di Francesca²³³) sembrano proprio riferirsi a questo tipo di iconografia in cui l'immagine si accompagna al testo. E d'altra parte l'Inferno dantesco con il calibrato contrappasso tra peccati e pene corrisponde meglio alla società comunale trecentesca di quanto non faccia il rozzo materialismo di cui sembra talvolta appagarsi l'ideologia mercantesca della *Rose*. Un elemento di analogia tra l'inferno cortese del De Meun e l'inferno dantesco però c'è: si sarà notato come la torre in cui è rinchiuso Bel Accueil è di forma circolare come sono circolari i gironi e le bolge infernali e a differenza delle cellette infernali dei Giudizi che abbiamo visto. Tale somiglianza della topografia memorativa della *Rose* e della sola parte infernale della *Commedia* ha un preciso significato, come vedremo nelle conclusioni.²³⁴

E proprio relativamente agli aspetti ideologici del testo potremmo ipotizzare che l'ironia di Jean sia duplice: da un lato si rivolge alla critica di una concezione solo contemplativa dell'amore cortese, dall'altro ammicca (come già forse Giacomo) sul crinale poco definito che separa amore cortese caratterizzato in senso teologico (cioè completamente sublimato) e amore sensuale. Ma questa concezione "claustrofobica" dell'amore cortese (insidiato dalla ragione mercantesca e dall'ostilità dei malparlieri)

²³³ vedi *Supra* pag. 153.

²³⁴ Non dimentichiamo certo che anche i cieli dei beati e la Rosa Mistica sono circolari, ma questi vanno interpretati in chiave di rovesciamento palinodico e comunque non costituiscono la topografia memorativa, cioè la rete delle immagini, della *Commedia*, ma solo una parte di esse. Vedi comunque le conclusioni.

era in fondo già presente in Guillaume. E del resto notiamo come in tutto questo episodio il comico si mescoli col tragico (l'amante teme di finire crocifisso). Nella poesia italiana, come abbiamo già accennato, le due strade canoniche, rispetto al dissidio amor passione/amore contemplativo, saranno quella cavalcantiana e quella dantesca. Su quella dantesca, che già conosciamo, non è il caso che ci soffermiamo qui. Quella cavalcantiana si può esemplificare nella psicomachia degli stati d'animo in cui tragicamente si dissolve l'anima dell'amante. La psicomachia faceva parte del canone della letteratura allegorica (risalendo a Prudenzio) ma più che di personificazioni allegoriche in Cavalcanti si dovrebbe parlare di una oggettivazione estrema, in un lucido progetto di personalizzazione del poeta. Ad un certo punto in Cavalcanti il poeta che dice "io" scompare, come abbiamo già visto nella poesia delle "tristi penne e sbigottite".²³⁵ È interessante osservare come la *Rose* sembri dialogare con questi esiti (che pure le sono posteriori), nella chiave antiparodica che siamo soliti impiegare per spiegare il rapporto con la *Commedia*. Nei versi successivi notiamo due fatti fondamentali: se fino all'uccisione di Malabocca la figura dell'autore era mal definita, ora il narratore-agens sembra volersi mettere in evidenza, con un discorso che riprende lo stile allocutivo dei trovatori

Seigneurs, qui veult traistres estre

R.R., 14.753

Il secondo aspetto che va notato è che tutta la psicomachia (quanto mai tradizionale nella letteratura allegorica) è presentata secondo un registro comico-caricaturale. Ciò è ancora una volta funzionale al processo di banalizzazione e riscrittura in chiave grottesca dei tormenti dell'amante codificati nella tradizione cortese.

3.15 La Psicomachia

A proposito della Psicomachia, che prosegue ancora per qualche centinaio di versi, fino all'interruzione dei due lunghi discorsi di Nature e Genius, ci sono anche altre considerazioni da sviluppare. Esse riguardano la descrizione delle armi delle personificazioni di *Honte*, *Pitiè* e così via.

²³⁵ E il fatto che "lo primo amico" sia il grande assente della *Commedia* sembra quasi un omaggio a quella lucida scelta di autodissoluzione.

*Pietiez qui a touz biens s'acorde
 tenoit une misericorde
 en lieu d'espee en trestouz termes
 decourant de plous et de lermes*

R.R., 15.395-98

La spada, la cui descrizione richiama il genere epico,²³⁶ è descritta secondo il lessico degli stati d'animo dell'amante nella poesia cortese (quindi un lessico che è prerogativa dei generi lirici). La cosa potrebbe stupirci se non avessimo già visto un simile *deplacement* lessicale, riferito proprio alla descrizione di un coltello, nell'episodio dell'omicidio a tradimento di Malabocca. In quei versi, che avevano colpito la fantasia dell'autore del *Fiore* che ne aveva ripreso tutta la carica grottesca, la lama che taglierà la gola di Malabocca veniva descritta in modo raffinato con un riferimento all'immagine mnemotecnica dei retori e filosofi medioevali: il rasoio degli *elenches* aristotelici.²³⁷ Un'immagine dunque simile alla più nota "lama di Occam", che viene usata, con effetto grottesco, in un campo semantico del tutto inappropriato. Il senso di quei versi era di proiettare sull'intellettualità accademica dei professori di filosofia provenienti dagli ordini mendicanti l'ombra dell'ipocrisia e addirittura del delitto (l'arma del sapere usata come strumento per ingannare e frodare il prossimo). Ora sembra che lo stesso copione si ripeta per il lessico dei sospiri-martiri-desiri della poesia cortese. Forse l'idea di tradurre le personificazioni degli stati d'animo dell'amante in armi taglienti era stata suggerita al De Meun da quegli esperimenti lirici che spingevano al grado più alto l'effetto spersonalizzante dell'oggettivazione dei sentimenti del poeta fino a tradurli in oggetti della scrittura. Mi riferisco nuovamente all'esempio già citato in altro luogo delle "*dolenti penne e sbigottite*" e soprattutto delle "*cesoiuzze e 'l coltellin dolente*" in cui sotto la finzione degli strumenti di scrittura che parlano al posto del poeta, il Cavalcanti porta alle estreme conseguenze della patologia amorosa una psicomachia "senza uscita".

Dopo le scuse dell'autore, (introdotte da un'allocuzione al v.15.141 si prolungano fino al v.15.306) che hanno la funzione di tutelarlo dall'accusa di aver attaccato i religiosi

²³⁶ E con esso la madre di tutte le *ekfraseis* poetiche: la descrizione dello scudo di Achille nell'*Iliade* di Omero.

²³⁷ Vedi *Supra* pag. 128.

tacciandoli di ipocrisia e che una volta di più segnano lo scollamento tra l'Amante-voce narrante e l'*auctor*, viene ripresa la descrizione della battaglia. Essa, come abbiamo già detto, è descritta secondo il modello della *Psicomachia prudenziana* e non sembra offrire particolari spunti alla nostra lettura comparata con la *Commedia* (se non per le influenze indirette che dalla battaglia dei pensieri giungevano al Dante poeta d'amore tramite il Cavalcanti).

Le scene di lotta, anche se non del tutto assenti, non sono certo la cifra più tipica dell'epos della *Commedia*, che si esprime piuttosto nel viaggio (e ricordiamo che proprio Ulisse è uno degli alter-ego danteschi nella *Commedia*). Di tutta questa prima fase della battaglia, che sarà presto interrotta dal lungo discorso di *Genius*, la parte più interessante inizia con il dialogo tra *Venus*, chiamata in soccorso, e suo figlio il Dio d'amore. Essa dice che mai lascerà che donna viva possa rimanere casta e raccomanda al figlio di adoperarsi per lo stesso intento. Le rassicurazioni di Amore, che per parte sua non può sopportare che ci sia anima umana che sfugga ai suoi piaceri, sfociano poi nel giuramento della baronia d'amore. L'ingresso in scena, al termine del giuramento, di Natura ci fa capire come ormai il campo semantico dell'amore si sia sovrapposto a quello dell'antagonismo tra la generazione incessante delle specie, da parte di Natura, e Morte. La figura di Natura deriva dai poemi cosmogonici sul tipo del *De planctu Naturae* di Alano di Lilla, legato alle elaborazioni filosofiche della scuola di Chartres, ma nella *Rose* ha una chiara connotazione ideologica nel senso di un determinismo materialista. Più che su un piano astrattamente ideologico, dove certo la distanza tra i due poemi è massima, ci interessa però condurre il nostro confronto sul piano delle rappresentazioni mentali innescate dal comune richiamo al grande bacino di immagini della tradizione allegorica medioevale. notiamo innanzitutto come l'esposizione di una teoria cosmogonica si realizzi nella *Rose* con l'evocazione di immagini di grande dinamicità: il correre degli esseri creati per sfuggire alla morte e perpetuare le specie secondo i disegni di Natura. Questo tema del correre di fronte alla morte, che in teoria si dovrebbe collegare più propriamente alla metafora venatoria (essendo quella della Morte una caccia), ad esempio richiamando l'inseguimento dei dannati nel canto di Malebolge, a me sembra invece ricordare il "correre alla morte" del v. 54 di *Purgatorio XXXIII*:

*Tu nota; e sì come da me son porte,
così queste parole segna a' vivi
del viver ch'è un correre a la morte.*

Purg. XXXIII, 52-54

Beatrice, nei versi oscuri nel significato letterale, quanto potentemente evocativi sul piano simbolico per l'abbondante ricorso ad un lessico allegorico e visivo, introduce la profezia del "Cinquecento diece e cinque" con la raccomandazione all'agens di farsi auctor di un'opera necessaria all'imperscrutabile disegno di giustizia divino. Notiamo per inciso come in questi versi l'auctor e l'agens si presentino indissolubili, l'uno conseguenza dell'altro, a differenza del marcato scollamento che abbiamo più volte sottolineato nella funzione dell'autore nella *Rose*. Il "nota", che equivale ad un segnare nel libro della memoria, richiama da vicino il "noto" di Purgatorio XXIV,²³⁸ a segnare la continuità tra i misteriosi significati nascosti nell'esperienza amorosa del giovane poeta d'amore del canto ventiquattresimo e la conoscenza profetica, per sua natura enigmatica, che gli viene concessa da Beatrice. Nel discorso di Beatrice ha stupito più di un critico questa locuzione proverbiale, che riprendendo espressioni consimili di filosofi come Platone e Agostino,²³⁹ segna uno stacco di senso e anche di stile rispetto al linguaggio ermetico della profezia di Beatrice. Possiamo a mio parere dare una spiegazione di questa apparente incoerenza se pensiamo che tutto il discorso di Beatrice è svolto con un linguaggio che fin dalla sua enunciazione e senza una mediazione esegetica, sembra tradursi direttamente in immagine. Esso è infatti dominato, fin dai versi immediatamente successivi a quelli citati, da una delle rappresentazioni più complesse e dense di significato (l'albero della vita nella sua forma di albero della scienza):

*E aggi a mente, quando tu le scrivi,
di non celar qual hai vista la pianta
ch'è or due volte dirubata quivi.*

Purg. XXXIII, 55-57

²³⁸ E io a lui: «*I' mi son un che, quando /Amor mi spira, noto, e a quel modo / ch'e' ditta dentro vo significando*». *Purg. XXIV, 52-54*

²³⁹ "Anime effimere, è questo il principio di un altro periodo di quella vita che è un correre alla morte." Platone *Repubblica* X 617e; "...*nihil alius tempus vitae huius, quam cursus ad mortem*" Aug. *De Civ. Dei* I XIII 10

Il *lignum scientiae* si somma ad altre immagini, ancor più vivide, secondo l'uso dei colores medioevali. Non mancano i riferimenti al “bestiario della sapienza celeste”,²⁴⁰ in cui spicca, per la connessione con il parlare enigmatico di Beatrice, la Fenice. Ritornando al confronto con la *Rose* possiamo osservare come questo passo cruciale della *Commedia* (la seconda grande profezia, dopo quella del veltro ad inizio della prima cantica e del poema) sembri esprimere un consapevole distacco con la struttura ideologica razionalista della *Rose*. Il verso del “correre alla morte”, quasi una zeppa moraleggiante nel contesto di un parlare enigmatico ed elevato sul piano stilistico, trova la propria ragione di esistere nel richiamo ad un'immagine diffusa nell'immaginario medioevale e che abbiamo già citato: il tema delle “danze macabre”.²⁴¹ Il correre è l'affannarsi dei mortali, perduti nelle proprie terrene occupazioni mentre la morte li rincorre con la falce.²⁴² Tale immagine veniva usata come monito per i viandanti a ricordare il carattere effimero della propria esistenza terrena. Il De Meun se ne impossessa risemantizzandolo: non più un vano agitarsi ma il correre per “fuggire” dalla morte. E tale fuga, che rispetto all'esistenza individuale è effettivamente insensata, perché l'appuntamento col proprio destino può al più essere rinviato, assume valore se rapportata al destino della specie, destinata a perpetuarsi eternamente secondo i disegni di Natura:

*car quant l'une par deça hape
l'autre par dela li eschape
Car, quante ele²⁴³ a tuè le pere,
remaint il fille ou filz ou mere
qui s'enfuient devant la mort
quant il voient celui ja mort;
puis recouvient il ceuls morir,
ja si bien ne savron corir,
n'i vaut medicines ne veuz.*

RR, 15.917-25

Questi versi quindi costituiscono una risemantizzazione in senso laico e rispondente ad una filosofia materialista dell'immagine tradizionale dell'agire umano nella vita terrena

²⁴⁰ Riprendo l'espressione dal titolo di una dispensa universitaria del prof. Francesco Zambon.

²⁴¹ Nelle arti figurative è attestato però solo dal 1424.

²⁴² Sia il muoversi in circolo della danza, che richiama la circolarità della rosa, simbolo del paradosso cortese vissuto ormai come castrazione del desiderio, e la falce, si collegano al tema dell'evirazione.

²⁴³ La Morte

come successione insensata di preoccupazioni e desideri inutili, restituendo alle preoccupazioni terrene il significato che deriva loro dall'accordarsi ai disegni di Natura. Si noti poi come nei versi immediatamente successivi l'autore ritorni ad una di quelle elencazioni di mestieri e attività umane che avevamo già citato come l'antitestò, di cui l'analogica esemplificazione contenuta nel discorso di Marco Lombardo sembra il rovesciamento polemico. Per chiarezza riproponiamo nuovamente quei versi, in parallelo a questa seconda successione anaforica:

Dont l'un se fuit a la querole

L'autre au moustier, l'autre al'escole

Li autre en leur marchandiseis,

li autre as arz qui ont aprisse,

li autre a leur autres deliz,

de vins, de viandes, de liz;

li autre, pour plus tost fouis

que mors ne les face enfouis,

s'en montent sor les granz destriers

a tout leur seuretez estrierz;

O insensata cura de' mortali,

quanto son difettivi silogismi

quei che ti fanno in basso batter

l'ali!

Chi dietro a iura, e chi ad amforismi

sen giva, e chi seguendo sacerdozio,

e chi regnar per forza o per sofismi,

l'autre met en un fust sa vie

et s'en vit par mer a navie

(...)

l'autre qui par veu s'humilie

prent un mantel d'ypocrisie

e chi rubare, e chi civil negozio,

chi nel diletto de la carne involto

s'affaticava e chi si dava a l'ozio,

R.R., 15.929-44

Pd. XI, vv. 1-9

Anche qui dunque l'insensata cura dei mortali sembra una risposta diretta (e simile anche nello stile) a queste elencazioni delle attività umane che nel De Meun rispondono ad una concezione razionalista. La differenza fondamentale è che con il De Meun la vita terrena non è più un correre alla morte, ma un fuggirle quel tanto che basta ad assicurare la perpetuazione della specie. Il "correre alla morte" che introduce la profezia di Beatrice trova la sua ragion d'essere in quel contesto come riferimento polemico alla morale borghese e razionalista di matrice transalpina (notevoli sono anche i francesismi nel discorso di Beatrice), che sembrava dare legittimità morale ad una visione della vita ormai desacralizzata e tutta assorbita nelle preoccupazioni terrene.

Ad una conclusione simile conduce anche il secondo riferimento figurativo che possiamo collegare alla metafora venatoria applicata ad una concezione della vita mondana: il correre del giovane protagonista dell'apologo contenuto nel già citato romanzo di Barlaam e Josafat e raffigurato in una lunetta scolpita dall'Antelami (1150-1230) sul portale sud del battistero di Parma. Abbiamo detto "rappresentata" ma in realtà la scultura dell'Antelami non traduce iconograficamente tutte le allegorie dell'apologo tratto dal romanzo.



Benedetto Antelami

Lunetta del battistero di Parma

Non viene rappresentato l'unicorno (che rappresenta la morte che insegue il giovane), così come scompare nel discorso profetico di Beatrice possiamo individuare più di un elemento che sembra proprio una risposta indiretta all'ideologia razionalista della Rose. Alcuni versi trattano proprio il tema, per noi decisivo, del ricorso all'immagine allegorica nel poema:

*Ma perch' io veggio te ne lo 'ntelletto
fatto di pietra e, impetrato, tinto,
sì che t'abbaglia il lume del mio detto,
voglio anco, e se non scritto, almen dipinto,
che 'l te ne porti dentro a te per quello
che si reca il bordon di palma cinto.*

Purg. XXXIII, 71-79

Si ricorderà che avevamo trattato dell'allegoria come di un mezzo espressivo strettamente legato all'arte della memoria medioevale (benché le sue lontane origini teoriche risalgano al XXX del *Problemata* aristotelici), nella quale l'immagine progressivamente si libera dai rigidi vincoli dell'*ars mnemotecnica* per avvicinarsi all'enfatizzazione espressiva della retorica, e acquista il significato di strumento d'indagine dell'animo umano (non valutato in modo astrattamente scientifico, come la psicologia moderna, ma secondo categorie morali). Le figurazioni allegoriche rispondevano in ultima analisi ad un intento razionale, con la loro preoccupazione di definire l'immagine mnemonica all'interno di uno spazio ordinato, che possiamo far

corrispondere nelle arti figurative alla ricerca della prospettiva in Giotto, e il loro prender consistenza di figure drammatiche e connotate in senso realistico. In questo senso si possono notare gli elementi di continuità, piuttosto che di frattura, tra il realismo delle creature diaboliche di Malebolge e i personaggi a tutto tondo di Falsembiante e della Vecchia nella *Rose*. Con questi versi sembra invece che Dante voglia segnare un distacco, quasi un ripensamento, nell'utilizzo del grande bacino di temi e immagini che lo accomunava alla seconda *Rose*. Beatrice esprime l'insufficienza della ragione del poeta a "notare" le immagini cui sta per assistere (cioè lo strumento del ricorso all'immagine allegorica non consente più di trattare in modo razionale un simile ricordo), tanto che il suo intelletto è insensibile come la pietra rispetto a ciò che gli si prospetta. Ecco allora che la mente del poeta dovrà farsi docile come la parete di un affresco e disporsi a ricevere l'immagine così come la parete di un affresco si imbeve del colore. Il poeta dunque non è più l'artista che razionalmente elabora il ricordo della propria eccezionale esperienza, con una libertà tale da consentirgli di creare una realtà alternativa a quella esperita nell'esperienza comune, ma è solo strumento su cui si deposita l'immagine sacra. E a proposito di questa immagine non sfugga il riferimento che Beatrice fa alla metafora della cera e dello stampo:

*E io: «Sì come cera da suggello,
che la figura impressa non
trasmuta,
segnato è or da voi lo mio cervello.*

Purg. XXXIII vv.79-81

A dire il vero, ad una prima lettura di queste similitudini del suggello o della parete dipinta, lo stacco con le teorie di cui abbiamo parlato più su non pare così netto e sembrerebbe lecito fare nuovamente riferimento a quanto dice Agamben a proposito della teoria del fantasma, nel commento a questi versi di Giacomo da Lentini:

*In cor par ch'eo vi porti
Pinta como in parete
E non pare di fore....²⁴⁴*

JaLe, Meravigliosamente, 11-13

²⁴⁴ ANTONELLI, 1979. È citato in AGAMBEN, 1977: p.81.

Nell'interpretazione di Agamben, il cuore riceve il fantasma dell'impressione sensibile, che poi viene conservata dalla virtù immaginativa. Alla fine, come specifica in un'altra poesia lo stesso "Notaro", è il cuore del poeta che "costruisce" partendo dall'impressione sensibile l'oggetto del proprio innamoramento

E lo cor che di zo è concepitore

Imagina e li piace quel desio²⁴⁵

JaLe, *Amor è un desio*, 11-12

Dunque da questi versi ricaviamo l'idea di un artista-amante che come Pigmalione è parte attiva nella creazione e conservazione dell'immagine dipinta nel suo cuore. Abbiamo visto più su come questa teoria dell'innamoramento di immagini interiori finisse per accordarsi con una teoria dell'arte che riconosceva all'artista una assoluta libertà nello scegliere e costruire il proprio ideale di bellezza. Dobbiamo però chiederci se sia opportuno ritenere che all'altezza del Paradiso Dante potesse ancora concepire la creazione artistica, e in particolare la creazione del poema sacro, negli stessi termini della creazione nella lirica siciliana. Infatti non era stato lo stesso Dante a far dire a Bonagiunta che il Notaro si era collocato al di qua del "nodo" costituito dalle coraggiose scelte stilistiche e tematiche degli stilnovisti?²⁴⁶ Sarebbe del tutto fuori luogo che ora, nel Paradiso, presentasse come esemplare la gnoseologia e la poetica della scuola siciliana. Nella nostra riflessione, non possiamo non osservare come le parole di Beatrice, se da un lato sembrano evocare per certi versi l'immagine dipinta nella parete di Giacomo, dall'altro assegnino all'autore del poema sacro un ruolo meno decisivo rispetto al messaggio profetico di cui è portatrice la sua opera. Sofferamoci dunque con maggiore attenzione sulle immagini usate da Beatrice.

L'immagine della cera e del suggello era diffusa nel simbolismo medioevale, ma non possiamo escludere che Dante non vi facesse più ricorso secondo la teoria del fantasma nella psicologia e fisiologia medioevali ma con una consapevolezza del significato che essa aveva assunto a Bisanzio presso i teorici delle arti figurative dell'alto medioevo. Essa infatti era una delle immagini che i teorici iconoduli bizantini²⁴⁷ utilizzavano per esprimere il concetto non tanto della corrispondenza analogica dell'opera d'arte con ciò

²⁴⁵ Ibid.

²⁴⁶ "O frate, issa vegg'io", diss'egli, "il nodo/ che il Notaro e Guittone e me ritenne/ di qua dal dolce stil novo ch'i' odo." (*Purg.* XXIV, vv. 49-57)

²⁴⁷ Come Teodoro Studita, Gregorio Damasceno e Niceforo (VIII-IX sec.) vedi GRABAR, 1983: p.190.

che rappresenta, nè dell'imprimersi dell'immagine sotto forma di "spirito fantastico" nel flegma (come invece sostiene Agamben), ma piuttosto di una sua intima coesistenza con la natura stessa del Sacro. Secondo quei teorici, ciò che resta impresso nello stampo non è solo l'immagine, la sembianza corporea, ma una particella della sua natura divina. Se è giusta questa interpretazione capiamo allora che Beatrice sembra invitare Dante ad un atto d'umiltà: riportare ciò che vede anche senza capirlo o commentarlo, senza il processo razionale che comporta il passaggio dalla visione alla scrittura, nè l'atto di estrema libertà creativa del cuore del poeta che "concepisce" l'immagine oggetto del proprio amore. Nel fare ciò Beatrice restituisce pieno significato all'espressione "poema sacro". Non sacro in quanto tratta o riporta fittivamente e allegoricamente cose sacre, ma perché partecipa esso stesso dell'essenza delle cose sacre. Da questo momento, da questo annuncio delle tematiche del poema della luce, il Paradiso, il corrispondente iconografico della *Commedia* non è più l'iconografia-commento teologico diffusa in Occidente, né il realismo e la prospettiva giotteschi, ma le immagini sacre dell'iconografia bizantina. Potremmo chiederci se in un discorso così oscuro e tale da chiamare in causa complessi riferimenti filosofici come quello della profezia di Beatrice, davvero Dante pensasse a rispondere polemicamente al disincantato razionalismo del De Meun. Se anche fossimo tentati di rispondere negativamente, influenzati dal pregiudizio secondo cui la *Rose* non era un'opera così importante nello scenario culturale dell'epoca e nello specifico della formazione giovanile dantesca, ce lo impedirebbe nella chiusa delle due terzine citate sopra l'immagine del bordone. Il bastone, segno del pellegrino, è notoriamente una delle immagini più violentemente dissacranti della *Rose*, la metafora del fallo con cui il pellegrino-amante possiede finalmente l'oggetto della lunga *queste*.²⁴⁸ Esso è insieme l'immagine del compimento del processo di desacralizzazione della *queste* dell'amante, schiaffo definitivo ad ogni ipotesi di trasfigurazione religiosa della topica cortese, e il segno distintivo dei pellegrini in terra santa. Se la Rosa mistica del *Paradiso* è forse una risposta indiretta alla *Rose*-genitale femminile del *Roman* (e forse palinodia del *Fiore* giovanile), il "bordon di palma cinto" (bastone del pellegrino con incisa una palma a testimonianza del viaggio compiuto in terra santa) è una risposta polemica alla dissacrazione compiuta nel poema francese. È proprio in questo quadro interpretativo, che in un momento decisivo di chiarificazione del senso dell'opera poetica chiama ancora in causa il remoto

²⁴⁸ Penetrando non la rosa, ma un'immagine scolpita della donna tra le rovine del castello.

antitesto francese, rispetto al quale Dante si esprime in modo antitetico con l'ennesimo richiamo alla metafora arborea. Il *lignum vitae*, che ora si trasfigura in *lignum scientiae*, perde i connotati rozzamente allegorici per contrapporre la propria tensione verticale, immagine ad un tempo di conoscenza vera (rivelatrice di un senso anagogico) e di giustizia, all'orizzontalità geometrica della *Rose*, emblema di una natura-materia in cui le lotte e gli inganni della commedia umana (in primo luogo la lotta tra i sessi) si ricompongono pacificate. E se il De Meun nel momento del giuramento della baronia d'amore che precede la battaglia mostra l'esito finale del processo di desacralizzazione delle virtù cortesi (i baroni giurano "come se" fosse per la Trinità, ma ormai ogni riferimento al sacro si annulla nella sudditanza a madre Natura), Dante imprime una svolta alla propria poetica e ricorre non più soltanto alla rete di immagini mentali della mnemotecnica omiletica e dell'iconografia pedagogica occidentali, che tanta parte hanno avuto nell'interpretazione delle significative convergenze dei canti infernali con la *Rose*, rivolgendosi piuttosto ad un tipo di immagine che partecipa dell'essenza stessa del sacro. Come abbiamo già detto, è chiaro il riferimento all'iconografia bizantina,²⁴⁹ che Dante certamente poté conoscere nel suo soggiorno a Ravenna (all'epoca della composizione degli ultimi canti del Paradiso).

²⁴⁹ Sugli influssi dell'iconografia bizantina, e della teoria bizantina dell'immagine sacra, su Dante all'epoca della composizione del Paradiso vedi alcuni recenti contributi di Carlo Ossola (nel suo intervento "Figlia del tuo figlio. Dante bizantino" al convegno *Dialoghi con Dante. Riscritture e ricodificazioni della Commedia*, tenuto all'università di Torino il 17-18 maggio 2004, il cui sunto si può ora leggere nel sito della società Dante alighieri (vedi "Dante nel Novecento europeo. Par. 2. Dante bizantino")

3.16 Il Discorso di Nature (vv. 16.733-20.637)

Con il verso 16.733 inizia l'ultimo dei lunghi discorsi della *Rose*, quello di *Nature*. In esso la tramatura allegorica della *Rose* si rarefa ulteriormente, fino a ridursi ad una sbiadita filigrana, che fa da sfondo ad una prosa filosofica fitta ed argomentata. Verrebbero meno perciò molte delle ragioni per cui precedentemente ci siamo soffermati su di una lettura analitica e una ricerca dei rapporti intertestuali con la *Commedia*.

In realtà, ad una lettura attenta, anche questa sezione dell'opera presenta immagini di particolare interesse nell'economia della nostra ricerca. Un'immagine che ha attirato da subito la nostra attenzione è quella della figura umana stilizzata sulla superficie della luna. Essa infatti richiama da vicino l'immagine descritta nella novella contenuta nella storia di Barlaam e Josafat e che, come abbiamo visto, era stata il soggetto di una scultura dell'Antelami (cfr. *Supra* pag. 235).

Un altro aspetto di particolare rilievo nel discorso di Nature è la discussione sul determinismo astrale e il libero arbitrio. Abbiamo più volte esposto la nostra opinione, secondo la quale il De Meun riteneva che l'essere umano non avesse la possibilità di trascendere le leggi di Natura. Tutto il suo affannarsi è sempre influenzato dalla legge del desiderio e da rapporti di forza, per cui la vita umana finisce sempre per accordarsi ai precetti di Natura. Questa filosofia del De Meun, che si accordava con l'aristotelismo radicale e le teorie che ritenevano mortale l'anima individuale, non deve essere interpretata come frutto di un atteggiamento amorale. Si tratta piuttosto di una morale laica o forse legata ad una particolare interpretazione del Vangelo (lo stesso *Genius* viene definito il "prestre" di Natura, a cui ella si confessa). Il fatto che il De Meun dedichi molte pagine al tema del libero arbitrio, dichiarando a più riprese che l'uomo deve comunque poter scegliere tra il Bene e il male (senza però dimostrare come), si deve interpretare come una forma di *excusatio* che in qualche modo tutelasse l'autore dalle persecuzioni antiereticali (di lì a pochi anni le tesi averroiste sarebbero state condannate dal Tempier, con le conseguenze che sappiamo per Boezio di Dacia e Sigieri di Brabante).

Un primo obiettivo che dobbiamo porci, nell'analisi del lungo discorso - confessione di Nature, è quello di distinguere quanto di questo discorso si possa far risalire alla tradizione retorico scientifica della letteratura medio-latina, come ad esempio il

Planctus Naturae di Alano di Lilla, e quanto di esso costituisca invece un originale apporto dell'autore. Qualcuno potrebbe obiettare che i 3.000 versi che avviano alla fine del poema, non rispondano pienamente a nessuna delle definizioni che abbiamo ora date. Si ha talvolta l'impressione che la lunga e farraginoso confessione, sotto l'apparenza di un *planctus* (richiamato dalla formula “*je ne me plains de...*”), sia solo il pretesto per l'autore per abbandonarsi a lunghe digressioni in cui la tramatura allegorica svanisce del tutto, e lascia il posto ad una prosa razionale, funzionale ad una trattazione enciclopedica che, prendendo piede da una digressione cosmologica, finisce per toccare, non senza una certa pedanteria, i principali argomenti filosofici *in auge* al tempo. Dunque mancherebbe sia la continuità con la tradizione allegorica mediolatina che una effettiva originalità nella vasta trattazione di temi filosofico-scientifici. Se così fosse dovrebbe anche essersi ridotto l'interesse del Dante autore della *Commedia* per questa parte della *Rose*, quanto mai distante dalla tensione epica della *quête* del giovane amante (l'elemento narrativo che può giustificare un qualche apparentamento con l'epos cristiano della *Commedia*). E anche l'autore del *Fiore* mostra del resto di fare volentieri a meno dei lunghi *excursus* dottrinali che interrompono la continuità narrativa nel poema francese. Questa prima impressione richiede comunque di essere confermata, o smentita, con un'analisi puntuale del testo. Un'escussione sintetica di questo “saggio nel romanzo” non è infatti sufficiente per comprendere tutte le sollecitazioni che esso poteva esercitare nella mente del poeta Dante. Va, infatti, precisato che il percorso di lettura di un vasto poema allegorico non è necessariamente (o esclusivamente) lineare. Se infatti la materia filosofica scaturisce all'interno di un percorso sapienziale, dove il conoscere non deriva dall'accumulazione di un sapere dato, ma si sostanzia in una comprensione sempre maggiore di alcune immagini-chiave, oggetto di contemplazione da parte del poeta amante, allora unitamente allo sviluppo della vicenda (lineare) si assisterà ad un movimento circolare di ritorno e riproposizione di immagini già presentate in altre parti del romanzo (oppure presenti nel primo *Roman* e riprese e risemantizzate nel secondo). In conseguenza di ciò il confronto tra le due opere non dovrà svolgersi solo sul piano lineare dello sviluppo narrativo, ma su quello circolare e ricorsivo proprio dell'ermeneutica testuale²⁵⁰ e dell'interpretazione simbolica delle

²⁵⁰ Il concetto della “circolarità” dell'ermeneutica, il suo procedere ricorsivo dalle parti al tutto, dal tutto a ogni singola parte, è nato con Flacio Illirico, teologo protestante in epoca di Controriforma, e può apparire singolare che si citi un concetto elaborato da un pensatore che conformemente alle idee luterane escludeva allegoria e figuralismo come chiavi di interpretazione delle scritture sacre. Ma il punto, in questo lavoro, è proprio relativo al “come” intendere le immagini visive dei testi.

immagini. Proprio la ricorsività, resa necessaria dal confronto tra i due testi, dischiude a un tipo di interpretazione del testo della *Commedia* in cui l'atto di comprensione sincretico e quello analitico si rafforzano reciprocamente, e al contempo esclude l'allegorismo più banale con cui una certa tradizione didattica riteneva di spiegare alcune figure e immagini del poema dantesco. Una volta colta la trama allusiva estremamente complessa che si cela nelle tre fiere dantesche, i numerosi debiti e rinvii alla *Vita Nuova*, alla poesia italiana coeva e precedente e al *Roman de la Rose*, nonché le derivazioni e rielaborazioni del mito che attraversano i primi canti infernali, non è più possibile accettare, come approccio esegetico alla parte iniziale del poema, la spiegazione un po' raffazzonata di un'arte ancora immatura e di un allegorismo banalmente didattico. Si comprenderà insomma che il problema non sta nell'arte dei primi canti della *Commedia*, ma nella difficoltà dell'interprete moderno di cogliere la complessità delle dinamiche testuali che vi sono implicate. Difficoltà che in qualche misura si deve ascrivere alla scarsa familiarità con il *Roman de la Rose* anche da parte di lettori di cultura media.

Dunque la lettura del discorso di Nature non dovrà solo tener conto della materia didattica e scientifica (che pure è rilevante, perché alcune delle teorie fisiche enunciate da Nature, ad esempio quelle relative alla luce, sono importanti in relazione alla materia dottrina della *Commedia*), ma anche dei riferimenti intratestuali e delle immagini che Nature utilizza per argomentare le proprie tesi, che spesso mostrano di essere la ripetizione variata di altre immagini già viste nel primo *Roman* (quando ad essere ripetuta, in una forma di *mise en abyme*, non è addirittura la situazione iniziale del poeta amante²⁵¹). Le argomentazioni di Nature dunque non vanno valutate solo in se stesse, per la materia scientifica pur vasta che contengono, ma anche in quanto ripropongono, risemantizzano, riallegorizzano altre parti e altre immagini del *Roman*.

²⁵¹ Vedi i vv. 18.308 e segg, e in particolare 18.393-97.

Pour quoy la forme aux yeulx revienigne
Mais plom ou quelque chose espesse
Qui les rays trespasser ne lesse
Qui d'aultre part mectre vorroit
Tantostost la forme retourroit
Ou s'aucun corps poly yere
Qui peust referir lumiere

Ci soffermeremo perciò soltanto su alcune immagini di particolare interesse nell'economia della nostra ricerca. Tra queste, quella che attira da subito l'attenzione rappresenta la figura umana stilizzata sulla superficie della luna. Essa infatti richiama da vicino l'immagine descritta nella novella contenuta nella storia di Barlaam e Josafat e che, come abbiamo visto, era stata il soggetto di una scultura dell'Antelami (cfr. *Supra* pag.190).

Un altro aspetto di particolare rilievo nel discorso di Nature è la discussione sul determinismo astrale e il libero arbitrio. Si è già esposta l'opinione, secondo la quale il De Meun riteneva che l'essere umano non avesse la possibilità di trascendere le leggi di Natura. Tutto il suo affannarsi è sempre influenzato dalla legge del desiderio e da rapporti di forza, per cui la vita umana finisce sempre per accordarsi ai precetti di Natura. Questa filosofia del De Meun, che si accordava con l'aristotelismo radicale e le teorie che ritenevano mortale l'anima individuale, non deve essere interpretata come frutto di un atteggiamento amorale. Si tratta piuttosto di una morale laica o forse legata ad una particolare interpretazione del Vangelo (lo stesso *Genius*, viene definito il "prestre" di Natura, a cui ella si confessa). Il fatto che il De Meun dedichi molte pagine al tema del libero arbitrio, dichiarando a più riprese che l'uomo deve comunque poter scegliere tra il Bene e il Male (senza però dimostrare come), si deve interpretare come una forma di *excusatio* che in qualche modo tutelasse l'autore dalle persecuzioni antiereticali (di lì a pochi anni le tesi averroiste sarebbero state condannate dal Tempier, con le conseguenze che si sono già ricordate per per Boezio di Dacia e Sigieri di Brabante).

Dunque a una prima analisi, si ha l'impressione che nella digressione del personaggio di Natura la rete delle immagini del poema d'oltralpe finisca per rarefarsi ulteriormente, fino a ridursi a una sbiadita filigrana, che fa da sfondo a una prosa filosofica fitta e argomentata. Sembrerebbero venir meno perciò molte delle ragioni per cui precedentemente ci si è soffermati su di una lettura analitica e una ricerca dei rapporti intertestuali con la *Commedia*. Ma un'escussione sintetica di questo "saggio nel romanzo" non è sufficiente per comprendere tutte le sollecitazioni che esso poteva esercitare nella mente del poeta Dante. Va, infatti, precisato che il percorso di lettura di un vasto poema allegorico non è necessariamente (o esclusivamente) lineare. Se infatti la materia filosofica scaturisce all'interno di un percorso sapienziale, dove il conoscere non deriva dall'accumulazione di un sapere dato, ma si sostanzia in una comprensione sempre maggiore di alcune immagini-chiave, oggetto di contemplazione da parte del poeta amante, allora unitamente allo sviluppo della vicenda (lineare) si assisterà ad un movimento circolare di ritorno e riproposizione di immagini già presentate in altre parti del romanzo (oppure presenti nel primo *Roman* e riprese e risemantizzate nel secondo). In conseguenza di ciò il confronto tra le due opere non dovrà svolgersi solo sul piano lineare dello sviluppo narrativo, ma su quello circolare e ricorsivo proprio dell'ermeneutica testuale²⁵² e dell'interpretazione simbolica delle immagini. Proprio la ricorsività, resa necessaria dal confronto tra i due testi, dischiude a un tipo di interpretazione del testo della *Commedia* in cui l'atto di comprensione sincretico e quello analitico si rafforzano reciprocamente, e al contempo esclude l'allegorismo più banale con cui una certa tradizione didattica riteneva di spiegare alcune figure e immagini del poema dantesco. Una volta colta la trama allusiva estremamente complessa che si cela nelle tre fiere dantesche, i numerosi debiti e rinvii alla *Vita Nuova*, alla poesia italiana coeva e precedente e al *Roman de la Rose*, nonché le derivazioni e rielaborazioni del mito che attraversano i primi canti infernali, non è più possibile accettare, come approccio esegetico alla parte iniziale del poema, la spiegazione un po' raffazzonata di un'arte ancora immatura e di un allegorismo banalmente didattico. Si comprenderà insomma che il problema non sta nell'arte dei primi canti della *Commedia*, ma nella difficoltà dell'interprete moderno di cogliere la

²⁵² Il concetto della "circolarità" dell'ermeneutica, il suo procedere ricorsivo dalle parti al tutto, dal tutto a ogni singola parte, è nato con Flacio Illirico, teologo protestante in epoca di Controriforma, e può apparire singolare che si citi un concetto elaborato da un pensatore che conformemente alle idee luterane escludeva allegoria e figuralismo come chiavi di interpretazione delle scritture sacre. Ma il punto, in questo lavoro, è proprio relativo al "come" intendere le immagini visive dei testi.

complessità delle dinamiche testuali che vi sono implicate. Difficoltà che in qualche misura si deve ascrivere alla scarsa familiarità con il *Roman de la Rose* anche da parte di lettori di cultura media.

Dunque la lettura del discorso di Nature non dovrà solo tener conto della materia didattica e scientifica (che pure è rilevante, perché alcune delle teorie fisiche enunciate da Nature, ad esempio quelle relative alla luce, sono importanti in relazione alla materia dottrina della *Commedia*), ma anche dei riferimenti intratestuali e delle immagini che Nature utilizza per argomentare le proprie tesi, che spesso mostrano di essere la ripetizione variata di altre immagini già viste nel primo *Roman* (quando ad essere ripetuta, in una forma di *mise en abyme*, non è addirittura la situazione iniziale del poeta amante²⁵³). Le argomentazioni di Nature dunque non vanno valutate solo in se stesse, per la materia scientifica pur vasta che contengono, ma anche in quanto ripropongono, risemantizzano, riallegorizzano altre parti e altre immagini del *Roman*.

3.17 L'immagine del cosmo in Dante e nel De Meun

Nell'attacco del suo discorso, Nature svolge un breve compendio della cosmologia e della dottrina della creazione aristotelica, quale era accolta anche da Dante (fatta eccezione per la particolare dislocazione degli elementi nel globo terracqueo, le cui motivazioni sono espone dal poeta fiorentino nella *Quaestio de aqua et terra*). Dunque Nature prospetta un cosmo geocentrico, nel quale la centralità non è sinonimo di nobiltà (come potrebbe accadere secondo una sensibilità moderna), ma al contrario rappresenta ciò da cui le nature nobili “fuggono” seguendo il proprio principio naturale (e a ben guardare anche il moralizzato cosmo dantesco è, almeno nella sua parte visibile, più che geocentrico, diavolocentrico²⁵⁴). È bene ricordare, anche sulla scorta delle puntualizzazioni del Boyde²⁵⁵, che nella fisica aristotelica le entità naturali non sono descritte staticamente in quanto dotate di determinate qualità e una posizione definita nel cosmo, ma dinamicamente, secondo la loro propensione a muoversi verso il loro “luogo naturale”, che per le creature più nobili si colloca nelle sfere concentriche. Tale

²⁵³ Vedi i vv. 18.308 e segg, e in particolare 18.393-97.

²⁵⁴ PATAPIEVICI, e GIGLIO, 2009 p.110

²⁵⁵ BOYDE, 1981 pp.64-65.

dinamismo, che dunque denuncia una più stretta dipendenza da Aristotele, nel *Roman de la Rose* è reso evidente in questo passo:

*et le fist en rondesce estendre
pour mieus mouvoir, pour plus comprendre,
selonc ce que mouvables furent
et comprenables estre durent;
et le mist en lieu convenables
selonc ce qu'il les vit metables:
les legiers en haut volerent,
les lours tombèrent vers le bas
et le moienes ou milieu;*

R. R. vv. 16.761-16.769

Secondo un solido impianto aristotelico, il De Meun mostra un Dio Logos (principio ordinatore) che si riflette specularmente nell'universo-cosmo, nell'ordine del creato. Non si tratta di un ordine statico, ma dotato di un dinamismo, proprio delle entità fisiche, che tende comunque a rifuggire il caos. Questa prospettiva entrerà in rapporto dialettico con concetti di marca neoplatonica, già nell'opera del De Meun, ma è in Dante che si rivela il maggior eclettismo e la capacità di risolvere in una sintesi poetica elementi per loro natura eterogenei.

Abbiamo visto infatti che, almeno ad un'analisi superficiale, la dislocazione degli elementi nel cosmo e la naturale tendenza al movimento verso il proprio luogo naturale, tipici della fisica aristotelica, sembra essere accolta anche nella cosmologia dantesca. Si può a tal proposito citare l'ordine dell'universo della *Quaestio de aqua et terra* (con la precisazione però dello sconvolgimento portato nella terra dalla caduta di Lucifero), la naturale tendenza a collocarsi nella posizione più conveniente nell'*ordo creaturarum* dell'Anima semplicetta nel discorso di Marco Lombardo nel Purgatorio (Purg. XVI, 88-90), poi ribadita da Beatrice in questi versi paradisiaci:

*Ne l'ordine ch'io dico sono accline
Tutte nature, per diverse sorti,
più al principio loro e men vicine;
onde si muovono a diversi porti
per lo gran mar de l'essere, e ciascuna*

*con istinto a lei dato che la porti.
 Questi ne porta il foco inver' la luna;
 questi ne' cor mortali è permotore;
 questi la terra in sé stringe ed aduna.*

Par. I, 109-117

In questi versi Dante usa il lemma “istinto”, ma può esser detto anche “inclinazione”, “amore”, così nel passo del *Convivio* che viene ripreso dagli ultimi tre versi del brano citato²⁵⁶:

Onde è da sapere che ciascuna cosa, come detto è di sopra, per la ragione di sopra mostrata ha 'l suo speziale amore. Ché le corpora semplici hanno amore naturato in sé allo luogo propio, e però la terra sempre discende al centro; lo fuoco ha [amore] [a]lla circonferenza di sopra, lungo lo cielo della luna, e però sempre sale a quella.

Cv III, 3, 2

La convergenza tra l'amore inteso come sentimento e l'amore inteso come “istinto”, “inclinazione naturale”, rivelata da questa comparazione, aiuta a comprendere come il viaggio di Dante verso Beatrice, per ricordare il titolo di un saggio di Singleton, sia al contempo l'inchiesta amorosa dell'antico amante, e il moto fisico di un corpo secondo la propria naturale inclinazione. Alla fissità di Narciso e della conversione in statua cagionata dalla Medusa, che si poteva riconoscere nell'incapacità a muoversi del pellegrino prima dell'intervento di Virgilio, Dante oppone come moto salvifico il dinamismo di corpi che si muovono lungo le traiettorie del desiderio. Si noti la l'addensarsi di verbi indicanti il movimento nel discorso di Beatrice a Virgilio:

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

*I' son Beatrice che ti faccio **andare**;
vegno del loco ove **tornar** disio;
 amor mi **mosse**, che mi fa parlare.*

Inf. II, 67-72

²⁵⁶ Vedi su questo BOYDE, 1981, p. 65-67.

E si noti come la “parola ornata” di Virgilio si debba intendere in senso retorico: dunque una parola capace di muovere²⁵⁷, veicolo di “*images agentes*”.

Va ricordato però (contro un’interpretazione troppo “radicale” o francamente averroista dell’aristotelismo dantesco) come in Dante, analogamente con quello che accade con altri autori cristiani, tale movimento venga ricorretto in senso platonico, secondo l’idea del ritorno verso l’Uno. Ciò si può evincere, per fare un esempio noto, proprio dal testè citato discorso di Marco Lombardo, nel quale si parla dell’anima semplicetta che “*volentier torna a ciò che la trastulla*”.

L’idea di un cosmo aristotelico ordinato nel discorso di *Nature* è resa non solo dall’analisi complessiva della sua esposizione (di natura compendiaria, pedante e priva di originalità), ma anche dalla particolare insistenza che vi traspare sulla forma circolare, che assume in questa sede un particolare rilievo, nella prospettiva di un confronto tra i due poemi che chiami in causa le rispettive “topografie memorative”.

Per meglio comprendere la differenza tra *Roman* e *Commedia* rispetto all’immagine del cosmo e alla dottrina della creazione, è opportuno, almeno per ora, restringere il confronto al tema assai noto della dottrina delle macchie lunari. A questo proposito va ricordato il saggio di Bruno Nardi sulla trattazione dantesca di tale argomento nel secondo canto del *Paradiso*.²⁵⁸ Riassumendo le conclusioni dell’indagine dello studioso, nel discorso di Beatrice appare evidente da un lato il rifiuto di ogni approccio empirico, che cioè giunge alla spiegazione del problema per via sensibile (operato per analogia con la comune esperienza umana), contro l’opinione che lo stesso Dante aveva espresso in un luogo del *Convivio*.²⁵⁹ Nella parte *construens* del suo discorso, Beatrice espone una dottrina ricca di riferimenti a dottrine arabe e neoplatoniche, depurate da quegli elementi che maggiormente entravano in contrasto con la dottrina cattolica. Per comprendere meglio la posizione dantesca, va innanzitutto chiarito come il “volto” della luna appaia in modo diverso a seconda che sia inteso semplicemente come oggetto di percezione sensibile, o che sia al contrario esaminato secondo una luce intellettuale.

²⁵⁷ Lo stesso sintagma, “parola ornata”, al plurale, viene usato da Dante in due altri luoghi: prima era stato usato in un sonetto responsivo a una rima di Dante da Maiano che chiedeva l’interpretazione di un sogno ricco di immagini vivide (*Savete giudicar vostra ragione*), e successivamente a questi versi verrà ripreso, ancora nell’*Inferno*, nell’evocazione delle “parole ornate” di Giasone che ingannò Isifile (*Inf.XVIII,91-2*), un peccato dunque di natura semiotica e linguistica, che porta a notare la duplice valenza (ingannatrice e salvifica) della parola poetica evocatrice di immagini retoriche.

²⁵⁸ NARDI, 1917.

²⁵⁹ Si noti per inciso come questo potrebbe creare una potenziale contraddizione con il metodo comunemente usato dal poeta di avvicinare il lettore alla natura sovrumana della sua esperienza proprio con metafore che stabiliscono un rapporto di analogia con il comune sentire del lettore.

Non si tratta solo di una precisazione di natura dottrinale, perché in Dante essa assume un valore etico: si pensi ancora alla fallacia delle false immagini di bene nel discorso di Marco Lombardo. Possiamo dire che se nel passo di Purgatorio XVI il “falso veder” richiamava una dinamica e un’etica di impronta più strettamente aristotelica (il vedere in quel caso dava la direzione di un movimento, richiamando il concetto aristotelico della naturale pulsione di ogni creatura al suo luogo naturale), in Paradiso II la difficoltà di interpretazione delle macchie lunari implica per converso nel Dante agens una ancora insicura padronanza della dottrina emanatista avicenniana, oggetto dell’esposizione di Beatrice, che corregge in senso neoplatonico la prospettiva aristotelica. La conformazione della luna come appare all’uomo e la sua possibilità di traduzione in un’immagine coerente per gli “occhi della mente” è di necessità legata alla concezione del cosmo e della sua creazione. La Luna, altrimenti chiamata Trivia, è per il Dante agens “la donna che qui regge”, ovvero la signora del mondo sublunare, e dunque occupa un posto preciso nella gerarchia della creazione. La posizione di Dante si differenzia dalla dottrina averroista professata dai maestri delle arti di Parigi (cui invece faceva riferimento il De Meun), secondo la quale alla prima creazione corrispondeva un primo creato unitario e indifferenziato da cui poi discendevano le cause seconde, presupponendo invece una creazione *ab origine* triforme.²⁶⁰ Per Dante infatti Dio avrebbe creato simultaneamente: *a*) la forma (atto e perfezione della materia); *b*) la materia (ciò che è atto potenzialmente a ricevere la forma, secondo una connotazione dunque più positiva della materia in senso platonico); *c*) un intreccio di materia e forma realizzato direttamente dal creatore e dunque tale che “mai più non si divima” (le intelligenze celesti). Al di là degli aspetti dottrinari, che pure sono importanti, ricordiamo qui come questo concetto di una creazione triforme implichi sia la suggestione numerologica del tre, sia l’immagine della Croce (nelle due direzioni orizzontali della braccia che intersecano quella verticale del corpo di Cristo), che a sua volta appare intrecciata al più generale tema trinitario. Il Nardi ha inoltre rilevato come la dottrina della creazione dantesca sia frutto di stratificazioni successive, in cui per esempio l’emanatismo di Avicenna viene ricorretto in senso cattolico, e tale stratificazione traspare nel riaffiorare della dottrina emanatista in espressioni a rigore inesatte se interpretate secondo la teoria dantesca della creazione triforme. Ad esempio la frase “*si gira un corpo, in che l’esser di tutto suo contento giace*” (*Pd.II*, 113-14)

²⁶⁰ NARDI, 1967 (1917): p.19

farebbe pensare che gli angeli e i corpi celesti fossero stati creati dal primo mobile (cioè attraverso la sua mediazione, e dunque in seconda istanza dopo la creazione divina), mentre Dante aveva affermato precedentemente, e ribadirà in seguito (*Pd XXIX*, 36-36 e *ibid. VII*, 70-72²⁶¹) che essi furono creati nell'atto stesso della creazione di Dio come composti indissolubili di materia e di forma, quindi senza la mediazione di altre creature.

Nel commento al *De caelo* aristotelico, Tommaso espone una teoria che pone la luna come mediatrice tra le sfere celesti e le forme degli enti del mondo sublunare.

Va ricordato come tale teoria fosse presente anche nel concetto del rapporto tra il Malkut e lo Yesod della Cabala ebraica (di cui va ricordata la forma ad “albero della vita”) e che, secondo alcuni cultori di studi esoterici avrebbe direttamente influito sulla concezione dantesca della natura del cosmo e dell'influsso degli astri sulle vicende umane.²⁶²

Avendo chiarito come il termine di confronto più diretto della *Commedia* con la prima parte del Discorso di Nature sia il discorso di Beatrice nel secondo canto del Paradiso, è possibile esaminare più nel dettaglio questa comparazione.

vv. 16.840 – 16.885

*Si samble il as genz que la lune
 Ne soit pas bien nete ne pure
 Pour ce qu'ele pert par lieus obscure;
 mais c'est par sa nature double
 qu'el pert par lieus espesse et trouble;
 d'une part luist, d'autre parte cesse
 pour ce qu'ele est clere et espesse;
 si li fait sa lueur perir
 ce que ne puet pas referir
 la clere part de sa sustance
 les rais que li soleus i lance,
 ainz s'en passent par mi tout outre;
 mais l'espesse lueur demoutre*

²⁶¹ Per Moeus la contraddizione con questi ultimi è solo apparente MOEUS, 2005, p.116

²⁶² MALVANI, 2003.

In questa parte del suo discorso, Nature tratta della ragione per cui la Luna presenta delle zone oscure sulla sua superficie. Non si tratta di una questione oziosa, ed essa verrà ritenuta particolarmente pregnante dal nostro poeta, che la considera come rivelatrice della composizione stessa di tutti i corpi celesti. Nel suo saggio sulla dottrina dantesca delle macchie lunari, già il Nardi, sulla scorta di una nota del Pézard (in una sua traduzione in francese delle opere di Dante²⁶³), ricordava come la dottrina esposta da Beatrice nel Paradiso richiamasse direttamente, sul piano delle questioni scientifiche affrontate, questo passo della *Rose*. Ne rilevava altresì la difformità a livello teorico, visto che mentre il De Meun, utilizzando la metafora dello specchio, espone in buona sostanza la teoria di Macrobio (secondo cui la luna appare più luminosa nelle parti in cui è più densa e può riflettere la luce del sole, mentre è oscura nelle sue parti più “rare”, cioè di minor densità), Dante se ne distanzia nettamente²⁶⁴. Agli aspetti strettamente dottrinali, che già sono stati rilevati in passato, vogliamo aggiungere da parte nostra alcune convergenze testuali con questo o altri passi del Paradiso:

La clere part de sa sustance

R.R. v.16.849

Nella profonda e chiara sussistenza

dell'alto lume parvermi tre giri

di tre colori e d'una contenenza;

Pd XXXIII vv. 115-117

Nel momento in cui gli viene svelata la dottrina dell'incarnazione, Dante vede tre figure circolari, rappresentanti la trinità, e solo in una di esse (quello che corrisponde al figlio, dunque a Cristo) gli appare come un riflesso di sé, anche se solo per un attimo e in modo quasi impercettibile, perché la figura appare stilizzata da una linea di colore verde sul fondo verde (a significare l'annullamento dell'individualità di colui che si riflette nell'immagine di Cristo). L'intertestualità che si segnala costituisce un indizio, che diventerà utile in seguito, dal momento che il passo di *Pd XXXIII* tratta di un processo di riconoscimento di sé in un'immagine e nel passo di *Pd III* l'esposizione relativa alle macchie lunari è collegata con il tema del rispecchiamento (cioè della visione *per speculum* di Cristo, di cui parla S. Paolo nel passo che si è già citato). I tre “giri” del

²⁶³ PÉZARD, 1965, pp. 1377-78 n. citato in NARDI, 1967 p.8 n.

²⁶⁴ Cfr *Pd*, II 67 “*Se raro e denso ciò facesser tanto*” in cui Beatrice contraddice la credenza dell'agens espressa più su “*ed io: ciò che n'appar quassù diverso / credo che 'l fanno i corpi rari e densi*” Ibid. 59-60. La tesi espressa dall'agens e smentita da Beatrice, è la stessa che si ritrova in *Cv*, II, 14.

passo riportato più su, si possono infatti interpretare come tre specchi, anche se solo in uno di essi il Dante pellegrino potrà ritrovare la propria immagine. L'immagine di una molteplicità di specchi e il tema del riflesso (con la citazione del mito di Narciso) era invece presente in *Pd. III* (e ancor prima in *Pd. II* con l'esperimento dei tre specchi) È proprio con il canto III del paradiso che il passo corrispondente del discorso de Nature mostra i maggiori richiami di tipo testuale.

È sufficiente confrontare il passo del terzo canto del Paradiso in cui Dante, per bocca di Beatrice, espone la teoria dei tre specchi contro la metafora dello specchio di Macrobio, usata dal De Meung.

Si com li vairres trasparanz

Ou li rai s'en passent pour anz

Qui par devant ni par darriere

N'a rien espes qui les refiere

Ne puet les figures montrer

Quant riens n'y pueent encontrer

Li rai des ieulz qui les retiegne

Par coi la forme as ieulz reviegne

Quali per vetri trasparenti e tersi,

o ver per acque nitide e tranquille,

non sì profonde che i fondi sien persi,

tornan d'i nostri visi le postille

debili sì, che perla in bianca fronte

non vien men forte a le nostre pupille;

R.R. vv.16.859-66 *tali vid' io più facce a parlar pronte;*

per ch'io dentro a l'error contrario corsi

a quel ch'accese amor tra l'omo e 'l fonte.

Par. III, vv.9-17

L'analogia tra questi passi è sicuramente maggiore di quella che si è registrata più sopra (e che sostanzialmente si riduceva alla coppia “clere sustance”/“chiara sussistenza”). Quasi un calco è l'attacco, mentre lo sviluppo della similitudine in Dante registra uno spostamento sul piano del significato (non si tratta dell'assenza del riflesso dell'immagine in una sostanza trasparente, come nella *Rose*, ma il suo ridursi a parvenze quasi impercettibili, le postille o “specchiati sembianti”) e una maggiore articolazione (“o ver per acque nitide e tranquille”), oltre che il riferimento al mito di Narciso. Dante insomma riprende la similitudine di Nature, ma secondo un impianto meno rigidamente razionalista (che si sostanzia nella *Rose* nella descrizione del fenomeno ottico secondo traiettorie geometriche e un lessico scientifico che designa

raggi, figure, forme), e più attento alla necessità di comprensione del lettore (come dimostra la similitudine della perla nella fronte che traduce il *trasumanar* dell'agens rispetto ai termini di un'esperienza comune), cui obbedisce anche il richiamo alla tradizione retorica (il ricorso al mito di Narciso, non scevro di pesantezza intellettualistica).

All'analogia testuale fa riscontro un rovesciamento concettuale: nella *Rose* il fenomeno evocato è quello del corpo "raro" che come un vetro trasparente non riflette la luce che lo colpisce, in Dante un'immagine reale che fa cadere in errore l'osservatore che la associa per analogia ad un'immagine riflessa (lo scacco gnoseologico viene dunque trasferito dalla natura dell'oggetto osservato alla limitata capacità di lettura del reale dell'osservatore).

Il riferimento all'ottica e all'astronomia è però in Jean solo l'introduzione ad una serie di temi che ricollegano le leggi del cosmo al microcosmo delle passioni umane.

*Ausi la lune en sa part clere
Dont ele est samblable a s'espere,
Ne puet pas les rais retenir
Par coi lueur li puist venir,
ainz passent outre; mais l'espesse
qui passer outre ne les lesse,
ainz le refiert forment arriere,
fait a la lune avoir lumiere*

R.R., 16.775-80

Il riferimento alla luna riporta a quel bacino di immagini mentali cui si è più volte accennato, che dall'*ars memorativa* antica e dalla retorica passò all'allegoria medio latina, caricandosi di significati psicologici e suggestioni patetiche. Ricordiamo, per inciso, che tutt'oggi il termine "lunatico" riporta alla stessa sfera semantica di "malinconico". Per riferirci ai modelli culturali più vicini al giovane Dante, va ricordato come il tema dell'oscurità e della privazione della luce suggerito dal richiamo al "lato oscuro della luna" (quasi un'anticipazione del "*soleil noir*" di Gerard de Nerval) fosse trattato anche in "*Donna me prega*" del Cavalcanti (dove rappresentava l'impossibilità

per l'amante accecato dalla passione di fruire della luce intellettuale rappresentata dalle idee dell'intelletto agente). Proprio in *Donna me prega* troviamo questo "svanire" dell'immagine evocato tanto dal De Meun che da Dante

*E non si pò conoscer per lo viso:
compriso - bianco in tale obietto cade;
e, chi ben aude, - forma non si vede:
dunqu' elli meno, che da lei procede.
For di colore, d'essere diviso,
assiso - 'n mezzo scuro, luce rade.
For d'ogne fraude - dico, degno in fede,
che solo di costui nasce mercede.*

GuCa, *Donna me prega*, 63-70

È interessante notare come Dante, nel rappresentare l'ineffabilità della visione delle anime dei beati nel cielo della luna, riprenda la complessa dottrina cavalcantiana e nel contempo conservi, in un contesto così stilisticamente elevato, la memoria del farraginoso poema d'oltralpe. Va ricordato come la disquisizione sulla natura delle macchie lunari, del tutto coerente con la tendenza a fare sfoggio di erudizione dell'autore francese (in particolare nelle digressioni di gusto enciclopedico, come è anche per buona parte la confessione di Nature), sia apparsa invece poco adatta al tono aulico e alla materia stessa dei primi canti del Paradiso (essa compare infatti nel secondo di questi). Il fatto che nella composizione della parte iniziale della terza cantica agisca il ricordo della confessione di Nature (reso ancor più verosimile dall'occorrenza della similitudine dei vetri trasparenti, nel canto successivo), forse può contribuire a sciogliere questo dubbio interpretativo. E anche il riferimento a Cavalcanti sembra trovare una conferma nell'incipit del secondo canto, con l'ammonimento agli ingegni più semplici a lasciare la via troppo ardua della conoscenza teologica, che stranamente, visto il contesto, fa pensare a quella concezione elitaria della cultura e del sapere scientifico che era propria di Guido. Dante, che dolorosamente riconosceva anche a se stesso l'inclinazione alla superbia intellettuale, in questo attacco paradisiaco sembra ritrovare l'orgoglio della canzone "*Tre donne*" e alcuni riferimenti intertestuali ne sono una spia: il "*drizzate i colli*" trova una corrispondenza in "*voi altri pochi che drizzaste il*

collo” che pochi versi più in là ha un’eco in “*drizza la mente*” e una significativa omofonia si avverte nella coppia “*dove chiave di senso non diserra*” (*Pd II*, 54) / “*camera di perdon savio uom non serra*” (*Rime XLVII*, 106) . Credo che l’analogia tra il passo della canzone dell’esilio, in cui l’esule trova conforto nelle parole di una delle allegorie della giustizia, e il dialogo scientifico-filosofico di Dante e Beatrice trovi la sua ragion d’essere nel fatto che entrambi sono modellati sul topos letterario assai diffuso nel medioevo dell’uomo in disgrazia consolato dalla filosofia (personificata da una donna). Nel ricorso a tale topos Dante trovava il suo antecedente più illustre nel *De Consolatione Philosophiae* di Boezio, uno dei testi principali della formazione filosofica dantesca.²⁶⁵ In questa prospettiva, assumono particolare rilievo le citazioni boeziane che sempre il Nardi ha puntualmente individuato nel discorso di Beatrice (abbiamo evidenziato le parti del testo dantesco che sembrano dipendere direttamente dal testo boeziano):

*Tu triplicis mediam naturae cuncta moventem
Connectens anima per consona membra resolvis
Quae cum secta duos motum glomeravit in orbis,
In semet reditura meat, mentemque profundam
Circuit, et simili convertit imagine coelum.*²⁶⁶

Boeth. *De consolat. philos.* III, metro 9

*E come l’anima dentro a vostra polve
Per differenti membra e conformate
A diverse potenze si risolve;
così l’intelligenza sua bontate
moltiplicata per le stelle spiega
girando sé sopra sua unitate.*

Par. II, vv.133-138

Il riferimento alla “natura triplice” e a un’essenza che la pervade (anima del mondo, paragonata all’anima umana) fornisce un indizio importante per l’interpretazione delle tre fiere come immagine del poeta allo specchio. Le fiere sono allegoria della natura umana, triplice a imitazione di quella della natura. Come l’anima umana è dotata di uno spirito che è diffuso nelle sue membra, così la forma triplice della Natura possiede un’anima, un’essenza che la pervade. Guardarsi nello specchio di Natura significa dunque cercare l’essenza profonda dentro una natura triplice. Questo procedere dal tre all’uno si ritrova, in simmetria con il primo canto dell’inferno, nell’ultimo del paradiso, dove Dante, contemplando il mistero dell’incarnazione, si scopre, per un solo istante,

²⁶⁵ Ricordiamo, prima dell’omaggio portato al filosofo “cristiano” in questa stessa cantica (*Pd X*, 124-129), l’esplicito riferimento nel Convivio al *De Consolatione* come lettura filosofica del periodo immediatamente successivo alla morte di Beatrice e, ancor più significativa, la struttura a prosimetro della *Vita Nuova*, evidentemente ispirata, oltre che ai modelli agiografici e alle *legendae*, a quella del *De Consolatione*.

²⁶⁶ “*E l’essenza spirituale che, presente nei tre elementi della natura, / li vivifica, tu la congiungi e la diffondi in membra adeguate*” (traduzione di O. Dalleria in A.M. Severino Boezio, *La consolazione della filosofia*, Milano, Rizzoli 1991, pp. 225-27).

riflesso nella figura di Cristo che appare come uno dei tre cerchi trinitari. Al proposito si ricordi anche la duplice valenza di “internarsi” in uno dei versi che precedono l'*excessus mentis in deum*: “nel suo profondo vidi che s'interna” (Pd. XXXIII, 84).

Il rapporto col testo di Boezio e tutta la teoria esposta da Beatrice rendono ancora più evidente l'analogia tra la dottrina del processo di creazione-emanazione nell'universo (in cui i cieli, animati, agiscono come organi che traducono le virtù dell'intelligenza celeste nelle forme dell'universo materiale) e l'attualizzazione delle virtù dell'anima nel corpo umano. Nell'economia della nostra ricerca più che gli aspetti dottrinali contano proprio questi rapporti di analogia tra l'immagine del creato quale si riflette negli occhi dell'agens e il diagramma dell'albero della vita (che nell'iconografia cristiana si lega all'immagine del corpo di Cristo confitto nel legno della Croce).

3.18.0 Le macchie lunari

3.18.1 La figura umana nello specchio lunare (Pd, II, 49-51)

Ritornando ai vv. 16.775-80, relativi alla figura umana che appare sulla superficie lunare, appare necessario analizzarne il significato filosofico, ponendoli in relazione con la dottrina dantesca delle macchie lunari. L'esistenza di una relazione dottrinale, se pure in chiave oppositiva, tra i passi che abbiamo citato della *Rose* e della *Commedia*, era stata notata già dal Pézard, in una breve nota di una sua traduzione in lingua francese della *Commedia*, citata da Nardi nel suo articolo sulla dottrina dantesca della macchie lunari.²⁶⁷ Una prima differenza si può notare nella diversa esperienza percettiva del fenomeno. Notiamo ad esempio la risemantizzazione di alcuni aggettivi. Ad esempio in

En rondesce estendre

En son cercle poli

si noti come l'aggettivo “*poli*”, usato nella *Rose* per esprimere la perfezione geometrica del cerchio, in Dante significa l'omogeneità e purezza dell'atmosfera lunare:

Pareva a me che nube ne coprissi

²⁶⁷ NARDI, 1917.

*Lucida, spessa, solida e pulita,
quasi adamante che lo sol ferisse*

Par. II, vv.31-33

Proprio a contraddire l'impressione fallace che ne ha l'osservatore che sta sulla terra, di una superficie disuguale a causa delle macchie lunari. Tale diversa appercezione dello specchio lunare una volta compiuto il "transumanar" che comporta il superamento della visione limitata che si ha nel mondo sublunare, verrà ribadita nel canto paradisiaco che reca la memoria più viva della visione della terra dall'alto contenuta nel *Somnium Scipionis*:

*Vidi la figlia di Latona incensa
sanza quell'ombra che mi fu cagione
per che già la credetti rara e densa.*

Pd XXII, 139-41

Una fusione dell'immagine dello specchio lunare (circolare) e di quella dell'albero della vita compare nel discorso di Nature pochi versi più avanti, quando essa descrive l'immagine di Caino sull'albero, definita dal chiaroscuro delle macchie lunari.

*Et la part de la lune obscure
Nous represent la figure
D'une trop merveilleuse beste:
c'est d'un serpent qui tient sa teste
vers occident ades encline,
vers oriant sa keue affine.*

*Seur son dos porte un arbre estant;
Vers oriant ses rains estant,
Mais en estendant les bestorne;
Seur cel bestorneiz sejourne
Uns hons seur ses braz apuiez
Qui vers occident a ruiez
Ses piez et ses cuisses andeus,*

Si com il pert au samblant d'eus.

RR,16.885-98

Si noti come il tipo iconologico “figura circolare con inscritta all’interno la figura umana nell’albero della vita” possa essere interpretata anche come “cruce” o “figura umana stilizzata umana” all’interno degli occhi. Sul piano figurativo essa compariva all’epoca nel tipo del Cristo Cherubino, quale appare ad esempio nelle Stimate di san Francesco di Giotto. Un’interessante riflessione iconologica al riguardo, che chiama in causa anche la cultura cortese, è contenuta in un capitolo scritto da Felix Guattari nel saggio Millepiani (scritto insieme a Gilles Deleuze). Un’immagine analoga si ritrova in *Vita Nuova XXVII*, nella canzone *Donna Pietosa* che annuncia la morte di Beatrice. Sia nel testo della lirica, che nella prosa, il poeta parla di “donne scapigliate” che annunciano al giovane la sua morte:

*Io presi tanto smarrimento allora,
 ch'io chiusi li occhi vilmente gravati,
 e furon sì smagati
 li spirti miei, che ciascun giva errando;
 e poscia imaginando,
 di caunoscenza e di verità fora,
 visi di donne m'apparver crucciati,
 che mi dicean pur: – Morra 'ti, morra 'ti. –*

È stato scritto che la distinzione tra le rime accolte nella *Vita Nuova* e quelle del tempo del prosimetro lasciate fuori (come *Un dì si venne a me malinconia*), consenta di cogliere la scelta tra la tematica dell’amore mortifero e quella della donna come portatrice di salvezza spirituale. In quest’ottica, sarebbe però difficile collocare questa canzone. Particolarmente interessante è l’immagine “visi...crucciati” per la quale si potrebbe suggerire una interpretazione strettamente legata all’etimo dell’aggettivo: visi crucciati nel senso di sguardi, occhi che recano al centro la “cruce”. La particolare pregnanza di questa immagine, il fatto che sia preceduta dall’atteggiamento di rivolgere verso il basso lo sguardo (in analogia con l’atteggiamento del naufrago dantesco ma anche del Narciso della *Rose*), il fatto che essa si accompagni alla descrizione di uno stato onirico, richiede di soffermarsi su di essa.

3.18.2 Visi crucciati: lo sguardo femminile come immagine dell'alterità

Vale la pena intanto di soffermarsi su questa espressione:

*visi di donne m'apparver crucciati,
che mi dicean pur: – Morra'ti, morra'ti. –*

Dunque sono i visi a “dire”.²⁶⁸ Si sbaglierebbe a interpretare questi versi, come pure si è fatto, come se contenessero una metonimia dal valore espressionistico, per cui il soggetto logico della frase sarebbe “le donne”, mentre il significante “i visi” andrebbe inteso come una parte che riassume un tutto, quasi un “primo piano” improvviso su un dettaglio, con un procedere della sintassi che segue il movimento patetico dello sguardo, come accade, per fare un esempio, in “*Donna de Paradiso*” di Jacopone (e dunque la frase varrebbe “le donne diceano”). In realtà l'espressione è vagamente ossimorica, e mette in rapporto due modi contrastanti di intendere la “presenza” umana. Il viso e la voce (ovvero il testimoniare di sé in quanto si vede e si è visti, oppure in quanto si parla) corrispondono a due modi antitetici di intendere la figura umana. Il viso è la rappresentazione che l'uomo fa di sé astratta, intellettualizzata, privata della sua dinamicità e mimica (alle quali corrisponde piuttosto l'altro termine “faccia”, dal verbo “facio”, espressione della costruzione pragmatica dello sguardo nella relazione con l'altro), ed esprime dunque una estenuazione della corporeità nell'immagine del volto (che traduce la “voluntas” morale, il dover essere, in opposizione alla vitalità materiale) in modo da tradurre esteriormente l'attività propriamente intellettuale e teoretica dell'essere umano, che si sostanzia nel suo vedere (dunque conoscere) ed essere visto. Potremmo sì dire che la faccia è una sinnechoche del corpo (per cui avrebbe destato minori problemi interpretativi l'espressione “facce di donne mi diceano”), mentre il viso è a sua volta, in una specie di *mise en abîme*, una sinnechoche della faccia; ma anche che questo ad essa si contrappone in quanto espressione di un'attività teoretica e contemplativa, legata allo sguardo, contrapposta alla “prassi” implicata nel lemma “faccia”.²⁶⁹ Anche nell'ipotesi di una metonimia espressionistica, pertanto, il verbo

²⁶⁸ Anche la prosa che a mò di razòs precede la poesia conferma che la relativa dipende da “visi”: “*Apparvero a me certi visi di donne scapigliate, che mi diceano: «Tu pur morrai»*” *Vita nuova* XXIII, 5. e poco più avanti “*E poi dopo queste donne m'apparvero certi visi diversi ed orribili a vedere, i quali mi diceano*”

²⁶⁹ Per l'opposizione semantica viso-faccia vedi BERTAGNA, pag. 39 e segg.

“diceano” avrebbe richiesto, come soggetto, al più il sostantivo “facce²⁷⁰” in quanto la voce implica la “presenza”, l’ “esserci” corporeo e cronotopico. La voce infatti non nasce dal “viso” (che non produce la parola, ma lo sguardo), ma dall’incontro-scontro di un cuore (come espressione di energia ed emotività, coagulata negli accenti e nel ritmo) e di un corpo, come respiro animale e resistenza materiale. La voce dà evidenza drammatica alla presenza, restituisce la persona nella sua irriducibile individualità. Se dunque, per citare il filosofo Galimberti,²⁷¹ il viso-volto è l’espressione del vuoto del nostro corpo aperto alle cose del mondo, la voce all’opposto è l’espressione di un pieno, di una consistenza materica e vitale che si pone come presenza e non come vuoto da riempire. Prova ne sia che nel teatro antico per far risuonare meglio la voce e al contempo concentrare l’attenzione del pubblico sulla presenza “corporea” (e non astrattamente figurativa) del personaggio, il volto dell’attore veniva coperto con una maschera (la “persona” appunto) che al tempo stesso rafforzava il suono della voce²⁷² e celava la mimica e fisiognomica individuale dell’attore. Riprendendo la definizione boeziana di “persona” (che non a caso trova il suo etimo nella maschera antica), come “sostanza individuale di natura razionale²⁷³”, potremmo dire che essa contempera i due opposti del viso e della voce: essa è “sostanza individuale”, dunque corpo (una presenza che si esprime con la voce), ma è di natura razionale, dunque soggetto conoscente, aperto all’astratto, al possibile e all’universale (dunque viso come “sguardo che conosce” e al contempo volto esteriorizzato).

Espressione di una poesia legata alla “performance” orale e dunque al corpo e alla presenza della voce, in una sorta di contesa con la vista, è l’etimo del poeta antico per antonomasia: Omero “*ò mè òron*”, colui che non vede (testimonianza poetica attraverso una tradizione solo orale: non solo dunque il poeta individuo Omero, ma la performance

²⁷⁰ È ciò che accade d’altronde nella Commedia “*Vidi più facce a parlar pronte*” Par. III, v.16.

²⁷¹ Umberto Galimberti “*Il corpo specchio dell’anima*”, articolo di giornale, ne “La Repubblica” del 03/08/1999.

²⁷² Non tutti gli studiosi concordano con questa teoria di una funzione della maschera come strumento per amplificare il suono della voce (vedi ad esempio BALDRY, 2007: p.14). Ma il fatto che questa convizione fosse diffusa anticamente (è attestata per la prima volta in Polluce, grammatico del II sec. a.C., che pure insisteva anche sull’importanza della tipizzazione figurativa che essa conferiva all’attore cfr. Poll. *Onomastikon* IV, e d’altronde è nell’etimo stesso della parola latina “persona”, che traduceva il concetto della maschera greca) è ugualmente significativo di come la maschera fosse intesa anticamente (prima della commedia dell’arte, quando la caratterizzazione figurativa diventa prevalente su quella uditiva). La maschera antica forse non amplificava la voce, ma sicuramente contribuiva a caratterizzarla (tant’è vero che indossando diversi tipi di maschere, uno stesso attore poteva cambiare agevolmente il proprio registro vocale, e in questo modo poteva “dare voce” a personaggi completamente differenti).

²⁷³ “*Persona proprie dicitur rationalis naturae individua substantia*” in Boeth. *De duabus naturis et una persona Christi*, PL 64, 1343.

orale che ne riattualizza la poesia). Proprio in Omero possiamo leggere un interessante esempio, dal quale traspare questa contrapposizione tra la fallacia delle impressioni generate dallo sguardo e la potenza retorica della parola; è un passo per noi particolarmente interessante, visto che ne è protagonista Ulisse, nell'atto di pronunciare un discorso. Ulisse infatti nel momento di arringare persuasivamente il suo uditorio, abbassa gli occhi a terra, lasciando sconcertati i presenti:

“Ma quando si alzava invece l'accorto Ulisse/ restava immobile, guardando in basso, gli occhi fissi al suolo /(...) sembrava un uomo che non sapesse dire./ Ma quando dal petto faceva uscire la voce profonda,/ e le parole che parevano fiocchi di neve d'inverno,/ allora nessun altro uomo avrebbe sfidato Ulisse,/ né allora pensavamo a guardare il suo aspetto²⁷⁴”. Il. III, 216-224

Ci si può spingere oltre, e proiettare l'opposizione fondamentale viso-voce, intesa come dualità tra logos e corpo, nell'opposizione di genere. In tal senso si esprime la filosofa Cavarero in un suo recente saggio sulla significato della voce nella cultura occidentale. La tesi della Cavarero è che la voce femminile sia legata al canto come espressione della potenza della natura, capace di seduzione per l'uomo e archetipo dell'espressione umana (il canto delle sirene), mentre il logos, la razionalità, il concetto (quello che più su abbiamo legato all'idea del viso come figurazione astratta del sé) è propria dell'uomo, del principio maschile. Alcune riflessioni consentono di articolare meglio questo concetto. Ad esempio si può considerare che la voce, in quanto espressione del corpo, è strettamente legata alla carne, dunque alla terra da cui nascono gli organismi viventi, e infine alla materia, termine che etimologicamente si richiama a “mater”, dunque al principio femminile della natura generante.

²⁷⁴ Riprendo la citazione e la traduzione (da me lievemente modificata) da “*Lo sguardo di Odisseo*”, di Ilaria Rizzini in *L'occhio, il volto. Per un'antropologia dello sguardo* AA.VV., a cura di Francesco Zambon e Fabio Rosa, Editrice dell'università degli studi di Trento, Trento 1999, (atti di un convegno tenutosi all'Università di Trento nel 1999). Va precisato però che a differenza della Rizzini, non ritengo si debba dedurre da questo passo che esistesse un modello positivo di oratore da cui Ulisse eccezionalmente si discostava, generando stupore nell'uditorio. Piuttosto, esso è un'affermazione della contraddizione avvertita dal poeta antico tra la potenza espressiva della voce e la mimica del volto.

Alla luce di queste considerazioni linguistiche e filosofiche, apparirà ora più chiaro quanto la sensibilità di un lettore medio avvertiva da subito: la stranezza di questa espressione “I visi diceano”.

Possiamo cercare di spiegarla facendo delle ipotesi. La prima è che il parlare di questi visi si riferisca a voci puramente intellettuali, incorporee come è incorporeo, privo di un riscontro fisico e acustico, l’ “udire” delle intelligenze angeliche nella canzone “Voi che intendendo” (è Dante stesso a chiarircelo, nell’autocommento che ne fa nel *Convivio*). Un elemento a favore di questa interpretazione potrebbe consistere nell’attribuire al verbo “diceano” il valore di un discorso razionale, logos, in cui il dire corrisponde al greco “leghein”, concetto che non corrisponde alla voce come espressione dell’individualità e della corporeità, ma proprio a un “mostrare” una realtà che ci si è limitati a “raccolgere” (significato originario della radice del verbo greco leghein). Nel Sofista di Platone, per fare un esempio, il Logos è definito come un *Eidolon*, un’immagine che si riferisce a qualcosa e il sofista è un tecnico che produce “*Eidola legomena*” (“immagini parlanti” cui potrebbero avvicinarsi i “visi che dicono” di Dante). Al contrario, il concetto di un “dire” come un “fare”, cioè un agire, un produrre significati, facendo violenza sulla realtà (nel caso particolare del poeta, attraverso la violenza esercitata sul codice espressivo), anziché un “mostrare”,

sarebbe al contrario espresso dal verbo “*poiein*”²⁷⁵ (da cui deriva la radice che ha generato il lemma “poesia”). Secondo questa interpretazione dunque i visi pre-dicono la morte del poeta con la forza di un discorso razionale. Dante cioè rappresenterebbe simbolicamente la morte dei valori della poesia cortese con la morte di Beatrice (e con la predizione della propria stessa morte) e ne troverebbe la ragione nel prevalere di un nuovo razionalismo, di cui era espressione oltralpe proprio l’impianto ideologico averroistico e borghese del *Roman de la Rose* (e da cui egli stesso aveva ammesso di essere stato tentato con l’amore per la “donna gentile”).

Questa prima ipotesi interpretativa, che vede nei visi che “dicono” la morte di Beatrice quasi delle “teste d’angelo” schopenaauriane, o se vogliamo degli *eidola legomena* platonici, intenti ad esporre con la severità di un ragionamento logico la fine dell’universo cortese, può però essere messa in discussione, se consideriamo questi

²⁷⁵ Sui diversi significati di “leghein” e “poiein” vedi GALIMBERTI, 1988: p.101, e, citato dallo stesso Galimberti, “logos” in HEIDEGGER, 1976: p. 142-143.

versi di una canzone precedente, in cui il gridare dei “visi” di rime XX è addirittura attribuito a delle pietre:

*lo viso mostra lo color del core
che, tramortendo, ovunque po s’appoia;
e per la ebrietà del gran tremore
le pietre par che gridin: “Moia, moia”.*

Rime XII, vv. 5-8; VN XV, 5

Questi versi sono illuminanti, perché ci fanno comprendere come questa azione di annunciare la morte sia attribuita, nella stessa *Vita Nuova*, a degli oggetti inanimati, investiti, mediante un processo che gli psicanalisti postfreudiani chiamerebbero “identificazione proiettiva”, degli oggetti interni della psiche. Se dunque tale funzione è agita da oggetti inanimati in *Rime XII*, allora anche in *Rime XX*, questi “visi” non dovranno intendersi come volti di persone reali e viventi, capaci di instaurare una relazione simpatetica con il poeta, ma maschere inanimate su cui sia stato proiettato un fantasma incorporeo (le “intentiones”, che come fantasmi interiori si diffondono dalla sfera intrapsichica all’esterno). Si era già detto d’altronde come questo processo di “reificazione” del dato interiore fosse già osservabile nella *Rose*.

Una ulteriore riflessione, anch’essa contraria ad una lettura razionalista e priva di pathos, riguarda la particolare natura di quei visi. Sono sì visi di donne, ma di donne “scapigliate”, visi “crucciati”, “diversi e orribili”. Sull’espressione “visi crucciati”, come si è detto, è possibile fare una puntualizzazione ulteriore, ed interpretarli oltre che come maschera del rifiuto e dello sdegno, proprio come visi che mostrano (riflessa negli occhi) la “crux”, cioè l’immagine della passione di Cristo.

È abbastanza probabile che Dante, nello scrivere *Donna pietosa*, avesse in mente, come già era accaduto per “*Tre donne*”, l’immagine della deposizione (dove il corpo di Cristo è sostituito da quello di Beatrice distesa e con il volto coperto dalle bende funerarie). In tal senso è significativo che indichi soltanto dei visi dietro le donne che dapprima compaiono sulla scena. Osserviamo ad esempio la deposizione di Giotto nella Cappella degli Scrovegni (fig. a). L’affresco, di poco posteriore alla stesura della

canzone *Donna pietosa*, mostra come dietro alle tre donne piangenti compaiano effettivamente altre donne di cui è rappresentato soltanto il viso. Se Dante non vi avesse accostato il verbo “diceano”, si potrebbe pensare che la descrizione della scena della morte di Beatrice abbia quasi la natura di un’*ekfrasis* di consimili rappresentazioni figurative della deposizione.



Possiamo dunque riprendere in considerazione la lettura psicanalitica della scena della deposizione che già avevamo citato per la canzone *Tre donne Cristo deposto* (che in *Donna pietosa* è il corpo esanime di Beatrice e in *Tre donne* era evocato dalla similitudine della rosa succisa) starebbe a indicare una metafora di castrazione. Anche il numero tre (le tre allegorie della giustizia in *Tre donne*, le tre pie donne in *Donna pietosa*) è simbolo del pene e quindi sarebbe ascrivibile al campo semantico della castrazione. Questa lettura della canzone *Donna pietosa* come una trascrizione poetica dell’immagine della deposizione nell’iconografia sacra, non rende conto però di altri aspetti. Innanzitutto, a differenza che nel laudario di Jacopone o nell’iconografia contemporanea a Dante, questi visi non sono rappresentati con tratti realistici. La loro espressività è esagerata, deformata, tipica delle maschere teatrali. Queste determinazioni degli sguardi femminili allontanano dunque dall’espressività delle donne piangenti del Golgota, tipica dei drammi e delle rappresentazioni sacre (cui per altri aspetti rimanda iconograficamente questa “visione”) e a una loro teatralizzazione poetica e indirizza ancora piuttosto verso la fenomenologia dello sguardo “negato”, o tale da esprimere rifiuto, della lirica cavalcantiana (gli occhi del disdegno²⁷⁶). Uno sguardo che dice “tu pur morrai”, fa pensare allo sguardo femminile crucciato che, esprimendo rifiuto, come la Medusa, “uccide” colui che guarda.

Questa apertura dell’ermeneutica dantesca in direzione di una tematica medusea, fornisce un aiuto all’interpretazione di un verso di *Inferno I*, sui cui ci eravamo già soffermati perché esso risultava enigmatico, ma anche portatore di una spia testuale che andava in direzione della Rose. È grazie alla rilettura di *Donna Pietosa* che possiamo, finalmente, capire l’origine di quel verbo “guata”, su cui tanto ci siamo interrogati più su. Solo l’ipotesi di un livello di significazione “ermetico”, diverso da quello portato

²⁷⁶ Guido Cavalcanti (ed. Contini), 1270-1300 (fiorentino), 16.10, pag. 509: “Quand’ i’ guardo verso lei, / rizzami gli occhi dello su’ disdegno / sì feramente, che distrugge l’core”

nell'esegesi tradizionale, per la situazione incipitaria della *Commedia*, un livello interpretativo che veicola i suoi messaggi in modo allusivo, mediante un codice visivo e con l'ausilio di simbolismi raffinati che rimandano alla mitologia e fisiopatologia amorosa, ci consente di apprezzare il rimando ad un sonetto del Cavalcanti comico-realista. In “*Guata, Manetto*”, il primo Guido si rivolge a un interlocutore esplicito (Manetto Portinari), ma è evidente che il suo bersaglio polemico (o forse soltanto il destinatario del messaggio nascosto sotto lo schermo della parodia), sia proprio Dante. Proviamo ad analizzarne il testo:

*Guata, Manetto, quella scrignutuzza,
e pon' ben mente com'è divisata
e com'è drittamente sfigurata
e quel che pare quand'ella s'agruzza!*

*Or, s'ella fosse vestita d'un'uzza
con cappellin' e di vel soggolata
ed apparisse di die accompagnata
d'alcuna bella donna gentiluzza,
tu non avresti niquità sì forte
né saresti angoscioso sì d'amore
né sì involto di malinconia,
che tu non fossi a rischio de la morte
di tanto rider che farebbe l'core:
o tu morresti, o fuggiresti via.*

Il bersaglio della parodia è sembrata a molti l'“epifania” di “Tanto gentile”, ed indubbiamente essa ne costituisce quasi l'antitesi speculare. In particolare il verso 14 “*O tu morresti, o fuggiresti via*” risponde puntualmente ai vv. 35-36 del componimento dantesco: “*e qual soffrisse di starla a vedere / diverria nobil cosa, o si morria*”. È però illuminante, proprio alla luce delle riflessioni che abbiamo appena fatto sul rapporto (attestato da innegabili elementi testuali) tra i capp. XXII-XXIII della *Vita Nuova* e l'incipit della *Commedia*, l'osservazione fatta da Zigmunt Baranski al primo seminario internazionale dantesco (1994), secondo il quale “*Guata Manetto*” costituirebbe una

risposta proprio a quei capitoli della *Vita Nuova* che abbiamo appena citato. Riportiamo il contenuto del suo intervento, come è sintetizzato negli atti del Convegno:

“Troviamo infatti qui [in V.N. XXII N.d.R.] il momento cruciale della rappresentazione di Beatrice, caratterizzata proprio in base all'elemento del velo: elemento che trova il suo capovolgimento parodico in “Guata Manetto” di Cavalcanti. In particolare, il rilievo cavalcantiano sull'angoscia d'amore capace di condurre Manetto "a rischio de la morte" riscrive parodicamente l'analoga situazione in cui si trova il protagonista della Vita Nuova al quale le donne annunciano appunto "tu pur morrai", "tu se' morto". Ciò induce a riflettere sulla ricezione della Vita Nuova nell'ultimo decennio del Duecento, sulle reazioni suscitate dal libello non solo nell'entourage dei poeti coevi (da Cavalcanti a Cecco Angiolieri), ma anche in Dante stesso. In effetti troviamo una translatio (una riscrittura e una critica) del libello non solo nel Convivio ma anche nella Commedia (in particolare nei canti XXX e XXXI del Purgatorio).”

L'intuizione di Baranski è davvero preziosa, ma sembra vedere la “riscrittura” delle parti citate della *Vita Nuova* soprattutto in alcuni passi del Purgatorio, mentre proprio il “Guata” del sonetto cavalcantiano, dovrebbe farci riflettere sul fatto che Dante continua questo dialogo letterario con Guido già nel primo canto dell'*Inferno*, non solo riproponendo chiaramente alcuni elementi della “rappresentazione drammatica” (i “visi di donne” che abbiamo interpretato come riferimento alle maschere della *Commedia* trova un corrispondente nella drammatizzazione degli spiritelli cavalcantiana); ma anche riprendendo proprio il verbo che apriva il sonetto cavalcantiano. Dunque il “guata” dantesco ha un duplice valenza: da un lato può ben indicare (a un livello più banale e suggerito dalla narrazione, più che dal senso letterale) lo sguardo sconsolato del naufrago verso il mare in tempesta; dall'altro indica proprio il guardare (nel senso di uno sguardo in profondità, un mirare puntuto che si fa strada dietro una superficie che spinge all'errore), dentro una materia che quasi ferisce lo sguardo per quanto è deforme e mostruosa. Questo “guardare fissamente” dentro una materia comica non è solo un modo per riferirsi alla percezione dell'agens, ma è anche, con un processo di *mise en abime*, un modo che ha l'autore di rivolgersi al lettore per indicargli una chiave di lettura (certo, doveva trattarsi di un lettore colto, che poteva aver contezza tanto del riferimento allo scambio di sonetti comico realistici di Guido con Dante, quanto dei rimandi implici sia al mito di Narciso che alla fisiopatologia amorosa innescata dallo sguardo femminile). In questo senso il “guata” è sì un verbo all' indicativo, ma

mantiene il carattere di imperativo, cioè di sollecitazione che Dante ricavava dall'indicazione cavalcantiana, e che egli stesso userà frequentemente negli "appelli al lettore" che hanno come caratteristico inizio la forma imperativa di un verbo indicante la percezione visiva. È come se il testo, nel "guata" di *Inferno I*, si sdoppiasse laddove l'immagine, il corredo visivo alluso "*in absentia*", rappresenta un diaframma: da un lato esso continua a "significare" come parte del testo narrativo che lo *scriba Dei* costruisce srotolando quanto si è impresso nel suo "libro della memoria", dall'altro dà voce all'autore "nascosto", il letterato che si rivolge ad altri letterati come lui e rivela la natura fittizia di quel viaggio (in realtà una visione di tipo contemplativo) e il suo carattere intimamente sapienziale (perché sollecita a cercare una verità più profonda contemplando un'immagine che si cela dietro parvenze oscure o grottesche). Questo sdoppiamento diverrà esplicito quando la materia medusea si riproporrà attraverso la citazione della Gorgone odissiacca, e l'appello al lettore, qui celato nell'ambivalenza di un singolo lemma, occuperà alcuni versi:

*O voi ch'avete li 'intelletti sani,
mirate la dottrina che s'asconde
sotto il velame de li versi strani.*

Inf. IX, 61-3

Sul "guata" come contemplazione del vero abbiamo un'altra spia nella *Commedia*:

*Così gridai con la faccia levata;
e i tre, che ciò inteser per risposta,
guardar l'un l'altro com' al ver si guata.*

Inf. XVI, 76-8

Le attestazioni di "guata" nella poesia Duecentesca, confermano un suo uso prevalente riferito allo sguardo femminile, oggetto del desiderio ma nello stesso tempo potenzialmente mortifero, per cui lo si "mira" e gli si fa la posta, quasi a tendergli un agguato, come il cacciatore contempla una preda (giusta la metafora venatoria, così frequente in Dante), ma "ci si guarda" da esso (se quella preda è una fiera che può rivoltarsi e uccidere). Per quanto attiene al primo senso, giova ricordare che il ricorso alla metafora venatoria era testimoniata già in un lemma contenente la radice /wat/, in

un passo della *Rose* di Guillaume de Lorris che precede di pochi versi l'evocazione della fontana perigliosa. Nel parallelismo tra Amante e Narciso, non va dimenticato che il giovane è cacciatore ma anche cacciato: Narciso è cacciato da Eco, che lo insegue rimanendo invisibile, Amante è cacciato da Amore, pronto a scagliare le sue frecce

*Mes j'alai tant destre et senestre
Que j'oi tout l'afaire et tot l'estre
Dou vergier cherchié et veu,
et li dieus d'amors m'a seu
endementiers, en **aguetant**
com li vanerres qui atant
que la beste en bon leu se mete
pour laissier aller la saiete.*

R.R., 1414-21

La duplice valenza di “guardare con attenzione” e di “fare la posta”, che è già contenuta nella radice comune indoeuropea (da cui l'antico francese “agaitier” e il moderno “guetter”: spiare, l'inglese “await”, il tedesco “warde”, l'italiano “guardia”, “agguato”), si ritrova in un altro passo della descrizione della fontana di Narciso in Guillaume:

*Maint vaillant home a mis a glaive
Cil mireors, car li plus saive,
Li plus preu, li pus afaitie
I sont tost pris et **agaitie**.*

R.R., 1576-79

Il paragone tra la fiera e amante, che costituisce un buon precedente per sostenere una sorta di identità riflessa tra il pellegrino Dante e una delle tre fiere, era dunque già attestato nella prima *Rose*, e proprio attraverso un parallelismo funzionale tra i personaggi del mito di Narciso e quelli della scena dell'avvicinamento al giardino.

Ritornando agli usi italiani di *guata*, tra gli esempi che si possono citare, quello del poeta minore stilnovista Gianni Alfani dà bene l'idea di un uso più “di scuola”, sottratto alla intricata trama allusiva attivata da Cavalcanti e Dante poi, ma utile per comprenderne l'ambivalenza:²⁷⁷

²⁷⁷ Si cita il testo dall'edizione Contini CONTINI, 1960, I

*Guato una donna dov' io la scontrai,
che cogli occhi mi tolse
lo cor, quando si volse
per salutarmi, e nol mi rendéo mai.*

*Io la pur miro là dov' io la vidi,
e veggiovi con lei
il bel saluto che mi fece allore;
lo quale **sbigottì sì gli occhi miei,**
che li **'ncherchiò di stridi**
l'anima mia che li pingea di fòre,
perché sentiva in lui venir umile
un spirito gentile
che le diceva: «Omai
guata costei! Se non, tu ti morrai».
fa ch'i' sia ben vestita di tuo' vai.*

GiAl., *Guato una donna*, 1-16

Lo stesso sdoppiamento avevamo notato più su per il “periglioso”: mare in tempesta, riferimento all’epica latina, e al tempo stesso citazione dotta del *miroeur perilloeus* di Narciso (forse complicata da un’allusione congiunta al “periglioso inganno” guinizzelliano e al “loco periglioso” del Da Lentini). È il modo che Dante ha per rivelare il carattere di “finzione”, di menzogna, il carattere insomma letterario, che “contiene” il suo messaggio profetico (il “ver che ha faccia di menzogna”). In tal guisa denunciando la matrice letteraria e tutta “interna” alla sua precedente esperienza poetica giovanile, della genesi della *Commedia*. Come l’Amante della *Rose* vive una “Discesa all’Inferno” scontrandosi con le allegorie del rifiuto femminile e rischiando la disperazione generata dallo sguardo che tale rifiuto esprime, così il demoniaco e l’infernale dantesco trovano la loro genesi nelle visioni e *immaginazioni* terrifiche della *Vita Nuova* (capp. XXII e XXIII in particolare). E nel fare tale riferimento, si richiama proprio alla scherzosa parodia del Cavalcanti (che è tale solo al livello di lettura più superficiale). A questo riguardo si potrebbero fare molti esempi, ma uno in particolare va ricordato. Tenendo presente che cifra stilistica del sonetto cavalcantiano è la cruda e

assai comica rima in –uzza (ripresa anche da Dante nel suo sonetto *Sennuccio, la tua poca personuzza*, responsivo alla provocazione cavalcantiana), osserviamo dunque l'uso del verbo “aguzza” in Purg. VIII.

*Aguzza ben, lettor, qui gli occhi al vero;
Però che 'l velo è qui tanto sottile,
Che dentro trapassarvi fia leggiro*

Purg. VIII, 19-21

Conosciamo un altro uso di quell'aguzzare, riferito ancora al “guardare dentro”, al di sotto di una materia mostruosa e deforme. Nell'episodio di Brunetto, che si era citato più su come uno di quei casi in cui Dante propone una versione deformata e grottesca del rispecchiamento narcisistico (in analogia con l'episodio dell'incontro di Vecchia e Bel Acueil nella *Rose*; gli altri esempi danteschi sono Paolo e Francesca e i due fratelli congiunti in un bacio innaturale come due rane – maschere comiche):

*guardare uno altro sotto nuova luna;
e sì ver' noi **aguzzavan** le ciglia
come 'l vecchio sartor fa ne la cruna.*

*Così **adocchiato** da cotal famiglia,
fui conosciuto da un, che mi prese
per lo lembo e gridò: «Qual meraviglia!».*

*E io, quando 'l suo braccio a me distese,
ficcaï li occhi per lo cotto aspetto,
sì che 'l viso abbrusciato non difese*

*la conoscenza sùia al mio 'ntelletto;
e chinando la mano a la sua faccia,
rispuosi: «Siete voi qui, ser Brunetto?».*

Inf. XV, 19-30

Notiamo come in questi versi sia forte la focalizzazione semantica sul tema del “vedere”, articolata in una climax verbale (“aguzzava”, “adocchiato”, “ficcai gli occhi”) e ribadita da “viso” (etimologicamente connesso a “vista”) e intelletto. “Aguzza” quindi vale in Dante tanto come invito al lettore a “guardare sotto il velame de li versi strani” (per citare un altro di questi famosi appelli che intrecciano percezione visiva e piano diegetico²⁷⁸), quanto come specifico riferimento al guardare con fatica, ficcando lo sguardo, dentro una materia oscura e tenebrosa (che può valere anche come il “riconoscere il vero dietro una materia comica”, come suggerisce l’episodio dei due fratelli simili a maschere della commedia antica). Un uso simile di “aguzza”, insieme ad “adocchia” è in *Inf. XXIX*:

*Ma perché sappi chi s'è ti seconda
 contra i Sanesi, **aguzza** ver' me l'occhio,
 s'è che la faccia mia ben ti risponda:
 s'è vedrai ch'io son l'ombra di Capocchio,
 che falsai li metalli con l'alchimia;
 e te dee ricordar, se ben t'**adocchio**,
 com'io fui di natura buona scimia».*

Inf. XXIX, 133-39

I versi di *Inferno XXIX* confermano nell’allusività del verbo aguzzare, che rimanda a una materia ermetica (Capocchio si riferisce all’arte alchemica).

“Aguzza” inoltre, con diverso valore semantico (da imperativo ad aggettivo), è usato anche per indicare una materia comica e demoniaca al tempo stesso:

*«Ecco la fiera con la coda **aguzza**,
 che passa i monti e rompe i muri e l'armi!
 Ecco colei che tutto 'l mondo appuzza!».*

Inf. XVII, 1-3

A tale memoria fonetica si associa infatti la riproposizione del contenuto associato all’uso di “aguzza” nel senso di guardare, ovvero la contrapposizione tra l’apparenza fallace e il vero che si nasconde dietro di essa: “il ver che ha faccia di menzogna”.

²⁷⁸ *Inf. IX, 63.*

Questa considerazione spinge a determinare un rapporto tra questo concetto del guardare al di là dell'apparenza fittizia, e la natura ingannevole dello specchio di Narciso. Come si ricorderà, si era avanzata l'ipotesi che la figura di Narciso nel primo Roman venga rievocata da Dante nel primo canto dell'inferno, nell'episodio dell'incontro con le tre fiere. Nella nostra interpretazione, le fiere sono il riflesso narcisistico del Dante agens, e sono viste dentro "l'acqua perigliosa" (proiezione di sé nello specchio d'acqua di Narciso). Questo tema del rispecchiamento narcisistico si ripropone in diversi luoghi nei primi canti infernali, fino alla figura di Gerione. Si osservi come Gerione, preannunciato proprio dalla nuova occorrenza di "guata" poche decine di versi più in su (*Inf. XVI, 78*), mantenga alcune delle caratteristiche iconologiche delle fiere: il fatto di essere visto in un aere scuro esplicitamente paragonato ad uno specchio d'acqua "macchiato" dalla vista di scogli in profondità (vedi la similitudine dei vv.); il dorso "maculato" o comunque macchiato come tele d'aragne (che richiama da vicino peraltro le toiles d'aracnes che ricoprono la pelle della Vecchia nella Rose). Fatta questa premessa, la cosa più interessante è però nel lessico comico e demoniaco della descrizione. Ritorniamo ancora sulle occorrenze di parole in -uzza. Come abbiamo visto, è detta "aguzza" la coda di Gerione, simbolo della Frode e dell'Ipocrisia. Non solo perché Gerione ha "faccia di uom giusto" (ma coda velenosa di scorpione), ma anche perché questo "acume" della coda, che penetra e ferisce al tempo stesso, è simbolo dell'intelligenza rivolta al male, ben diversa nel contenuto semantico, anche se analoga nella simbologia che la rappresenta, alla *phronesis* dantesca di cui è simbolo il tricefalo incarnato mimeticamente dalle fiere in cui si rispecchia il pellegrino all'inizio del viaggio (nella coda aguzza è chiaro il riferimento alla borghesia cittadina dei subiti guadagni, dediti "a iura" e a sillogismi, come anche agli intellettuali dello studium bolognese; la coda aguzza insomma rimanda all'idea dell'aguzzare l'ingegno verso il male: va ricordato d'altronde che in *Inf. XXVII, 122-23* un diavolo è detto "loico" e che allo stesso modo sono "pungenti" le "salse" bolognesi, dove Bologna è la città dotta per eccellenza (si è già ricordato il Falsembiante che "ha letto a Bologna" del *Fiore*). Riferimento dotto, tema dello sguardo e della visione che è anche mimèsi del lettore che ricerca il vero guardando in profondità dietro uno schermo; nello stesso tempo ricorso a una materia comica, uno schermo parodico che cela come uno scrigno questo livello ermetico di lettura del testo: lo stesso procedimento usato e suggerito dal Cavalcanti in "Guata Manetto" è ripreso da Dante sia per il "Guata" di *Inf.*

I che per l' "aguzza" (con rima in -uzza, che è la cifra stilistica tanto del sonetto cavalcantiano che della risposta dantesca; si noti d'altronde la quasi identità con l' "agruzza" cavalcantiano). L'idea di un tesoro di sapienza nascosto dietro una materia comica che vi fa velo ("è sfigurata") è d'altronde suggerito, nel sonetto cavalcantiano, dal lemma "scrignutuzza", ad intendere che dietro l'aspetto deforme coglibile a livello fenomenico, si cela una verità superiore (il che rimanda con tutta probabilità a una gnoseologia neoplatonica), come un tesoro racchiuso in uno scrigno. Cavalcanti colloca questa immagine dello scrigno all'interno di un componimento comico e parodico, in continuità con una tradizione parodistica e dissacrante della cortesia che in ambito trobadorico è attestata fin dalle origini (nel già citato *Vers de dreit nien* Guglielmo d'Aquitania fa riferimento a un "estui" di cui il poeta aspettava la "contraclau"). E a confermare la presenza di questo livello interpretativo nascosto, esoterico e parodico al tempo stesso, non è forse il "riso di Beatrice", da intendersi non solo come "sorriso indulgente e materno" della "Sancta Beatrix", ma anche una riaffermazione della natura di "commedia" del poema dantesco, proprio ad un passo dal suo compiersi in visione mistica ed *excessus mentis in Deum*?²⁷⁹ Non può sfuggirci ormai, per quanto possa apparire paradossale, come proprio il riso di Beatrice sia un richiamo allusivo e antiparodico al ridere sguaiato e da commedia con cui si chiude il sonetto cavalcantiano, così come il "guata" posto all' inizio, allude significativamente al suo incipit.

Le prove che si sono portate fin qui a sostegno della tesi di un riferimento al mito di Narciso fin dall'episodio delle fiere in *Inferno I*, si basano su un modo di lettura tradizionale, secondo i criteri moderni almeno, del testo della *Commedia*. L'episodio viene cioè valutato nella sua singolarità, come elemento discreto, pur se significativo e posto in posizione di forte rilievo, nella successione di avvenimenti che formano la trama narrativa del poema sacro. Che tale considerazione della valenza narrativa dell'episodio abbia un fondamento non c'è dubbio. Si tratta di stabilire se il suo significato sia solo questo, o ve ne siano anche altri, di cui il lettore è meno consapevole, ma che erano ricercati e voluti dall'autore. Elementi che riconducono allo sguardo femminile come immagine di alterità, e dunque di morte, si possono rinvenire in Dante in alcune citazioni classiche. La prima di queste riguarda ancora l'espressione "visi crucciati", analizzata questa volta non nel versante visuale suggerito dall'etimo di "crucciato", ma in quello della suggestione fonetica, per cui il verso dantesco ricorda un

²⁷⁹ Sulla natura del riso di Beatrice, e le sue connessioni con la materia della commedia tramandata dalle fonti classiche, si veda il recente saggio di Claudia Villa sulla "protervia" di Beatrice: VILLA, 2009.

passo di un Epodo oraziano, il quinto. In esso al culmine di un rito bacchico che ha come vittima un giovanetto, le Baccanti lanciano sguardi terribili (“vultus” che in questo passo vale come sostantivo di valore concreto: occhiata, sguardo):

*At o deorum quidquid in caelo regit
 terras et humanum genus,
 quid iste fert tumultus aut quid omnium
 vultus in unum me truces?*

Hor, Ep. V 1-4

L’invocazione al Dio fa pensare a quella al Sommo Giove dell’invettiva all’Italia, ma qui conta sottolineare come “*visi crucciati*” e “*vultus truces*” sembrano richiamarsi e questa intertestualità è carica di suggestioni perché consente di affiancare all’immagine della Crux (anticipata da quella della deposizione che suggerisce Beatrice nel letto di morte), quella di un rito bacchico, dunque ad un riferimento demonico che chiama in causa la donna come immagine di alterità e di morte. E se la *Vita Nuova*, come si è visto, già anticipava le angosciose visioni infernali associate al tema del mortifero sguardo femminile (in analogia con i riferimenti al mito di Narciso e a un femminile demoniaco contenuto nel riferimento a *Dame Habonde* nel discorso di Nature) allora si potrà anche ipotizzare che sulla linea della *Vita Nuova* Dante continui a sviluppare questo dialogo con i classici, a partire proprio da Orazio. È stato infatti già notato da altri come i versi dedicati a Trivia (l’Ecate che abbiamo ipotizzato stia all’origine dell’immagine delle Tre fiere) in *Paradiso*, *XXII* siano modellati su un altro epodo dell’autore latino. E un riferimento a Trivia, anche se chiamata con l’altro nome di Lucina²⁸⁰, è d’altronde nello stesso Epodo V.

3.18.3 Tematica medusea e citazioni omeriche in Dante

Continuando nei riferimenti classici rispetto a questo tema, nella *Commedia* compaiono anche delle citazioni omeriche. Un riferimento alle Gorgoni e al mito meduseo è nel nono canto dell’*Inferno*.

Si noti come all’apparire delle Gorgoni il senso della vista faccia venir meno il senso dell’udito (Dante smette di udire Virgilio perché la sua *vis apprehensiva* è tutta assorbita dall’atto di vedere le tre sorelle):

²⁸⁰ Cfr Cat. *Carm.* 34, 16-19 *Tu Lucina dolentibus/ Iuno dicta puerperis,/ tu potens Trivia/ et notho es/ dicta lumine Luna.*

*E altro disse, ma non l'ho a mente;
 però che l'occhio m'avea tutto tratto
 ver' l'alta torre a la cima rovente,
 dove in un punto furon dritte ratto
 tre furie infernal di sangue tinte,
 che membra feminine avieno e atto,
 e con idre verdissime eran cinte;
 serpentelli e ceraste avien per crine,
 onde le fiere tempie erano avvinte.*



Caravaggio *Medusa* 1590

Si sarà notato come il dato uditivo venga sovrastato (*Virgilio disse ... ma non l'ho a mente*) da quello visivo (*però che l'occhio tutto m'avea tratto*), in particolare dal colore (il rosso del sangue e il verde intenso delle idre che fanno loro da chiome). Le chiome anguiformi avevano un preciso significato simbolico. Le serpi che circondano il volto di Medusa infatti da un lato significano i pensieri angosciosi e dunque sono interpretabili come l'ansia e il terrore che nasce dal rifiuto femminile (questo significato è d'altronde attestato anche da fonti medioevali²⁸¹); da un altro lato è evidente la sovrapposizione (seppure in chiave grottesca o caricaturale) con l'immagine dell'alloro poetico, confermando così quel legame che avevano già evidenziato tra "pazzia" e creatività poetica. Il venir meno della voce di Virgilio dinanzi all'orribile visione (è d'altronde lo stesso Virgilio del quale si era detto, di fronte ad un'altra bestiale visione d'incubo, le tre fiere, che "per lungo silenzio pareva fioco") può dunque significare il sostituire l'alloro poetico della poesia classica con una nuova poesia che si serve del grottesco e dell'orribile per tradurre in versi quella sorta di "discesa all'inferno" che deve affrontare l'amante davanti allo sdegno femminile (vedi anche le parole "vane" del v.1). Un legame tra la Medusa e i poeti è d'altronde testimoniato dall'esegesi medioevale del mito meduseo, che attribuiva alle gocce di sangue cadute dalla testa della Medusa la capacità di dare la fama, simbolizzata dal cavallo Pegaso, dal cui zoccolo scaturiva la

²⁸¹ Cfr Mythographus Vaticanus I (ed. Bode), 127-128: "La verità è infatti la seguente: Gorgone significa «terrore», Steno «debolezza», Euriale «vastità degli abissi» e Medusa «follia» od «oblio»; e tutto ciò provoca terrore nell'uomo. Quanto a Perseo, lo si presenta come la figura della virtù, per aver ucciso la Gorgone con l'aiuto di Minerva; poiché la virtù con l'aiuto della saggezza vince tutte le paure".

fonte Castalia, alla quale si abbeveravano i poeti desiderosi di gloria (che è rappresentata appunto dall'alloro poetico²⁸²). Il riferimento alla descrizione di Virgilio al suo primo apparire e il fatto che la Medusa fosse considerata la guardiana degli Inferi, unitamente alla definizione della patologia amorosa generata dallo sdegno e dal rifiuto femminile come una “discesa all’inferno”, avranno ormai fatto intuire come *Donna pietosa* si possa considerare come un primo annuncio della poetica infernale (allo stesso modo che la rima XXXVII della *Vita Nuova* è l’annuncio del Paradiso). Ce lo conferma un insieme notevole di riscontri testuali.

Donna Pietosa (Rime della *Vita Nuova*

XX)

*Io presi tanto smarrimento allora,
ch'io chiusi li occhi vilmente gravati,
nel vano imaginare ov'io entrai;
cader li augelli volando per l'are,
e la terra tremare;
ed omo apparve scolorito e fioco,*

Inferno canto I

tant'era pien di sonno a quel punto

*quand'io v'entrai
parea che l'aere ne tremesse*

*Chi per lungo silenzio pareo fioco
“Non omo, omo già fui”.*

Per la natura di “visione” (dunque subita da chi vede in quanto prevale la potenza dell’immagine sulla volontà di vedere) di ciò che il Dante poeta d’amore della *Vita Nuova* e l’agens della *Commedia* vedono, si confrontino ancora Rime XX e incipit infernale rispetto a tutte le espressioni con verbo “parea”. Un’ulteriore dimostrazione di come questa parte della *Vita Nuova* anticipi il lessico e alcune situazioni infernali si dà nell’uso della dittologia “diversi e orribili” nella prosa che accompagna Rime XX che richiama un’espressione analoga nel canto degli ignavi:

e poi, dopo queste donne, m'apparvero certi

visi **diversi e orribili** a vedere,

Lingue **diverse, orribili** favelle

VN, cap XXIII

Inf. III, 25

La principale differenza sta nel fatto che nella prosa della *Vita Nuova* è coinvolto l’organo della vista (“apparvero”, “visi”, “a vedere”), nel passo dell’Inferno l’udito in un contesto in cui la vista è quasi del tutto impedita. In realtà l’opposizione appare

²⁸² Ibid. “Dal sangue della Gorgone nacque Pegaso che significa la fama; dal suo zoccolo fece sgorgare la fonte Castalia, chiamata fonte di Pegaso. Poiché la virtù, che supera tutto, attira verso di sé la buona fama. Si pensa che anche i poeti bevano a questa fonte, poiché la fama ottiene il suo più grande profitto dalle invenzioni poetiche”.

meno netta, se si pensa che il “vedere” della *Vita Nuova* è un’ “immaginazione”, cioè un vedere con gli occhi della mente, e che il “sentire” della *Commedia*, inteso come sentire corporeo che coinvolge tutti i sensi, è comunque parte di una visione-sogno (almeno nell’interpretazione che qui si è data, e che ricollega la *Commedia* al genere del sogno autobiografico, cui appartiene anche il *Roman de la Rose*). Il Dante agens, che sente e sottolinea continuamente la presenza del proprio corpo, è uno “spirito fantastico” il cui viaggio ultraterreno si svolge all’interno degli occhi di Beatrice, fin nella sua mente. Per cui anche tutto ciò che vede e sente, nel corso del viaggio ultraterreno, è come raccolto all’interno di uno sguardo.

I riscontri riportati e quelli lasciati alla buona volontà del lettore mi sembrano abbastanza chiari da evitare la necessità di un ulteriore commento. È il caso piuttosto di soffermarsi su questo distico di *Donna Pietosa*:

*Elli era tale a veder mio colore,
che facea ragionar di morte altrui*

Basterà solo ricordare quanto si era già detto per “scolorocci il viso” del canto V. Dante con tutta probabilità anche qui non si riferisce, o almeno non soltanto (come sembra a una lettura superficiale) al colore del volto, ma al “color del core”. Ciò che le donne vedono è la sua cecità morale (il color del core che è reso evidente dalla sua incapacità di vedere nello sguardo femminile a causa del rifiuto dell’amata, dovuto al suo narcisismo) e dunque l’impossibilità di giungere, come spirito fantastico, al perfezionamento morale e alla pienezza della conoscenza. La morte che il suo “vedere” annuncia alle donne è una morte morale e intellettuale (come in Cavalcanti, esso si identifica con la negazione della felicità intellettuale che solo la piena visione dei beni intellettuali può dare). L’insieme di questi riscontri fornisce importanti conferme alla teoria che si era esposta più su intorno alla natura dell’incontro con le tre fiere (il suo essere cioè una sorta di “visione” nello specchio dello sguardo femminile). Ancora più interessante, dopo questa introduzione, è l’esposizione del mito meduseo secondo il Dante della *Commedia*:

*Volgiti 'n dietro e tien lo viso chiuso;
ché se 'l Gorgón si mostra e tu 'l vedessi,
nulla sarebbe di tornar mai suso».
Così disse 'l maestro; ed elli stessi
mi volse, e non si tenne a le mie mani,
che con le sue ancor non mi chiudessi.
O voi ch'avete li 'ntelletti sani,
mirate la dottrina che s'asconde
sotto 'l velame de li versi strani.*

Inf. IX, 56-63



Perseo uccide Medusa, miniatura
Lione, Biblioteca Municipale, manoscritto dell'Ovide
Moralisé (Ms. 742, f. 78)

Di particolare interesse è l'ammonimento finale di Dante, l'appello a cercare la "dottrina" sotto il velame dei versi strani. "Strani", cioè diversi e orribili, richiama la natura mostruosa dei lamenti strani che fanno sugli alberi le anime dei suicidi (*Inf. XIII, 15*).

L'immagine della Gorgone dunque sembra particolarmente adatta per lo svolgimento "infernale" della poetica dantesca che l'espressione "visi di donne mi diceano morra'ti" sembra preannunciare. E non solo per la chioma anguicrinata. Abbiamo visto come il motivo della stranezza dell'espressione stia nel fatto che queste donne che subentrano nella scena, a differenza delle altre pie donne sono ritratte soltanto come "visi", quasi fossero senza corpo (però dotate di voce). E la tradizione iconografica della Medusa la ritraeva per lo più senza corpo (come testa decapitata). Di più, questa testa tradizionalmente era ritratta non solo con le chiome di serpenti e lo sguardo vuoto, ma con una bocca enorme. Si trattava insomma di una maschera, un equivalente, nell'iconografia medioevale, delle maschere dei ditirambi di Dioniso e della tragedia greca. A ben pensare la maschera costituisce l'unico modo plausibile di pensare ad un "viso" (cioè ad un volto stereotipato nei tratti espressivi) da cui esca una voce.

3.18.4 Il poeta e le maschere: dal rifiuto femminile al comico dell'Inferno

Certo sarebbe suggestivo pensare che i visi crucciati (dunque contratti in un'espressione irosa, rigidi e inespressivi, o, il che è lo stesso, esageratamente espressivi) siano anche una sorta di citazione delle maschere della tragedia greca. Ma Dante conosceva poco o nulla del teatro antico²⁸³, né il teatro del suo tempo poteva in qualche modo evocarlo (si trattava in realtà di forme di drammatizzazione di temi sacri come la passione di Cristo, che non avevano niente a che spartire con il teatro profano dell'antichità). Esistono però degli indizi che quantomeno, in assenza di dati certi sulla conoscenza della drammaturgia antica da parte di Dante, dovrebbero farci riflettere. Innanzitutto consideriamo come proprio nel mondo antico fosse stata rappresentata una commedia che era al tempo stesso una visione. Mi riferisco alle Rane di Aristofane, un'opera drammatica di genere comico, che però chiama in causa tra i suoi protagonisti proprio Dioniso (il Dio della Tragedia), e che narra di un viaggio oltremondano²⁸⁴ (vi compare ad esempio la figura di Caronte). Le rane nella Commedia aristofanea costituiscono il coro infernale che accompagna il viaggio di Dioniso. Le rane in un certo senso erano diventate l'emblema stesso della *Commedia*, come ricordava Giovanni del Virgilio, che lamentava come il rumoroso “gracidare” della commedia (“*coaxat*”) avrebbe violato ogni buon gusto, se Orazio non le avesse tolto cittadinanza letteraria. Proprio all'epoca di Dante la poetica oraziana aveva conosciuto un *revival*, probabilmente dovuto alla necessità sentita da molti di ristabilire una “norma” di buon gusto nella produzione letteraria (rispetto alla notevole libertà espressiva cui erano giunti alcuni nuovi generi nella letteratura transalpina). Fatte queste considerazioni, ci

²⁸³ Basterebbe a provarlo l'oblio in cui era caduto il teatro antico nel medioevo, dovuto principalmente all'ostilità della Chiesa alle rappresentazioni pagane. Qualcosa era rimasto della commedia antica, nell'arte dei mimi e degli histriones, ma nulla della tragedia. Se poi vogliamo trovare una prova di ciò anche per Dante (per smentire la già assai debole ipotesi che, individualmente, potesse averne una conoscenza ben superiore a quella di un intellettuale medio del suo tempo), basti pensare all'uso che egli fa degli aggettivi “tragico” e “comico” nel *De Vulgari Eloquentia*: tale stili non contraddistinguono per lui opere drammatiche, ma opere letterarie di stile elevato, se tragiche, o medio, se comiche. Insomma possiamo escludere anche per il teatro che le letture di Dante fossero superiori a quelle dei suoi contemporanei (anzi, in alcuni casi la sua biblioteca dei classici sembra davvero limitata, ad onta della sensibilità preumanistica che come abbiamo già visto, dimostra sul piano poetico e tematico, e di quella attenzione che Padoan definisce il “profondo rispetto, la calda devozione, il vivo amore per il mondo classico”). Vedi anche CURTIUS, 1948: pp. 390-419 dell'ed. italiana del 1992 (cap. XVII, *Dante*); MARTELOTTI, 1965: pp. 125-37; PADOAN, 1965: pp. 237-5; FORTI, 1977.

²⁸⁴ Un saggio sulle visioni medioevali che stabilisce degli interessanti collegamenti con quelle del mondo antico è quello di Thomas Wright sull'*Espurgatoire St. Patrice*, WRIGHT, 1844; vedi anche i testi delle lezioni di un corso universitario su “La materia e la forma della Divina Commedia” (A.A. 1873-74) tenuto dal Rajna all'università di Milano, e relativi alla letteratura di visione precedente alla *Commedia*, conservati in autografo in Marucelliana e recentemente editi da Di Fonzo: RAJNA, 1998.

sentiamo sollecitati a considerare la possibilità di attribuire una lettura simbolica e metaletteraria delle anime che stanno confitte nella ghiaccia del fiume Cocito. Esse emergono come le rane (similitudine significativa alla luce di quello che abbiamo appena ricordato) dallo stagno, sono dunque ridotte a solo “viso”. E Dante è bene attento a ricordare che esse testimoniano di sé solo attraverso gli occhi e la bocca (le due “finestre” dell’anima di cui parlava in altro luogo). Si tratta anche qui, dunque, di maschere. Maschere della commedia, potremmo dire, vista l’ambientazione infernale (poco prima c’erano stati gli straordinari personaggi comici di Malebranche, tra cui Alichino). E invece Dante impiega ancora alcuni versi per dire che queste “rane” (simbolicamente maschere comiche) a causa delle lacrime che le congiungono in una stretta innaturale, iniziano a battere la testa come “capri” (i “becchi” del v.50; animali in cui confluisce sia il simbolo del dannato di una parabola evangelica che quello della tragedia²⁸⁵). La lettura metaletteraria di questa similitudine potrebbe dunque essere: a coloro che mi accusassero di indulgere nel comico, sulla base della poetica oraziana, rispondo che le maschere della mia Commedia infernale non sono quelle di Aristofane²⁸⁶ o di Terenzio, ma ripropongono i contenuti e i modi della tragedia. Questa interpretazione è indubbiamente affascinante, perché ci restituirebbe l’idea di un Dante ben diversamente consapevole della realtà del teatro antico, ma certo in assenza di nuove conoscenze sulla cultura drammaturgica del nostro poeta, rimane un po’ avventata. Per restare nel campo delle ipotesi indimostrabili, è forte la tentazione di rinviare questa descrizione di maschere gettate a terra, sul Cocito ghiacciato trasformato in palco, al grottesco autoritratto di Michelangelo nel mascherone che si trova ai piedi della donna che raffigura la Notte, nella Tomba dei Medici:

²⁸⁵ È la parabola delle pecore e dei capri, ai quali Gesù disse: “*Via, lontano da me, maledetti, nel fuoco eterno, preparato per il diavolo e per i suoi angeli*” (Mt 25,41). Confronta anche “*Là sarà pianto e stridore di denti*” (Mt 22,13; Mt 24,51; Mt 25,30) con: “*Mettendo i denti in nota di cicogna*” e “*Che hai tu, Bocca? non ti basta sonar con le mascelle*” *Inf* XXXII, v.36 e vv. 106-107. L’etimologia aristotelica di tragedia come “*tràgos odè*”, è ricordata da Dante stesso nell’Epistola a Can Grande (*Ep.* XIII).

²⁸⁶ Idealmente avrebbe potuto rispondere così ad esempio a Giovanni del Virgilio, che al tempo della corrispondenza eglogistica con Dante (siamo però all’altezza dei primi canti del Paradiso, annunciati in una delle egloghe di risposta) ricordava al poeta fiorentino quanto fosse poco opportuno scrivere un’opera di stile comico sui regni oltremondani, come fece anticamente “*Quae tamen in triviis nunquam digesta/coaxat Comicomus nebulo, qui Flaccum pelleret orbe*”. Si noti nel verbo “*coaxat*”, attribuito al commediografo latino Terenzio, il più vicino al modello di Aristofane, proprio il riferimento al gradire delle rane.



**Michelangelo - Tomba di Giuliano dei Medici (Firenze, San Lorenzo, Cappelle dei Medici, 1520-34)
La Notte e particolare.**

L'iconografia utilizzata da Michelangelo, autore che viveva in pieno Rinascimento neoplatonico, ma che era anche lettore appassionato di Dante, rimanda allo stesso campo simbolico che abbiamo ipotizzato per *Donna pietosa* e altre rime: l'accesso agli Inferi, sulla cui soglia stanno le allegorie del Giorno e della Notte. La figura femminile della Notte mescola i tratti iconografici del corpo di Cristo nella Deposizione con il tipo iconologico della "Malinconia" di Durer (la testa appoggiata al braccio, come d'altronde il penseroso Giuliano, e la civetta), e che trovava un precedente dantesco nella personificazione della giustizia terrena in "Tre donne" ("lo braccio, di dolor colonna, sente l'oraggio che cade dal volto"); dunque l'idea di richiamare le maschere nella raffigurazione di un territorio liminare con l'al di là, in quanto legate non solo alla commedia come genere teatrale, ma anche al campo semantico e simbolico del dionisiaco, non era certo invenzione michelangiotesca, ma aveva un importante precedente letterario proprio in Dante (che forse si era ispirato in questa commistione di tragedia e commedia, alle Rane di Aristofane, che raccontano di un viaggio oltremondano: le sonorità "comiche" delle rime in -icchi, come vedremo, da un lato possono avere un effetto mimetico (onomatopee del crepitare del ghiaccio), dall'altro rimandano al "Brehex coax coax!" della commedia aristofanea.

Allo stesso modo i “visi crucciati” (maschere grottesche e urlanti) di *Donna pietosa*, trovano un seguito, come abbiamo visto, nei visi del “coro” della deposizione di Giotto, ma anche nella teoria di maschere dai tratti manieristi che fanno da cornice alla tomba medicea:



Che poi la maschera, ai piedi della *Notte*, rappresenti lo stesso Michelangelo, è anche questa probabile reminiscenza delle figure del “rispecchiamento” della prima cantica (ad esempio il viso abbrusciato di Brunetto Latini, ma anche il riflesso narcisistico di sé in figure bestiali e caricaturali, come le tre fiere o Gerione). Interessante allora notare come Michelangelo non solo traduca col pennello e coi colori quella materia comica e grottesca desunta dalla *Commedia*, ma, in una specie di cortocircuito, componga un sonetto (formalmente “petrarchesco” secondo i dettami bembiani, ma di materia comica e quindi di gusto bernesco) in cui si ritrae nell’atto di dipingere, trasformato in “maschera” da quell’atto.



*I' ho già fatto un gozzo in questo stento,
 coma fa l'acqua a' gatti in Lombardia
 o ver d'altro paese che si sia,
 c'a forza 'l ventre appicca sotto 'l mento.
 La barba al cielo, e la memoria
 in sullo scrigno, e 'l petto fo d'arpia,
 e 'l pennel sopra 'l viso tuttavia
 mel fa, gocciando, un ricco pavimento.
 E' lombi entrati mi son nella peccia,
 e fo del cul per contrapeso groppa,
 e ' passi senza gli occhi muovo invano.
 Dinanzi mi s'allunga la corteccia,
 e per piegarsi adietro si ragroppa,
 e tendomi com'arco soriano.
 Però fallace e strano
 surge il iudizio che la mente porta,
 ché mal si tra' per cerbottana torta.*

*La mia pittura morta difendi orma',
Giovanni, e 'l mio onore,
non sendo in loco bon, né io pittore.*²⁸⁷

Si noti poi come il Buonarroto, giocando tra astratto per il concreto e concreto per l'astratto, sembri volersi esercitare nella stessa ambivalenza semantica del sonetto cavalcantiano della scignutuzza: scigno come tesoro di sapienza (su cui poggia la "memoria", che può essere conoscenza fissata mediante un'ars memorativa oppure la parte del corpo, "testa" o "nuca") oppure "gobba" (così come la "scignutuzza" poteva valere come "gobbetta" oppure "immagine della saggezza"). Il linguaggio comico è ampiamente debitore del lessico infernale, come dimostrano le rime aspre (peccia, groppa, torta) e molte coppie intertestuali: ad es. "fo del cul": "ed ei del cul facea"; "Pittura morta": "aura morta"; "fallace e strano" rimanda all'ambientazione di *Inf. XIII*, come anche "corteccia" come parte del corpo, "pelle", e così il tema del colore che gocciola sulle gote che rimanda a un tempo al ramo spezzato sanguinante di *Inf. XIII*, e come al sangue che riga il volto nel canto degli ignavi; l'atto del ritrarre la realtà che diventa un processo di rispecchiamento dinamico e trasfigurante percipiente e percepito, per cui la figura dipinta "dipinge" il suo autore. Dietro questa immagine della vernice che cola dal soffitto dipinto e colora il volto di Michelangelo c'è una teoria dell'arte come "alta fantasia" che somministra all'intelletto possibile quelle "immagini" colorate e patetiche (le *intentiones*), capaci di elevare intellettualmente l'artista che quelle immagini dipinge e percepisce ad un tempo. Quell'elevazione spirituale e mentale che non seppero realizzare Paolo e Francesca, in cui la passione, all'opposto, "scolora" il viso.²⁸⁸

Per quanto riguarda l'"Arco soriano" del v.14, è stato notato dal Contini come esso deformi burlescamente un'espressione del primo *Roman de la Rose* («Les sorciz bruns e enarchiez» 845), confluita in Chiaro Davanzati, canzone *La gioia e l'alegranza*, vv. 26-7, «E li cigli neretti /e vòlti com'archetti», e nel *Mare amoroso*, v. 96, «I cigli bruni e sottili avolti in forma d'arco»²⁸⁹. Pur nell'ossequio al modello bernesco (il secondo polo

²⁸⁷ Si cita da dall'edizione Girardi: BUONARROTI, 1960. Sulle rime di Michelangelo oltre a GIRARDI, 1964, vedi anche CONCOLINO MANCINI.

²⁸⁸ Sulla presenza del modello dantesco per questo sonetto del Buonarroto, ha insistito in particolare Baratto in BARATTO, 1998. Su di esso vedi anche CAMBON, 1991: pp.3-13 (online all'indirizzo <http://www.nuovorinascimento.org/n-rinasc/didattic/html/delbianc/michel-5/cambon.htm>) e CONCOLINO MANCINI, *La norma e lo scarto*. Cfr. il sito <http://chroniquesitaliennes.univ-paris3.fr/PDF/Web9/Concolino.pdf> da cui si sono tratte anche le citazioni di Baratto e Cambon.

²⁸⁹ CONTINI, 1960.

linguistico stilistico di Michelangelo, dopo il modello petrarchesco), Il Michelangelo trova esiti comuni con la parodia dissacrante del *Fiore* e con il linguaggio comico del Dante infernale.

Fin qui, abbiamo fatto soltanto delle ipotesi.

Più sicura è invece la presenza di un “riverbero” figurale nell’immagine di queste due maschere svuotate fin nelle orbite d’ogni umanità e innaturalmente congiunte nella parodia di un bacio, che origina da un’altra consimile scena naturalistica. Avevamo visto più su come la similitudine delle colombe del canto di Paolo e Francesca, comportasse la possibilità di prendere in considerazione (come immagine mentale implicata nel processo creativo) la scena venatoria della colomba e del falco pellegrino (la colomba che vola in basso sullo specchio d’acqua, quasi prigioniera del proprio riflesso a cui sta per congiungersi nel bacio, e il “pellegrino”, cioè il Dante agens che scende dall’alto e sembra stare per ghermirla); il falco pellegrino sarebbe qui il simbolo del falso poeta cortese, impegnato nella “*queste*” di un falso bene, ingannatore e dunque “predatore²⁹⁰”; vediamo ora come queste due maschere congiunte viso con viso nella morsa di ghiaccio, con le orbite quasi svuotate d’ogni colore (cfr. Inf V “*scolorocci il viso*”) e sovrastate dal pellegrino (che potrebbe, se volesse, schiacciarle coi piedi) altro non siano che una ripetizione, variata nei modi dell’enfasi caricaturale, di quell’immagine naturalistica (in fondo, anche qui si fa un paragone con il mondo animale, essendo le anime paragonate a rane e poi a capri, e restando per l’agens valida la metafora del falco pellegrino). Il fatto che qui si parli di “traditori” e nel canto di Paolo e Francesca della passione amorosa, non ci deve ingannare: per Dante l’amore passione scambiato per cortesia è intimamente legato al tradimento nel senso anche etico e civile. Ulteriore prova del legame tra le due immagini mentali nascoste nelle similitudini dei due passi di canto V e XXXII dell’Inferno, è il comune riferimento allo specchio di Narciso. Nell’episodio di Francesca esso era richiamato dal bacio che si scambiano i due amanti e che è all’origine del “naufragio” delle rispettive immagini che “annegano” l’una nell’altra distruggendosi; in quello dei due traditori, oltre che dall’immagine delle due maschere che cozzano ridicolmente (che sarà ulteriormente sviluppata nelle due teste sovrapposte di Ugolino e del suo carnefice), e che guardano in basso (come la colomba nello specchio d’acqua e come Narciso verso la fonte in cui si specchia), è attestato da un elemento testuale (“*Perché cotanto in noi ti specchi?*”

²⁹⁰ Ricordiamo anche qui il triangolo funzionale, stabilito da Cardini, “caccia, eros, inganno”.

V.54). Non è neppure un caso che Dante abbia scelto due fratelli: in questo modo, oltre che svolgere, dopo le rane (allusione al genere della commedia, come nel brano citato di Giovanni del Virgilio), un ulteriore riferimento a Terenzio²⁹¹ (autore degli “*Adelphoe*”), rinsalda ancor di più l’impressione che si tratti di due immagini generate da un medesimo processo di riflessione (come era anche per Paolo, che non parlava proprio perché era ridotto allo status di sola immagine riflessa); Ulteriori spie testuali sono il riferimento alla Caina (*Caina attende chi a vita ci spense / e tutta la Caina potrai cercare* v. 57) e ai romanzi (il Lancillotto del lago per Paolo e Francesca, episodio a cui viene collegato anche il romanzo di Tristano e Isotta, l’inizio e l’epilogo del quale sono riassunti, come si vedrà, dai due corni dell’anfibologia “scolorocci il viso”; il ciclo di re Artù implicato nel riferimento a Mordret nel canto XXXII).

Ritorniamo ora al rapporto della nostra scena di morte di Rime XX con gli elementi certamente noti a Dante della cultura a lui coeva, distinguendo innanzitutto tra l’ispirazione dai drammi liturgici e il tema della morte come effetto della patologia amorosa.

In effetti, anche se Dante la sacralizza richiamando il modello dei drammi liturgici e delle laudi (in fondo la donna della cui morte racconta la visione è pur sempre la “sancta Beatrix”), la scena della tragica visione di morte di questo passo della Vita Nuova si lega tematicamente alla morte dell’innamorato come conseguenza dello “sdegno” e del rifiuto femminile. Questo tema era stato ampiamente trattato nella lirica amorosa coeva, ma significativi sono anche i riferimenti classici. Lo sguardo crucciato delle donne, che anticipa il grido “morra’ti” potrebbe infatti avere un modello antico nello sguardo “torvo” di Medea, maschera tragica non solo nell’opera di Euripide ma anche nel VII libro delle *Metamorfosi* di Ovidio; uno sguardo obliquo, denso d’odio e presago di morte, che è attraversato da un lampo d’ira nell’attimo che precede il brutale fratricidio.

²⁹¹ Non è sicuro che Dante conoscesse direttamente l’opera di Terenzio. L’autore latino ebbe notevole fortuna nel Medioevo, ma le citazioni dantesche potrebbero essere legate a notizie indirette (quando viene inserito nel canone dei classici in Purgatorio XXII, 97, dove si allude anche alla sua polemica con Plauto, è probabile il ricordo delle epistole di Orazio, Hor. Ep. II, I vv. 58-59; e così per il rimando Terenziano implicito nella figura della puttana Taide, Inf. XVII vv. 127-135, probabilmente ripresa da una citazione dell’*Eunuchus* nel *De amicitia* di Cicerone. Vedi BARCHIESI, 1963. Favorevole a una conoscenza diretta dell’opera di Terenzio da parte di Dante si è detto invece Ettore Paratore (PARATORE voce “Terenzio” in ED). Che l’avesse letto o no direttamente, è comunque verosimile che Dante potesse avere una conoscenza almeno sommaria dei titoli e della trama delle Commedie terenziane, pur non corroborata da una compiuta consapevolezza della loro dimensione teatrale. Tanto ci basta per vedere nell’atto dei due fratelli intenti a picchiarsi col capo, un vago riferimento sia agli *Adelphoe* che all’*Eautontimorumenos*. Sulle fonti classiche in Dante, con particolare riferimento alla commedia, si veda anche VILLA, 2009.

Si noti come Ovidio, riprendendo il famoso “ut vidi, ut perii” virgiliano (egl.), svolga il tema del potere mortifero dello sguardo femminile:

*tunc ego te vidi, tunc coepi scire, quid esses;
illa fuit mentis prima ruina meae.
et vidi et perii! nec notis ignibus arsi,
ardet ut ad magnos pinea taeda deos.*

Ov. Her. XII

Anche la Didone virgiliana, seppure non manifesti il rifiuto ma lo sdegno per il tradimento, rivela un’analoga capacità di esprimere l’odio con il solo sguardo (che rifiuta la relazione simpatetica con Enea, e per questo vaga per la stanza sotto l’impulso di fremiti interiori):

*Talia dicentem iamdudum aversa tuetur,
huc illuc volvens oculos, totumque pererrat
luminibus tacitis, et sic accensa profatur
Aen, VI, 362-64*

Qualcuno potrebbe obiettare che se gli occhi possono essere “muti”, quando esprimono il rifiuto della relazione, la negazione, lo sdegno, allora possono essere “eloquenti” quando esprimono l’accettazione, esprimono cioè con lo sguardo ciò che potrebbe essere detto anche con le parole. D’altronde ciò era già stato affermato chiaramente dal maestro dell’arte d’amore, Ovidio:

*Atque oculos oculis spectare fatentibus ignem:
Saepe tacens vocem verbaque vultus habet*

Ov. Ars Am., Lib. I, vv

Simile concetto anche nel sonetto XXIII di Shakespeare:

*O! let my looks be then the eloquence
And dumb presagers of my speaking breast,*

*Who plead for love, and look for recompense,
More than that tongue that more hath more express'd.
O! learn to read what silent love hath writ:
To hear with eyes belongs to love's fine writ.²⁹²*

Il fatto è che Dante mescola le carte: se nelle citazioni fin qui riportate era chiara l'associazione, nel lessico amoroso degli sguardi, tra "occhi muti" e "sguardo negato", dunque sdegno e rifiuto, da una parte e gli "sguardi eloquenti" e "la corresponsione dell'amore" dall'altra, in *Donna pietosa* Dante fa dire, a una pluralità di "visi"²⁹³ le parole del rifiuto (è dunque lo sdegno ad essere eloquente). Inoltre a me pare evidente che il "diceano" di cui sono soggetto i visi, faccia riferimento ad una voce udibile, ad un'eloquenza non soltanto metaforica, se non altro all'interno della particolare condizione in cui si trova il poeta, a metà tra la visione e il sogno. E che non vi sia compassione o empatia tra questi visi e il poeta, lo dimostra il fatto che essi sono caratterizzati proprio come le allegorie dello sdegno femminile nella *Rose*. Forse è proprio Shakespeare a indicarci la strada giusta. Nell'incipit del sonetto riportato il drammaturgo inglese fa riferimento a un attore che giunge sulla scena impreparato (*As an unperfect actor on the stage*), esplicitando la similitudine del rapporto amoroso con la rappresentazione teatrale.

Lo sguardo errabondo e incerto, percorso da fremiti di collera, quasi una traduzione dinamica del tema delle macchie nella visione, può valere ad esprimere tanto l'ira repressa in *Didone*, quanto l'inquietudine d'amore in *Apollonio Rodio*: nelle *Argonautiche* lo sguardo inquieto di *Medea* è paragonato alla luce del sole riflessa nell'acqua.

Ma in *Ovidio*, quando nei *Tristia* racconta la storia dell'uccisione di *Absirto*, è ancora lo sguardo terribile di *Medea* quello che, mentre come una tigre ferita ella cerca una via di fuga, lambisce obliquo e quasi per caso, la sagoma del fratello, facendole così decidere il fratricidio:

²⁹² "Siano dunque i miei sguardi a recitare la parte./ Muti messaggeri del mio petto eloquente./ Implorino il tuo amore e cerchino il tuo favore/ Con più eloquenza di eloquenti parole che troppo han detto./ Oh, impara a leggere ciò che l'amore muto scrive: /Ascoltare con gli occhi e' il sottile ingegno dell'amore". Shakespeare, son. XXIII.

²⁹³ Lasciamo per ora di approfondire un altro aspetto: questi visi sono da intendersi come i "vultus" di *Ovidio* (una molteplicità di sguardi della stessa donna, considerati però qui in astratto e quasi senza riferimento alla persona, come spiriti di un'epifania oppure effettivamente "volti" in senso moderno, cioè visi di più donne che circondano la scena tragica?)

*Dum quid agat quaerit, dum versat in omnia vultus,
ad fratrem casu lumina flexa tulit.*

Cuius ut oblata est praesentia, "vicimus" inquit:

"hic mihi morte sua causa salutis erit."

Ov., *Tr. Lib. III, 9, vv. 21-24*

Un riferimento, quello ovidiano, che ovviamente va unito a quello dei “vultus truces” dell’Epodo V di Orazio.

I visi “diceano” dunque esprime da un lato l’umanità delle donne ridursi in fissità di maschere (quasi fossero statue o rappresentazioni figurative della Medusa), metamorfosi che ha il carattere di un’epifania (“*visi...mi apparvero*”: è esclusa la volontà del protagonista, che subisce la potenza dell’immagine); dall’altro l’uscire da esse della voce, la voce del fantasma poetico, che fa la sua comparsa in modo innaturale e straniante. È dunque probabile, anche in virtù degli innegabili elementi di intertestualità di questa visione angosciosa della *Vita Nuova* con la visione (a metà tra lo stato di veglia e il sonno) delle tre fiere all’inizio dell’Inferno, che queste immagini, che fondono un elemento astrattamente figurativo con un fantasma corporeo, introducano la poetica della rappresentazione delle anime nella *Commedia*. E si badi bene come questa interpretazione sia molto meno eterodossa di quanto non sembri ai più tradizionalisti, che si ostinano a cercare nelle “figure” dantesche alternativamente o delle creazioni d’arte riferibili ad un ideale di poesia “pura”, o delle figurazioni astrattamente allegoriche. Non è necessario citare gli studi più recenti sui suggestivi raffronti tra la “visione” dantesca e la pratica dello sciamanesimo, basterà spiegare Dante con Dante. Nel XXV del Purgatorio, rispondendo ad un dubbio di natura logica, prima ancora che ontologica o fisiologica (perché le ombre dimagriscono nell’oltretomba, in cui in non è necessario nutrirsi), ampiamente discusso nel Medioevo, Dante mostra di aderire alla teoria espressa da Tommaso nel suo commento ad una sentenza di Pietro Lombardo. Diventa illuminante citare direttamente la fonte, che Dante sicuramente conosceva, visto che nella sua opera cita spesso la *Summa contra gentiles* dell’Aquiniate:

Patiuntur igitur ab igne corporeo substantiae incorporeae per modum alligationis cuiusdam. Possunt enim alligari spiritus corporibus vel per modum formae sicut anima corpori humano alligatur, ut det ei vitam: vel etiam absque hoc quod sit eius forma, sicut necromantici, virtute Daemonum, spiritus alligant imaginibus aut

huiusmodi rebus. Multo igitur magis virtute divina spiritus damnandi igni corporeo alligari possunt. Et hoc ipsum est eis in afflictionem, quod sciunt se rebus infimis alligatos in poenam.

Tommaso d'Aquino *Contra Gentiles*, IV. 90.

Tommaso distingue due tipi di legame tra spirito e corpo: quello in cui lo spirito è legato al corpo in quanto sua forma propria, e quello tra un corpo e uno spirito che non è la sua forma.²⁹⁴ E a questo proposito, come si evince dal passo riportato, cita proprio l'arte dei negromanti, che proiettano un "demone" su di un'immagine o un feticcio. Questo è dunque lo statuto delle "ombre" secondo Dante. A noi interessa però non tanto lo statuto "ontologico" di queste particolari entità, in quanto cioè sono creazioni divine, ma considerarle dal punto di vista della creazione artistica, e della fictio poetico-retorica in particolare (anche se di un'opera di poesia molto particolare si tratta, visto che ad essa "han posto mano cielo e terra"). L'originalità di Dante rispetto al pensiero di Tommaso sta nel fatto che egli ritiene di poter "creare", dare vita, ad "immagini poetiche" che di fatto sono portatrici dello stesso fantasma o demone che anima le "ombre" dell'oltremondo (che sono però creazioni divine). Non in Tommaso dunque, cioè nella sua definizione teologica di queste particolari creazioni che sono le anime (utile comunque a rispondere a coloro che disprezzano l'esegesi iconologica del testo della *Commedia*, in quanto non terrebbe conto dell'ordine medioevale delle arti e delle attività del pensiero), ma in quelli che sono i presupposti nella cultura europea di questo particolare tipo di sensibilità per l'immagine onirica e per il mito della visione nello specchio, si devono cercare le fonti di ispirazione di questa innovativa poetica dell'oltretomba. La citazione di un altro mito ovidiano, nella *Commedia*, può fornire un ulteriore tassello all'argomentazione di questa tesi del rapporto tra lo sguardo femminile come rifiuto (immagine dell'alterità e annuncio di morte) e l'ispirazione poetica. Si era già visto come l'immagine delle tre fiere (la cui valenza sul piano iconologico si è qui identificata con Ecate triforme) venisse associata al tema della fonte di Narciso richiamata sia dall'aggettivo periglioso (che conduceva al *miroeur perilleus* della Rose), sia dalla fissità contemplativa e onirica ("guata" e "tant'era pien di sonno a quel punto"), che richiama la "narkè" allusa nel nome stesso del personaggio del mito ovidiano. Si è inoltre visto come allusioni alla postura e all'atteggiamento di Narciso

²⁹⁴ Vedi in proposito WICKSTEED, 1971: p.224.

siano presenti nei primi canti infernali e infine nel canto di Gerione, dove il poeta Dante parla nella duplice veste di agens e di auctor: l'agens è descritto mentre vola in basso verso una sorta di gorgo o di abisso (quasi seguendo la traiettoria di uno sguardo verso il basso); e l'auctor ammicca al lettore con l'espressione "ma non me n'accorgo, se non perché al viso mi venta", intendendo che quanto descrive è frutto di un'immaginazione, di uno sguardo ad occhi chiusi. Su questo tema del "vedere ad occhi chiusi" Dante ritorna nel canto XVII del Purgatorio (e forse non è del tutto casuale che il numero del canto sia lo stesso di quello infernale di Gerione). La rassegna di esempi di ira punita, che costituisce buona parte del canto, si apre con l'esempio di Progne che sfogò l'ira per il tradimento del marito Tereo, costringendolo a mangiare le carni del figlio. Si tratta dunque di un personaggio tragico ed esemplare di quanto possa essere feroce l'ira femminile (simile, in questo, a Medea). Considerato il personaggio, la sua statura drammaturgica (tragica), e in base ai riscontri nella letteratura antica, in cui l'ira femminile si esprime attraverso lo sguardo (che per l'uomo costituisce oggetto di un timore irrazionale), ci si aspetterebbe che Dante ne descriva il viso e l'espressione corrucciata. Al contrario però, Dante non fa alcun riferimento al suo aspetto, ma la descrive attraverso il canto:

*De l'empieza di lei che mutò forma
ne l'uccel ch'a cantar più si diletta,
ne l'immagine mia apparve l'orma;*

Purg. XVII, 19-21

In primo luogo, ai fini di una lettura delle immagini della *Commedia* come riflessi narcisistici, si noti l'espressione del v.21 "ne l'immagine mia apparve l'orma": Dante, che all'inizio del canto dice che il proprio vedere è come quello della talpa attraverso la pelle che le chiude gli occhi, qui chiarisce che questo "vedere ad occhi chiusi" è proprio come il vedere introspettivo di Narciso, in cui l'immagine riflessa si carica di fantasmi che sono la traduzione in immagini dei moti interiori. Certo, si potrà obiettare che "ne l'immagine mia" non significa necessariamente "nella mia immagine riflessa", ma potrebbe anche significare "nell'immagine che solo io ero in grado di vedere, perché non dettata dalla percezione sensibile, ma fatta discendere dall'alto nella mia fantasia".

A ben guardare, però, tra l'immagine riflessa di Narciso, oggetto di contemplazione e legata a una sorta di trance onirica, e l'immagine vista "con gli occhi della mente" per

una particolare illuminazione, non c'è una reale differenza (tranne, ovviamente, che per l'esito della vicenda e per l'intervento divino nel caso del Dante agens), per cui si può pensare a un'espressione ambivalente, ambivalenza confermata anche dalla terzina successiva:

*e qui fu la mia mente sì ristretta
dentro da sé, che di fuor non venìa
cosa che fosse allor da lei ricetta.*

Purg. XVII, 22-24

Il guardare di Narciso nella propria immagine, simbolizza un guardare introspettivo, l'essere spettatore, come guardando dall'esterno, del proprio agone interiore. In tal senso si potrebbe dire che anche la mente di Narciso è "ristretta dentro da sé".

Ma ritornando a quanto si era detto più su, ciò che quasi sconcerca, è la scelta del poeta di lasciare in secondo piano l'immagine dello sdegno di Progne, il suo sguardo irato, e di sostituirla con il canto. Ciò doveva stare particolarmente a cuore a Dante, se si considera che per farlo, ha forzato il racconto tradizionale del mito. Infatti nella versione originale, è Filomela, la sorella violentata da Tereo, ad essere trasformata in usignolo, e Procne in rondine. Si potrebbe spiegare questo fatto con una svista da parte del poeta fiorentino. Ma è più economico pensare che egli abbia rielaborato con una certa libertà il mito, perché ciò era funzionale allo sviluppo purgatorio del tema dell'ira e dello sdegno femminile. Perché dunque Procne viene rappresentata attraverso il canto dell'usignolo? Si è visto, in particolare nel v.21, che qui Dante pone Procne come un suo riflesso narcisistico, una proiezione del suo sentimento d'ira, tanto che la sua "orma" appare, come in trasparenza o in filigrana, nella sua immagine. Dunque, come poeta che ha superato le angustie infernali, e che si prepara all'incontro con i poeti del canto XXVI del Purgatorio, è più naturale che egli si rifletta nell'immagine di un usignolo. Non sarà un caso nel *XXVI* canto i poeti siano rappresentati come uccelli che abitano un allegorico albero degli stili. Ma esiste un altro modo di spiegare la scelta di rappresentare Progne non nell'atto di esprimere odio, ma in quello del canto, successivo alla sua metamorfosi. Progne infatti, come sguardo femminile che esprime sdegno e rifiuto, rappresenta anche un'immagine dell'alterità, rappresentata archetipicamente dal

mortifero sguardo meduseo. Si è visto come il mito meduseo avesse una duplice articolazione: in quanto esprime il rifiuto e l'annuncio di morte, essa è frontale, pesante come la pietra (e capace di pietrificare); all'opposto, in quanto il suo sangue è fonte di ispirazione per i poeti (che dal potere allucinatorio di quello sguardo possono trarre ispirazione, guardandolo non direttamente, ma come Perseo nello specchio deforme della finzione letteraria), essa viene associata a un'immagine di grande leggerezza, simboleggiata dal cavallo Pegaso dalle zampe alate. Queste due polarità, come avevamo visto, nell'inferno erano rappresentate rispettivamente dalle tre fiere e da Gerione (che, secondo questa particolare interpretazione, può essere visto come una rielaborazione della figura del cavallo Pegaso). In questo passo purgatoriale dunque si riprende questo particolare elemento del mito meduseo, quello che nell'Inferno era rappresentato da Gerione, non più insistendo sul carattere illusorio e allucinato della creazione poetica (come accadeva per la figura di serpente simbolo dell'ipocrisia), ma sul tema del canto.

Torniamo a considerare l'influsso della tragedia greca.

Abbiamo visto che Dante non poteva conoscere la realtà del teatro antico. È però probabile che elementi della tragedia antica siano filtrati fino alla sua sensibilità di poeta di una società in crisi, attraverso le citazioni letterarie e le analogie con le rappresentazioni figurative che in qualche modo potevano richiamare le maschere dionisiache. Ad una analisi iconologica, che lasci per un momento da parte troppo esigenti categorizzazioni letterarie di genere, la maschera della Medusa mostra notevoli elementi di analogia con le maschere di Dioniso. Ricordiamo che la tragedia (l'arte delle maschere), nasce dai ditirambi dionisiaci recitati da attori che portavano la maschera di Dioniso. Dioniso è il Dio dell'eccesso, della danza, dell'ebbrezza e della sensualità, ma è anche il Dio dei *misteria*, cioè delle cerimonie inscenate da coloro che erano chiamati "mistei" perché avevano esperito la condizione definita dal verbo *muein*, il chiudere gli occhi dinanzi alla visione-sogno (nella rima che abbiamo appena citato di Dante questo chiudere gli occhi al mondo dinanzi alla visione-rispecchiamento di sé come altro da sé, è definito da espressioni come "gli occhi vilmente gravati", dalla metafora del sonno, dal volto velato di Beatrice). E Dioniso è l'unico dio dell'Olimpo greco a mostrarsi non

di profilo, ma frontalmente, attraverso una maschera²⁹⁵ che mette a disagio perché, come la Medusa, guarda dritto negli occhi l'osservatore.

Esiste infine un ultimo approccio al tema delle “maschere tragiche” della canzone *Donna Pietosa* che non possiamo non accennare. Esso nasce dalle riflessioni che abbiamo portato sull'ipotesi di un influsso omerico (in particolare dell'episodio della *Nékya* dell'Odissea) sull'ispirazione della canzone (e dunque dell'incipit della *Commedia* ad essa strettamente legato). Esistono infatti in tale episodio delle figure che possono essere accostate ai visi tragici e gorgonici delle donne che annunciano a Dante la sua morte. Si tratta delle sirene. Per comprendere bene tale riferimento dobbiamo però considerare non le figure in sé (comunque iconologicamente compatibili con le maschere terrificanti dei “visi di donne”), ma la scena nel suo complesso. Ulisse decide di ascoltare il loro terribile canto, proprio per l'amore di conoscenza che lo porta ad ascoltare consapevolmente il loro canto “periglioso”. Qui già dobbiamo osservare come il poeta identifichi il canto delle sirene (dunque una melodia ammaliatrice) come portatore di verità e in particolare di verità autobiografiche (di fatto le Sirene, che sanno tutto in quanto hanno visto tutto, raccontano ad Ulisse quanto è già nascosto nella sua memoria²⁹⁶).

Da inserire

Dante non riesce a pronunciare il nome di Beatrice, e questo abbiamo visto potrebbe essere una citazione per antitesi della nominazione, l'evocazione dei morti in cui si sostanzia la *nékya*. Da un altro punto di vista, questa incapacità di parlare può essere però anche posta in relazione proprio con il comportamento di Ulisse al culmine dell'episodio delle Sirene. Al pieno dell'eccitazione e del *joi* suscitato dal cantoracconto delle Sirene, l'eroe omerico fa segno ai compagni di scioglierlo dalle corde (ma essi non possono udirlo perché Ulisse stesso aveva tappato le loro orecchie con della cera). Questo esprimersi con gli occhi di Ulisse, l'impotenza della sua voce e del suo logos messa a confronto col canto ammaliatore delle sirene, mostra significativi elementi di contatto con il momento in cui il Dante poeta-personaggio della

²⁹⁵ Sulla funzione delle maschere nel teatro greco e sul significato del dionisiaco e del tragico rispetto alla nascita di una sensibilità moderna nella cultura europea, è d'obbligo citare la *Nascita della tragedia* di Nietzsche (NIETSCHE, 2008), Saggi più recenti e utili ad un inquadramento, anche in senso antropologico, di questi temi sono: Károly Kerényi “*Uomo e Maschera*” nel libro *Miti e misteri* (KERÉNYI, 1979) e, dello stesso, il saggio. Ancora su Dioniso: DETIENNE, 1987; id. 1987 b; VERNANT, 1987; BURCKHARDT, 1989. Di particolare interesse perché contiene capitoli specificamente dedicati alla Gorgone e a Dioniso, e comunque utile ad un inquadramento antropologico del tema delle maschere VERNANT, 2001.

²⁹⁶ Ovvero le vicende di Troia cfr. *Il destino delle sirene* in CAVARERO, 2003: da p.115.

“immaginazione” della *Vita Nuova*, di fronte al viso coperto di Beatrice, è incapace di pronunciarne il nome.

C'è un'altra considerazione iconologica che però va fatta ancora a proposito dell'episodio delle Sirene. Si tratta dell'immagine di Ulisse legato all'albero della nave. Abbiamo visto come una delle immagini che ricorrono nella *Commedia* sia quella dell'*arbor vitae*, connesso con il legno della Croce. Già S.Ippolito, all'inizio del III sec., aveva suggerito come Ulisse legato all'albero prefigurasse l'immagine di Cristo in Croce (ispirandosi probabilmente a un motivo iconografico diffuso nella scultura cristiana antica, in cui l'eroe legato all'albero maestro della nave rappresentava la virtù del buon cristiano avvinto alla croce salvifica), e nello stesso tempo ne faceva il simbolo dei fedeli che resistono alle “sirene”, interpretate allegoricamente come gli eretici.²⁹⁷

Come la figura di Adamo nell'albero della vita era una sorta di sintesi della vita umana, del suo gustare le dolcezze del creato senza presagire i pericoli che la insidiano, così (passando dall'allegoria universale alla biografia individuale) la croce inscritta negli occhi (che, in quanto sguardo, possono essere simbolizzati dallo specchio lunare) riassume e anticipa sia la “passione” dell'uomo Dante, sia il suo futuro viaggio oltretterreno (riassunto dalla stessa immagine della Croce, interpretata questa volta come ideogramma del cosmo, e quindi schema della topografia del viaggio ultraterreno).

Tornando alla figura umana formata dalle macchie lunari, va osservato come la sua evocazione nel testo della *Rose* avesse dei corrispondenti nelle arti figurative. Si può infatti osservare come si tratti di un'immagine molto simile a quella rappresentata dall'Antelami nella lunetta del Battistero di Parma. Essa, come si è già detto, occupa un posto particolare nell'iconografia medioevale dell'albero della vita. Si tratta dell'illustrazione di uno degli apologhi morali contenuti nella leggenda di Barlaam e Josafat (vale a dire la narrazione, di origine orientale, della vita di Buddha). Essa era ben radicata nell'immaginario medioevale, grazie anche alla divulgazione di una versione latina del racconto originale, accolta in epitome nello *Speculum historiale* di Vincenzo di Beauvais e nella *Legenda aurea* di Jacopo da Varagine²⁹⁸, e ispiratrice del ciclo figurativo del Battistero di Parma. È interessante notare come essa sembri

²⁹⁷ Ippolito di Roma, *Philosophumena*, VII, 1. (PG 16/3, 3294). In un'altra opera (*Refutatio*, 7, 13) egli propone un'altra immagine cristiana ricavata dall'*Odissea*, quella della nave che solca i mari verso una meta salvifica (cfr. ALESSIO, GIBELLINI, 2003 p. 18).

²⁹⁸ Cfr LAZZERINI, 2010, 179 n.

anticipare la topografia morale del viaggio dantesco: il serpente è quasi sovrapponibile al serpente-draco Gerione (sulla cui presenza ossessiva nella fantasia creatrice dantesca abbiamo già scritto); l'albero della vita cui si aggrappa l'uomo, con la sua verticalità e ramificazione rappresenta invece l'intero percorso salvifico dell'agens, nella sua duplice valenza di viaggio che si svolge allo stesso tempo in un universo fisico-macrocosmo moralizzato e nel microcosmo delle passioni umane.²⁹⁹ A proposito di universo fisico vale la pena di soffermarsi per un istante sul risultato di un'indagine sulla concezione dell'universo in Dante che, nonostante sia opera di uno studioso che non appartiene alla schiera dei dantisti di professione o degli studiosi di filosofia medioevale, mostra comunque notevoli elementi di interesse. Essa è contenuta nel breve saggio sulla concezione dell'universo in Dante di Horia-Roman Patapievici.³⁰⁰ Nel suo lavoro il fisico rumeno cerca di spiegare alcune apparenti incongruenze della cosmologia dantesca. Egli all'inizio sottolinea come il percorso dell'agens si compia attraverso alcuni rovesciamenti spaziali. Il primo di questi si ha quando Dante e Virgilio incontrano Lucifero. "Benché continuino a scendere" afferma Patapievici³⁰¹ "essi cominciano a salire verso l'emisfero australe, dove è collocata la montagna del purgatorio". Il secondo si compie con il passaggio di Dante e Beatrice dalle sfere celesti all'Empireo.

In questo secondo caso al rovesciamento del rapporto alto-basso si sostituisce quello concavo-convesso (infatti il modo visibile concavo appare convesso se visto dal mondo invisibile, rappresentato simbolicamente dall'empireo). Per Patapievici l'immagine dantesca che congiunge in un'unica visione che racchiude in sé sia l'universo visto dal visibile che lo stesso universo, rovesciato, visto dall'invisibile, è contenuta in questa terzina del Paradiso:

*e come il tempo tegna in cotal testo
le sue radici e ne li altri le fronde,
omai a te può esser manifesto.*

Par. XXVII (vv.118-20)

²⁹⁹ Per la reciproca implicazione di questi due piani (cosmico e corporeo), vedi ORLANDI, 2005, p.60: "L'universo della *Commedia* nasce e cresce sempre come riflesso del corpo vivente".

³⁰⁰ PATAPIEVICI, 2006.

³⁰¹ *Ibid.*, p.55. Utile il confronto con ORLANDI, cit. che insiste sul significato morale dell'idea di un ecumene rovesciato e sulla natura antropologico-percettiva del cosmo dantesco, quale si delinea nel viaggio del pellegrino.

Si tratta di un albero capovolto se visto dalla terra (nell'universo visibile, diavolocentrico) e diritto se visto dall'empireo (nell'universo invisibile). Esso infatti affonda le sue radici nel Nono cielo e sparge le sue fronde in tutte le altre sfere celesti.

Questa immagine di un albero che avvolge le sfere celesti, fa pensare all'albero allegorico che in *Pois l'inverns d'ogan es anatz* di Marcabru avvolge il mondo intero

*Totz lo segles es encombratz
Per un albre que-i es nascutz,
Autz e grans, brancutz e foilhatz,
Et a meravilha cregutz.*

Marcabru XXXIX, 8-11

Il rimando cristologico, implicito nella metafora arborea, può suggerire un collegamento con la Croce che sembra prolungarsi nelle sue quattro direzioni fino ad avvolgere il mondo intero, nella cobla introduttiva all'elogio della Croce di Peire Cardenal:

*Dels quatre caps que a la cros
Ten l'un sus, vas lo firmamen,
l'autre vas abjs, selh de jos,
e l'autre ten vas Orien,
e l'autre ten vas Occiden,
e per aital entresenha
que Crist o a tot en poder*

BdT 335, 15 vv.1-7

L'albero allegorico di Marcabru però ha la sua radice nella malvagità, e ad esso stanno appesi giovani e vecchi, conti e re, serrati da un cappio al collo chiamato Tirchieria. La dimensione cosmica della descrizione dell'albero ("non c'è un luogo della terra da cui non se ne veda un ramo o due") e la privazione di luce che esso provoca, rimanda al sestina al poco giorno e al gran cerchio d'ombra, la sua vitalità corrotta alla descrizione dell'erba cattiva che "fiorisce e grana", mentre l'impressione di straniamento misto alla ferocia della condanna morale richiama l'albero-gibbetto del canto dei suicidi. L'albero, in Marcabru, irrompe in una immagine edenica e questo consente di stabilire un

parallelo non solo con l'evocazione dell'albero cosmico nel contesto del Paradiso, ma anche con il giardino cortese cui implicitamente rimanda la situazione di traviamiento dell'agens (che nella nostra ipotesi di un legame con il *Roman de la Rose* sarebbe legata alla condizione di Amante presso la fontana di Narciso), all'interno del quale si fa spazio fino ad occuparlo completamente l'immagine di una selva arborea che oscura la vista e rende difficile il cammino.

Ritornando all'albero del Paradiso, va sottolineato come quest'ultima visione sia concessa a Dante solo perché egli può guardare l'universo negli occhi di Beatrice. Tutto il percorso dell'agens, ricorda Patapievici, è un percorso dentro lo sguardo di Beatrice, un risalire nei suoi occhi e attraverso i suoi occhi, che gradualmente si innalzano a contemplare cose sempre più divine. È interessante notare come in tale prospettiva il punto di partenza del viaggio dantesco non sia più la realtà terrena, ma lo sguardo caritatevole di Beatrice: la visione del divino non si distacca dall'universo terreno per un processo di elevazione spirituale, ma questo universo viene percepito come parte di una visione. Questa riflessione, che porta lo studioso romeno a parlare di una concezione dantesca dell'universo che sembra anticipare il concetto einsteniano di un'ipersfera (intersecata allo spazio tridimensionale in cui vivono gli uomini), facendo dipendere l'esistenza stessa del mondo fisico dallo sguardo caritatevole e dalla luce che nasce nell'empireo, sollecita in noi il ricordo della concezione stilnovistica dello sguardo femminile che è tramite di elevazione spirituale e, quasi fisicamente, "tira" in su l'anima del poeta. C'è infatti continuità tra la Beatrice del Paradiso "che fia lume tra 'l vero e l'intelletto" e l'intelligenza nova che "oltre la spera che più larga gira" (l'Empireo appunto), "pur su tira" lo spirito uscito dal cuore del poeta, nel sonetto "metafisico" che chiude la *Vita Nuova* (VN cap. XLI). Esso è ritenuto dai più l'annuncio di un poema paradisiaco nella sostanza diverso dalla vasta materia epica e morale della *Commedia*. Eppure l'analisi di Patapievici fa comprendere come siano notevoli i punti di contatto tra la visione del percorso dell'agens nel grande albero della vita (in cui la rappresentazione morale dell'universo fisico, basti pensare all'albero della vita della Basilica di Otranto o ancora a quello dell'apologo di Barlaam e Josafat, si fonde con il microcosmo delle passioni umane³⁰²) e la visione dell'albero rovesciato che dall'Empireo sparge le sue fronde negli altri cieli.

³⁰² Vedi ancora Pier delle Vigne tramutato in albero nel canto dei suicidi (inf XIII).

3.18.5 Il “fare” dei cieli e l’arte poetica

Prima di procedere nella comparazione con questi passi del canto II del Paradiso, è necessario sviluppare alcune osservazioni relative all’ermeneutica del testo. Ad una analisi superficiale la sostanza di questi canti è di materia puramente dottrinale e ci aspetteremmo che all’elevatezza e difficoltà concettuale di questi versi, corrisponda uno stile parimenti depurato da ogni accenno di enfasi e “violenza verbale”. Il pendolo della fisicità e della virulenza espressiva (o della violenza verbale, espressione continiana da intendersi a mio parere anche come volontà di frattura, se non di eversione, del codice convenzionale, che risultava ormai segnato da un processo di rarefazione del lessico amoroso), dovrebbe qui ridurre l’ampiezza delle proprie oscillazioni, in un’ideale adesione stilistica al concetto e alla musicalità della “circolata melodia” (*Par.* XXIII v.110) evocata a proposito dell’armonia delle sfere celesti. Eppure le cose non stanno così. Proprio nel mezzo della discussione con Beatrice, che come abbiamo detto qui innesca anche l’analogia con il dialogo del poeta con la figura materna e consolatrice della filosofia in Boezio, si inseriscono dei lampi e delle spezzature violente, che stupiscono il lettore e sembrano quasi risvegliarlo dall’incanto della contemplazione metafisica. Osserviamo ad esempio l’energia risoluta e improvvisa del primo emistichio del v. 115 : “*Lì si vedrà*” che sostituisce al presente *sub specie aeternitatis* della contemplazione astratta, il futuro minaccioso di una profezia. L’impressione è confermata dal dato testuale. Se ascoltiamo le assonanze e i richiami interni nell’edificio della *Commedia*, ci accorgiamo come quel “*lì si vedrà*” non sia una svista, un errore stilistico, ma un lampo che anticipa la tempesta dell’invettiva contro i cattivi principi cristiani del canto XIX del Paradiso. In essa l’emistichio è ripetuto tre volte in successione anaforica, in modo che la sua iniziale “I” formi, con altre due successioni ternarie (quella della “v” di Vedrassi... ai vv.124, 127 e 130 e quella della congiunzione “e” ai vv 133, 136 e 139) l’acrostico LUE. La malattia venerea, peste e affezione morale insieme, è associata in modo blasfemo alla suggestione cristologica del numero tre (una parola di tre lettere ripetute tre volte) e delle iniziali incise sulla croce. All’SPQR Dante sostituisce la “I” e la “M” di Ierusalem, ma precisa che si tratta di “lettere mozze”. I cattivi principi cristiani insomma recheranno inciso sulla propria croce-patibolo il simbolo blasfemo della loro Gerusalemme terrena, in perfetta equivalenza con la Roma pagana. Appare dunque evidente il richiamo allo “scandalo”

della crocifissione. In questa invettiva che chiude il canto XIX, che è contenuta come in germe nell'emistichio citato del II del Paradiso, si ritrovano ancora gli accostamenti blasfemi che si sarebbero ritenuti più propri del “comico” dell'Inferno, della riproposizione in chiave caricaturale della crocifissione.

A noi qui preme però mostrare, oltre al richiamo al tema della crocifissione e delle lettere incise sulla croce, l'evidenza materica delle parole. Si tratta di “lettere mozze”, il che fa pensare appunto all'atto dello scrivere analogo al ferire, al mutilare. Assistiamo insomma a quel processo di “reificazione” del dettato poetico, che dall'astrattezza intellettualistica dell'allegoria arriva a farsi materia viva, arma di offesa ed insieme di eversione del codice linguistico. Per il De Meun la reificazione aveva il significato di una riconquista di un linguaggio realistico e concreto, dopo l'estenuazione e rarefazione del lessico amoroso operata in ambito basso cortese. Secondo Marc-René Jung proprio tale rarefazione spiega il graduale passaggio (nella letteratura provenzale, prima ancora che in quella d'oil) alla forma allegorica, Ma è proprio all'interno della forma del poema allegorico che si opera, analogamente agli esiti realistici del lessico arnaldiano nella sestina, la riconquista di un registro realistico: l'abstractum agens assume i caratteri del comico.

Non sempre, però, il dato della reificazione del lessico poetico può essere letta in chiave di rovesciamento parodico o di realismo comico. Già non lo era per Arnaut. Per Cavalcanti prima ancora che per Dante, esso testimoniava una volontà di rottura, stilistica e anche esistenziale, con lo scacco dell'indecisione e della psicomachia cui conduceva l'amor passione. In Cavalcanti però tale volontà non arrivava mai ad uno sbocco costruttivo, ma si ritorceva contro il poeta, chiuso nel vicolo cieco delle proprie contraddizioni. Ecco allora la parola che si fa arma di offesa, l'atto dello scrivere quasi un'anatomia *in corpore vivo*. Ricordiamo a questo proposito il riferimento che avevamo già fatto alle “cesoiuze” e al “coltellin dolente” che parlano in luogo del poeta nel sonetto le “tristi penne”. Il modello di questa esasperata ricerca di “realtà”, era già nella sestina arnaldiana e nel suo approdo a un lessico violento ma nel contempo enigmatico e oscuro (con l'uso di lemmi come “unghia” e “verga”), in cui il poetare è un “cacciare la lepre col bue”. Ritornando a Dante, le “lettere mozze” aiutano a comprendere, illuminandole con luce retrospettiva, le parole mischiate al sangue nel

canto di Pier delle Vigne. Dante è certo più incline alla comprensione nei confronti di Pier delle Vigne di quanto non lo sia con i cattivi principi cristiani di Pd. XIX, ma questa empatia e comprensione non gli nasconde come sia gli uni che l'altro siano un esempio di una vita cristiana che non riesce a imitare, se non in modo caricaturale, il sacrificio della vita di Cristo.

Ritornando al problema con cui abbiamo aperto questa riflessione è necessario ora a chiedersi perché Dante anticipi un'invettiva così feroce nel contesto di un dialogo di contenuto filosofico con Beatrice. Va ricordato intanto che argomento di questo dialogo è la natura e la fisica dei cieli. Per Dante, come per Aristotele, la fisica dei cieli ha un preciso rapporto con la morale. Stante questo forte rapporto tra ambito cosmologico e ambito morale, è possibile comprendere il riferimento che esso implica con la sofferta elaborazione poetica in una perfetta corrispondenza tra il macrocosmo di un universo moralizzato e il microcosmo delle passioni umane, e questo legame viene reso possibile proprio grazie ad una lacerazione dell'armonia del tessuto poetico. Per comprendere meglio questo legame tra conseguenze etiche di una concezione cosmologica e sua traduzione in abito stilistico, dobbiamo andare indietro con la memoria cercando di recuperare la genesi nella poesia dantesca dell'idea di una proiezione delle passioni umane nel cosmo e nell'eternità, e mostrare come fosse condotta anch'essa nel segno della lacerazione, della disarmonia e dell'irruenza verbale. È la sperimentazione della sestina.

Già dalla sua prima prova nell'invenzione arnaldiana, in *Al poco giorno*, Dante proietta il microcosmo malinconico del poeta nel macrocosmo dell'universo fisico, suggerito non solo dalla vastità dei fenomeni atmosferici evocati, ma anche dalla visione "dall'alto" della terra vista dalla luna, che è la medesima, mutuata dal *Somnium Scipionis* (e richiamata anche dall'analogia delle rime "surge ai mortali per diverse foci" "vidi ...da alle foci") che occorre in questi canti (*vidi...l'aiuola che ci fa tanto feroci*), a farci capire come l'astrattezza metafisica sia ripudiata nel nome di una verticalità esasperata, la stessa che nel sonetto metafisico della *Vita Nuova* è stilizzata nell'immagine del sospiro che sale attraversando, quasi tagliando, i cieli (la quale anticipava d'altronde l'immagine dell'agens che "taglia" le sfere concentriche del creato nella *Commedia*). È bene far notare come questo bacino di immagini sia ampiamente

penetrato nell'immaginario della cultura europea, e sia ancora vivo, tanto da aver trovato anche una trasposizione cinematografica.³⁰³ Per quanto riguarda il rapporto tra la sestina "Io son venuto al punto della rota" e la cosmologia del viaggio dantesco, si pensi all'analogia davvero evidente dei passi della sestina che definiscono il corso del vento (definito "peregrin") e il percorso dell'agens nell'apertura del maggior poema:

*Levasi de la rena d'Etiopia
lo vento peregrin che l'aere turba,
per la spera del sol ch'ora la scalda;
e passa il mare, onde conduce copia
di nebbia tal, che, s'altro non la sturba,
questo emisperio chiude tutto e salda;*

Rime, C, 14-19

*e tanto è la stagion forte ed acerba,
c'ha morti li fioretti per le piagge,
li quai non poten tollerar la brina:
e la crudele spina*

ibid., 45-48

Il "chiude tutto e salda" fa pensare proprio all'universo chiuso, autistico, delle ossessioni arnaldiane, che qui viene reinterpretato in chiave cosmica (la serie delle vicende e delle passioni umane chiuse ad ogni ulteriore significazione che non siano le leggi deterministiche di natura). Dante si sforza, come già aveva fatto nelle proprie sestine, di proiettare nel cosmo fisico l'ossessione artistica e l'eversione verbale, spinta fino a un realismo esasperato, della sestina arnaldiana. Della sestina egli conserva soprattutto la rottura del ritmo, o meglio l'apertura di una voragine di senso e di ritmo, in cui sintassi e metro si inseguono furiosamente, spostando sempre in avanti l'appagamento dell'armonia, del "sigillo" che armonicamente risolve la tensione lirica. È una parola poetica che da un lato forza il lessico in direzione realistica e dall'altro resiste ad ogni significazione. Sul piano del ritmo e dell'armonia musicale questo procedere si potrebbe paragonare a un sentire wagneriano. È utile, per meglio

³⁰³ Per l'immagine del cielo, o di una sfera, tagliata da una linea, si pensi alla luna tagliata dalla nuvola (che si sovrappone all'immagine dell'occhio tagliato dalla lama di un coltello) in "Un chien andalou" di Bunuel, mentre per l'idea della macchia su un'immagine come baluardo che resiste alla significazione e mette in crisi la possibilità di conoscenza del reale e dei linguaggi che vorrebbero rappresentarlo, si ricordi l'immagine-chiave del dettaglio fotografico nel film *Blow-Up* di Antonioni.

comprendere quanto in questa sede è stato possibile solo accennare, la lettura del saggio di Frasca Polara dedicato alle sestine arnaldiane e dantesche. Rispetto a questo, quello più recente di Bollini, dedicato ai canti del cielo della luna³⁰⁴, sembra costituire una ideale prosecuzione, dal momento che indaga gli sviluppi di tale sperimentalismo poetico nel contesto più elevato della terza cantica. Fin qui abbiamo parlato della fisicità delle parole, delle voragini di senso, e di una disarmonia intesa in senso musicale, trascurando di trattare l'ambito percettivo principale di questi canti che, sia pure unito sinestesicamente ad altri sensi, è pur sempre quello della vista. E d'altronde la dottrina delle macchie lunari è centrata proprio sullo scacco gnoseologico cui porta l'atto del vedere, quando si appaga del dato fenomenico. Si era visto più su, d'altro canto, come la stessa fisicità e corporeità delle parole e delle lettere nell'invettiva contro i principi cristiani del XIX del Paradiso attestasse il permanere di una sensibilità per l'elemento realistico ancor viva. Ma proprio questo spostamento dall'armonia musicale al vedere, e il brusco passaggio dalla prospettiva interiore del microcosmo a quella del macrocosmo, avviene nel segno di Arnaut. E il legame tra questi due ambiti si può identificare nel paragone che implicitamente è suggerito tra il poetare sofferto, secondo una versificazione "strana", enigmatica e oscura ma al contempo vivida e realistica, di un Arnaut, e il misterioso "fare" dei cieli animati nella dottrina del secondo canto del paradiso. Non sfugga come il "fare" dei cieli (cioè il creare le forme nel mondo sublunare, dopo averle tratte dall'intelligenza separata) sia paragonato all'arte del fabbro, esattamente come un fabbro, il miglior fabbro (del parlar materno), era stato definito Arnaut. E si farebbe un grave torto all'ermeneutica dantesca, se si accogliesse il suggerimento del Jeanroy, che proponeva di correggere "fabbro" con "cesellatore".³⁰⁵ L'Arnaut di Dante, l'Arnaut in primo luogo della sestina, è proprio un fabbro che con violenza verbale, con furia creatrice spinge la lingua a dire l'indicibile, non con il cesello e la sottigliezza lessicale, ma con la violenza di accostamenti inusitati e di un lessico iperrealistico. Il poeta "crea" il proprio microcosmo di passioni non come il demiurgo platonico che imita le idee della caverna, né come l'artista aristotelico che vi giunge per mimesi del reale, ma forzando la lingua a restituire l'oscurità e l'enigma della creazione originaria dei cieli animati. È un agire violento, ma la *dinamis* non viene ceduta per un moto deterministico, come nella catena causale aristotelica: rimane al contrario espressione di un agire intenzionato, legato ad un intimo principio morale,

³⁰⁴ BOLLINI, 1994.

³⁰⁵ JEANROY, 1934, p. 49. Contro la "correzione" di Jeanroy vedi PEIRONE, 1967, pag. 85.

che è lo stesso della creazione divina. Ciò che “fanno” i cieli animati, nei misteri impenetrabili di cui le macchie lunari sono esempio e simbolo, “fa” il corpo umano riguardo alle potenze dell’animo e, viene suggerito, “fa” il poeta nel corpo vivo della lingua. Ciò che produce il poeta resiste alla significazione, proprio per la ragione che abbiamo più su esposto, e Dante lo aveva già affermato nel monito che rivolgeva alla propria canzone dell’esilio:

*Canzone, a’ panni tuoi non ponga uom mano,
per veder quel che bella donna chiude:
bastin le parti nude;
lo dolce pome a tutta gente niega,
per cui ciascun man piega.*

La canzone dell’esilio risale agli anni stessi del *Convivio* in cui questa analogia tra l’imperfezione della percezione del disco lunare da parte dell’uomo e l’imperfezione della lingua veniva esplicitata nel paragone tra la luna e la grammatica, anche se l’orizzonte teorico di quest’opera (non per nulla rimasta incompiuta) impediva di vedere in esse altro che il segno dell’imperfezione della percezione umana:

Dico che ‘l cielo de la Luna con la Grammatica si somiglia, perché ad esso si può comparare [per due proprietadi]. Che se la Luna si guarda bene, due cose si veggiono in essa proprie, che non si veggiono ne l’altre stelle. L’una si è l’ombra che è in essa, la quale non è altro che raritate del suo corpo, a la quale non possono terminare li raggi del sole e ripercuotersi così come ne l’altre parti; l’altra si è la variazione de la sua luminositate, che ora luce da uno lato, e ora luce da un altro, secondo che lo sole la vede. E queste due proprietadi hae la Grammatica: ché, per la sua infinitate, li raggi della ragione in essa non si terminano, in parte specialmente de li vocabuli; e la luce or di qua or di là, in tanto quanto certi vocabuli, certe declinazioni, certe costruzioni sono in uso che già non furono, e molte già furono che ancor saranno: sì come dice Orazio nel principio della Poetria, quando dice: “Molti vocabuli rinasceranno che già caddero”. (Convivio, II, xiii, 9-10)

Come rileva Bollini,³⁰⁶ stante la similitudine tra i due campi visivo e linguistico, il passaggio, che si compie dal *Convivio* a questi canti del Paradiso, dalla teoria delle macchie come effetto di “raritate del corpo” a manifestazione di un “formal principio”,

³⁰⁶ BOLLINI, 1994 IV, 7 (pp 299-307) “La Luna e la Grammatica”.

quanto al vedere, presupporrebbe una sostituzione analoga quanto alla teoria linguistica, che però non è dato riconoscere nelle parole di Beatrice. Lo studioso ne trae la conclusione che essa è immanente alla poesia della *Commedia*, non è più cioè “grammatica” ma atto creativo proprio del fare poetico, irriducibile a una teoria separabile in astratto dalla lingua poetica.

Ritornando al circuito testuale interno all’opera dantesca, cerchiamo ora di ricomporre il mosaico dei tasselli che lo compongono:

Rime petrose (sestine)	Canzone dell’esilio	<i>Commedia</i>
questo emisferio chiude tutto e salda	(...)« Drizzate i colli: ecco l’armi ch’io vल्ली; (...)	Voialtri pochi che drizzaste il collo
perché li copre di fioretti e d'erba.	camera di perdon savio uom non serra , (...)	Dove chiave di senso non diserra
e quel pianeta che conforta il gelo	poi li ti mostra; e ’l fior , ch’è bel di fori, fa distiar ne li amorosi cori.	Quali fioretti chinati e chiusi
		Lo bel pianeto che d’amar conforta

Il “drizzare il collo” è orgogliosa rivendicazione della propria nobiltà intellettuale. Esso trova rispondenza nell’ingigliarsi sopra l’emme del collo dell’aquila in *Pd* XIX, e non a caso tale trasfigurazione della lettera nel simbolo vivente corrisponde, nel canto paradisiaco, al “mostrare il fiore”, il giglio, simbolo della casa reale di Francia e di una identificazione tra giustizia e potere imperiale, di contro alla simbologia castrante cui era associata la rosa (“succisa rosa” v.21) nella canzone dell’esilio.

Si noti come il riferimento ai “fioretti” nella sestina e nella *Commedia*, come ai fiori e prima ancora (in chiave rovesciata, castrante) della rosa “succisa”, nella canzone dell’esilio, sia un ulteriore tassello intratestuale che richiama la simbologia floreale (collegata, come abbiamo già dimostrato in altro luogo, alla simbologia dell’albero della vita). In un’indagine iconologica, quale vuol essere anche la nostra, questa insistenza sulle immagini circolari, sui fiori, risemantizzati in senso morale assume un particolare rilievo. Che anche i canti del Paradiso non abbiano perso nulla della tensione escatologica rivolta contro il mondo presente “che disvia” e dell’ansia di riscatto dell’uomo Dante, lo si può notare dall’orgoglioso richiamo alla canzone dell’esilio collocato proprio nell’incipit della terza cantica e, come si è appena visto, in uno dei canti dell’aquila d’oro del cielo di Giove.

Si è visto come l’astrattezza metafisica del paesaggio lunare e la lucidità geometrica della dottrina cosmologica, assumano coloriture morali e non mascherino ma anzi enfatizzino la pena per l’ “*aiola che ci fa tanto feroci*” e per la catena di significati connessi in vario modo alla metafora arborea. Ci si chiederà però quale attinenza vi sia tra la rotondità geometrica del disco lunare e la verticalità dell’albero della vita e del legno della croce, che implicano una complessità simbolica che si intreccia con gli aspetti naturalistici ed vitalistici che la metafora arborea e floreale porta con sé.

In che modo dunque il disco lunare può essere messo in relazione con l’immagine dell’albero?

Stranamente sembra più disponibile a cogliere tale legame il De Meun, che riporta la tradizionale immagine della figura umana (identificata con l’immagine di Adamo) intenta a gustare i frutti dell’albero della vita. In Dante tale immagine è vista come favola e menzogna e nella luna il poeta sembra più disponibile a vedere piuttosto “volti” e “facce”, che una figura umana intera. Potremmo risolvere il nostro problema di far continuare il processo di trasfigurazione della selva selvaggia nei canti della luna, suggerendo un legame per opposizione (al disco lunare, perfetto lucido e sereno, si contrappone, drammaticamente presente alla mente e agli occhi dell’agens, l’“*aiuola che ci fa tanto feroci*”, la terra vista dalla luna del *Somnium Scipionis*). Ma esiste un modo più convincente di cogliere tale nesso. Consiste nel risvegliare la nostra “coscienza etimologica” intorno al legame tra il campo semantico dell’opposizione luce-oscurità e quello dell’opposizione selva-radura luminosa (la prima può essere esemplificata nella *Commedia* dalla selva selvaggia della situazione incipitaria, la seconda dalla luminosità

della pineta di Classe richiamata a proposito del paradiso terrestre di Matelda). “*Lucus a non lucendo*” diceva Varrone, ma i linguisti contemporanei sostengono invece la tesi che il termine “lucus”, vale a dire bosco (sacro), indicasse proprio la radura luminosa all’interno del bosco, in cui potevano essere compiuti i sacrifici³⁰⁷ (e che definiva perciò lo spazio del sacro nell’esperienza reale del fedele). Più su abbiamo richiamato il “volto scuro della luna” e l’abbiamo definita come un “sole nero”, emblema della malinconia (malattia dei lunatici). Nella nostra tradizione lirica è comparsa anche l’espressione “pallida luna” (Leopardi) come luce che prelude al sonno profondo delle tenebre: *Veniva il poco lume ognor più fioco*.³⁰⁸ Tale lettura può riferirsi al gusto romantico per i paesaggi tenebrosi ma già in Virgilio si possono leggere questi versi:

*Ibant oscuri sola sub nocte per umbram
Serque domos Ditis vacua et inania regna:
quale per incertam lunam sub luce maligna
est iter in silvis, ubi caelum condidit umbra
Iuppiter et rebus nox abstulit atra colorem*

Aen., VI, 268-272

Un analogo utilizzo di immagini legate alla luna finalizzato ad esprimere una concezione dei misteri dell’esistenza umana come frutto dell’influsso degli astri si poteva già rinvenire nella figura di Medea (quale appare in Euripide, nel VII libro delle metamorfosi di Virgilio e poi in Apollonio Rodio), come figura mitica che incarna un sapere magico e barbarico contro il nuovo razionalismo della polis.



Preghiera alla luna di Medea, (sec. XVI ex.) Bernardino Campi? Affresco del castello mediceo di Melegnano

Eppure l’etimo del nome “luna” rimanda proprio alla luminosità: “luna” da /leuks-na/, “la luminosa”, che deriva dalla stessa comune radice indoeuropea della parola “luce”: leuk-/lowk-, che dà il greco “leukos” (aggettivo per “bianco”), ma che in origine significava appunto “spazio aperto”, “non oscurato dalla vegetazione”. Non sono infrequenti anche nella *Commedia* le immagini della luna che ne sottolineano la luminosità. Ad esempio in *Purgatorio* XVIII:

³⁰⁷ Sull’etimologia di “luce” e sul suo legame con lo spazio mentale del bosco vedi BROSSE, 1991: pp. 151-152.

³⁰⁸ G. Leopardi *Frammento XXXIX* “Appressamento alla morte”, 1816. Ma sempre Leopardi parlerà di “Candida luna”, che illumina impietosamente la tragedia del Bruto minore.

*La luna, quasi a mezza notte tarda,
facea le stelle a noi parer più rade,
fatta com'un secchion che tutto arda;
e correa contra 'l ciel...*

Purg. XVIII, 76-79

in questo caso il rimando alla selva oscura avviene per opposizione. La radice /leuk-/ del nome consente dunque di poter stabilire un sicuro legame, attraverso la parola latina “lucus”, con il bosco: la luna è al contempo associata alla selva oscura e alla radura luminosa (lucus, radura luminosa che si apre nel bosco). L’ambivalenza oscurità-luce perviene all’immagine sacra del bosco, e risulta codificata nei diversi esiti della radice indoeuropea leuk- : in quanto è sovrabbondante di alberi un bosco è lussureggiante, ma tale ricchezza preclude la possibilità del sacro (da ciò la radice comune, sempre da leuk- di “lussureggiante” e di “lussuria”). Si veda come già in una delle maggiori enciclopedie medioevali, quella di Rabano Mauro, contro l’etimologia “e contrariis” varroniana, ripresa da Isidoro di Siviglia, da Donato, da Marziano Cappella e dall’Agostino del *De doctrina christiana* proprio come esempio di antifrasi (vale a dire “sermo e contrario”), si affermasse l’ipotesi di etimologia oggi confermata dagli studiosi: “*Lucus est locus densis arboribus septus solo lucem detrahens. Potest et a conlucendo, crebris luminibus dici, quia ibi propter religionem gentilium cultum que fiebant. Luci ubi in diuinis libris leguntur errorem gentilium significant, quia ibidem sepius, idolis immolabant, ut est illud in propheta: Lucus dazmuz, hoc est adonidis, qui amasius erat ueneris ubi ipse ab errantibus quasi mortuus plangebatur*”.³⁰⁹ Bernardo Silvestre riunisce, nel senso di luogo oscuro, i campi semantici delle tre parole latine silva, lucus e nemus.

È interessante notare come la tesi di Chateaubriand³¹⁰, ripresa poi da Schlegel, che vedeva nella cattedrale medioevale la trasfigurazione architettonica ed artistica del

³⁰⁹ Rabanus Maurus “*De rerum naturis*” (scil. *De universo*) lib XIII, cap.9 “*De lucis*”

³¹⁰ “*Les forêts ont été les premiers temples de la Divinité, et les hommes ont pris dans les forêts la première idée de l'architecture.(...) Les forêts des Gaules ont passé à leur tour dans les temples de nos pères, et nos bois de chênes ont ainsi maintenu leur origine sacrée. Ces voûtes ciselées en feuillages, ces jambages, qui appuient les murs et finissent brusquement comme des troncs brisés, la fraîcheur des voûtes, les ténèbres du sanctuaire, les ailes obscures, les passages secrets, les portes abaissées, tout retrace les labyrinthes des bois dans l'église gothique; tout en fait sentir la religieuse horreur, les mystères et la divinité. Les deux tours hautaines plantées à l'entrée de l'édifice surmontent les ormes et les ifs du cimetière, et font un effet pittoresque sur l'azur du ciel. Tantôt le jour naissant illumine leurs têtes jumelles, tantôt elles paraissent couronnées d'un chapiteau de nuages, ou grossies dans une atmosphère vaporeuse. Les oiseaux eux-mêmes semblent s'y méprendre et les adopter pour les arbres de leurs forêts: des corneilles voltigent autour de leurs faites et se perchent sur leurs galeries.*” R. de Chateaubriand *Des Eglises gotiques* in *Genie du Christianisme*, [III, 1,8] 1802.

bosco sacro dei celti, porti in definitiva alle stesse conclusioni su tale dialettica oscurità-luce: la cattedrale è inizialmente oscura per il fedele che vi entra (come il pellegrino può smarrirsi in un bosco fitto di alti alberi), ma in essa egli può trovare il cammino verso la luce, rappresentata dalle immagini sacre sulle vetrate, vivificate dalla luce solare. In un altro luogo di questa ricerca avevamo visto nella cattedrale medioevale uno spazio che assorbe in sé il fedele, che gli richiede di essere parte di Dio prima di poterlo conoscere (come se l'ingresso nello spazio verticale e oscuro della cattedrale fosse il corrispondente architettonico del "credo ut intelligam") e forse questa citazione di Chateaubriand nasconderebbe qualche insidia per la coerenza del nostro lavoro, se non ricordassimo come la luce nella cattedrale non sia identificabile con la radura luminosa, posta in un luogo centrale collocato nella cattedrale-selva, ma scenda dall'alto, da uno spazio inaccessibile (le vetrate). Prima ancora che in San Paolo e nella sua immagine dello specchio oscurato dalle macchie, già nell'Antico Testamento si poteva trovare un'immagine che suggerisce come la rivelazione teofanica richieda un oscuramento della vista del fedele, da un lato, e come un sottrarsi del suo corpo all'esistenza fenomenica. Mosè riceve la rivelazione di Dio all'interno di una nube densa ("*Mosè entrò nella nube e salì sul monte*" *Es.*24, 18), e questa immagine della nube, all'interno della quale Mosè dimora per sei giorni nella contemplazione della luce divina, bene può accordarsi all'esperienza del viator nella selva come del fedele nella cattedrale. Tale immagine ebbe una certa fortuna nel Trecento, tanto che ad essa si ispirò un anonimo testo inglese di argomento ascetico, "*La nube della non conoscenza*". Alla luce di queste considerazioni, diventa interessante notare come proprio il riferimento ad una nube che avvolge Dante e Beatrice ("*quasi pareva che nube ne coprìsse*" *Pd* II, 31) preceda di pochi versi il quesito sulle macchie lunari (*Pd* II, 49-51).

Possiamo dunque ora cercare di intrecciare gli aspetti dottrinali e filosofici della nostra riflessione con le suggestioni iconologiche. In primo luogo si è visto come Dante pensi diversamente dai filosofi averroisti, quanto alla tensione dell'anima verso un "sommo bene", un intelletto possibile universale, collocato per l'eternità in uno spazio cosmico geometricamente perfetto. Il movimento che nobilita l'animo umano secondo la sua pulsione di conoscenza ("fatti non foste a viver come bruti") non si appaga in una astratta contemplazione di idee eterne e non segue un "naturale" movimento di ascesa. Questo non solo perché sono numerose le tentazioni e le false immagini di bene, ma

anche perché lo spazio della conoscenza e della perfezione umana è chiaramente definito da Dante come esito di un movimento di discesa dall'alto. Le virtù umane, le potenze degli elementi del corpo umano sono "fatte" dai cieli e in particolare dal cielo della luna. Il modo di questo "fare" è irriducibile all'astrazione dell'idea allo stesso modo che irriducibili secondo uno schema astratto sono le fronde di un albero. L'immagine di un albero rovesciato è quella che appunto rende meglio l'idea che ha Dante della creazione divina. Questo "fare" dei cieli non è una semplice concatenazione deterministica di cause, ma contiene un elemento di irrazionalità e di brutalità. Abbiamo visto più su come l'arte dei cieli venga associata all'arte del martello e come tale arte Dante avesse già richiamato per descrivere la sofferta elaborazione stilistica araldiana (cfr. Purg. XXVI). Nella dottrina delle macchie lunari confluisce dunque non solo una teoria cosmologica e una dottrina della creazione, ma viene tenuto saldo uno spazio di libertà all'agire e al sentire umano. Alla rotondità del disco lunare fa da contrappunto l'imperfezione delle macchie. È vero che una volta giunto nell'ottavo cielo Dante non le percepisce più, ma il percorso che lo ha portato fin sulla luna, richiedeva che le contemplatesse. Queste puntualizzazioni consentono di apprezzare la posizione del Dante artista e filosofo, rispetto all'universo di marca aristotelica e logocentrico, che veniva diffuso dalle correnti razionaliste e averroiste dell'epoca. Se la concezione dell'inferno risponde a un intento razionale (si veda l'impianto "giuridico" del rapporto tra peccati e pene, nonché la struttura geometrica della concezione spaziale), sarà proprio nel Paradiso che verrà riaffermata l'irriducibilità ad uno schema razionale di un universo illuminato dalla grazia.

3.18.6 Simbologia delle macchie lunari

È opportuno ora analizzare il circuito di rimandi simbolici che viene innescato dalle macchie lunari.

Le macchie secondo un simbolismo cristologico

Le macchie lunari, in quanto disturbano la visione di un'immagine, possono essere pensate come un equivalente delle ferite, delle piaghe sul corpo di Cristo, che costituiscono un impedimento, un disturbo alla vista del fedele, che non può appagarsi di una visione superficiale, ma si affatica e si emoziona nella contemplazione di quelle piaghe. Quanto al loro collegamento con l'esperienza cortese, esse possono richiamare

le *mortal playas* trobadoriche. Già Pascoli, sulla base di un passo del commento al cantico dei cantici di Bernardo di Chiaravalle³¹¹, suggeriva la possibilità di sovrapporre le ferite nel corpo di Cristo a dei fori nella pietra (dalle ferite sul corpo di Cristo sgorgano i quattro fiumi come dal foro nella pietra sgorga la fonte di vita). La citazione del Pascoli può rendere più comprensibile il concetto per cui le ferite del martirio sul corpo di Cristo sono simili alle macchie che perturbano la superficie di un corpo astrale come la luna. Dunque, se Cristo è la pietra angolare su cui è edificata la comunità dei credenti³¹², e il corpo di Cristo dopo la passione è lo *scandalon*, ovvero “la pietra d’inciampo”³¹³ le ferite su questo corpo martirizzato saranno l’equivalente dei fori su questa pietra. Se si analizza il testo del Cantico dei Cantici, si coglie come l’indugiare sui fori della pietra traduca l’idea della contemplazione.³¹⁴ I fori sono paragonati infatti a dei rifugi per le colombe. In un altro luogo del Cantico le colombe sono paragonate agli occhi dell’amata, quindi il loro posarsi e trovare rifugio nei fori della pietra equivale al posarsi dello sguardo in una profondità che cela una conoscenza superiore. È importante sottolineare come in S. Bernardo la definizione dell’atteggiamento speculativo proprio del cristiano sia posta in relazione con il Cantico dei Cantici, ovvero con la scrittura sacra più vicina alla trattazione di una tematica amorosa. Dante non poteva non porre in relazione questo simbolismo con quello che gli derivava per altra via, attraverso la mitologia antica (filtrata principalmente da Ovidio). E dunque la contemplazione di Cristo-pietra non poteva non richiamare l’altro sguardo sulla pietra, quello del viso femminile che, in quanto immagine dell’alterità, rimandava alla Medusa.

È possibile una seconda interpretazione secondo il simbolismo cristologico. Quest’ultima vede nelle macchie, piuttosto che le ferite e le piaghe del corpo, le macchie che, nella visione imperfetta che è concessa nella vita terrena, rendono difficile la contemplazione del volto di Cristo, secondo la frase paolina già citata. Le due immagini visive, la luna come “volto” riflesso nello specchio del disco lunare e le ferite del corpo di Cristo nel legno della Croce, non sono necessariamente in concorrenza l’una con l’altra. Si ricorderanno, nell’arte Medioevale, la figurazione

³¹¹ Bern. Cl. *Super cantica Sermo LXI: Alias hunc locum (columba mea in foraminibus petrae [= Cant. II, 13, 14 N.d.R.]) ita esposuit, foramina petrae vulnera Christi interpretans Recte omnino, nam petra Christus. Bona foramina, quae fidenti astruunt resurrectionis et Christi divinitatis.* Citato in PASCOLI, 1952.

³¹² Cfr: Matteo 21:42; Atti 4:11; 1 Pietro 2:6-7; Ef. 2:21: “la pietra angolare, sulla quale l’edificio intero, ben collegato insieme, si va innalzando per essere un tempio santo nel Signore”

³¹³ 1Piet. 2:6-7 e Matt. 21:44

³¹⁴ cfr PASCOLI, 1952: (Ma che è questo entrare nel foro della pietra? questo entrare nel santo, e nel santo dei santi? «contemplare»).

giottesca del Cristo-Serafino che appare a san Francesco nel cielo, aureolato dalla sagoma circolare. I valori del corpo nella croce, in questo caso, sono come assorbiti nel volto e nello sguardo.

La dottrina delle macchie lunari non richiede per Dante una spiegazione razionalistica o meramente empirica: questa sarebbe altrettanto blasfemo quanto lo scioglimento dell'enigma della Sfinge da parte di Edipo. Anzi, secondo la sensibilità dantesca le macchie lunari sono l'inciampo alla vista, o meglio i fori sulla pietra d'inciampo: pietra d'inciampo è lo *scandalon* rappresentato dalla immagine di Cristo-Pietra, sulla quale i fori delle ferite rappresentate dalla crocifissione richiedono di essere contemplati a lungo, quasi risalendo i fiumi che da essi sgorgano, allo stesso modo in cui si richiedeva ai fedeli assorti sull'immagine della croce (il *lignum vitae*) di contemplare a lungo le ferite sul corpo di Cristo.

Le macchie lunari come enigmi

Dante affronta il problema anche da un punto di vista strettamente gnoseologico. Il fallimento di chi insiste senza successo nel voler applicare alla spiegazione delle macchie lo stesso procedimento interpretativo di un fatto sensibile è in primo luogo uno scacco gnoseologico. Eppure proprio nel canto successivo Dante tiene a ripetere la massima sensista della scolastica che l' "Intelletto da sensato apprende" (traduzione in volgare della massima tomistica, e già aristotelica, che "nihil est in intellectu quod prius non fuerit in sensu"). D'altronde il giovane Dante fu influenzato da Guinizzelli e Cavalcanti, la cui poetica molto doveva all'aristotelismo e in particolare all'Etica, diffusi in ambito bolognese: ricordiamo qui per inciso la polemica contro Guittone di Guido Cavalcanti, che nel sonetto XLVII lo accusa di "*difetto di saver*", in quanto "*da più a uno face un solecismo*" (riferimento al sillogismo aristotelico, e quindi rivendicazione orgogliosa del contenuto dottrinale della propria poesia). Ebbene, è noto come sia nell'uno che nell'altro Guido i *verba videndi* assumano un rilievo particolare.

Possiamo comprendere meglio l'approccio di Dante al problema della conoscenza se ricordiamo il carattere potenzialmente incestuoso della conoscenza nella mitologia greca. È interpretazione piuttosto diffusa che nel mito greco la figura della Sfinge

indichi la madre cattiva³¹⁵, che si oppone alla conoscenza del figlio, perché quando la conoscenza è totale, questa comporta l'identificazione del soggetto conoscente con l'oggetto conosciuto. Al simbolo, interpretabile come il significante che ripresenta alla mente il rimosso, essa oppone l'enigma. Questo concetto è ancor meglio comprensibile quando oggetto della conoscenza è l'interiorità stessa dell'uomo. L'uomo non può mai conoscere interamente se stesso, pena il perdersi nella fontana di Narciso (emblema di questo processo di rispecchiamento e identificazione del soggetto conoscente con l'oggetto conosciuto). Lo specchio in cui egli osserva la propria immagine deve per forza contenere delle "macchie", cioè degli enigmi, che psicanaliticamente esprimono quelle fasi della costruzione dell'anima che la coscienza individuale contiene, ma che restano depositate nell'inconscio, codificate in un linguaggio inaccessibile, proprio perché il soggetto conoscente non possa svelarle interamente a se stesso. Tali enigmi sono interpretabili in chiave psicanalitica come i contenitori psichici della fase edipica della nostra coscienza. Queste considerazioni sembrano suffragate dal riferimento che Dante fa proprio nel IV canto del Paradiso sia al tema gnoseologico, sia al mito di Alcmeone che uccide la madre per rispettare la memoria del padre morto. Il ricorso all'enigma, e all'immagine visiva che ne costituisce l'equivalente (la macchia), non costituisce dunque soltanto un generico tributo a un modo di espressione ermetico, che risale alla "paraula escura" del primo trobar clus, ma è necessitato da una concezione della conoscenza che è anche introspezione, sguardo nell'io che contiene dei pericoli, primo fra tutti quello che uccise Narciso, il pericolo cioè di "conoscere troppo", di svelarsi interamente a se stesso. Il simbolismo gnoseologico assunto dalle macchie nella *Commedia* consente di apprezzare la distanza che separa Dante da un approccio averroista. Se pure è esistita una fase in cui Dante identificava Beatrice con l'intelletto agente, ovvero con la conoscenza pura costituita dalle idee universali, collocata nell'empireo, per cui lo sguardo nel suo volto coincideva con la contemplazione di questa entità astratta e universale (il sommo bene, che genera la felicità intellettuale), questa posizione (che per alcuni è la stessa di Jean de Meun) non è di sicuro quella del Dante che scrive la *Commedia*. Nel percorso di risalita alla conoscenza più pura sono poste le macchie, che sono espressione del carattere imperfetto, ma anche introspettivo e individuale, della conoscenza umana.

³¹⁵ Cfr. AGAMBEN, 1977; CARLONI-NOBILI, 1975 pp.145-148.

Le macchie lunari come macchie di vegetazione nel lucus

Che poi il disco lunare altro non sia che l'orrida selva trasfigurata in lucus (o se vogliamo locus amoenus), lo confermano altri significativi richiami intratestuali tra la situazione incipitaria di incertezza e dubbio rispetto al viaggio da compiere del Dante pellegrino, e i dubbi filosofici del fedele di Beatrice nel Paradiso: osserviamo lo stesso tono didascalico tra il “*molte fiate...falso veder bestia quand'ombra*” di *Inf* II e il “*molte fiate....per fuggir perielio*” di *Par* IV. Si noti poi come il progresso nella conoscenza del vero venga, ancora nel IV del Paradiso, esplicitamente paragonato alla situazione orrida e silvestre di una fiera che trova pace nella sua tana, con parole legate ancora alla radice /leuk-/ (questa volta con esito in lustrum):

*Io veggio ben che già mai non si sazia
nostro intelletto, se 'l ver non lo illustra
di fuor dal qual nessun vero si spazia.
Posasi in esso come fera in lustra*

Pd IV, vv.124-127

E ancora, nei versi immediatamente successivi, la metafora vegetale si completa nel parallelismo tra crescita di una pianta e il progredire conoscitivo, che rampolla dal dubbio. L'impressione è che Dante, proprio in un contesto elevato e di contenuto dottrinale come quello di questi primi canti del Paradiso, realizzi una trasfigurazione della selva dei primi canti dell'Inferno. Che la “lustra” del v.127, dove rappresenta l'imperfetto intelletto umano, non sia altro che la selva trasfigurata ce lo attestano delle precise spie intertestuali e intratestuali. L'ntertestualità va in direzione di un altro alfiere della filosofia averroistica e del legame tra ottica aristotelica ed etica, Guido Cavalcanti. Nel già citato “*Donna me prega*” parlando dell'amore che quando si distingue dalle “bellezze selvagge” e dall'apparenza fenomenica per decantarsi in pura sostanza intellettuale, si insedia nell'intelletto in modo che “*non si po' conoscer per lo viso...for di colore*” (cfr. *scolorocci il viso* in *Inf.V*), cosicchè “*assiso 'n mezzo oscuro luce rade*” (Cfr l'immagine della “*fera in lustra*”). Si tratta evidentemente di uno stesso tipo di immagini. Riferendosi ad un amore ancora privo di una illuminazione intellettuale, Cavalcanti apprentemente sembra sottolinearne l'oscurità. Ma laddove esso si traduce

in inteliezione pura, Cavalcanti fornisce una immagine molto simile a quella degli occhi della pantera che brillano nel buio:

*che prende - nel possibile intelletto,
come in subietto, - loco e dimoranza.
In quella parte mai non ha possanza
perché da qualitate non descende:
resplende - in sé perpetual effetto;*

Analogia all'immagine di una fiera nascosta nell'ombra è infatti questa immagine di Amore che prende "loco e dimoranza" nell'intelletto possibile e risplende sì di una luce riflessa, ma in virtù di un'energia propria che passa dalla potenza all'atto quando è illuminata dalla grazia divina.

Proprio il confronto con "*Donna me prega*" è un potente strumento ermeneutico per mettere in chiaro i significati della duplice metafora dantesca: la selva è la prigione dei sensi (il sé riflesso, non ancora illuminato dalla grazia di Beatrice), la "lustra" (bosco sacro e radura luminosa) è ancora l'anima sensitiva in cui "piove" la veduta forma resa luminosa (*come diaffan da lume*), dopo aver trovato dimora nell'intelletto possibile. Possiamo inoltre notare come, almeno su un piano strettamente teorico (e non di esplicito riferimento al mito di Narciso), anche Cavalcanti alluda all'idea di una percezione visiva di Amore che non si oggettiva in un'immagine separata dal soggetto conoscente, ma, pur percepita come oggetto sensibile (*veduta forma che s'intende*), finisce per imprimersi (*prendere loco e dimoranza*) nell'intelletto possibile "come in subbietto" (non come un oggetto percepito come esterno, in quanto entrato nel campo visivo del soggetto percipiente, ma come "impronta" che si insedia nell'intelletto possibile). Si tratta insomma di un'immagine che non produce uno "spirito fantastico" impresso nello pneuma e avente sede nella memoria ("*non pote largir somiglianza*": non dà luogo ad un'immagine di sé che consenta di pensarla come oggetto di conoscenza), ma si imprime direttamente nell'intelletto possibile. La sua natura dunque non si rivela all'amante in quanto questi la percepisce come oggetto di desiderio, ma in quanto ne modifica la natura attraverso la contemplazione (*non ha diletto*-il "piacer" di Francesca- *ma consideranza*). L'unico modo che ha l'amante di constatare l'influsso di Amore, consiste in un atteggiamento contemplativo (e auto-contemplativo) che gli consenta di cogliere gli effetti del suo potere nobilitante. Si noti poi, in continuità con le

fiere di *Inf. I*, come Dante sottolinei la “voracità” (“*già mai non si sazia*”) del proprio intelletto (che nel caso della lupa era voracità sessuale e fame, mentre ora vale come voracità di conoscenza, la stessa di Ulisse). Già si era visto come due tessere cavalcantiane, anch’esse tali da evocare lo sguardo contemplativo su di un’immagine riflessa, si potessero rinvenire anche nel I canto dell’Inferno, precisamente nel “guata” che potrebbe richiamare quello di “*Guata, Manetto*” (in un’ipotesi di interpretazione esoterica dello “scrigno”) e in “*tanto pareva che l’aere ne tremesse*” che richiama “*che fa tremar di chiaritate l’are*”. Seguendo questa traccia si possono cogliere ulteriori riferimenti intratestuali tra I dell’Inferno e III del *Paradiso*, intanto il sostantivo stesso “fera” (che nel *Paradiso* è una metafora della condizione di appagamento e di sicurezza del pellegrino sciolto finalmente dai propri dubbi dottrinali, in risposta allo smarrimento esistenziale della condizione di perdizione morale dell’inizio dell’Inferno) richiama la “*fera alla gaetta pelle*”. La pelle “gaetta” e il “pel maculato”, come anche le tele d’Aracne della pelle serpentina di Gerione, rimandano iconologicamente all’immagine della macchia (qui le macchie lunari) che da strumento di attrazione e inganno dei sensi diventano oggetto di mistica contemplazione (le macchie lunari che secondo l’interpretazione che abbiamo argomentato più su si collegano alle ferite di Cristo, nell’iconografia sacra oggetto di contemplazione del fedele). A proposito poi della “fera”, questo sostantivo era già stato anticipato da un participio che richiama direttamente l’incontro con il leone (una delle tre fiere che Dante incontra nella spiaggia). Il sostantivo è “ripinte”, che realizza un perfetto parallelismo tra la lupa che respinge “*là ‘ve ‘l sol tace*”³¹⁶ il pellegrino (allontanandolo dunque dalla via del bene) e il “risospingere” verso la certezza della fede l’agens reso incerto dai dubbi dottrinali. Il participio “ripinte” introduce poi la memoria infernale implicitata nel “ricolte” pochi versi più avanti. Ancora una volta viene sollecitata la memoria verbale, in quanto essa è associata ad un’immagine tra le più vivide e disturbanti dell’Inferno: il sangue degli ignavi “ricolto” dai fastidiosi vermi (cfr. *Inf. II* v.69). Si può ipotizzare, lo si vedrà più avanti, che questa immagine grandguignolesca derivi dalla risemantizzazione di un’altra immagine (iconograficamente analoga, ma di natura essenzialmente comica) del *Roman de la Rose* (più precisamente, non sarà un caso, del Discorso di *Nature*). Si noti poi come i termini divergenti di questa coppia intratestuale costituiscano a loro volta un rimando a uno di quei canti che proprio nella nostra particolare prospettiva (che

³¹⁶ Mi ripigne la ‘ve ‘l sol tace.

intreccia lettura comparata e riflessione iconologica), aveva sollecitato maggiormente la nostra attenzione. Nel canto degli ignavi il sangue è ricolto dai vermi, nel quarto del Paradiso sono le parole ad essere ricolte: “parole e sangue” era la dittologia nominale su cui avevamo incentrato il nostro commento del canto dei suicidi (come traduzione poetica dell’iconografia del *lignum vitae*, che intrecciavano la contemplazione mistica del sangue delle ferite di Cristo con la riflessione speculativa consentita dalle parole dei cartigli). Possiamo anche arricchire ora quella riflessione, dopo le considerazioni fatte tra il rapporto tra il corpo (legato al cuore, all’animalità pulsante del flusso sanguigno) e il viso (l’immagine astratta di sé). Se per alcuni canti dell’Inferno (vedi ad esempio il XXVII) si è parlato di un processo di demonizzazione del sacro, in questi canti paradisiaci sembra di assistere ad un parallelo (anche se meno evidente) processo di sacralizzazione del demoniaco. Leggiamo ora ripinte e ricolte nel loro contesto

*così l'avria **ripinte** per la strada
ond'eran tratte, come fuoro*

*sciolte;
ma così salda voglia è troppo
rada.*

*E per queste parole, se **ricolte**
l'hai come dei, è l'argomento casso*

Pd IV, 85-90

Infine, a chiudere il cerchio dei richiami intratestuali tra i primi canti dell’Inferno e i primi canti del Paradiso, ecco la stessa metafora della fonte e del fiume per esprimere il ruolo salvifico e di guida di Virgilio nell’Inferno e poi di Beatrice nel Paradiso

*Or se' tu quel Virgilio e quella **fonte**
che spandi di parlar sì largo **fiume**?*

Inf. I, 79-80

*Cotal fu l'ondeggiar del santo **rio**
ch'uscì del **fonte** ond'ogne ver deriva*

Pd. IV, 115-116

Appurata l'esistenza di questo rimando interno, sarebbe interessante analizzarlo nel dettaglio, chiedendosi ad esempio quale significato possa avere il cambiamento di genere del lemma "fonte": nell'Inferno è la fonte, nel Paradiso è "il fonte", come quello dell'errore di Narciso, richiamato all'inizio del canto. A questo proposito è suggestivo osservare che un'analoga inversione di genere è nel *Roman de la Rose*, dove il "*miroir perilleus*" del de Lorris diventa la "*fontaine perilleuse*" del de Meun).

3.19 Processi di riallegorizzazione nella *Commedia* e nel *Roman*

Assistiamo dunque ad una significativa mutazione della metafora della selva. Se questa metafora si fosse mantenuta coerente all'impressione che ne ricava il lettore della *Commedia* alle prese con i primi canti dell'Inferno, un'interpretazione cioè strettamente "medioevale", preta di un allegorismo un po' rigido e astratto, l'ambito arboreo vegetale avrebbe dovuto essere completamente abbandonato nei canti paradisiaci, proprio per segnare una cesura netta con la situazione terrestre e silvestre della condizione di perdizione morale dell'agens all'inizio del suo viaggio. Questa interpretazione non era del tutto smentita neanche da una lettura dell'universo della *Commedia* come un organismo architettonico paragonabile a una cattedrale gotica. Infatti se è accettabile l'interpretazione di Chateaubriand più su citata, della cattedrale come selva, essa non esclude una possibilità di trascendenza. È infatti vero che la percezione dello spazio del fedele appena entrato in una cattedrale corrisponde al senso di smarrimento (spazi male illuminati e forte verticalità sono il contrario di uno spazio "a misura d'uomo"), ed è altrettanto vero che la luce che "guida" il fedele giunge dall'alto, dalle vetrate colorate che effondono la loro luce digradante verso il basso, in una trasposizione visiva del concetto dell'emanatismo avicenniano. Quello che ci importa qui è sottolineare come la luce corrisponda a una manifestazione divina che implica una salvezza per l'uomo attuabile solo nella misura della negazione dei valori terreni. Nonostante l'utilizzo dello stesso significante (la vegetazione arborea) il campo metaforico della cattedrale-selva medioevale non può essere sovrapposto al concetto di uno spazio aperto e luminoso, la radura, ricavato non al di sopra ma al centro della selva (non come selva negata e superata ma come selva "raggiunta", alla fine di un percorso in cui allo smarrirsi nella selva segue un ritrovarsi nella selva stessa). Il primo campo metaforico è chiaramente medioevale, mentre il secondo è preumanistico e in un

momento successivo tipicamente umanistico-rinascimentale (pensiamo al significato della radura luminosa nelle “*Stanze per la giostra*” del Poliziano). Un’interpretazione del disco lunare come *lucus/locus amoenus* da un lato rafforza il rapporto di analogia con il giardino della *Rose*, dall’altro mostra una sensibilità preumanistica in Dante (testimoniata peraltro da molti altri indizi nell’opera dantesca). Era consapevole Dante di questo “spostamento del campo semantico” della metafora della selva? È difficile dirlo, e forse è più economico pensare a una tensione inconsapevole fra i due ambiti di significazione. Ciò risulta evidente se pensiamo non solo a quelle lacerazioni del tessuto allegorico che nella *Commedia* si prospettano dove sono chiamati in causa i valori umanistici (li abbiamo già citati in altri luoghi di questo lavoro: l’episodio di Francesca, quello degli Spiriti Magni e Ulisse), ma anche alla luce di una particolare anfibologia ricordata, in una sua recente conferenza, alla “Dante” di Venezia, da Emilio Pasquini. Per lo studioso, le anfibologie almeno nel Dante “canonico”³¹⁷, sono assai rare per non dire eccezionali. Le ambiguità testuali sono quasi sempre dovute a una difficoltà degli interpreti successivi, mentre ben difficilmente è possibile dimostrare il ricorso all’intenzionale “doppio senso” nella *Commedia*. Ciò deriverebbe dal carattere profetico dell’opera (a cui han posto mano cielo e terra e il cui auctor è *scriba Dei*) e che dunque richiede un linguaggio alieno da qualsiasi ambiguità o gioco di natura letteraria. Eppure, riconosce Pasquini, una oscillazione di significato tra opposti si può avvertire in questa terzina:

*Non era lunga ancor la nostra via
di qua dal sonno, quand' io vidi un foco*

ch'emisperio di tenebre vincia.

Inf. IV, 67-69

Come sottolineava già Fiorenzo Forti (uno dei principali studiosi che si occuparono del tema dell’umanesimo dantesco), sul valore sintattico di quel “che” prolettico del v.69 si gioca l’interpretazione di tutto il canto.³¹⁸ Se infatti il “che” è riferito a “foco” (e quindi

³¹⁷ Bisogna necessariamente fare eccezione per il Dante del *Fiore* e del *Detto d’amore*: il primo non lesina i doppi sensi osceni, il secondo gioca sull’*aequivocatio*. Se Pasquini non crede all’attribuzione dantesca dei due poemetti, noi riteniamo comunque che la *Commedia*, rivestendo almeno in parte una funzione di palinodia rispetto ai due brevi volgarizzamenti della *Rose*, rinneghi i doppi sensi proprio per riaffermare l’unicità di significato della parola poetica (il che non esclude una polisemia “verticale”, rivendicata nell’epistola a Can Grande della Scala)

³¹⁸ FORTI, 1977.

è il fuoco che vince le tenebre) l'interpretazione che si deve dare del canto è preumanistica (il castello degli spiriti magni emana una luce che vince le tenebre dell'ignoranza e il castello rivendica il valore positivo dell'esperienza umana); se invece sono le tenebre ad avvolgere il fuoco nella notte dell'oblio (da leggersi come una condanna per la *ùbris* conoscitiva degli spiriti magni), prevale piuttosto un'interpretazione "medioevale" del canto. All'eccezionale importanza che questo passo assume rispetto all'ermeneutica dantesca (circa la posizione assunta dal poeta intorno al tema della superbia intellettuale e alla nascita di una sensibilità preumanistica), noi possiamo aggiungere una riflessione di natura iconologica, che possiamo sviluppare proprio sulla base delle considerazioni precedenti. L'idea di un fuoco circondato dalle tenebre fa pensare al fuoco della conoscenza umana immersa nell'oscurità della materia e rimanda a una concezione del cosmo di tipo aristotelico (nella terra non vi può essere un luogo veramente luminoso, perché la luce della conoscenza si trova nell'empireo, dunque in alto, come dimostra la tendenza di ogni fuoco a salire verso l'alto); è la stessa concezione dell'immagine oppressiva del cerchio della sfera sublunare che cinge, oscurandola, la conoscenza umana non illuminata dalla fede. A questa categoria di immagini circolari appartiene quella che possiamo registrare nella sestina "al poco giorno ed al gran cerchio d'ombra", o quella del corpo umano come gabbia costringente ("fascia che la morte dissolve" *Purg. XVI*, 39), o ancora le cappe di fuori dorate (*Inf. XXIII*, 64) che contengono piombo (forse rovescio dell'immagine dei "vasi di creta" che contengono un tesoro, di cui parla S. Paolo nella seconda lettera ai Corinzi³¹⁹). E infine i gironi infernali; se invece si accoglie la seconda interpretazione, quella preumanistica, di un fuoco che "vince" le tenebre e promana da un centro luminoso collocato su un ideale paradiso terrestre, ecco che ci troviamo di fronte all'immagine della radura luminosa, il *lucus*, che più su avevamo collegato all'immagine del disco lunare.

3.20 L'ombra di Narciso: identità e alterità in *Inferno I*

Questa immagine del disco della luna come radura luminosa, trasfigurazione di quella dell'Eden di Matelda e prima ancora della selva selvaggia, ci porta ora a indagare in direzione dell'intratestualità della *Commedia*. Il parallelismo tra la situazione incipitaria

³¹⁹ 2Cor 4,7

infernale e la descrizione del paesaggio lunare nei canti dottrinali posti all'inizio del Paradiso, se da un lato risolve alcuni problemi confermandoci nella possibilità di leggere il disco lunare come macchia di verde più luminosa all'interno di una selva, garantendo la continuità del campo semantico e metaforico arboreo e vegetale, dall'altro solleva dei dubbi. Si è visto come Dante nel quarto del *Paradiso* paragoni il vero insediato nel suo intelletto (quindi se stesso come soggetto conoscente) a una “fera in lustra”. La valenza simbolica della fera, con tutta probabilità una pantera, sta nella lucentezza del suo pelo colorato, ma ancor di più nella proverbiale lucentezza dei suoi occhi, ad esprimere la visione intellettuale più chiara che è data solamente dalla conoscenza del vero. Il problema dunque non sta nell'uso del sostantivo “fiera” in un contesto paradisiaco. Il fatto che Dante costruisca un campo metaforico in cui una “fiera” si libera dei connotati infernali e demoniaci e al contrario assume una valenza positiva non costituisce certo una difficoltà e neppure una novità nell'opera di Dante. Non era forse una pantera quel volgare illustre che i poeti dovevano ricercare per meglio esprimere i contenuti della canzone tragica? La tradizione cortese della metafora venatoria consentiva di vedere nella “fiera” cacciata anche l'oggetto nobile della “queste”. Quanto abbiamo detto poi sulle macchie lunari come manifestazione di una creazione naturale che contiene in sé qualcosa di selvaggio e irrazionale, ma al tempo stesso è premessa per la costruzione di una via umana all'eccellenza e al divino, può aiutare a contestualizzare meglio queste considerazioni. Dante insomma rivendica il suo particolare umanesimo, come autonomia del regno sublunare e del naturale, contro le astrattezze metafisiche o il razionalismo naturalistico e questo costituisce la premessa teorica di una poetica che rivaluta il carattere talora brutale e violentemente naturale della creazione artistica (“l'arte del martello” e il “foco che affina” di Arnaut).

Il problema non sta dunque nella fiera paradisiaca, ma in quella infernale. Il termine che, nel parallelismo che abbiamo istituito con il primo canto dell'*Inferno*, corrisponde da vicino a questa “fera” del cielo della Luna è la “fiera alla gaetta pelle” che, al cominciare della salita, sbarra il passo all'agens desideroso di riportarsi sulla retta via. Stando alla lettura tradizionale delle tre fiere, si tratterebbe di un animale caricato di significati allegorici, e in nessun modo identificabile con il soggetto conoscente e con il viator. Dunque, e in questo consiste il problema a cui accennavo, il nostro parallelismo rischierebbe di cadere o quantomeno di essere fortemente indebolito, stante la mancata omologia tra una delle coppie di termini corrispondenti nel rapporto intratestuale

(“fiera alla gaetta pelle”, che potremmo abbreviare in “fera in silva” da un lato, e “fera in lustra”, autocoscienza dell’intelligenza illuminata dalla fede, dall’altro). Che però il Dante agens si imbatta in una fiera è lettura tradizionale, che interpreta letteralmente quanto dice il Dante agens e al più legge i primi canti infernali come pervasi da un rozzo allegorismo medioevale. Noi stessi in altro luogo abbiamo paragonato l’incontro con le tre fiere con la tradizione dell’incontro “dei tre vivi e dei tre morti”, non ancora attestato iconograficamente all’epoca di Dante, ma con tutta probabilità presente nelle tradizioni orali. Ma se cerchiamo di analizzare i dati in nostro possesso secondo quanto il nostro paradigma d’indagine ci suggerisce, tralasciando per un attimo l’interpretazione tradizionale delle tre fiere, scopriamo che non è poi così difficile trovare una via ermeneutica a una possibile identificazione di Dante con la “fiera alla gaetta pelle”. È sufficiente pensare che essa corrisponda all’immagine del poeta riflessa nell’acqua. Il Dante agens, insomma, quando incontra la fiera “che di pel maculato era coverta” e della quale dice che “non mi si partìa dinanzi al volto”, in realtà vede se stesso, novello Narciso, riflesso in una fonte. A differenza di Narciso, non si innamora dell’immagine che vede, ma ne prova repulsione e orrore, mista però a un sentimento di fascinazione, visto che il “*non mi si partìa dinnanzi al volto*”, se accettiamo l’ipotesi che si riferisca alla propria immagine riflessa nell’acqua, indica appunto l’incapacità di staccare lo sguardo. Il mancato riconoscimento di sé nell’acqua è perfettamente coerente con quanto Dante andava dicendo dell’anima avvolta dalla passione: essa appare tenebrosa (quindi immersa in un contesto umbratile come la selva oscura, ed essa stessa oscurata da macchie che il Dante agens erroneamente interpreta come macchie sulla pelle, strumento di fascinazione sensuale). Sulla scorta dell’analisi di Boyde³²⁰ intorno alla fisica della sensazione e percezione in Dante, si può osservare come anche il colore, proprio come le macchie, possa essere visto come privazione o limitatezza di luce, caratteristiche del limitato sentire dell’uomo il quale, vichianamente, vede dapprima in modo confuso e incerto. Se dunque anche il colore sta a rappresentare una visione imperfetta e limitata, allora anche il velo sanguigno che ricopre Amore nella *Vita Nuova*, o i suoi travestimenti, non sarà un caso, in abiti da “pellegrino³²¹”, indica questo processo di trasfigurazione e smarrimento dell’identità cui va soggetto colui che è pervaso dall’amore passione anziché dall’amor-caritas. Ma l’indizio più importante di

³²⁰ BOYDE, 1993

³²¹ E “peregrin”, come vedremo meglio più avanti, è anche il raggio di luce che ritorna verso Beatrice dopo ch’ella ha guardato in lui.

questo mancato riconoscimento di sé lo dà Dante stesso nel canto infernale, nella metafora (che in realtà ha valore letterale) “*falso veder bestia quand’ombra*”. È vero che è possibile leggere l’espressione come il cogliere la parvenza di una fiera laddove si tratta solo di un’ombra, intesa semplicemente come privazione di luce; non si deve dimenticare però come Dante impieghi il sostantivo “ombre” nella *Commedia* prevalentemente per indicare le anime dei defunti che si rendono visibili all’agens attraverso un simulacro delle loro sembianze corporali in vita (questo già pochi versi dopo, quando a Virgilio dice “dimmi chi fosti, o ombra o omo certo”). Dunque “*falso veder bestia quand’ombra*” si può leggere su due piani di lettura sfalsati: l’uno è espressione dell’agens per descrivere il particolare tipo di percezione visiva nella selva, l’altro è un indizio dell’auctor per esprimere il fraintendimento dell’agens, questa volta non “contrario”, ma simile a quello di “colui che accese amor tra l’omo e ‘l fonte”. Questa interpretazione, può apparire azzardata, e in particolare a coloro cui non sembra possibile una interpretazione che ammetta la presenza di più piani di lettura e di anfibologie nel testo della *Commedia*. È vero, per fare un esempio, che il Pasquini per potersi mantenere fedele a tale “ortodossia interpretativa”, è in un certo senso costretto a rifiutare l’attribuzione dantesca di “*Fiore*” e “*Detto d’amore*”; è altrettanto vero che tale ipotesi attributiva ha costituito per noi il primo impulso a trattare del rapporto tra *Commedia* e *Roman de la Rose*. In un certo senso, è la natura stessa del problema che qui si discute a spingere verso una ridefinizione del paradigma d’indagine, che ove si accolga come necessaria la contestualizzazione dell’opera dantesca all’interno della galassia culturale definita dalla ricezione del *Roman de la Rose*, non può che declinarsi in senso indiziario, e accogliere la possibilità di livelli di interpretazione e di sensi riposti nelle pieghe dell’ambiguità testuale. L’ipotesi che abbiamo ora avanzata non risolve solo il problema del parallelismo imperfetto tra la selva selvaggia e la luna-radura luminosa dei primi canti del Paradiso (*lucus* e *locus amoenus* al tempo stesso). Risolve quello, ancor più importante nella considerazione dei rapporti tra *Rose* e *Commedia*, dell’apparente assenza del mito di Narciso nell’opera di Dante. Parlo di un’assenza di Narciso come figura della narrazione, dunque in un rapporto di identificazione con il poeta-agens e amante, visto che apparentemente Dante vi si riferisce soltanto in due passi: una similitudine un po’ meccanica e poco espressiva, laddove parla dell’errore “*contrario a quello di Narciso*”, e nell’espressione “*specchio di Narcisso*”, per intendere la fonte d’acqua cui anela l’idropico. In effetti, quello di

Paradiso III è un uso della figura e del mito di Narciso che un po' delude quei lettori che sono abituati a un Dante che nel riprendere i miti antichi spesso supera le proprie fonti classiche. L'ipotesi che Dante all'inizio del suo viaggio non si imbatta in tre fiere, ma creda di vederle, perché in realtà l'immagine di tale trittico ferino costituisce il suo riflesso in uno specchio d'acqua, da un lato riporta potentemente tutta la struttura narrativa della *Commedia* dentro l'incanto e la fascinazione tragica di Narciso, introiettando nella soggettività lirica l'itinerario epico, dall'altro ci consente di superare questo grave limite nella comparazione tra la *Rose* e la *Commedia*. Sull'identificazione del riflesso di Dante proprio nella "*fera alla gaetta pelle*" ritorneremo più avanti. Ci preme ora rispondere ad una legittima obiezione: Dante, nell'incipit infernale, non parla mai di se stesso di fronte a una superficie specchiata, né la narrazione è prospettata come frutto della visione di un'immagine in uno specchio d'acqua (o di un incanto onirico che nasce dal guardarsi in una fonte). A questa affermazione possiamo facilmente rispondere che, a differenza del De Lorris, Dante non aveva alcuna ragione per parlare di tale inganno della vista. Nella *Rose* l'auctor è separato dall'agens, mentre in Dante auctor e agens coincidono. Se il mito di Narciso fosse stato narrato da Narciso (ipotesi quanto mai teorica visto che il Narciso del mito muore per annegamento e dunque non poteva certo raccontare la propria vicenda), come avrebbe iniziato la propria storia? "Ad un certo punto della mia vita mi imbattei in un'immagine ricca di fascino, così bella che non riuscivo a staccare da essa lo sguardo". Ricordiamo, per evitare ogni confusione nel lettore che la visione di sé, da parte di Narciso, nell'immagine riflessa nella chiara fonte è posteriore, almeno nella versione del mito narrata da Ovidio, che poi è quella presumibilmente conosciuta da Dante e poi materia del *lai* omonimo diffuso in lingua provenzale. Inizialmente Narciso vede soltanto delle immagini confuse nelle acque limacciose e oscure di alcuni fiumi, e solo in seguito, in uno specchio d'acqua limpido vede la propria immagine, non la riconosce come propria (mai prima Narciso aveva visto se stesso) e se ne innamora. La disperazione segue al riconoscimento perché solo allora Narciso comprende che non potrà mai vedere ricambiato il proprio amore. Il Dante auctor dunque, dal momento che si identificava con l'agens, non poteva svelare l'inganno (cioè la natura onirica del suo viaggio). Tutt'al più poteva lasciare degli indizi, delle spie intratestuali quali sono appunto i rapporti sotterranei tra questi canti, nella certezza che i suoi contemporanei li avrebbero colti. Tra questi vi fu certamente Cecco d'Ascoli che nello scrivere l'*Acerba* (la sua

“Anticommedia”) inizia così: “*qui non si parla al modo delle rane, fingendo cose vaghe*”. Il “parlare al modo delle rane” è un preciso riferimento alla natura di “commedia” dell’opera dantesca, che fa pensare all’ammonimento rivolto da Giovanni del Virgilio a Dante nella epistola che diede avvio alla corrispondenza eglogistica: la commedia che “coaxat”, gracida come le rane, e invaderà con il suo chiasso ogni strada distruggendo la buona letteratura.

Il “fingere cose vaghe” potrebbe indicare proprio la fascinazione e l’incanto di Narciso, il fatto cioè che il viaggio oltremondano fosse tutto messo per così dire tra parentesi, racchiuso nella soggettività conoscente dell’agens, compresso spazialmente nell’identità tragica di luogo e azione dello sguardo di Narciso, e temporalmente nelle fasi progressive di uno sguardo che nell’indugiare nel guardare la propria immagine da oscuro e confuso diventa via via più chiaro. Prima ancora che proponessimo questa ipotesi di lettura e di confronto dei tre momenti di progressiva trasfigurazione della selva (secondo un percorso chiaramente identificabile: da selva nel I canto dell’Inferno, a *locus amoenus* – paradiso terrestre nel canto di Matelda, a *lucus*, metafora di *Cristo-Lux in tenebris* dell’apocalisse giovannea), avevamo già sottolineato come la chiave di lettura per molti degli incontri con le ombre fosse quella del rispecchiamento. È il caso di ricordare ad esempio la figura di Brunetto Latini, anch’egli dal viso deturpato dalla natura sensuale del proprio peccato contro natura. E nell’incontro con Brunetto è centrale il tema della difficoltà da parte del Dante viator nel riconoscere l’immagine un tempo familiare. Si era visto poi come l’incontro tra il discepolo e il vecchio maestro a sua volta richiamasse il dialogo tra la *Vieille* e la giovane nel *Roman de la Rose*.

È necessario ora ritornare al primo canto dell’*Inferno*, con il preciso intento di trovare conferma all’ipotesi di lavoro, quanto mai suggestiva, di ricercare quelle spie, quegli indizi che l’autore (diverso e come separato dall’auctor-agens) lascia per far comprendere che il viaggio della *Commedia* nasce dall’osservazione di un’immagine in una fonte. Già il primo verso ci prospetta una possibile doppia interpretazione: “*Mi ritrovai*” può valere “fui in un certo luogo”, ma non è del tutto immotivata l’interpretazione “mi vidi”, “Ai miei sensi apparivo come”. Anche della lupa che va incontro al poeta, si dice “*parea che contra me venesse*”. In proposito è illuminante il confronto con i vari usi del verbo “parere” in alcune visioni angosciose della *Vita Nuova*.

L'immagine che Dante vede riflessa in questo specchio d'acqua è oscura, perché il poeta è in un momento della vita in cui il traviamiento morale e intellettuale lo ha portato a possedere una minor chiarezza nella percezione visiva. Ricordiamo che nella fisica aristotelica gli aspetti fisici e fisiologici hanno sempre una valenza anche morale. All'*apprehensio* dei sensi segue infatti l'*intentio*, cioè una valutazione cosciente di tipo morale che richiede che l'elemento percettivo venga ri-presentato alla mente attraverso l'attivazione di una facoltà specifica della mente umana, che in certo senso coglie la vera luce e il vero colore delle cose del mondo. È una concezione secondo la quale si può dire in certo senso che per "vedere veramente" bisogna chiudere gli occhi (pur nella coscienza che l'intelletto "da sensato apprehendit") e per cui lo smarrimento morale è anche legato ad una incapacità di cogliere la luce nelle cose del mondo.³²² Ricordiamo come Dante nel *Convivio* parlasse del periodo degli studi filosofici e dell'amore per la donna gentile, come funestato da una malattia degli occhi (in quel libro spiegata come dovuta al troppo studio). Dunque Dante non riconosce un paesaggio familiare come era la sua Firenze, che rappresenta come una selva selvaggia, un luogo in cui l'infittirsi della vegetazione produce lussuria (secondo la valenza etimologica del termine) e impedisce quella chiarezza e penetrazione della luce che è propria del *lucus*.

All'interno di questo scenario l'agens non riconosce neppure se stesso: Dante aveva già detto in "Amor che movi" che l'anima ottenebrata dalle passioni è "*come pintura in tenebrosa parte*". Il concetto dell'anima ottenebrata dalla passione dei sensi perché corrotta dalla materia informe cui è congiunta, nell'impasto di materia e di forma, potrebbe richiamare non solo la gnoseologia aristotelica, ma la sua fisica (ovvero la dottrina dell'ilemorfismo). In realtà non è per nulla pacifico che Dante, all'altezza della *Commedia*, abbracciasse pienamente tale dottrina, visto che già nel *Convivio* nutriva molte incertezze sulla natura dell'anima umana e della sua generazione (vedi ad esempio il dubbio su cui si macerava il giovane poeta, se cioè "*la materia dei primi elementi fosse da Dio intesa*³²³"). E d'altronde, l'idea di un percorso sapienziale che inizia con la dolorosa consapevolezza di una lontananza da Dio, del proprio essere calati nel regno del falso e del molteplice, era già stata affermata da Agostino: *Riverberasti l'infermità del mio sguardo folgorandomi col tuo raggio... e mi scoprii lontano da te,*

³²² BOYDE, 1993: pp. 47-49.

³²³ L'interpretazione di tale frase è stata al centro della nota polemica Busnelli-Nardi sull'interpretazione in senso tomistico (aristotelico) oppure Avicenniano e neoplatonico della concezione della materia prima in Dante (cfr. John Bruce-Jones *L'importanza primaria della materia prima in Dante* in BOYDE, 1995: 213-221).

nella regione della dissomiglianza...” (*Confessioni*, VII, 10). Comprendere la propria dolorosa condizione, diventa il primo passo di un cammino di riscatto. Un altro passo di Agostino, vicino a quello ora citato, fa quasi pensare al rispecchiamento

Ammonito da quegli scritti a tornare in me stesso, entrai nell'intimo del mio cuore sotto la tua guida; e lo potei, perchè divenisti mio soccorritore. Vi entrai e scorsi con l'occhio della mia anima, per quanto torbido fosse, sopra l'occhio medesimo della mia anima, sopra la mia intelligenza, una luce immutabile. Non questa luce comune, visibile a ogni carne, nè della stessa specie ma di potenza superiore, quale sarebbe la luce se splendesse molto, molto più splendida e penetrasse con la sua grandezza l'universo.

Aug. Conf. 7, 10, 16³²⁴

Seguendo questa comparazione, diventa interessante notare come se in Agostino il percorso sapienziale viene solo posto in rapporto con uno sguardo intento a scrutare se stesso, in quella che è la sua fonte per la “*regio dissimilitudinis*” (Platone ripreso da Plotino nelle *Enneadi*) si parla del “mare della dissomiglianza”, nel quale si inabissa la nave sotto l’infuriare della tempesta. Introspezione, riflesso di sé, metafora nautica formano un campo simbolico unitario.

La vista delle fiere, come riflesso di sé, secondo una declinazione in senso agostiniano del mito di Narciso (cioè come percorso di autoconsapevolezza e introspezione, che inizia con la coscienza della propria dissomiglianza dal proprio essere e da Dio), diventa allora l’inizio del cammino salvifico, e non più la strada impedita e da non seguire. Dante insomma compie il proprio viaggio non evitando le fiere, ma penetrando nella loro immagine, riconoscendo cioè in esse le regioni profonde del proprio io, la propria intima natura trinitaria. Questo scoprirsi lontani da Dio, calati nel falso e nel molteplice dell’esistenza naturale, era un concetto agostiniano. La natura triplice delle fiere infernali, rimanda d’altronde proprio al modello trinitario della relazione amorosa teorizzato da Agostino nel *De trinitate Dei*.

È stato posto in rilievo da Andrea Colli³²⁵ come, in ciascuno dei tre livelli con cui l’anima in Agostino si avvicina a Dio nella relazione amorosa (*Distentio, Intentio, Extentio*), l’uomo viva un identico modello tripartito di relazione amorosa. Dunque

³²⁴ Trad. CARENA, 2000: p.160-1

³²⁵ COLLI, 2006

anche nell'amore più lontano da Dio, quello oscuro per il molteplice, è riconosciuto il *pattern* trinitario. Questa concezione agostiniana dell'applicazione dello schema trinitario e teologico alla relazione amorosa tra uomo e donna, era giunta a Dante attraverso la poesia cortese, nella quale il modello agostiniano è chiaramente riconoscibile proprio in tale tipo di *pattern*.³²⁶ E ancora nel solco di Agostino, lo possiamo interpretare come un momento di progresso ed elevazione dell'uomo nella condizione di amante, nel momento in cui rivolge il proprio interesse dal molteplice e naturale all'interiorità. Tale percorso che procede dall'esterno all'interno, è infatti esemplificato dal passaggio dalla *distentio* all'*intentio* (cui seguirà, nella fruizione ultima dell'amore per Dio, l'*extentio*), in cui si contempera sia, aristotelicamente, il concetto dell'immagine dell'amata conservata nella memoria (le *intentiones* erano anche nella psicologia aristotelica le immagini interiori, caricate anche di una valenza morale, che la mente crea a partire dai dati sensibili), sia l'immagine che sta "dentro" (*intus*) ed è dunque legata ad una conoscenza e ad un amore che si rivolge all'interiorità.

La visione dantesca della condizione dell'amante sotto il giogo dell'amor passione può parere pessimistica, ma a ben guardare segna un passo avanti rispetto alla patologia amorosa cavalcantiana (che è anche offuscamento della vista che nasce dalla visione dell'amata). L'amore passione, così come è concepito dal Cavalcanti, toglie al poeta la luce intellettuale, la possibilità di cogliere il sommo bene averroistico, e lo riduce in uno stato vegetativo, come un corpo senza testa, richiuso nella gabbia opprimente di una prigione materialistica e sensuale. Tale concezione disperante fa pensare all'immagine, diffusa in ambito provenzale, del corvo che mangiava gli occhi dell'amante, accecandolo. Dante invece mantiene una via di riscatto, facendo iniziare il proprio viaggio da una visione tenebrosa. Altri indizi portano in direzione dello "specchio" e della fonte di Narciso. Pensiamo alla metafora del naufrago che "uscito dal pelago" si volge e "guata" l'acqua perigliosa. Questo guardare fisso nell'acqua può sì essere la contemplazione mista a orrore per lo scampato pericolo, ma nulla toglie di leggervi anche un "fissare intensamente".

È il caso di soffermarsi su questo verso, che forse costituisce l'indizio decisivo che stavamo cercando.

³²⁶Vedi PULEGA, 2005. Tale *pattern* può essere beninteso interpretato anche in modo diverso dalla relazione amorosa, ma pur sempre riconducibile all'antropologia agostiniana. Vedi ad esempio la triade memoria, intelligenza e volontà.

Dapprima Dante dice di essere uscito “fuor del pelago alla riva”. Il latinismo “pelago” e “l’acqua perigliosa” ci rimandano a una materia epica, quella dell’*Odisea* in particolare o dei viaggi per mare di Enea: la solitudine del naufrago di fronte all’immensità di un mare tempestoso fa pensare al virgiliano “*rari nantes in gurgite vasto*³²⁷”. Osserviamo dunque la singolarità di un esule che esprime lo stato di traviamiento morale, proprio e del proprio tempo, paragonandolo a un naufrago. Questo certo può essere visto come una prefigurazione del naufrago di Ulisse, che come Dante peccava di superbia intellettuale e a differenza di Dante sarà punito con la morte per annegamento. Dante, all’inizio del suo viaggio, parla come se si ponesse in un dopo, come se il suo racconto fosse simile a quello di Ulisse ai Feaci (*Od.* IX–X). Eppure non è il viaggio come ricordo la chiave della narrazione della *Commedia*. Benché la narrazione si svolga al passato, mai il lettore di Dante ha l’impressione che l’agens e l’auctor siano davvero collocati su piani temporali diversi. La visione della *Commedia* non è solo narrata, si svolge davvero di fronte agli occhi del lettore e chiama in causa la pienezza dei suoi sensi. La chiave dunque la possiamo rintracciare nella stranezza di quel “guata”. Stranezza riferita sia al soggetto che guarda (non sembra poi così verosimile, dal punto di vista psicologico, che un naufrago si volga a guardare ciò da cui è scampato), ma ancor di più all’oggetto della visione. Guatare significa “guardare fissamente”, “scrutare” e sembra giusto chiedersi: come si può guardare fissamente un soggetto spaventosamente animato come è l’ “acqua perigliosa”, del mare in tempesta? Alcuni commentatori moderni spiegano la fissità di quello sguardo come espressione di una condizione emotiva, il rancore per il mare tempestoso, cioè le forze della natura avverse verso le quali il solitario naufrago lancia il proprio sguardo di sfida rancorosa. Questa interpretazione è certo debitrice all’immaginario e all’iconografia romantici, richiamando immagini come il “Viandante nel mare di nebbie” di Caspar David Friedrich o “La zattera della Medusa” di Gericault. Certo, è poco plausibile per spiegare un verso dantesco. Cerchiamo allora di interpretare quel “guata” effettivamente come un guardare fissamente, non come espressione emotiva ma come “fissare lo sguardo” per riconoscere una determinata forma in uno scenario confuso. Può trattarsi del mare, di una fonte, ma, vista l’equivalenza della fonte di Narciso con il volto femminile, anche un viso di donna (deturpato o invecchiato). Naturalmente, quanto alla *Rose*, stiamo pensando al volto della *Vieille*, di cui abbiamo parlato più su. Ma ne possiamo trovare

³²⁷ Virg. *Aen.* I, 118.

un riferimento anche nella poesia comico realistica dei tempi di Dante. Nell'incipit di una rima di Cavalcanti (*Guata Manetto quella scrignutuzza*), "guata" compare sempre con il senso di "guarda attentamente", "osserva" (in climax d'altronde con "pon mente"). Se tralasciamo il contesto autoparodico della rima cavalcantiana, comunque interessante visto che trasferisce in ambito comico la tematica dello sguardo femminile (c'è chi discetta ad esempio del carattere "comico" del "riso" di Beatrice nella *Commedia*³²⁸), osserveremo come questo guardare fissamente in un volto deforme (per la vecchiaia o perché deturpato dal vizio) richiami ad un tempo il volto della vecchiaia visto da Bellaccoglienza nella *Rose*, e il volto di Brunetto scrutato da Dante, che fatica a riconoscervi l'antico maestro (in *Inf. XV* vv. 20-28, dove i *verba videndi* riferibili allo stesso campo semantico del "guata" sono e "aguzza" v.20, "adocchiato" v.22 e soprattutto l'espressione "ficcai li occhi" v.26). Da notare d'altronde come nel sonetto cavalcantiano ci sia un larvato riferimento a "*Donne che avete*" di Dante, tanto che questi gli rispose, è il caso di dire, per le rime, in "*Sennuccio, la tua poca personuzza*", dove il poeta fiorentino, tra il serio e il faceto, depreca che Guido abbia trattenuto "memoria sciocchezza" di "quella donna che miri fisuzzo" (anche qui dunque un riferimento al mirare fissamente e al libro della memoria in cui la visione si imprime). In modo simile, Dante utilizza, in un sonetto responsivo a Cino da Pistoia, il sostantivo "periglio" per indicare i rischi (per l'integrità psichica) di un amore troppo giovane. In questo sonetto troviamo sia il periglio nascosto negli occhi della donna (*talor per gli occhi sì a dentro è gita / chè tardi è stata la partita*) che la metafora venatoria.

*Giovane donna a cotal guisa verde
Talor per gli occhi sì a dentro è gita
Che tardi poi è stata la partita.*

*Periglio è grande in donna sì vestita:
Però l'affronto de la gente verde
Parmi che la tua caccia non seguer de'.*

Dante *Rime* XL, 7-14

Ma interrompiamo per ora il riferimento al volto femminile, su cui torneremo a proposito dei rimandi intertestuali dell'incipit della *Commedia* con *Donna pietosa*, e

³²⁸ VILLA, 2009.

riprendiamo in esame l'apparente contraddizione tra il verbo "guata" e l'acqua perigliosa, tradizionalmente interpretata come "mare in tempesta". Se infatti l'oggetto della visione fosse l'interezza del mare tempestoso, la frase non restituirebbe un senso chiaro (è infatti impossibile guardare fissamente un'immagine continuamente cangiante come un mare in tempesta). Facciamo allora l'ipotesi che il naufrago guardi verso l'acqua, per cogliere nell'acqua un'immagine più determinata. Egli dunque potrebbe "aguzzare lo sguardo", ficcarlo nell'acqua del mare agitato, per cogliere forse la sagoma dei propri compagni di sventura. Ma non è questo il caso del pellegrino dantesco. Allora, spostandoci dal racconto realistico alla letteratura fantastica o di visioni, egli potrebbe guardare intensamente l'acqua perché le onde, scosse da violenti marosi, assumono le fattezze di un mostro (un drago, un serpente). Questa immagine si forma e dissolve alternativamente, per cui il naufrago deve effettivamente fissare lo sguardo nello specchio d'acqua per afferrare e poter ricordare l'immagine di cui è testimone. Quest'ultima ipotesi non è poi così lontana dalla storia di Narciso. Non parlo della situazione a tutti nota (Narciso che si osserva nel chiaro specchio di una fonte e si innamora della propria immagine), ma della situazione iniziale del racconto del mito in Ovidio (Narciso si protende su acque torbide e limacciose, che non gli riflettono la sua immagine, se non in modo frammentario e mostruosamente deformato). Queste immagini, cangianti e fallaci (*simulacra* in latino³²⁹) sono come avvertimenti del pericolo che per Narciso rappresenta lo specchiarsi (che Narciso però non coglie). Se le acque torbide gli restituiscono immagini deformi, è proprio la fonte più chiara a rappresentare lo "specchio periglioso", perché la fascinazione della propria immagine sarà ciò che porterà Narciso ad annientare la propria coscienza, a perdersi nell'acqua in cui guarda. Che poi l'aggettivo "periglioso" sia associato nel lessico poetico del tempo al concetto di una visione ingannevole, e alla materia amorosa, è confermato dal suo utilizzo nella canzone di Guido Guinizzelli "Madonna il fino amor", dove compare associato al sostantivo "inganno":

*se non ch'audit' ho dire
che 'n quello amare è periglioso inganno
che l'omo a far diletta e porta danno.*

GuGu, 2 *Madonna, il fino amor* 21-23

³²⁹ Ricordiamo qui per inciso che la personificazione di Amore, nella *Vita Nuova*, invita il giovane Dante ad abbandonare i "simulacra".

La citazione guinizzelliana in realtà comporta anche una difficoltà. Ciò che rende periglioso lo sguardo narcisistico, almeno nella *Rose*, e poi nella sua citazione nella *Commedia*, come si vedrà meglio analizzando la figura della lonza, è la disposizione contemplativa propria dell'*otium* (padre di lussuria), mentre il Guinizzelli vede nell'inganno periglioso ciò che porta l'uomo, tramite il miraggio del diletto, "a far". Va anche detto però che all'epoca si era innescata una discussione che coinvolgeva appunto i due ambiti della contemplazione mistica come *otium* e quello del misticismo come "caritas". In fondo anche quando Dante stesso riproporrà le figure dello specchio ispirate ad *Oiseuse*, trasporterà i termini di questa polemica nelle due figure della contemplativa Rachele e dell'operosa Lia. Non si può inoltre escludere che il "far" cui allude Guinizzelli non sia altro che la prosaica "fatica" del rapporto sessuale, cui allude anche Dante quando descrive l'affaticarsi "nel diletto della carne involto", ovvero la lussuria come deviazione perversa dell'ozio (richiamato nel verso immediatamente successivo). Una seconda fonte, tra quelle sicuramente più vicine all'esperienza del Dante rimatore, attesta l'uso dell'aggettivo periglioso. Si tratta di Giacomo da Lentini ("*campan lo getto di loco periglioso*").

È interessante notare come la natura ambivalente del sostantivo "acqua" (come fonte in cui ci si specchia, oppure come mare) nel testo del I canto dell'*Inferno*, si rifletta nel diverso valore di queste due fonti. La prima, il Guinizzelli, infatti rimanda ad un ambito erotico e insiste sulla natura ingannevole dell'amore passione (e quindi è più vicina al mito di Narciso, ingannato dal proprio sguardo), la seconda lega la tematica amorosa alla metafora nautica.

Va notato fin d'ora come il tema narcisistico del rispecchiamento e dell'amore come atteggiamento contemplativo sia ricorrente nella *Commedia*. Si vedrà come le descrizioni dell'agens nei primi canti infernali siano ricche di riferimenti alla particolare postura e immagine del giovane del mito ovidiano. Ma è nel *Purgatorio* che compare un'altra "figura dello specchio", che riattualizza la tematica narcisistica, anche se il riferimento non va più al personaggio ovidiano, ma a una figura ripresa interamente dal *Roman de la Rose*. È già stato osservato infatti³³⁰ come la figura di Lia nel Paradiso terrestre sia chiaramente ispirata a quella di *Oiseuse*, la giovane che regge in mano uno

³³⁰ KOHLER, 1962. Sulla figura di *Oiseuse* e sul legame tra ozio e lussuria, si veda anche KOLB, 1965; BATANY, 1984 (che sottolinea il legame tra ozio e mistica monacale); ALVAR, 1985; FLEMING, 1984; RICHARDS, 1982 e Id. 1988 (sull'*otium litteratum*); SADLEK, 2004 e Id. 1993; SASAKI, 1978 (alcune citazioni sono riprese da SADLEK, 2004: p.123 n.)

specchio, e che dischiude ad Amante l'accesso al giardino di Dedit. Quanto al carattere che essa rappresenta, in un'ottica cortese esso può caricarsi di una valenza positiva: l'ozio è infatti proprio delle anime nobili. Ma nel medioevo, come dimostra una tradizione che risale al mondo antico (vedi ad es. Bartolomeo da S. Concordio³³¹) l'ozio era ritenuto padre di lussuria. L'associazione, se non proprio un rapporto di derivazione, tra ozio e lussuria, è d'altronde presente in più luoghi della *Commedia*:

*Ottacchero ebbe nome, e ne le fasce
fu meglio assai che Vincislao suo figlio
barbuto, cui **lussuria e ozio** pasce.*

Purg. VII, 100-101

*chi nel **diletto de la carne** involto
s'affaticava e chi si dava a l'**ozio***

Par. XI, 8-9

*Vedrassi la **lussuria e 'l viver molle***

Pd. XIX, 124

Non va infine dimenticato l'*otium* epicureo, per cui il richiamarsi ad esso come a un valore poteva essere interpretato come indizio di epicureismo (il che poteva significare, secondo un pregiudizio corrente all'epoca, e che toccò il Cavalcanti, essere tacciato di edonista ed ateo). Che ozio e lussuria venissero associati, lo

³³¹ Bartolomeo da S. Concordio *Amm. ant.* 34. 2. 12. "Il vizio della lussuria leggermente nasce d'ozio, che amore veramente è detto passione d'anima non occupata."

dimostra anche il fatto che il tipo iconologico della personificazione di Lussuria (donna con lo specchio) sia sostanzialmente identico a quello di Oziosa nelle illustrazioni del *Roman de la Rose* (e simile alla figura allegorica di donna con lo specchio, allegoria del senso della vista, che compare in uno degli arazzi del ciclo “la dame à la licorne”). I legami del canto purgatoriale di Matelda con i passi del *Roman de la Rose* che trattano di Oziosa sono già stati trattati ampiamente e se ne dà conto in



Sassetta, *San Francesco in estasi* (1435), particolare raffigurante la Lussuria.

bibliografia, mentre un contributo che ci sentiamo di poter trarre dal nostro lavoro è il sottolineare come l’acrostico inverso “Ecate” che è stato notato all’inizio del canto, e il riferimento ad un sogno del tipo del *visus* nell’oniologia di Macrobio, consentono di confermare le ipotesi intorno alla presenza della tematica narcisistica e la sua associazione con l’immagine della Diana notturna sia in *Inferno* I che nel III canto del *Paradiso*. Attorno a questi nuclei intertestuali si sviluppa, come si vedrà, una trama di “diffrazioni” del tema narcisistico.

Il riferimento alla lussuria è prezioso, perché consente di stabilire un legame tra questa figura dello specchio (Lia) e l’altra allusione allo specchio che si coglierebbe, secondo la nostra ipotesi, nel riferimento alla fontana di Narciso evocata dall’aggettivo “periglioso” nel I canto dell’*Inferno*. Consente infatti di risolvere una difficoltà: se effettivamente Dante si riflette nelle tre fiere, e in particolare nella lonza, come spiegare che i commentatori vedessero in essa un simbolo di lussuria, cioè di una passione sensuale? Evidentemente la lussuria di cui parla Dante nell’*Inferno*, e a cui allude nuovamente nel riferimento ad Oziosa contenuto nella scena del sogno e dell’evocazione di Lia e Rachele nel Purgatorio, è una inclinazione di tipo intellettuale più che la concupiscenza carnale con cui solitamente la si identifica. Lussuriosa è Francesca, personaggio nel quale Dante almeno parzialmente si identificava. Non va dimenticato che lussuriosi sono anche i poeti del canto XVI del *Purgatorio*, personaggi

con i quali Dante stesso si identificava. È stato dimostrata d'altronde l'intratestualità tra il canto di Francesca e quello purgatoriale dei poeti. Oltre che come disposizione intellettuale (modesta come nel caso dell'"intellettuale di provincia" Francesca da Rimini, o eccelsa come quella dei poeti della scuola siciliana e dello Stilnuovo), la lussuria in questo particolare significato poteva intaccare la moralità dei religiosi. È questa infatti la lussuria propria dei monaci: un abito mentale, una tendenza a "disviare" la mente in un atteggiamento estatico che è potenzialmente pericoloso.³³² E quasi a rimarcare questa analogia tra la lussuria monastica (deviazione pericolosa dell'atteggiamento contemplativo proprio del mistico) e l'oziosità profana, si ricordi come lo spazio del giardino di *Deduit*, quello cui dischiude *Oiseuse*, assomigli molto nella sua rievocazione dell'Eden, al *claustrum* monacale.³³³ Una simile vicinanza tra disposizione contemplativa e un particolare tipo di sensualità si avverte anche nel *Secretum* di Petrarca, tanto che Umberto Bosco parla di gaudio contepativo:

*"Dobbiamo notare che anche la voluttà è cantata dal Petrarca. Ma si tratta di una voluttà specialissima. Abbiamo già notato che il gaudio contemplativo che gli è proprio giunge al vertice quando il poeta, immerso nella contemplazione, riesce a obliare se stesso (...). Ordunque, se sensualità c'è nel Petrarca, essa è da connettersi a quella facoltà di astrazione contemplativa che gli è caratteristica."*³³⁴

Comprendiamo dunque come l'evocazione di una materia epica (quale si può cogliere ad esempio nel ricorso al latinismo "pelago"), in questa similitudine collocata nella situazione incipitaria della *Commedia*, inscriba l'intero viaggio dell'agens nello specchio di Narciso. E alla stranezza del "guata", congiunta all'evocazione del passo della *Rose* che rievoca il mito di Narciso, va aggiunta anche l'ambiguità del verbo "ho scorte". "Scorgere" fa pensare ad uno sguardo attento e riflessivo, che mal si addice alla condizione emotiva dell'agens: c'è da chiedersi se Dante non lo riferisca piuttosto a se stesso come *auctor*, intento a rievocare una visione scrutata con attenzione in uno specchio (e poi tradotta in forma epica nella narrazione che ha come protagonista l'agens). A confermarcelo è proprio l'analisi dei rapporti intertestuali della *Commedia* con la *Rose*, laddove il De Lorris racconta la vicenda del bel Narcisus:

³³² Sul legame tra l'ozio e la mistica monacale BATANY, 1984.

³³³ CARDINI-MIGLIO, 2002.

³³⁴ BOSCO, 1973: PP. 48-49.

<i>C'est li miroers perilleus,</i>	<i>E come quei che con lena affannata</i>
<i>Ou Narcisus, li orgueilleus,</i>	<i>Uscito fuor del pelago alla riva</i>
<i>Mira sa face et ses ieuz vers,</i>	<i>Si volge all'acqua perigliosa e guata</i>
<i>Dont il jut puis morz toz envers.</i>	<i>(Inf. I, 23-25)</i>

(RR, 1569-72)

Rimane una difficoltà da risolvere. Dante ci presenta il riferimento all'acqua perigliosa come una semplice similitudine, nulla fa pensare che nella coscienza dell'*auctor* vi sia una qualche consapevolezza che tutta la materia epica e oltremondana della *Commedia* sia vista in uno specchio allegorico, oggetto dunque di una visione. E l'*auctor* della *Commedia* è un narratore onnisciente, questo aspetto non avrebbe dovuto sfuggirgli. Per risolvere questa difficoltà dobbiamo necessariamente presupporre che esista un secondo livello autoriale nella *Commedia*. Al di sopra dell'autore-narratore "esplicito", che sembra onnisciente, c'è un autore "nascosto", che si esprime attraverso alcune stranezze del testo (enigmi, rimandi sotterranei) e che fa comprendere come tutto il contenuto del racconto dantesco sia in realtà una visione simile a quella del Narciso-amante della *Rose*. In questo modo Dante contemperava la materia di una narrazione epica (in cui l'elemento che fa da collante alla narrazione è il corpo, il vivo sentire dell'autore-agens lungo lo sviluppo spazio-temporale del viaggio oltremondano) con il carattere fondamentalmente statico della tragedia di Narciso (derivante dall'identità di luogo e azione, dalla ripetitività e fissità della ri-presentazione ossessiva delle stesse immagini, che nella *Commedia* sono però via via trasfigurate).

Una spiegazione che risolva la sconnessione semantica avvertita nella similitudine del naufrago, è dunque che quel mare in tempesta si presenti agli occhi della voce narrante in quanto è riflesso in uno specchio. Un'immagine, anche complessa e spaventosa, appiattita sulla superficie di uno specchio diventa scrutabile nei suoi significati, indagabile nel suo mutare perché chi osserva può mantenere la fissità dello sguardo (le immagini si dispongono ad una distanza uniforme dagli occhi dello spettatore, distese su una superficie piana e omogenea, secondo un principio razionale e prospettico). Dante insomma proietta la complessità di una materia epica (tale è l'epos cristiano della sua visione) sulla superficie uniforme di uno specchio allegorico. E ciò spiegherebbe come sia solo apparente la contraddizione tra la materia sconvolta del mare periglioso e la fissità dello sguardo di quel "guata". Stabilita questa prospettiva d'indagine, bisogna

fare attenzione a trarne le conseguenze giuste. Se ci appagassimo della banalizzazione che faceva polemicamente Cecco d'Ascoli, per cui tutta la *Commedia* si riduce a una finzione allegorica priva di spessore (favole e menzogne), non faremmo giustizia della tensione escatologica che in essa traspare quasi da ogni pagina e che Dante stesso rivendicava alla propria opera nell'epistola a Can Grande della Scala. Possiamo comprenderlo meglio se svolgiamo il confronto con la *Rose*. Anche nella *Rose* ci sono almeno due momenti in cui tutta la vicenda viene prospettata come appiattita su di uno specchio d'acqua. Nella parte del De Lorris, quando amante si trova di fronte alla fonte di Narciso, anziché vedere la propria immagine, innamorandosi di essa e perdendosi nell'acqua, vede in profondità l'immagine stessa del giardino, con la rosa al suo centro. In una sorta di processo di *mise en abîme* questa immagine contiene la proiezione stessa dell'intera vicenda, che può essere così ritradotta in immagine allegorica che contiene le varie personificazioni, secondo una topografia memorativa che anticipa l'intero sviluppo della narrazione. Qualcosa di analogo troviamo anche nelle fasi iniziali della vicenda del pellegrino dantesco, dove non solo appare Virgilio, ma già viene prefigurato il punto di arrivo dell'intero percorso, con il riferimento a Beatrice nelle parole del Mantovano, che sembrano proprio indicare una figura presente e visibile agli occhi del viandante (si vedano in proposito alcune miniature che corredano i manoscritti della *Commedia*, in cui effettivamente essa compare al di sopra della montagna). Certo, qui Dante non parla di un'immagine vista in fondo ad uno specchio

d'acqua, ma l'idea di prefigurare l'esito del viaggio già dalle fasi iniziali è la stessa. De Lorris svolge dunque la sua proiezione della vicenda in uno specchio come una sua anticipazione e compendio allegorico: in questo senso la *Rose* è davvero un *miroeur*.³³⁵ De Meun al contrario recupera la serenità e uniformità della superficie specchiante alla fine del racconto, quando tutte le vicende della “commedia umana”, della “lotta tra i sessi” e delle “astuzie di Natura” appaiono



Bibl. Com. Guarneriana, San Daniele del

³³⁵ Il termine, nel Medioevo, è usato anche in senso tecnico per indicare una tipologia di testo: la trattazione allegorico-didattica di una vasta materia.

Friuli, cod. 200, 5r

come i moti che animano il fondo di un mare, che alla superficie possono trasparire, senza però che questa superficie ne sia sconvolta o perda la sua serenità. Il movimento della narrazione, in senso fisico, va dunque in direzione opposta a quello del De Lorris, che dal fondo agitato dello “specchio” di Natura risale alla calma della sua superficie. Una serenità epocale, una sospensione del giudizio è l'impressione che rimane nel lettore dopo la conclusione della vicenda di Amante: la serenità di uno sguardo che non può più turbarsi, perché ha compreso l'intima ragione delle leggi di Natura, la necessità razionale dello scontro di forze contrastanti proprio perché si possa mantenere la serenità della superficie del mare, da intendersi non come in Dante “lo gran mar dell'essere”, ma come Natura, una natura razionalizzata mediante uno “specchio” uniforme in cui le immagini si ricompongono in unità. La fissità del “guata” del pellegrino dantesco non è serenità epocale, accettazione delle leggi di Natura, ma è di nuovo la fissità tragica dello sguardo di Narciso, insieme, come vedremo meglio più avanti, all'attesa escatologica del “*nunc videmus per speculum in aenigmate*” di Paolo. Dante, giunto al punto più basso del proprio traviamiento morale, innamorato della propria superbia intellettuale, rischia veramente di “perdersi” nell'autocompiacimento intellettuale per la propria intelligenza, così come la tigre-lonza

che rimira nello specchio il suo pelo maculato. A questa immagine “oscura” e “maculata” del poeta sembrano far da chiosa quei versi di una delle Rime in cui Dante affermava che l'uomo privo di un vero amore (l'amore che muove la sua virtù dal cielo) è come “pintura in tenebrosa parte” (Rime XXXVII, v.13). Se Dante non avesse amato Beatrice ma una qualsiasi “dompna” da cui aspettare una promessa di “merce”, avrebbe avuto la stessa



Benozzo Gozzoli, “Leopardo” (particolare nella Cappella dei Magi,) affresco c.1460, Palazzo Ricciardi Firenze

sorte di Narciso: non sarebbe stato capace di trovare nell'amore per la donna nient'altro che l'amore di sé, il gusto dell'inganno e della frode (si veda più avanti il legame che il poeta più avanti istituisce tra la lonza e Gerione³³⁶). Gli occhi dell'amata, come uno specchio, gli avrebbero negato ogni profondità di sguardo, lo avrebbero costretto a

³³⁶ Il legame è dato dall'enigmatica corda che Dante scioglie dal proprio corpo perché Virgilio la usi per chiamare a sé Gerione e che in passato avrebbe voluto usare per catturare la lonza (Inf. XVI, 106-08).

guardarsi, cioè a perdersi nella propria immagine. Ma lo specchio in cui guarda Dante non è uno specchio qualsiasi perché Beatrice, i cui occhi sono lo specchio in cui guarda Dante, è la *sancta-Beatrix* della *Vita Nuova*, dunque non una donna qualsiasi. Il suo sguardo è capace di carità, ed è capace di condurre l'amante oltre lo specchio illusorio della superficie degli occhi. Il viaggio di Dante è sì il racconto di una visione dentro una fonte d'amore che poi sono gli occhi dell'amata (così si deve anche intendere il "lago del cor"), ma inizia veramente quando egli sarà capace di "ficcar lo viso a fondo", di penetrare nello sguardo di Beatrice entrando in esso (cioè non solo vedendo, ma anche essendo visto), diventando uno "spirito fantastico" dello sguardo di Beatrice. Il viaggio dantesco, che pure parte dall'evocazione di un'immagine allo specchio, è anche il racconto di un uomo divenuto spirito fantastico, reso capace di risalire, attraverso lo sguardo dell'amata, fino alle verità di fede che essa contempla.

Che poi Dante si ritragga come un naufrago non toglie verosimiglianza a questa tesi: Dante, a differenza di Narciso, e di Ulisse, non affoga nell'acqua ma vi si ritrae inorridito e quindi, psicologicamente, è nella condizione di un naufrago che ha rischiato di annegare. Così sarebbe stato Narciso, se un attimo prima di protendersi a baciare la propria immagine riflessa nell'acqua, avesse ritratto indietro, inorridito, lo sguardo. Mi rendo conto che questa interpretazione dell'acqua perigliosa, verso cui il naufrago "guata", come si guarderebbe in uno specchio che contiene, prefigurandola, l'immagine della vicenda successiva (e non come un mare tempestoso che ci si lascia alle spalle), possa trovare molte difficoltà ad essere accolta. Essa in effetti presuppone che esista un livello di significazione quasi "ermetico" nella *Commedia*, un fare allusioni ad una materia dotta (la fisiopatologia amorosa legata alla percezione visiva, con i suoi riferimenti alla fantasmologia e alla teoria degli umori e con i suoi riferimenti classici al mito di Narciso), attraverso una rete di immagini incastonate in similitudini che l'interpretazione tradizionale vuole invece destinate ad una funzione meramente didattica. Credo che tale ambiguità si debba far risalire ad una precisa volontà del poeta fiorentino, che d'altronde scriveva in tempi in cui prospettare esplicitamente un cammino salvifico e un messaggio profetico attraverso un recupero della dottrina d'amore cortese poteva costare caro (pensiamo alla fama di eretico dello stesso Cavalcanti, che pure si era perso nel dolore solipsistico della psicomachia amorosa, o alla figura della mistica Marguerite Porrete, autrice dello *Specchio delle anime semplici*, condannata al rogo per eresia nel 1210). E d'altronde questo livello del testo non poteva

essere esplicitato, dal momento che Dante dice di essere *Scriba Dei*, che scrive come srotolando il libro della memoria, per tale motivo racconta la vicenda dell'Agens (cioè del sé diventato spirito fantastico che “viaggia” dentro gli occhi di Beatrice), e dunque deve riferire solo ciò che l'agens sapeva e vedeva mentre percorreva la propria salita all'interno della visione negli occhi di Beatrice, senza poter tradire, se non per allusioni, il carattere di visione estatica e contemplativa di quanto narra, e dunque la “presenza” a se stesso del poeta che è consapevole che ciò che vive come agens è la visione di una stessa immagine che nel tempo muta e si trasfigura (si è visto come la selva muti in un volto triforme e maculato e come poi questo si trasfiguri nel volto “maculato” della luna).

3.21 Sul valore di “acqua perigliosa”

Un'altra obiezione che potrebbe essere rivolta alla mia tesi, potrebbe provenire da chi, ignorando il campo semantico chiaramente definito dal “guata” insistesse nell'attribuire a “periglioso” una qualità che viene colta soltanto sulla superficie. Allora per un attimo tralasciamo le considerazioni che abbiamo fatto, cioè che “guata” che indubbiamente significa guardare in profondità, scrutare, osservare attentamente, e non può attribuirsi ad uno sguardo inorridito, che per l'emozione potrebbe guardare solo in superficie il mare. Accettiamo pure la tesi tradizionale: “guatare” l'acqua perigliosa sarebbe osservare la superficie cangiante di un mare in tempesta. A questo punto però i conti non tornano con l'aggettivo “periglioso” riferito all'acqua (termine ambivalente, che può valere per un mare, calmo o in tempesta, come per una fonte”). Si è visto infatti che “periglioso” allude a un pericolo nascosto, che mal si adatta ad essere oggetto di uno sguardo superficiale, limitato all'apparenza fenomenica. Più su avevo parlato di una contraddizione tra il “periglioso” e il “guata”. Ma in realtà la contraddizione non è tra i due termini usati da Dante, perfettamente allineati quanto a senso, ma nell'interpretazione tradizionale che si dà del primo. “Periglioso”, insomma, non significa affatto “tempestoso”. Nel senso che non allude a un pericolo chiaramente percepibile come possono essere le acque agitate di un mare in tempesta. Tale gallicismo (e pure questo è significativo, come rimando implicito alla materia amorosa della letteratura d'oltralpe, se non direttamente al *Roman de la Rose*, visto che un forte

gallicismo è pure “a la gaetta pelle”), ha innanzitutto una matrice letteraria e sta a metà tra l’ambito della fortuna e quello dell’inganno. Visto che nel volgare trecentesco già esisteva un aggettivo derivato dal latino “periculum” (pericoloso e simili), la coesistenza con esso (talora nello stesso contesto) di “periglioso”, indica chiaramente una specializzazione semantica di quest’ultimo. Se infatti “pericoloso” indica genericamente il pericolo (implicito o esplicito che sia), “periglio” e “periglioso” rimandano invece al “pericolo nascosto”, all’insidia. Nel caso del mare i “perigli” saranno allora gli scogli che si celano sotto la superficie, oppure (dinamicamente) i venti che mutano rapidamente direzione³³⁷, oppure eventi imprevedibili (come per Ulisse il mare che si apre improvvisamente). Da qui la necessità di scrutare l’acqua perigliosa, di indagare le forme che si celano sotto la superficie del mare calmo (non in tempesta, altrimenti quel “guata” non avrebbe senso). Se pensiamo ad uno specchio d’acqua che lascia intravedere delle forme nascoste sotto la superficie, delle macchie scure (scogli o rocce), ecco che abbiamo un tipo di immagine molto simile a quella del volto della Luna ricoperto dalle macchie lunari. La considerazione è interessante, perché questa mescolanza di metafora nautica e di riferimenti alle macchie e alla selva si ritrova proprio nel canto II del *Paradiso*, che inizia con la metafora della piccioletta barca (dunque inadatta alla navigazione per mare, ovvero a scansare i “perigli” e i “fortunali” di una navigazione “in pelago”) e poi prosegue con il riferimento alle macchie lunari e all’immagine di Caino sull’albero (simbolismo arboreo vegetale delle macchie). Sono gli stessi campi simbolici, e spesso gli stessi lemmi, del primo canto dell’*Inferno*. Ritornando alle considerazioni sulla metafora del naufrago dell’inferno, va sottolineato che il gallicismo³³⁸ “periglioso” di per sé non indicherebbe un pericolo che sta nella superficie (non significa né genericamente “pericoloso” né “tempestoso”, come invece spesso si crede sotto la spinta del sostantivo “pelago”³³⁹ e dell’immagine del naufrago, che fa pensare al mare in procella). “Periglioso” andrebbe reso con “insidioso”, cioè ciò che nasconde un pericolo non visibile e dunque per sua natura imprevedibile. Nell’ambito della navigazione i “perigli” possono essere degli scogli

³³⁷ Con questa accezione si deve intendere “*il periglioso capo di Malea*” nell’*Orlando Furioso* (C.XX, ott. 100, v.4). Si noti d’altra parte come nella stessa ottava vi sia un insistito riferimento all’atto del vedere e di quello opposto del celare alla vista (ibid: “vede” v.3., “asconder vede” v.6).

³³⁸ Cfr. *I Gallicismi nei testi dell’italiano antico* (dalle origini alla fine del sec. XIV), Roberta Cella. Firenze: Accademia della Crusca, 2003 (Grammatiche e lessici / pubblicati dall’Accademia della Crusca), pag.169.

³³⁹ Si vedrà meglio più avanti come “pelago” venga usato successivamente da Dante in relazione al tema dello sguardo (“che in pelago no’l vede”).

invisibili sotto la superficie calma del mare, oppure i venti che mutano rapidamente direzione: è un aggettivo che dunque, pur riferito alla navigazione, può richiamare alla mente anche l'immagine del volo in mezzo a un vento molesto e infido. È un aggettivo che quindi richiama l'area semantica dell'inganno e della fortuna. Guittone lo usa nell'espressione "periglioso inganno". Un lessico dei gallicismi nell'italiano antico, che definisce le parole che presentano l'uscita in /-gli/ anziché l'esito normale in /-kki/ (come bottiglia, serraglio, coniglio), come sicuri prestiti dal francese o dall'Italia settentrionale occidentale, riporta alcune significative attestazioni del sostantivo periglio e degli aggettivi periglioso/-sa.

Osserviamo dunque come l'area semantica di questo francesismo di forte impronta letteraria abbia a che fare con l'inganno e la fortuna. Infatti da un lato abbiamo il "loco periglioso" di Giacomo da Lentini (JaLe.54r, che traduce una canzone di Folchetto), in rapporto, sempre all'interno della metafora nautica, con "tempestoso" (a indicare una sua diversa specializzazione semantica rispetto a questo, piuttosto che una ridondanza o una serie a climax). Dall'altro si registrano svariate accezioni in Guittone d'Arezzo, il "periglioso inganno" di Guinizzelli (GuGu. 23) e "perigliosa" in *Fiore* (*Fiore* 27.9r). Tra i vari significati: "Ingannevole" (in Guinizzelli), e poi "pericoloso", legato alla fortuna. Insomma questo aggettivo definisce la nuova immagine dell'amore come lotta tra i sessi e conquista difficile e fortunosa, che viene suggerita dall'ideologia del *Roman de la Rose*. Un'ideologia che certo Dante non abbraccia, e infatti la *Commedia* non prende a modello il poema francese ma piuttosto sembra rappresentare essa stessa un'anti-rose (antiparodia della *Commedia* fu definita la *Rose* da Contini). Piuttosto Dante sembra volersi misurare con questi nuovi "campi semantici", per riprendere la terminologia usata da Maria Corti, che "mettono in tensione" la topica e l'orizzonte valoriale cortese. Nel farlo abbraccia il testo della *Rose* nella sua interezza, anche nel suo corredo di immagini (suggerite dal testo o dalle miniature che lo accompagnano), che vengono variamente recuperate o risemantizzate all'interno di un nuovo edificio memorativo e sapienziale.

Il tema dello sguardo femminile che "fa perdere" l'amante in un vortice di passioni analogamente a una nave spinta da venti continuamente mutevoli, sarà presente anche in Cino da Pistoia :

*chi mi savrebbe dare altro consiglio?
Veracemente l'Amore assimiglio*

*a chi le genti inganna per negghienza!
 Discredere non posso ciò ch'io sento:
 lasso! a-cche remedio più m'apiglio?*

*Ch'io son come la nave ch'è 'n periglio
 a cui da tutte parti nòce il vento.
 Maravigliate forse com'atento
 blasmar Amor, cui già posto aggio laude:
 testé conosco, ma tardi, sua fraude,
 che far non posso da-llui partimento.*

Cino da Pistoia (?), Canzone "Cori gentili, serventi
 d'Amore" vv. 58-68

Il legame profondo tra lo sguardo femminile che dà la morte (quando esprime rifiuto oppure inganna) e l'idea della navigazione notturna (come discesa agli Inferi), in un mare sconvolto da venti infidi, già codificata nella letteratura antica (la *Nekya* di Ulisse è preceduta dall'incanto della maga Circe, legata ad Artemide, uno dei nomi della Dea Ecate), verrà ripresa, come vedremo, in un sonetto del Petrarca (anche se in lui lo sguardo femminile assume funzione salvifica: le luci sante³⁴⁰).

Vediamo ora come questa distinzione di due livelli diegetici (quello dell'auctor che ricorda di aver avuto una visione-sogno e quello dell'agens che è protagonista di quel sogno) nella *Commedia*, trovi degli evidenti riferimenti nella tradizione della *Rose*, non solo per quanto attiene al testo (abbiamo già visto l'analogia *miroeur perilloeus*-acqua perigliosa), ma anche nelle miniature che corredano alcuni dei manoscritti della tradizione del poema allegorico in antico francese.

3.22 Invarianza lirica e varianza epica nella *Commedia*

A questo punto abbiamo enucleato l'esistenza di un campo di tensione, un'ambiguità sostanziale, proprio nella situazione che apre la vicenda dell'*agens*. In quanto amante cortese traviato da falsi modelli, che rimane intrappolato nello specchio narcisistico dell'amor passione, vive una vicenda tragica, dunque caratterizzata da fissità di luogo e azione (Narciso rimane incantato a guardare la propria immagine riflessa). Tale situazione è anche ascrivibile all'ambito lirico, in quanto fa riferimento alla topica

³⁴⁰ Petrarca RVF, *Passa la nave mia colma d'oblio*.

amorosa. In quanto lirica tale situazione è legata all'invarianza, a uno stato di fissità contemplativa (che fa pensare, nella tradizione immediatamente precedente allo Stilnuovo, a Guinizzelli). D'altra parte va ricordato come il Cappellano avesse fissato le coordinate della *passio* amorosa nei due momenti della *Visio* e della *Cogitatio* della forma veduta. Sul piano teologico, tale fissità contemplativa aveva un corrispondente nella contemplazione mistica dell'immagine di Cristo (che come si è visto, in opposizione all'oggettività astratta della lirica amorosa, segue le linee di una elevazione morale, corrispondente alla sempre maggiore chiarezza della visione: dapprima il fedele-contemplante vede in modo incerto e confuso, poi sempre più chiaramente guardando nel volto di Cristo). Dunque la visione narcisistica, sotto l'influsso della mistica di stampo agostiniano diventa sempre più un *admirari*. Come è noto al misticismo agostiniano si possono affiancare, non necessariamente in concorrenza, ma anzi come elementi che contribuiscono a definire un clima e una sensibilità, anche altri stimoli di natura spirituale e religiosa diffusi nella cultura medioevale: fonti di ispirazione arabe, che convergono con la cultura cortese, come il *Collare della colomba*, o che sembrano anticipare la struttura e la cosmologia del viaggio salvifico (il libro della scala); la diffusione della mistica ebraica presso alcune corti frequentate da Dante (in particolare Verona).

Questi due aspetti della fissità tragica e dell'invarianza lirica, in ambito cortese, e della *visio* contemplativa misticheggiante, in ambito teologico, che nell'interpretazione che qui abbiamo avanzato della condizione dell'agens nella selva, sono suggeriti dallo sguardo nell'acqua perigliosa intesa proprio come la fonte di Narciso che nasconde, come un mare insidioso, degli scogli sotto la superficie (e l'immagine di una fonte che in profondità mostra delle pietre è assai simile a quella della disco lunare deturpato dalle macchie lunari), non esauriscono, come è noto, la materia e la forma della *Commedia*: Dante somma e fonde/confonde con essi, sincreticamente, quelli della varianza, dell'epica, della *queste*. Potrà sembrare, la nostra, una lettura spregiudicata, ma il fatto è che il lettore della *Commedia* non dovrebbe mai dimenticare che il Dante-profeta e *Scriba Dei* è ancora il poeta della *Vita Nuova* e prima ancora un raffinato poeta erede della tradizione cortese. Come tale, non parrà azzardato il riconoscere tra i suoi lontani predecessori proprio quel Guglielmo d'Aquitania che nella sua poesia "farai un vers" mette in atto proprio questa dialettica degli *opposita*, tra varianza e invarianza. È

l'opposizione che il Pulega, nella sua analisi di una lirica del trovatore³⁴¹, identifica nell'antitesi tra i verbi *vau* e *rema*

*No sai lo luec ves on s'esta,
si es en pueg ho [es] en pla;
non aus dire lo tort que m'a;
abans m'en cau;
e peza.m be quar sai rema,
per aitan vau*

BdT 183, 37-42

Ma come poteva Dante tenere insieme in un'unica narrazione questi due aspetti inconciliabili? Un'ipotesi esplicativa, che abbiamo già anticipata, potrebbe essere la distinzione tra due diversi livelli della narrazione del testo: l'uno esplicito, quello del Dante *agens* che tutti conosciamo, che attraversa la geografia dell' al di là (che corrisponde a una cosmologia di tipo aristotelico); l'altro, implicito, nascosto in allusioni, spesso incastonate in similitudini che rimandano al codice allegorico e visivo, che appartiene all'autore in quanto vive quella vicenda come contemplazione di un'immagine, in un tempo immobile, come sogno e visione al tempo stesso. Questa dicotomia tra il poeta narratore che contempla un'immagine di sogno e il poeta che è protagonista di quello stesso sogno (nel senso che proietta se stesso, i propri stati d'animo in un'immagine contemplata) era presente già nell'apertura programmatica della canzone di Guglielmo, dove afferma che la sua canzone sul puro nulla:

*(...) fo trobatz en durmen
sus un chivau*

ibid, 5-6

Anche nella lirica italiana, beninteso, potremmo citare notevoli esempi che evocano il sogno. Di particolare interesse ad esempio sono le liriche del poeta bilingue (in toscano e provenzale) Paolo Lanfranchi³⁴², che visse a Bologna intorno intorno agli anni '80 del Duecento, e mostra di essere stato chiaramente influenzato, sia per il tema del sogno che per quello del giardino e della Rosa, dall'opera del De Meun:

³⁴¹ PULEGA, 1995: 151 e segg.

³⁴² CONTINI, 1960: pp. 353-356

*Un nobil e gentil imaginare
 sì mi dis[c]ese ne la mente mia:
 in verità (ch'eo alora dormia)
 el me paria con la mia don[n]a stare
 in un giardin, baciare e abbracciare,
 remos[s]a ciascuna altra vil[l]ania.
 Ella dicea: "Tu m'hai in tua bailia;
 fa' di me, o amor, ciò che ti pare".*

*In quel giardin sì avea, da l'un canto,
 un rosignol che dicea in s[u]o latino:
 "Securamente per vostro amor canto".*

*I' mi svegliai che sonava matino;
 considerando il ben ch'avea tanto,
 venne voglia deventar patarino*

PaLa, *un nobil*, 1-14

Il sonetto, che rimanda alla situazione trasognata e paradisiaca della più nota lirica di Folchetto, mostra chiaramente il debito con l'atteggiamento estatico contemplativo dell'atmosfera di sogno (ma anche della visione di Narciso) di cui abbiamo già parlato. Il tema dell'immaginazione è collegato all'apparizione del dio d'Amore nel sonetto seguente:

*L'altr[i]er, dormendo, a me se venne Amore,
 e destòmmi e [mi] disse: "Eo so' messaggio
 de la tua don[n]a che t'ama di core,
 se tu, più che non suoi, se' fatto saggio".*

*Da la sua parte mi donò un fiore
 che parse per sembianti 'l s[u]o visaggio;
 alor nel viso cangiai lo colore,
 credendo el me dicesse per asaggio.*

*Però con gran temenza il dimandai:
 "Come [si] sta la mia don[n]a gentile?"*

Ed el me disse: “Ben, se tu ben stai”.

Alora de pietà divenni umile.

Elli sparìo; più non gli parlai;

parvemi quasi spir[i]to sot[t]ile.

PaLa, *L'altr'ier dormendo*, 1-14

Notevoli sono i legami con la situazione del *Roman*, e di particolare interesse, in un rimatore guittoniano, dunque emulo dell'aretino autore della corona di Sonetti (detta *Ars amandi*) del Rediano, il legame narrativo che unisce almeno quattro dei suoi sonetti (almeno nell'ordine con cui sono riportati dallo stesso manoscritto Rediano). Ciò che segna la differenza tra questi poeti che sembrano ispirati dalla visione trasognata della prima *Rose* e Dante, sta proprio nello svolgimento successivo alla prima visione estatica, al voluto recupero di quella paradossale fusione di epica e estasi lirica (sognata oppure tragica) che era attestata già nel *Vers de dreit nien* di Guglielmo d'Aquitania. Nei rimatori minori citati la fascinazione del *Roman de la Rose* resta episodica e di corto respiro, mentre in Dante è sostenuta da un intreccio di memorie poetiche che attingono anche al repertorio provenzale.

Il poeta si rappresenta contemporaneamente come un “sognatore”, dove il sognare sarà un *admirari*, che rimanda alla contemplazione dell'immagine di *midons* conservata nella memoria (*l'immoderata cogitatio* del Cappellano, che può ben essere posta in relazione con l'estasi contemplativa di Narciso come al *joi* mistico di Bernart de Ventadorn); ma nello stesso tempo, conciliando l'inconciliabile, fa riferimento a una materia epica, alla *queste* cortese di Amante, che si perde nella foresta sulla groppa di un cavallo.

3.23 Le miniature di apertura dei codici di *Rose* e *Commedia*

Tale compresenza di sogno (fissità lirico-tragica, atteggiamento estatico-contemplativo) e materia epica (presenza del corpo, spostamento nello spazio e nel tempo) non solo sarebbe presente anche nella *Commedia* fin dai primi versi, ma è resa evidente dalle illustrazioni che aprono alcuni dei primi codici miniati della *Commedia*, molto simili, nel tipo di scene rappresentate, a quella della miniatura che ritrae in un' unica immagine il sognatore e il pellegrino nei codici del *Roman de la Rose*. L'osservazione di questa

analogia si deve a Lucia Battaglia Ricci,³⁴³ a cui si rimanda per la parte dantesca, mentre qui ci limitiamo a presentarne alcuni esempi tratti dalle illustrazioni ai codici appartenenti alla tradizione del *Roman de la Rose*.

Nella miniatura che, nel manoscritto Douce 332³⁴⁴, accompagna l'incipit del *Roman de la Rose* (nel quale Guillaume de Lorris esplicitamente tratta della materia dei sogni: il narratore infatti si presenta come colui che narra un sogno), notiamo una chiara bipartizione dell'immagine: sulla destra il "sognatore" (Amante, che



dormendo sogna le vicende che poi narrerà); sulla sinistra l'"agens" (cioè l'Amante-pellegrino presentato come personaggio protagonista del proprio sogno). Per descrivere l'immagine della miniatura ho volutamente, e quasi provocatoriamente, utilizzato la terminologia usata dalla critica dantesca per distinguere il piano autoriale e quello esperienziale della vicenda raccontata. In realtà nel *Roman de la Rose* il piano dell'auctor e quello del personaggio non sono così ben distinti: non lo sono per il De Lorris, in quanto mentre in Dante *auctor* e personaggio sono distinti in quanto alla funzione ma comunque identificabili (in entrambi i casi Dante parla come poeta e anche come personaggio vive un'esperienza esemplare e funzionale al messaggio universale che ne dovrà trarre per l'umanità), nel primo *Roman de la*

Bodleian Library, MS Douce 332, 1r (Manoscritto del *Roman de la Rose*, Francia XV sec.)



Cox Macro, 1 r., realizzato privatamente (?),

³⁴³ BATTAGLIA RICCI, 1996. Diverse dalle nostre sono le conclusioni che ne trae l'autrice. Sullo stesso tema vedi anche CIARDI DUPRÉ DAL POGGETTO, 1989.

³⁴⁴ Immagini e notizie di natura codicologica dei manoscritti del *Roman de la Rose* citati qui e nelle pagine immediatamente successive sono tratti dal sito <http://romandelarose.org>, sito web della Roman de la Rose digital library, frutto di un progetto congiunto di biblioteche Sheridan, della Johns Hopkins University and della Bibliothèque nationale de France.

Rose le cose non stanno così.

anonimo francese, prima metà del XIV sec.

Esiste un personaggio che narra un sogno che ha avuto, lo stesso personaggio che narra le vicende esperite in un grande *flashback* (come Ulisse quando, nell'*Odissea*, racconta le vicende passate) ed esiste un auctor che tratta dell'uno e dell'altro, ma pur identificandosi con essi, per cui il sogno narrato ha anche una valenza autobiografica,



Bodleian Library, MS. Selden Supra 57, 1r

nello stesso tempo mantiene una distanza, che gli dà la possibilità di inserire digressioni e considerazioni di tipo morale o filosofico. Ciò accade anche a maggior ragione per il De Meun, ma in modo più confuso per cui nel suo racconto spesso il piano autoriale e quello dei personaggi si mescolano e confondono, per cui alcuni personaggi, come Falsembiante, che dovrebbero rappresentare l'ipocrisia e il male assoluto, finiscono per parlare con la

voce dell'autore, esprimendo uno sdegno per la corruzione morale dei tempi presenti, che non è coerente con la loro funzione narrativa. Tale confusione e incoerenza, a dire il vero, il *Roman de la Rose* forse ereditava da alcuni suoi precursori in lingua d'oc. Possiamo ricordare, sulla scorta di M.R. Jung,³⁴⁵ come la "*Cort d'amor*" (poemetto anonimo della prima metà del Duecento), abbia in comune con più vasto poema allegorico in francese non solo la struttura bifronte (in cui il passaggio dai precetti della fin amors a una materia libertina di matrice ovidiana è segnato dall'avvicinarsi di "*Cortesa d'Amor*", personaggio simile alla *Vieille* del De Meung, a Cortesia), ma anche l'incoerenza tra ciò che un personaggio rappresenta in quanto *abstractum agens* e i valori che incarna in quanto strumento espressivo dell'autore. Se l'autore della *Commedia* è un autore ben definito, cosciente del proprio ruolo profetico, del carattere veritativo della parola poetica, espressione diretta di un messaggio voluto da Dio per l'umanità e conservato nel libro della sua memoria, quello della *Rose*, specie con il De Meun, è assai meno chiaramente delineato: scompare e riappare, toglie la parola ai personaggi ma subito la restituisce, senza tema di contraddizione. Mancini lo ha definito un autore "proteiforme", ad intendere il suo carattere sfuggente, il suo parlare attraverso

³⁴⁵ JUNG, 1971, p.155 citato in LAZZERINI, 2001, p.182.

la maschera dei personaggi. Si tratta forse di qualcosa di più della divaricazione tra “*abstractum agens*” e “*abstractum loquens*” già osservata da M.R. Jung per i precursori in lingua d’Oc del grande poema allegorico francese. In termini psicologici, e con specifico riferimento alla psicanalisi della Klein, dovremmo parlare di una personalità autoriale “diffusa”, che proietta i propri “oggetti interni” (stati d’animo ma anche opinioni, riflessioni) nelle maschere dei vari personaggi. Nei termini più banali di una valutazione storica e critica, potremmo dire che questo modo che ha il De Meun di celarsi dietro i personaggi ricorda certi autori di età barocca, che ammiccano sardonici, celandosi dietro le maschere e i giochi di specchi di una fantasmagoria poetica (e ciò ad onta del razionalismo e delle pretese di coerenza dottrinale spesso avanzate dal De Meun). Va d’altro canto ricordato che al tempo del primo e anche del secondo *Roman de la Rose*, era appena iniziato quel cammino verso la definizione di un “io lirico”, di un poeta *auctor* che attraverso il collante della propria esperienza amorosa (realizzato nelle raccolte dei canzonieri dalle prose delle *razòs de trobar* che riassumevano in unità biografica ed esperienziale le vicende del poeta amante dando coerenza ed unità di intenti alla raccolta delle liriche sparse) o ancora, trasfigurandosi in personaggio epico (nel caso dei romanzi cortesi) supera in direzione di un nuovo individualismo (in senso moderno e potremmo anche dire borghese nel caso del De Meun) il carattere “corale” e “collettivo”, o comunque “cortigiano” della poesia medioevale.

Non sempre i manoscritti della *Rose* affidano alla prima miniatura la distinzione tra il personaggio amante-sognatore e il personaggio amante-pellegrino. In altri l’illustratore preferisce sottolineare la distinzione tra l’*auctor* (cui si deve attribuire la riflessione, che poi è una citazione del *Somnium Scipionis*, sulla natura dei sogni) e l’Amante-sognatore (mentre l’amante nel sogno verrà presentato in un secondo momento, e dunque in un piano completamente distaccato e dall’*auctor* e dal sognatore). Così ad esempio in un altro manoscritto della biblioteca bodleiana (Oxford),



Bodleian Library, MS Douce 195 (Francia, seconda metà del XV sec.), 1r



University of Chicago, 1380, 1 r

il MS 195. Analogamente nel manoscritto conservato all'Università di Chicago, datato alla fine del 1380, nel quale scrittore e sognatore occupano lo stesso spazio. Nel manoscritto Ludwig XV 7 del J. Paul Getty Museum, due miniature affiancate mostrano invece il momento in cui, sognando, il protagonista passa dallo spazio reale (quello della camera, che ricordiamolo non va intesa banalmente come camera da letto ma anche come la

“stanza della memoria”, spazio mentale prima che fisico, in cui, nella topica cortese, avviene il ripensamento ossessivo, in termini di visione o di sogno, dell'immagine dell'amata) a quello sognato del giardino cintato. Infine, nel manoscritto W 143 del Walters Art Museum (Baltimora), troviamo un'altra variazione sul tema: questa volta all'immagine iniziale del pellegrino ai piedi del letto dell'amante sognatore si aggiunge, in una sequenza di quattro scene raccolte in un'unica cornice, quella del sognatore che si ridesta (seconda), si incammina lungo il fiume della vita (terza) fino a giungere presso

il muro che cinge il giardino (quarta). Questa scansione in “fotogrammi” della storia narrata, è interessante (anche per le analogie che vi potremmo trovare con le illustrazioni botticelliane

della *Commedia*), ma per ora ci interessa soprattutto concentrare l’attenzione sulla volontà dell’illustratore di rappresentare insieme, a volte in un’unica immagine, altre volte in immagini



J. Paul Getty Museum, Ludwig XV 7, 1r (Paris, c. 1405)



Walters Art Museum, W. 143, 1 r

in successione ma comunque affiancate o racchiuse da una cornice, i due diversi piani di realtà del sogno-visione, caratterizzato da fissità, identità di luogo e azione, e della *queste* della rosa, tratteggiata in termini epico eroici (corpo che si muove nello spazio, bastone che può essere anche interpretato come arma di offesa). Ci interessa per ora concentrare l’attenzione su due delle tipologie distinte di miniature che abbiamo riportato dalla tradizione manoscritta del *Roman de la Rose*. La prima è quella attestata

ad esempio dai mss. Cox Macro, Bodl. Selden Supra 57 e Walters Art Museum W 143. In esse il pellegrino con il bastone è rivolto verso il sognatore. Abbiamo visto come l'atteggiamento del sognatore possa rientrare nell'incanto generato dallo sguardo di Narciso nella fonte. Se, già in Bernart del Ventadorn, gli occhi dell'amata sono per il poeta amante come lo specchio di Narciso e il rimirare in tale sguardo produce incanto e fascinazione (il *joi*, che è da intendersi anche come equivalente del *gaudium* mistico, e che Bernart de Ventadorn paragona alla *lauzeta* che si perde nella luce del sole³⁴⁶), il sogno come perdita di sé e della propria coscienza può ben essere fatto equivalere all'incanto che mantiene immobile Narciso nell'atteggiamento contemplativo di un'immagine riflessa nell'acqua. Sappiamo anche che la fascinazione dell'immagine esteriore, nella versione "averroistica" di un Cavalcanti, porterà non più allo smarrimento mistico, ma alla dissoluzione del sé negli spiritelli, mentre il poeta giace non più come "sognatore" ma quasi come un "corpo senza testa", annichilito e incapace di riprendersi. Dante si allontana consapevolmente dalla disperata analisi cavalcantiana, e ritorna a quella tradizione originaria della poesia trobadorica (giù presente, seppur in forma parodica, nel *vers de dreit nien* di Guglielmo) che "teneva insieme" i due aspetti contraddittori del sogno e dell'incanto di Narciso, con il tema della *queste* epica. Nel farlo però riprende proprio quella teoria degli spiritelli di quello che era stato il suo primo amico. Solo che in lui gli spiritelli non sono più molteplici (espressione dell'alienazione e dissoluzione dell'amante), ma un unico "*spiritus phantasticus*", che è la proiezione del poeta negli occhi e nella mente dell'amata. Ecco dunque la distinzione tra il poeta che sogna e il poeta "agens", vale a dire il fantasma che risale, come in una navigazione nell'umor vitreo degli occhi, dalla loro superficie specchiante alla mente di Beatrice. Gli occhi dunque sono la guida di un percorso mistico (verranno detti le "luci sante" in Petrarca³⁴⁷), e possono giungere a contemplare le verità divine (Dante nel Paradiso vede ciò che Beatrice vede nel volto di Cristo). Se rileggiamo secondo questa interpretazione la situazione incipitaria della *Commedia*, e soprattutto teniamo a mente le miniature dei codici della *Rose* che ho ricordato, credo che molti dei dubbi e delle perplessità che può suscitare l'interpretazione dell' "*acqua perigliosa*" come "*miroeur*"

³⁴⁶ Tale immagine è giunta anche a Dante, forse non per influsso diretto del De Ventadorn (ricordiamo che Dante non lo cita nel *De Vulgari Eloquentia*), ma di qualche suo emulo. Significativo che egli la utilizzi proprio nel contesto paradisiaco che tratta della visione del volto di Cristo. Cfr. *Pd XX* vv. 73-76 "*Quale allodetta che 'n aere si spazia / prima cantando, e poi tace contenta / de l'ultima dolcezza che la sazia, / tal mi sembiò l'imgo de la 'mprinta / de l'eterno piacere, al cui disio / ciascuna cosa qual ell'è diventa*".

³⁴⁷ Cfr. *R.V.F.* 108, 3 e 350, 14.

perilloeus” della fontana di Narciso, finiscano per dissiparsi. Se il poeta fosse rimasto annichilito (come Narciso o il secondo Guido) di fronte allo sconvolgimento interiore provocato dall’immagine contemplata, incapace di guardare in profondità nella fonte ma fermandosi alla fascinazione della superficie specchiante (l’aspetto fisico, il “piacer” di Francesca), allora non avrebbe avuto alcuna possibilità di riscatto. Questo è l’inganno che nasconde l’acqua “perigliosa”: rivolgendosi all’indietro, il pellegrino delle illustrazioni non guarda solo se stesso nell’atto di sognare, ma guarda anche alla morte dello spirito cui la “perigliosa immagine” poteva portare. Qui osserviamo come l’espressione “acqua perigliosa” sia vagamente ossimorica.



Imola Biblioteca Comunale 32 sec. XV Frammenti in pergamena tratti da un manoscritto lombardo del secolo XV.

3.24 Dall'io riflesso alle tre fiere (Ecate)

Ma prima di procedere nella descrizione di questa fenomenologia dello specchio, è necessario dimostrare come l'immagine riflessa di Dante corrisponda alla "fera", la lonza, che non casualmente richiama la "fera in lustra" (con tutta probabilità una pantera) del canto paradisiaco. Evidentemente il riflesso non è un'immagine dello stesso Dante (per l'ovvia ragione che lo avrebbe detto, mentre, come Narciso, il Dante agens non si riconosce, ma si percepisce come altro da sé). Escluso che il riflesso sia l'immagine di Dante, esso prenderà comunque la forma di una figura animata, e tre sono le figure animate che Dante incontra non appena cerca di procedere verso questa selva (cioè verso questa immagine che gli rimanda la realtà in cui lui stesso è immerso). L'una è la lupa, e possiamo escludere che possa identificarsi con Dante perché la sua valenza allegorica e le profezie intorno al veltro rendono inverosimile l'ipotesi che essa prefiguri il destino del pellegrino. E d'altronde, delle tre fiere è più logico che a corrispondere con la pantera del paradiso sia un altro grosso felino. Va escluso anche il leone, che se da un punto di vista zoologico può considerarsi affine alla pantera, non lo è sul piano dell'immagine perché non ha il pelo maculato. Rimane la lonza, non a caso l'unica, delle tre belve, cui viene attribuito il nome di "fiera". La lonza è, almeno per il lettore moderno della *Commedia*, animale doppiamente enigmatico. In primo luogo perché, benché a grandi linee si riesca a inserirla in una specie e in una morfologia abbastanza precisa (all'espressione "fiera crudele" genericamente riferita all'attitudine feroce, segue una descrizione della complessione fisica che fa pensare a un grosso felino dal pelo maculato), tale classificazione non impedisce di distinguerlo da altri grossi felini tra loro simili come il la lince, il "pardo" (leopardo, ghepardo), la tigre e la pantera³⁴⁸. In secondo luogo perché essa è implicata in uno dei punti più discussi dell'ermeneutica dantesca: la "corda" con cui Dante "cattura" Gerione per balzargli in groppa, e con cui, afferma incidentalmente l'*auctor*, in passato aveva creduto "di catturare la lonza dalla pelle dipinta". Essa, come felino, rimanda al gatto, dunque al demoniaco, seppur evocato in modo ironico e grottesco, come accade nella poesia del Gatto Rosso di Guglielmo d'Aquitania (con la sua "crocifissione rovesciata"), o nel detto del Gatto Lupesco e in riferimento al "catus" da cui si riteneva, secondo una pseudoetimologia popolare attestata anche in Alano di Lilla, derivasse il nome dei

³⁴⁸ Vedi in proposito l'articolo di Franco Cardini in *Abstracta* n° 23 (febbraio 1988), pp. 50-57.

Catari. Ma rimanda anche alla pantera, che in alcuni bestiari medioevali come il *Physiologus*³⁴⁹ era ritratta come immagine di Cristo, perché, dopo essersi riposata nella sua tana per tre giorni (come Cristo risorto dal suo sepolcro dopo tre giorni), ruggendo in modo da spandere intorno il suo alito profumato attirava tutti gli altri animali tranne il drago (immagine del demonio). Nel collegamento con questa lettura di “lonza” come pantera, si può rinvenire la prefigurazione per antitesi del senso profondo della metafora “*fera in lustra*”, che Dante userà nel quarto del Paradiso per definire la conoscenza del vero all’interno del suo intelletto, dopo la soluzione dei dubbi dottrinali. Se un cristiano raggiunge la forma più autentica e compiuta della propria esistenza nella misura in cui si conforma all’immagine di Cristo, riconoscendosi in lui, il pellegrino dantesco, che è anche profeta e svolge una missione salvifica per l’umanità, anche se come umile “scriba dei”, paragona la propria conoscenza del vero all’immagine della pantera sazia che diffonde il suo alito profumato, acquattata nel bosco sacro-radura definito dal disco lunare, luna/leuk-sna come Cristo è *Lux in tenebris*. Dunque all’immagine di Cristo stesso. Liberatasi dalle scorie del falso amore-passione, dall’inclinazione narcisistica alla superbia intellettuale e illuminata dalla grazia, la lonza sensuale che, con un misto di orrore e fascinazione, si rimirava allo specchio, celato nell’espressione “acqua perigliosa” del primo canto dell’Inferno, è diventata nel Paradiso la pantera, da leggersi come simbolo cristologico. Il tipo della pantera/leopardo come identità riflessa del pellegrino amante, oltre che riferimenti incrociati a Dioniso per il versante pagano e a Cristo per quello cristiano, trova un notevole elemento di raffronto nel poema epico-cavalleresco georgiano “*Il cavaliere dalla pelle di pantera*” di Shota Rastaveli. Nel poema, quasi sconosciuto ancor oggi in gran parte dell’Europa occidentale, si fondono elementi orientali arabo-persiani con altri di ispirazione cavalleresca. Il protagonista, il principe Tariel, che nel suo ritiro nelle foreste in mezzo alle bestie feroci indossa una pelle di leopardo, appare nell’opera per la prima volta proprio nei pressi di un fiume.

Ancora più interessante è l’ultimo degli animali cui il tipo della lonza rimanda, la tigre. In una famosa (per altri motivi) canzone di Stefano da Messina è riportata la leggenda

³⁴⁹ Vedi la traduzione del *Physiologus* di Zambon e gli studi di Cardini. Zambon riporta anche una tradizione secondo cui Cristo sarebbe stato figlio di un soldato romano di nome “Pantera”. Il topos della pantera dall’alito profumato fu diffuso inizialmente dall’*animalium Historia* di Aristotele (Cfr Cardini).

della tigre che rimirando il suo bel manto screziato in uno specchio postole davanti dai cacciatori, si perde nella contemplazione di sé e si fa catturare:

*quandu eu la guardu, sintir la dulzuri
chi fa la tigra in illu miraturi;
(...)
e sì bonu li pari
mirarsi dulcimenti
dintru unu speclu chi li esti amustratu,
chi l'ublià siguiri.
Cusì m'è dolci mia donna vidiri:
ca 'n lei guardandu mettu in ublianza
tutta autra mia intindanza,
sì chi istanti mi ferì sou amuri
d'un colpu chi inavanza tutisuri³⁵⁰*

StPr "Pir meu cori", 23-36

È quest'ultima immagine che chiude il cerchio dei rimandi simbolici al mito di Narciso. Se ammettiamo che Dante avesse in mente questa composizione, o comunque conoscesse la vicenda narrata, si comprende più facilmente come la "fera alla gaetta pelle" possa essere lo stesso Dante, che si osserva in uno specchio d'acqua, senza riconoscersi. Non può riconoscersi perché le acque che simboleggiano la vicenda storica del suo tempo, come la selva (che dunque dovremmo intendere come riflessa nell'acqua), non sono abbastanza limpide: l'acqua perigliosa e la "fiumana" non rinfrescata dal mare gli restituiscono un'immagine di sé parziale e corrotta (come appunto accadeva nelle fasi iniziali, che prefigurano il dramma, del mito di Narciso). Ma non poteva riconoscersi, oltre che per un limite del mezzo riflettente, anche per il limite oggettivo della sua capacità di percepire il reale e se stesso: l'immagine di una natura ricoperta dalle tenebre della passione è di necessità oscura e avvolta come in un velo (ricordiamo ancora il velo sanguigno in cui appariva avvolto Amore nelle teofanie della *Vita Nuova*). Si osserva dunque con un misto di fascinazione ed orrore, che viene

³⁵⁰ Testo tratto da CONTINI, 1960 vol. I: 130-33. Abbiamo riportato anche i versi successivi a quelli che ci interessavano in relazione all'immagine della tigre che si guarda allo specchio, perché essi stabiliscono una relazione tra l'atto dello specchiarsi e il guardare gli occhi della donna. Della tigre che ama guardarsi allo specchio tanto che le viene rubata la prole, parla anche il Bestiario d'amore di Richard de Fournival.

tradotto dinamicamente dal “più volte volto”, che sembra riprodurre mimeticamente l’effetto di un’immagine che alternativamente si avvicina e si allontana dalla superficie specchiante, e del suo riflesso che quel movimento riproduce. Infine al movimento reciproco di un soggetto animato e del suo riflesso rimandano sia il “*non mi si partìa dinanzi al volto*” (se mi guardo in uno specchio non posso fare a meno di vedere la mia immagine, perché anche se non la riconosco essa mi si ripresenta ossessiva come altro da me), sia l’impressione che essa si avvicini a Dante impedendogli di procedere nel cammino (in realtà il poeta, cercando di avanzare, si avvicina pericolosamente all’acqua, ritraendosi spaventato dalla propria stessa immagine). Allo specchio d’acqua conduce anche l’espressione “lago del cor” (anche se non ci nascondiamo che il suo significato letterale rimanda ad un organo ben preciso della fisiologia della percezione). A ben guardare, che tutto il viaggio della *Commedia* si possa proporre come contenuto in un’immagine nello specchio (e lo specchio a sua volta rimanda, in ambito cortese, alla fenomenologia dello sguardo), è coerente con l’interpretazione che avevamo più si riportato (citando il saggio di Patapievici) del viaggio dantesco come “appeso” e “continuamente sostenuto” dallo sguardo di Beatrice. Dante può fare il proprio percorso perché in ogni passo è sostenuto dall’amore caritatevole di Beatrice, e dalla concessione del suo sguardo (la crisi per il Dante stilnovista e per Cavalcanti nascerà proprio dalla negazione del saluto e dunque dello sguardo che “dà salute”) e il suo viaggio di conoscenza è un viaggio attraverso gli occhi di Beatrice che guarda nella luce della grazia divina. Proprio Beatrice, nella “requisitoria” contro il giovane Dante pronunciata davanti agli angeli e davanti al pellegrino ormai pentito, pronuncia delle parole che, alla luce di queste considerazioni, rivelano di dialogare segretamente con questi aspetti “narcisistici” celati nella trama narrativa.

*Alcun tempo il sostenni col mio volto:
mostrando li occhi giovanetti a lui,
meco il menava in dritta parte vòlto.*

Purg.XXX 121-23

*e volse i passi suoi per via non vera,
imagini di ben seguendo false*

Ib. 130-31

Si noti in primo luogo il ricorso ad un lessico e a una fraseologia analoghe a quelle di *Inf. I* (vedi le coppie *menava in dritta parte/mena dritto altrui, per via non veralla verace via*). Il legame tra i due canti non stupisce certo, e anzi trova la sua ragione proprio nella figura di Beatrice, presente anche nel I canto dell'*Inferno* (anche se soltanto evocata dalle parole di Virgilio). Ciò che invece sollecita l'attenzione è il fatto che la trama intratestuale valichi i luoghi deputati della simmetria lineare, e si spinga fino alla descrizione dell'incontro con la lonza, che a rigore poco o nulla avrebbe a che fare con la figura di Beatrice (semmai della lussuriosa Francesca, che però è ritratta come colomba). Nel Purgatorio sembra di sentire un'eco, pur attenuata, del gioco di replicazione ed *equivocatio* dei vari *volte/volto/volse*. Il rapporto con il Dante giovanetto è centrato sugli occhi che lo "sostenevano" come ora sostengono il pellegrino nel suo viaggio nella mente di Beatrice. Dunque è la stessa Beatrice a fare dello sguardo la chiave del rapporto con il Dante. A ben guardare vi è un accenno al mito di Narciso: come nel racconto ovidiano Narciso insegue dei "simulacra" (latinismo della *Vita Nuova*), così il Dante rivolto ad "altrui" (parola di uso non frequente già usata in *Inf.I*) insegue delle false immagini (di bene), che di quei "simulacra" sono quasi una traduzione. Beatrice inoltre sottolinea di essersi soffermata sulla soglia del regno dei morti, e ciò rende espliciti quei collegamenti che si sono già avanzati in questo studio, con il tema della *Nekya* omerica e della dea "delle soglie" e dei "trivii", Ecate/Diana/Abundia. Nelle parole di Beatrice dunque si ritrovano quegli elementi che sviluppano il mito di Narciso della prima *Rose* secondo una riallegorizzazione che recupera tradizione classica ed elementi folklorici.

È bene precisare che l'interpretazione che abbiamo dato dell'episodio con cui si apre la narrazione della *Commedia* dantesca, non deve essere vista come alternativa a quella più tradizionale, e "letterale", dell'incontro con fiere che assumono, oltre a quella narratologica di impedimento e ostacolo, la valenza di un'allegoria dei peccati dell'umanità. In tal senso possiamo ricordare come i primi versi della *Commedia* prendano spunto da passi biblici che da tempo sono stati indicati con sicurezza. Sulla scorta di un articolo del Mineo³⁵¹ li schematizziamo nella tabella che segue:

"Nel mezzo del cammin di nostra vita"

"Ego dixi in dimidio dierum meorum:

³⁵¹ MINEO, 2006.

Inf. I, 1 vadam ad portas inferi”

*Ahi quanto a dir qual era è cosa dura
esta selva selvaggia e aspra e forte
che nel pensier rinnova la paura!
Tant'è amara che poco è più morte*

Id. 4-7

O mors, quam amara est memoria tua

*Ed ecco, quasi al cominciar de l'erta,
una lonza leggera e presta molto,
che di pel macolato era coverta; (...)*

Id. 31-33

*ma non sì che paura non mi desse
la vista che m'apparve d'un leone.*

*Ed una lupa, che di tutte brame
sembiava carca ne la sua magrezza,*

Id.31-33

*Idcirco percussit eos leo de silva, lupus ad
vesperam vastavit eos, pardus vigilans
super civitates eorum: omnis qui egressus
fuerit ex eis capietur, quia multiplicatae
sunt praevaricationes eorum, confortatae
sunt aversiones eorum*

Tali citazioni solo ad un'analisi superficiale sembrano contraddire il nostro impianto di lettura. In primo luogo questi riferimenti scritturali non vanno visti isolatamente, ma inseriti nel contesto più generale dei riferimenti. Abbiamo già visto come accanto a queste reminiscenze bibliche compaiano dei forti francesismi lessicali: “a la” (franc. *à la*) “gaetta” (prov. *caiete*), “guata” (franc. *agaiter*), “periglioso” (franc. *perilleus*). Va ricordato inoltre che la situazione del pellegrino errante e immerso in una sorta di *trance* onirica rimanda alla figura del “cavaliere mistico” che si ritrova in poeti provenzali e nel *Tesoretto* di Brunetto Latini. Di rilievo anche il fatto che le fiere della tradizione biblica sono anche attributi dionisiaci. Ma decisiva è poi la considerazione che la lettura che abbiamo fatto riguarda l'ipotesi di un livello ermetico e sapienziale di lettura, che Dante avrebbe riservato ad un pubblico elitario: un sovrasenso mistico esoterico che si coglie a livello dell'immagine visiva del testo. Se dunque la “memoria testuale” che traspare nella comparazione con i passi di Ezechiele e Isaia rimanda ad un fondo scritturale piuttosto comune e che poteva facilmente essere colto anche dal pubblico più vasto, il particolare uso che Dante fa delle immagini suggerite dal testo

biblico, calate nella superficie tremula del “periglioso” specchio di Narciso, e fatte reagire con le correnti sapienziali del neoplatonismo (presenti tanto nel *Roman de la Rose* quanto nei testi della mistica ebraica che Dante poté conoscere presso la corte di Can Grande della Scala), proietta il testo della *Commedia*, fin dai primi versi, che tradizionalmente si ritengono ancora avvolti da un rozzo allegorismo medioevale, in una dimensione culturale complessa, in cui assumono maggior peso sia gli elementi di continuità con le esperienze poetiche giovanili, che il misconosciuto rapporto con il *Roman de la Rose*.

Prima di procedere nell’analisi della fenomenologia del rispecchiamento, quale appare nella situazione incipitaria della *Commedia*, in analogia all’evocazione di Narciso nella *Rose* di Guillaume, dobbiamo però soffermarci ancora sulle tre fiere. Esse, secondo la nostra analisi, prima di essere distinguibili in tre diversi animali caratterizzati in senso allegorico, costituiscono dunque un “*unicum*”, in cui si condensa sia la percezione di sé dell’agens, sia il suo percorso di elevazione morale nella *Commedia*. Abbiamo fin qui visto come delle tre fiere, quella che meglio si presta ad esprimere un Dante che, partendo da una condizione di perdizione morale (il poeta come ingannatore, il falso poeta cortese, la tigre sensuale e narcisistica) a una di progressiva identificazione nel modello umano rappresentato da Cristo (la pantera come simbolo cristologico, i cui occhi brillanti nel buio della selva rappresentano nel *Paradiso* la certezza di una conoscenza illuminata dalla fede), sia la lonza. È però un fatto che le fiere sono tre, e questo potrebbe rappresentare una difficoltà, in un processo di rispecchiamento di un soggetto unitario quale è l’agens, che richiede che anche l’immagine restituita dallo specchio sia unitaria. A questa obiezione si può rispondere in vari modi. In primo luogo potremmo ipotizzare che il trittico ferino leone-lonza-lupa si possa intendere come l’esito soggettivo del trasfigurare dinamico di una stessa immagine. Infatti, le tre fiere appaiono sulla scena in successione, e appaiono all’agens come distinte, perché egli non è in grado di capire che in realtà quelle immagini sono l’esito di un mutare della sua capacità percettiva dell’oggetto (il sé riflesso nello specchio d’acqua) e non il frutto di una molteplicità di oggetti percepiti in successione. Questo trasfigurare dinamico è il primo segno della diversa concezione che dello sguardo narcisista di Amante hanno Dante e gli autori della *Rose*. Potremmo dire che Dante, come avevamo già rilevato, si mantiene più fedele al racconto ovidiano, che prospettava un’evoluzione nel processo di

rispecchiamento (da un pecepire confuso alla suggestione ipnotica della bella immagine del proprio corpo). Che poi Dante articoli tale sviluppo secondo la scansione del numero tre, apparirà più che ovvio, per chiunque conosca la forte suggestione che tale numero esercita, al di là dell'astratta allegoresi, sull'*Auctor*. Pensiamo alla successione anaforica di "Amor" nel racconto di Francesca, all'atto dell'abluzione tre volte ripetuto nel primo canto del Purgatorio, alla natura stessa della terzina dantesca, per comprendere come il "tre" non sia solo simbologia astratta, ma spesso in Dante si presti non solo a dare alla terzina la forma del procedere sillogistico, ma a informare di sé la scansione temporale e narrativa. Se poi ad essere chiamata in causa è la natura umana, intenta a "ritrovarsi" nell'immagine di Cristo (e Cristo invero la sua figura terrena nel sacrificio della Croce, che nella disposizione delle braccia e del capo suggerisce appunto un'articolazione a trittico), ecco che la scansione in tre fasi successive dell'identificazione di sé in "fiera" appare meno artificiosa rispetto all'esegesi dell'episodio delle tre fiere.

Esiste però un altro modo di affrontare la questione, non necessariamente alternativo, ma anzi complementare, rispetto all'idea di una scansione temporale, in un processo di rispecchiamento che prospetta un trasfigurare dinamico del riflesso percepito. È possibile cioè pensare alle tre fiere non come a tre animali distinti, ma come ad un unico essere triforme, o dai tre volti, che viene percepito dall'agens secondo la scansione didattica delle qualità morali che rappresentano le tre teste, ma che iconologicamente è originariamente fuso in un'unica immagine. Un'immagine dai tre volti, o meglio dai tre musci, può ben essere posta all'inizio del viaggio infernale, perché ciò innesca una simmetria con la chiusa di tale viaggio, in cui compare appunto un essere tricefalo (Lucifero), allo stesso modo che la lupa, uno di questi tre volti in cui si rispecchia l'agens in quanto falso amante cortese, si rispecchierà nel lupo del sogno premonitore di Ugolino. E d'altra parte, a poche decine di versi dall'incontro con le tre fiere, Dante incontrerà un'altra prefigurazione del demoniaco luciferino nel cane triforme Cerbero. Non è necessario un grande sforzo, per ritrovare nella cultura classica passata all'allegoria medioevale, una immagine di questo tipo. Si tratta di Ecate, uno dei nomi con cui era venerata una variante "notturna" e "lunare" delle dee Artemide e Persefone dei greci (la Proserpina latina, dea che fu rapita da Plutone e da lui portata negli Inferi).

È una figura che Dante cita nel Paradiso con il nome che aveva nella mitologia romana, identificandola con la luna³⁵²:

*Quale ne' plenilunii sereni
Trivia ride tra le ninfe eterne,
Che dipingono il ciel per tutti i seni*

Pd XXIII, 25-27

I versi citati, che dipendono probabilmente da Orazio³⁵³ sembrerebbero, invero, una sconfessione di quanto stiamo dicendo. Come può aver innescato la creazione delle tre fiere del primo canto infernale, un'immagine mentale che riapparirà in uno dei momenti più alti e lirici della metafisica della luce del Paradiso? In realtà abbiamo già detto come Dante proceda ad una risemantizzazione, già dalla situazione iniziale del Paradiso, di immagini già prospettate nell'Inferno. L'elemento comune, l'immagine che viene caricata di una valenza opposta, è appunto quella della Luna. La selva in cui si confessa smarrito il poeta all'inizio del suo viaggio oltremondano, che proprio dalla natura triforme del gruppo delle tre fiere possiamo ricondurre all'ambito lunare, di Luna Proserpina, si trasfigurerà in "lustra", il bosco sacro, anch'esso semanticamente ed etimologicamente legato alla luna. Che poi l'Inferno sia sotto il dominio di Luna-Proserpina, lo fa capire a chiare lettere Farinata, quando fa riferimento alla "Donna che qui regge" (*Inf X*, 80), immagine che richiama il mito di Ecate come "Signora della notte". Infernale e celestiale, in questi processi di risemantizzazione appaiono dunque legati, e l'elemento che li unisce è appunto la natura "lunare" (e nel regno sublunare rientra tutto ciò che è attiene alla natura umana dalla sua generazione). Come abbiamo anticipato, questo legame era già presente, ancora in epoca classica (ma sarebbe possibile risalire alla civiltà dell'Antico Egitto) nell'immagine di Ecate/Trivia, creatura triforme e lunare. Ecate corrisponde alla dea Artemide nella sua variante di *Potnia Theron*, signora degli animali selvatici, dea che nelle sue mani reca a volte un leone e un leopardo, altre un cervo e un leopardo. Essa, dapprima legata al tema della

³⁵² L'identificazione di Trivia-Artemide con la Luna era già stata sostenuta da Dante che in Pg. XX, 130-32 definisce il Sole e la Luna come i due occhi del cielo "*Certo non si scoteo sì forte Delo, / pria che Latona in lei facesse 'l nido / a parturir li due occhi del cielo.*" Tale caratterizzazione di Ecate come dea-Luna, in connessione con il culto della Grande Madre (la Natura indifferenziata che presiede alla generazione), presente già nella civiltà egizia, è più vicina alla natura originaria del culto di Ecate, in seguito confusa con le dee greche Artemide e Persefone.

³⁵³ Hor. Epod. 16, 1-2 "*Nox erat et caelo fulgebat Luna sereno / inter minora sidera*" cfr Carla Kraus voce "Trivia" in ED.

generazione e al culto della grande madre,³⁵⁴ assume il carattere di divinità notturna, lunare e poi, una caratterizzazione infernale. Nelle fonti classiche, assume particolare rilievo la sua presenza nella Teogonia di Esiodo.³⁵⁵ Il parallelismo tra il tricefalo Lucifero dantesco e l'aspetto triforme di Ecate era già stato notato da Gabriele Rossetti, e da lui portato ad esempio del carattere maschile e femminile ad un tempo del diavolo dantesco.³⁵⁶ In più di un'occasione d'altronde, nota ancora il Rossetti, Dante si riferisce al re che "regge" l'Inferno come a una regina (La signora, o regina, della Notte, di cui si ricorderà ancora Mozart nel Flauto Magico). L'infernale, il diabolico, in Dante, ha una caratterizzazione anche femminile. In ciò possiamo vedere certamente l'influsso della "Diana Lucifera" della tradizione iconologica, ma nello stesso tempo, nell'economia del nostro lavoro, non sfuggirà come si possa stabilire un legame di analogia tra le figure del diabolico nella *Commedia* e le figure dello sdegno e del rifiuto femminili nel *Roman de la Rose* (la lotta di Amante contro Disdegno, *Honte* e altre allegorie del rifiuto femminile sono state proprio definite da alcuni critici come una "discesa all'Inferno" nella *Queste* di Amante nella Rose). Il De Meun stesso, nella parte del discorso di *Nature* che riguarda gli specchi e le illusioni oniriche (non a caso poste in relazione di analogia), farà seguire alla evocazione della figura del sognatore-pellegrino che erra nella foresta in una sorta di "trance mistica", la riproposizione dell'ingresso del giardino di Amante e del suo incontro con le allegorie del rifiuto femminile. Vedremo più oltre, con la sovrapposizione dei tre volti di Ecate con le maschere gorgoniche (quelli che Vernant chiama gli "occhi della morte"), come tali implicazioni infernali

³⁵⁴ Sulle valenze di Diana come portatrice di luce (lucina e lucifera), e sulla associazione tra la divinità lunare e i parti e il fenomeno della generazione nella letteratura latina (risultato dell'assimilazione con la greca Ειλειθυια (Ilithyia) si veda Cic *Nat. deor.* II 27, 68: "ut apud Graecos Dianam eamque Luciferam, sic apud nos Iunonem Lucinam in pariendo invocant"; Cat. "Inno a Diana" 34, 13-14 "Tu Lucina dolentibus/ Iuno dicta puerperis"; Or. (*Carm. saec.* 13 sgg., e in particolare 15 sg.: sive tu Lucina probas vocari / seu Genitalis).

³⁵⁵ Per un profilo della dea Ecate nella mitologia greca, vedi almeno la voce "Ecate" (Hekate) nei repertori di Roscher (W. H. Roscher (a cura di), *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*, Lipsia 1884-1937) oppure di Burkert: W. Burkert, *Greek Religion*, Oxford 1985. Utile la sintesi contenuta nel capitolo su Diana de "La morte negli occhi" di Vernant. Per un ulteriore approfondimento possono essere utili i seguenti saggi monografici: T. Kraus, *Hekate*, 1960, Heidelberg; G. Derossi, "L'inno ad Ecate di Bacchilide (frg IB Sn) e la figura arcaica della dea", *Quaderni Triestini per il lessico della lirica corale greca* 2, 1971-74, p. 5-113; W. Berg, "Hekate: Greek or Anatolian?" *Numen* 20, 1974, p. 128-140; P.A. Marquardt, "A portrait of Hekate", *American journal of philology*, 102 (3), 1981, pp. 243-260. Sulla presenza di Ecate nella Teogonia di Esiodo vedi F. Pfister, "Die Hecate-Episode in Hesiod's Theogonie", *Philologus* 84, pp. 1-9; D. Boedeker, "Hecate. A transfunctional goddess in the Theogony ?", *TAPhA* 113 (1983) 79-93; J.S. Clay, "The Hekate of the 'Theogony'", *GRBS* 25 (1984) 27-38. Per le varie "Diane" della *Commedia* vedi la voce "Diana", a cura di Giorgio Padoan, dell'ED. Per la figura di Diana in Dante, Boccaccio e Petrarca vedi Bianchetti "Trivia nelle tre corone".

³⁵⁶ ROSSETTI, 1832: p.50.

dello sdegno femminile, prima ancora che alle astratte allegorie, possano trovare un legame diretto proprio con lo sguardo che tale rifiuto esprime e che in un certo senso tutte le contiene come in embrione.

Ma è opportuno soffermarsi ancora su Ecate per qualche ulteriore riflessione.

La sua caratterizzazione come dea dai tre volti ferini, variamente interpretati sul piano allegorico, è antica ma ancora ben presente nell'iconografia umanistico-rinascimentale, come attesta una delle incisioni che accompagnano il testo del manuale di iconografia del Cartari³⁵⁷ (vedi fig. a pag. 378). Osserviamo dunque come questa variante della dea Artemide fosse implicata nell'episodio della *Neikya* nell'Odissea. Anticamente si riteneva infatti che la maga Circe fosse figlia di Artemide. A conferma di questo

parallelismo si noti come nella situazione paradisiaca, l'*agens* si riferisca ad un'immagine che nasce da uno sguardo negli occhi di Beatrice (quale era, secondo la nostra interpretazione, anche la situazione incipitaria dell'inferno, essendo la fonte di Narciso per l'*agens* null'altro che gli occhi di Beatrice, visti in un sogno-visione, anche se non ancora riconosciuti dal poeta come tramite di elevazione spirituale, per il suo stato di confusione e traviamiento intellettuale e morale). Va notato inoltre come questa visione "faccia a faccia" (che, come immagine, rimanda alle parole di San Paolo nell'Epistola ai Corinzi) richiami ancora una volta il processo di rispecchiamento, e come



Ecate triforme, incisione tratta da "Imagini de li dei de gl'antichi" di Vincenzo Cartari (Venezia 1556)

in tale rispecchiamento sia ancora messa in causa, dal verbo "pareami", la fenomenologia della visione. Il legame con le gorgoni collega questa visione narcisistica allo sguardo negli occhi dell'amata. Non solo perché la Luna è definita essa stessa, insieme ad Apollo, uno degli occhi del Cielo, ma perché il legame con la Gorgone ci rimanda allo sguardo femminile capace di uccidere.

³⁵⁷ CARTARI, 1556.

Il cammino dunque comincia con una discesa nell'interiorità, uno "scendere sotto" che è anche uno "scendere dentro", e scendere nella profondità del cuore umano significa scoprirlo trino. E in questo, scioglierlo secondo un procedere razionale sillogistico (Dante mantiene sempre un punto di partenza razionale, come sostiene Battaglia): se qualcuno avesse trovato la forma tricefala come poco adatta a rappresentare la visione di sé in uno specchio, la constatazione che il fatto di vedersi riflesso negli occhi dell'amata comporta un processo di interiorizzazione e di visione che scende alle radici stesse dell'esistenza umana, dell'uomo come creatura del regno sublunare, consente di comprendere questo richiamo ad Ecate, La Diana Proserpina che sorveglia i parti e la generazione nel mondo terrestre e silvestre. Ma nell'aspetto tricefalo di Ecate, Dante coglieva anche la possibilità di innescare un duplice parallelismo. L'uno lo abbiamo già rilevato, ed è quello con il mostro tricefalo di Lucifero, che sottolinea il carattere infernale che può essere assunto da Ecate (la radice oscura e sensuale del cuore umano, rappresentata appunto dalle tre fiere). L'altro viene innescato dall'ultima visione del poema, quella che precede il supremo *excessus mentis in Deum*:

*Nel suo profondo vidi che s'interna,
legato con amore in un volume,
ciò che per l'Universo si squaderna*

Pd. XXXIII, 85-87

Si sbaglierebbe a cogliere nel verbo "interna" una semantica prodotta esclusivamente dall'etimo (da "intus": raccogliersi all'interno, come seme, come potenza), e non invece anche dall'analogia con gli altri numeri di questa terzina, la quale non contraddice ma potenza in sublime sintesi numerica l'originario valore etimologico: il "s'interna" (etimologicamente: "scende in sé") vuol anche dire "si fa trino", e quindi chiama in causa il numero tre, anche perché è contornato da numeri altrettanto significativi nello stesso giro della terzina: l' "uno" dell' "un volume" ma anche il "quattro" dello squadernarsi (numeri legati entrambi alle metafore codicologiche della *Vita Nuova*, libro della Memoria, proiettate, come annunciava il libello stesso nei sonetto metafisico, su di un piano cosmico). È a questo punto chiara l'esplicazione dell'intero percorso concettuale della *Commedia*: Uno, tre, quattro. La comprensione dell'Uno (ciò che produce ogni significazione per un processo di emanazione), e che si manifesta, secondo la ragione di Natura, secondo la logica geometrica del "quattro" (numero che implica una suggestione lineare e geometrica, ma anche numero dei quattro elementi

che regolano la vita naturale), può essere compreso dall'uomo solo attraverso la comprensione della sua natura "trina". E il tre, si badi bene, non è una concessione al misticismo e all'irrazionalità, perché il procedere tripartito, se da un lato suggerisce significazioni religiose e misteriche (quelle che venivano colte ad esempio dal Rossetti), e tra di esse la Luna tripartita che si riflette nel trittico prudenziale delle tre età dell'uomo, dall'altro è quello proprio del procedere sillogistico. La *Queste* cortese, che inizialmente è caccia all'oggetto del desiderio, ricerca di *merce*, diventa *Quaestio*, ricerca morale e sapienziale nutrita della logica aristotelica, e poi volo cosmico di ispirazione platonica, ritorno all'Uno, come già era stato nell'*Anticlaudianus*. La novità dell'Inferno dantesco, rispetto ad altre rappresentazioni del suo tempo o precedenti, sta dunque nel fatto che la sua rappresentazione allegorica non è astrattamente morale, ma è profondamente razionale, disposta secondo un'ordinata architettura memorativa; nutrita, nel sistema dei peccati e delle pene, della cultura giuridica del tempo; innervata di dottrina, per cui anche l'agire delle creature diaboliche è profondamente razionale ("Tu non pensava ch'io loico fossi!" grida una di queste creature ad un Papa). Allora si può comprendere come tutta la *Commedia* risponda ad una medesima ispirazione, all'idea di uno sguardo che risale al Superno, discendendo prima in un'interiorità che nasce da radici infernali. In questo "internarsi" Dante riscatta il Narciso "tout envers", piegato su se stesso. Da ciò, la necessità di non appagarsi di un astratto razionalismo materialistico, quale era quello rappresentato dal numero quattro. Fin dalla descrizione dell'Inferno, della visione del sé infernale nelle tre fiere, Dante prospetta la discesa dolorosa nel profondo del proprio essere, quella di una natura del mondo sublunare, materiata dei quattro umori in quanto creatura terrestre, ma trina quanto alla propria dimensione di creatura celeste, che è immagine della trinità dei cristiani e della Croce di Cristo. E si noti poi come la semantica ambivalente del verbo "internarsi" fosse già presente nel XIX canto del Paradiso, dove, in un contesto schiettamente dottrinale (però in un canto che contiene anche una delle invettive più violente di tutta la terza cantica), ricompare l'immagine dello sguardo che si inabissa nell'acqua (assieme alla riproposizione del lemma "pelago", a segnare la continuità con l'immagine dell'acqua perigliosa di *Inferno* I).

*Però ne la giustizia sempiterna
la vista che riceve il vostro mondo,
com' occhio per lo mare, entro s'interna;*

*che, ben che da la proda veggia il fondo,
in pelago nol vede; e nondimeno
èli, ma ceta lui l'esser profondo*

Pd XIX, 58-63.

Questa regressione dall'umano al ferino, come sguardo doloroso sulle radici sotterranee dell'esistenza, era già stata di un autore classico, che condivideva con Ovidio, l'autore latino che per eccellenza viene ricordato quando si parla della cultura classica presso i trovatori, il gusto per la rappresentazione di metamorfosi e trasformazioni del mondo naturale. Apuleio, infatti, proprio come Ovidio, aveva scritto un poema in cui si parlava di una metamorfosi, come di processo necessario per penetrare nel cuore umano. Proprio come Dante, e diversamente da Ovidio, egli pensava ad un viaggio nella profondità del cuore come discesa agli Inferi. Fu proprio Apuleio, d'altronde, a mostrarsi particolarmente devoto alla Dea dai molti nomi, Ecate, che abbiamo citato a proposito della situazione iniziale dell'inferno dantesco. Questo legame, che non necessariamente significa conoscenza diretta o influenza accertata, tra l'*Asino d'oro* di Apuleio e il viaggio sapienziale di Dante, pur sotto una patina di ironia e di riferimenti in chiave al presente, era ben stata colta dal Macchiavelli, che quando riscrisse a modo suo la storia di Apuleio, scelse proprio la forma metrica delle terzine dantesche e vi distribuì un'ampia messe di citazioni dalla *Commedia*.

Un'altra conferma del fatto che il "triforme" è l'esito che segue a una visione che scende in profondità in un percorso di auto-riconoscimento e che, proprio in tale essenza triplice, rivela l'intima unità di ciò che prima appariva confuso, è il fatto che tale *pattern* conoscitivo era già stato usato da Dante a proposito della sua teoria linguistica nel *De Vulgari Eloquentia*. Nel trattato linguistico, il linguaggio umano, dopo la confusione babelica come punizione divina conseguente al peccato di Nembrot, si diffuse dapprima per le varie "piaghe" del mondo per poi ricomporsi in unità, seppur soltanto potenziale, nell' *ydioma tripharium*. A proposito dell' "espressione piaghe del mondo", si noti l'analogia lessicale con il termine cortese *playas*, che vale a indicare sia le ferite dovute ai dardi d'amore, come anche le ferite sul corpo di Cristo, e nella

Commedia il pelo screziato della lonza, nonché le altre immagini di questo tipo rientranti nella tipologia delle “macchie lunari”.

Fin qui abbiamo avanzato delle ipotesi per spiegare come il fatto che le fiere di *Inf. I* siano tre, non renda meno verosimile il loro essere, in buona sostanza, una figura del rispecchiamento. Ma esiste anche un'altra possibilità di verifica, che si affida invece ai rimandi interni. Le figure del rispecchiamento, come abbiamo già visto, nella *Commedia*, sono più d'una. Abbiamo citato come legati al tema del riflesso nell'acqua e dello smarrimento narcisistico: Paolo e Francesca; Dante che si specchia in Brunetto (che riprende la dinamica *Belsembiante-Vieille*); Ulisse, come *alter ego* del Dante *auctor*; i due fratelli che dicono a Dante “*perché cotanto in noi ti specchi?*” (*Inf. XXXII* v.54); il vero nell'intelletto umano come come “*fera in lustra*” al v. 127 di *Par. IV* (ad intendere che il percorso iniziato con la fiera di *Inferno I* era un percorso sapienziale di autoinveramento dell'intelletto umano, un risalire dalle radici oscure del “lago del cor” all'immagine splendente della verità intellettuale illuminata dalla fede); la rosa mistica come volto di Cristo (e dunque come compimento di questo processo di rispecchiamento in un'immagine cangiante: dalla fiera al volto di Cristo). Se infatti ipotizziamo che esista un livello ermetico-sapienziale di interpretazione dell'intero poema, e che questo livello esegetico, riservato a quei lettori capaci di cogliere i riferimenti, nascosti nella trama narrativa, alla cultura classica e mitologica, primo fra tutti il mito di Narciso, si traduca nella lettura del viaggio dell'*agens* come di una sorta di “sogno ad occhi aperti”, di flusso intellettuale attivato dalla contemplazione della propria immagine cangiante in uno specchio d'acqua; se le cose stanno così, allora non dovremo accontentarci dell'interpretazione delle fiere come specchio dell'autore, ma cercare all'interno della *Commedia* non solo le altre figure del rispecchiamento ma anche quei riferimenti nascosti all'atto del vedersi riflesso, che facciano intendere al lettore colto (e non al lettore comune, che si fermerà necessariamente alla letteralità, pur stratificata e polisemica, della narrazione del viaggio esemplare), che esiste un residuo di coscienza e di consapevolezza di sé dell'io narrante, che nell'osservare il proprio riflesso vede un'immagine cangiante, il cui trasfigurare dinamico segna le tappe del processo di elevazione dell'*agens*-spirito fantastico, il cui racconto dunque non sarà che letteralmente, lo scrivere ciò che vede. Trovati questi segnali nascosti nelle pieghe del racconto (magari incastonati in similitudini o segnalati da alcune costanti

nell'atteggiamento dei personaggi, ad esempio il guardare verso il basso o l'aguzzare la vista), potremo comprendere meglio come la narrazione dell'*auctor* si articoli su due diversi piani di realtà: il primo è il ricordo di una visione estatica, che nasce dalla visione del sé riflesso nell'acqua, il secondo è quello dell'*agens* (l'io autoriale proiettato nell'immagine) che si muove ed esperisce all'interno del sogno-visione (il che implica una difficoltà, visto che un'immagine cangiante presuppone una fissità di luogo e azione che il racconto della *Commedia*, epos salvifico, esclude).

3.25 Diffrazioni del tema del rispecchiamento nella *Commedia*

Una prima caratteristica della figura di Narciso, che si può fissare come elemento ricorrente della sua iconografia, richiama la postura corporale del tipo del malinconico. Narciso guarda verso il basso (verso la fonte che riflette la propria immagine, dapprima in modo distorto o macchiato, per cui è necessario ch'egli aguzzi lo sguardo). Un indizio narcisistico, lo si è ampiamente discusso più su, è in *Inf. I*, dove compare l'immagine del naufrago che uscito alla riva “*si volge all'acqua perigliosa e guata*” dove “guatare” è un guardare puntuto verso il basso (la superficie dell'acqua) e il “perigliosa” indica che la superficie del mare non è netta, ma oscurata, maculata, dagli scogli nascosti in profondità (i perigli sono i pericoli nascosti, non immediatamente percepibili).

Analogamente, nel canto di Paolo e Francesca il tema della visione e del rispecchiamento è suggerito dal guardare in basso, in un inciso durante la conversazione con i due amanti

*Quand'io intesi quell'anime offense,
china' il viso e tanto il tenni basso,
fin che 'l poeta mi disse: "Che pense?".*

Inf V, 109-11

È poi ribadito dai riferimenti all'acqua: il loco che “*mugghia come fa mar per tempesta*”, i gru che “*cantan lor lai*”, il riferimento al Lancillotto del lago e alla navigazione (“*galeotto*”, nel senso di pilota della nave); dal fatto che Paolo è un'immagine soltanto riflessa, perché di fatto non parla mai durante il racconto di tutto l'episodio, che svanisce nel momento in cui chi si riflette nell'acqua (Francesca) congiunge le labbra alla sua superficie (sul tema della “morte con un bacio” torneremo,

in riferimento al rapporto con la mistica ebraica); la colomba stessa, come abbiamo più su ricordato, lega insieme i due temi dello specchio e dell'acqua.

Nell'episodio di Brunetto viene ripreso il tema dell'aguzzare lo sguardo verso un'immagine non ben distinta (nella versione ovidiana Narciso si affaticava nel cercare di comprendere, in acque oscure e fangose, i "simulacra" della propria immagine); il termine "aguzza", abbiamo visto, è ripreso dal suggerimento cavalcantiano a ficcare lo sguardo nella "scrignutuzza" (il tesoro sapienziale che si cela dietro la propria immagine):

*guardare uno altro sotto nuova luna;
e sì ver' noi aguzzavan le ciglia
come 'l vecchio sartor fa ne la cruna*
Inf. XV, 19-21

Segnaliamo da subito come questo riferimento ad uno sguardo che guarda verso il basso indugiando nel distinguere un'immagine non ben definita, sia molto simile all'atto di guardare, ancora verso il basso ("io stava sovra 'l ponte a veder surto") nel vallone che precede l'incontro con l'anima, avvolta nella fiamma, di Ulisse:

*Quante 'l villan ch'al poggio si riposa,
nel tempo che colui che 'l mondo schiara
la faccia sua a noi tien meno ascosa,*

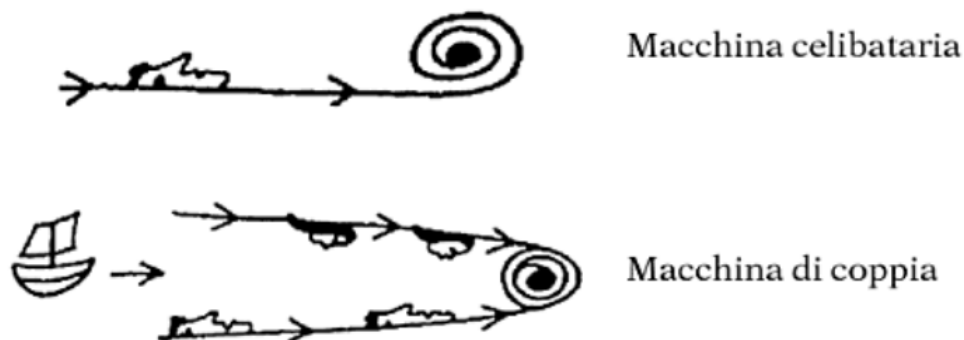
*come la mosca cede a la zanzara,
vede lucciole giù per la vallea,
forse colà dov'e' vendemmia e ara:*
Inf. XXVI, 27-33

Si noti come il vallone scuro punteggiato di fiammelle faccia pensare al "negativo" della superficie del mare macchiata dagli scogli in profondità o del luminoso disco lunare con le macchie. Si noti anche come l'atteggiamento di Dante "assorto" (tanto che perderebbe l'equilibrio se non si sostenesse aggrappandosi a un ronchione) suggerisca l'"*admiratio*", la *trance* estatica di Narciso assorto di fronte alla propria immagine.

L'indagine potrebbe continuare, ed essere estesa alla considerazione dell'immagine riflessa (da triplice fiera a figura umana intera, sempre più simile all'immagine di Cristo in croce), ma per ora è sufficiente questa esemplificazione.

Si è detto dei due livelli del testo. Uno propriamente narrativo, ed un altro che si sviluppa invece come dettato poetico che nasce da un flusso contemplativo (qualcosa di simile al lirismo oscuro di certi modelli provenzali, o alle contemporanee esperienze della mistica ebraica). Comprendere questi livelli esegetici non è facile, soprattutto perché il secondo, come abbiamo detto, è nascosto tra le pieghe del testo. Si può cercare di spiegarli avvicinandosi per approssimazione. Si immagini ad esempio i racconti di Ulisse negli apologhi ad Alcino. In essi l'eroe greco è narratore e personaggio al tempo stesso, in quanto racconta le proprie imprese. Durante questo racconto il giudizio di verosimiglianza viene sospeso e il lettore dimentica la distanza temporale e spaziale del narratore dal suo personaggio, proiettandosi interamente nel racconto. Immaginiamo poi che la narrazione di Ulisse ogni tanto sia attraversata da delle cesure, in cui il narratore riporta il proprio uditorio alla realtà, richiamando l'*hic et nunc* cronotopico delle persone che lo ascoltano. La tesi che vorrei proporre è che qualcosa di simile accada anche con i riferimenti iconologici al tema dello specchio in Dante. Dante insomma comunica ai pochi lettori che potevano cogliere questo livello di senso del testo, che quanto narra è un sogno, una *admiratio* suscitata dalla vista di sé riflesso nell'acqua. È come se l'io narrante articolasse una trama narrativa su un flusso immaginativo, e raccontasse di come ogni tanto prendesse coscienza di star come sognando ad occhi aperti. Tali cesure hanno una precisa funzione. Non si tratta soltanto di "fare l'occholino" a quei lettori che potevano comprendere il carattere mistico-sapienziale, immaginativo ed esoterico del sogno raccontato. Si trattava invece di segnare i momenti in cui l'oggetto stesso della visione mutava. Non va dimenticato che se da un lato Dante si vede riflesso, tale atto del guardare nella propria immagine esteriore non va letto nei termini razionalistici odierni. Per un medioevale l'atto del guardare è un atto morale. Guardarsi allo specchio non significa meramente identificarsi in un'immagine esteriore, ma cogliere la verità del proprio essere. Per un cristiano ciò coincide con un processo di inveramento e di astrazione: egli coglie la propria vera essenza nel momento in cui nella propria immagine riflessa vede il volto e il corpo di Cristo.

Questo annullamento del sentire corporeo nella contemplazione di un volto, il fatto cioè che nel cristianesimo il rapporto con il divino non solo strappi l'individuo dalla sua comunità o etnia, ma annulli tutte le implicazioni derivanti dal sentire corporeo e dall' "esserci" cronotopico in una sorta di fuga verso l'abisso, è stata sottolineata da Guattari in alcuni capitoli del saggio filosofico scritto a quattro mani con Deleuze (*Millepiani*). Egli parla di una "macchina di viseità" che si attiva "triturando" i valori corporei.



Illustrazioni dal saggio "Mille Plateaux" (Deleuze-Guattari)

Abbiamo citato questa interpretazione di Guattari non solo perché è arricchita da interessanti riferimenti alla poesia e all'arte figurativa medioevale (Chretien de Troyes e il Cristo-cherubino di Giotto), o perché stabilisce un legame con la metafora marina (l'occhio-bocca che agisce come un abisso marino), interessante se si considera l'immagine del naufrago in *Inf. I* e il rimando all'acqua e alla navigazione nel canto di Paolo e Francesca; ma anche perché stabilisce una relazione tra l'atto di contemplare un volto che reca salvezza, e lo sguardo "mortifero" che trascina verso l'abisso, tema che non solo era presente nella cultura classica nelle figure medusee, ma ampiamente diffuso nella lirica del tempo di Dante e in Dante stesso.

Tale processo di inveramento attraversa una gradualità, che può essere colta dal mutare dell'immagine riflessa. Dunque mano a mano che l'agens matura nel proprio cammino oltremondano, egli, in quanto soggetto che percepisce l'immagine, muta, e con esso l'immagine riflessa che percepisce, in un circolo virtuoso. In Dante il processo si complica, per i riferimenti alla cultura neoplatonica e ai tributi al mito e alla letteratura classica. Il cammino sapienziale non parte dalla percezione del corpo di Cristo (l'albero della vita, che iniziamo a cogliere, seppur grottescamente deformato, nel corpo mutato in pianta sanguinante di Pier delle Vigne), ma già dalla triplice fiera di *Inferno I*. Come abbiamo già visto si tratta chiaramente di un tributo all'iconografia di Ecate (che

rimanda anche lontanamente a Iside, oppure a Minerva). Che il cammino sapienziale e oltremondano cominciasse con una discesa ad uno stato ferino, apparteneva ad una tradizione consolidata dei viaggi oltremondani e delle metamorfosi: abbiamo già ricordato *l'Asino d'oro* (o *Le Metamorfosi*) di Apuleio, ma è pertinente anche ricordare la trasformazione in maiali dei compagni di viaggio di Ulisse al cospetto della Sibilla.

3.25.1 Gerione

Se le cose stanno così, dovremo aspettarci che l'identificazione di sé con una "fiera" dal manto screziato o maculato possa essersi ripresentata già almeno una volta, prima di riproporsi nella nobile "*fera in lustra*" del Paradiso. Una ricerca neanche troppo faticosa, specie con l'ausilio del mezzo informatico e delle concordanze, consente di trovare una occorrenza del termine "fiera" a pochi canti di distanza dall'inizio dell'*Inferno*. Si tratta dell'apparizione di Gerione. Vediamo come viene presentata la "sozza immagine di froda". Il lemma "fiera" è ripetuto tre volte: al verso 1 ("*ecco la fiera con la coda aguzza*") al v. 23 ("*così la fiera pessima si stava*") e al verso 114 nella variante grafica "fera". La triplice ripetizione del lemma "fiera" prende senso se, come vedremo, Gerione era un mostro derivante dalla fusione dei tre corpi di tre fiere distinte (e già questo dato ci consente di apprezzare la continuità con le tre fiere di *Inf. I*). Dante insiste due volte sul fatto che non si veda interamente il corpo di Gerione (la coda aguzza appare e scompare guizzando dal fondo dell'abisso, ma la parte effettivamente visibile è dal tronco in su): ai vv. 8-9 "*e arrivò la testa e 'l busto, ma 'n su la riva non trasse la coda*" E nella duplice similitudine ai vv. 19-20 "*Come talvolta stanno a riva i burchi,/ che parte sono in acqua e parte in terra/ e come là tra li Tedeschi lurchi/ lo bevero s'assetta a far sua guerra*". C'è da chiedersi perché Dante insista tanto sul fatto, narrativamente poco significativo, che Gerione sporgesse solo in parte dall'abisso, precludendo una parte del suo corpo alla vista. Una spiegazione possibile è che in tal modo il poeta voglia alludere all'immagine solo parziale del nostro corpo, quando essa ci appare riflessa in uno specchio d'acqua circolare (un pozzo oppure una fonte, com'era nella tradizione iconografica di Narciso). Se letta in tal senso, la doppia similitudine testè citata ci trascina in un gioco di rovesciamenti: nell'immagine riflessa la parte visibile è immateriale, disegnandosi nella superficie dell'acqua, nel caso della nave ch'esce a metà dall'acqua del mare, o del castoro che

affonda la coda nell'acqua per attirare i pesci (le due similitudini dantesche che traducono in termini comprensibili al lettore la particolare posizione di Gerione), la parte visibile esce dall'acqua in tutta la sua tridimensionalità, mentre la parte inferiore resta immersa. È come se Dante ci costringesse a guardare al di là del diaframma della superficie specchiante, guardandola questa volta dal basso in alto (da "dentro" lo specchio). Altro elemento che depona a favore dell'identificazione di Gerione con l'immagine di Dante riflessa è la metafora della navicella. Gerione, "manovrando" per staccarsi dal bordo e abbandonarsi nel volo discendente, è paragonato a una navicella. Analogamente Dante parlerà della "navicella del mio ingegno" nel canto dell'Eden purgatoriale. Si noti poi come il movimento, lo "scendere all'indietro" di Gerione, riproduca, rovesciato il movimento del falco pellegrino. Si è già visto come la similitudine dell'*agens* con il falco pellegrino fosse stata richiamata implicitamente da quella delle colombe nel canto di Paolo e Francesca. Dante in quanto "poeta avaro" e "falso poeta cortese" (secondo lo stilema introdotto dal Guittone pentito che rinnega l'ars amandi dei sonetti del Laurenziano) è falco, cioè traditore che mira a "ghermire" la donna che cede alle sue lusinghe. Ma tale immagine del falco pellegrino è ambivalente: essa esprime anche, nei termini della fisica aristotelica, il moto di un corpo che, come un raggio di luce, rimbalza su di una superficie e poi si muove repentinamente all'indietro verso il sole (l'immagine sarà esplicitata nel paradiso dal tema del "raggio peregrin"). Dunque si presta a tradurre in immagine il movimento di riscatto morale e di elevazione conoscitiva dell'*agens* che, proprio come il falco, è anche "pellegrino". Il moto di Gerione, che vola all'indietro, richiama proprio tale moto di "ritorno" che è del raggio di sole che torna alla propria fonte e del falco pellegrino al tempo stesso. Certo, su questo ci sono almeno due obiezioni di cui tener conto. Il moto di Gerione sembra descritto per antitesi rispetto a quello del "raggio peregrin". Il raggio (o il falco) nel moto di risalita si muovono secondo una traiettoria lineare e in modo repentino. Gerione invece "rota e discende", in corrispondenza dinamica alla struttura dei cerchi concentrici dell'Inferno. Una spiegazione di tale circolarità del moto di Gerione può rimandare al carattere simbolico di un moto circolare e ripetitivo. Esso da un lato suggerisce (per la somiglianza con il moto ipnotico della spirale) l'idea della fascinazione e dell'inganno, dall'altro richiama la rotta di una nave abbandonata a se stessa. In tal senso torna utile rievocare una fonte che si è già citata, il Politico di Platone. Esso, per il tramite delle *Enneadi* di Plotino riprese poi da Tommaso, aveva suggerito l'idea della "*regio*

dissimilitudinis”, che abbiamo individuato tra le possibili fonti di ispirazione della selva oscura come inizio del viaggio salvifico. Ma va ricordato, a dar conto dell’intreccio tra metafora arborea vegetale e metafora nautica, che nell’originario testo platonico si parlava del “mare della dissimilitudine” (immagine di grande forza che sollecita il confronto con il dantesco “*mar sì crudele*” in cui annega Ulisse, come anche, in antitesi del “*gran mar dell’essere*”). In esso Platone distingueva due tipi opposti di moto, che si alternavano ciclicamente: quello in cui la nave era governata dal Dio, e che disegnava una rotta di forma circolare (espressione in questo caso della perfezione dell’universo) e quello in cui essa era abbandonata a se stessa e agli uomini, nel quale il moto circolare invertiva la direzione. È difficile pensare che Dante potesse conoscere anche indirettamente il testo platonico, ma non si può escludere che la suggestione dell’immagine del mare e del moto circolare fosse filtrata fino a lui.

D’altronde, a proposito dell’inversione della direzione del moto, è possibile fare una considerazione più banale, che nasce dalla considerazione dell’immagine di Gerione come riflesso del Dante poeta “avaro” (per usare la terminologia del Guittone pentito) e “immagine di frode”. Gerione infatti non sale, ma scende verso le più basse regioni infernali. Ma, come abbiamo detto, Gerione è il sé di Dante, proiettato nell’acqua. Per meglio dire, è l’immagine del suo intelletto conoscente (la frode, delle tre parti di malizia, secondo la classificazione ciceroniana, è infatti peccato legato a questa qualità tipicamente umana). Esso appare come se uscisse da un buco, perché l’*agens* lo percepisce da un punto di vista rovesciato: non più da sopra la fonte, ma da dentro. Se l’immagine che sprofonda nella fonte appare come spuntare da un buco, per via della prospettiva rovesciata (quella del sé riflesso visto dalla propria proiezione nell’acqua, il Dante *agens*, e non più dal soggetto percipiente del livello diegetico principale), allora anche il suo moto sarà rovesciato: il salire diventa uno sprofondare. Un analogo rovesciamento di prospettiva, avviene nel moto della “colomba” Francesca, rispetto al “falco pellegrino” Dante. Infatti essa è descritta nell’atto di salire verso l’alto (come se salisse al “dolce nido”), mentre nella nostra interpretazione è Dante a scendere verso di essa in picchiata (come appunto un falco che ghermisce la preda, percepisce, nel riflesso dell’acqua, il moto relativo della propria immagine riflessa e di quella della colomba, come avente una direzione opposta a quella reale). Evidentemente, nella visione soggettiva di Dante, che, ricordiamoci vede non una realtà direttamente percepita ma il suo riflesso su una fonte, sono le colombe a muoversi verso di lui. Questo tema del

“rovesciamento di prospettiva”, dell’inversione spaziale e della direzione del moto, è già stato analizzato da Patapievici per altri momenti-chiave della *Commedia*. A questo proposito va ricordata la figura di Lucifero, confitto all’ingiù (come sarebbe appunto la figura di Gerione se lo immaginassimo spuntare dalla superficie dell’acqua verso l’interno).

È interessante notare come in *Inf. XXXIV* i due pellegrini scendano lungo il corpo di Lucifero (figura statica, confitta nel ghiaccio) fino alle cosce, per poi girarsi e salire: a partire da questo momento la prospettiva e la direzione del viaggio muta radicalmente (lo scendere diventa un salire, verso la montagna purgatoriale). Lo scendere diventa un salire.



Una mutazione analoga, sempre secondo Patapievici, si avrà nel Paradiso, quando si passerà da una prospettiva dell’invisibile visto dal visibile a quella dell’invisibile visto dall’invisibile.

Ci sono ulteriori elementi, oltre a queste equivalenze “d’immagine” che consentono di cogliere il rapporto tra l’episodio di Gerione e l’incontro con le tre Fiere. Della lonza dice “*non mi si partìa dinanzi al volto*” (cioè era per me inevitabile guardarla) e di Gerione dice che “*non vidi altro se non che la fera*” (che potremmo tradurre in: “l’intera mia appercezione visiva era occupata dall’immagine della fiera”); in *Inf. I* dice “*con la paura ch’uscìa di sua vista*” e nel canto di Gerione sottolinea il dato emotivo della paura, legato anch’esso allo sporgersi per guardare: “*fui timido allo stoscio*” e “*maggior paura non credo che fosse*”.

Ancora: l’incontro con le fiere è preceduto dalla constatazione di aver smarrito la diritta via; nel corso di una conversazione, durante l’episodio di Gerione, un interlocutore ammonisce Dante: *Mala via tieni!* Esiste anche una probabile corrispondenza del simbolismo morale di Gerione con almeno due delle tre fiere: il manto screziato, ricco di nodi e di rotelle, rimanda alla lonza (richiamata esplicitamente nella scena della corda aggroppata e ravvolta con cui aveva creduto di poter catturare la “*lonza alla pelle*”).

dipinta”); la frode, incarnata da Gerione, poi era stata definita da Cicerone³⁵⁸ “*vulpecula*” (a forma di volpe, quindi simile alla lupa dantesca).

Rileggiamo infatti come Dante descrive il proprio volo sulla groppa di Gerione:

che fu la mia, quando vidi ch'i' era
ne l'aere d'ogne parte, e vidi spenta
ogne veduta fuor che de la fera.
Ella sen va notando lenta lenta;
rota e discende, ma non me n'accorgo
se non che al viso e di sotto mi venta.
Io sentia già da la man destra il gorgo
far sotto noi un orribile scroscio,
per che con li occhi 'n giù la testa sporgo.

Inferno XVII, 112-118

Sofferamoci innanzitutto sulla frase: “*vidi spenta ogni veduta fuor che della fera*”. Il Dante agens dice di non aver più consapevolezza del luogo ove si trova. Seguendo il testo nel suo significato letterale, questi versi dovrebbero significare che, salito sulla groppa di Gerione assieme a Virgilio, Dante non riesca a distinguere nulla del paesaggio circostante, che dovrebbe apparirgli cangiante, rimanendo il suo sguardo chinato sulle spalle (gli omeri forti) di Gerione. In questa condizione, l’unico modo che ha per accorgersi che si sta effettivamente spostando nello spazio, è il vento che, mutando direzione e intensità sul suo volto, gli consente di comprendere che il suo corpo si sta spostando secondo un moto circolare e discendente al tempo stesso.³⁵⁹ Questi versi sono importantissimi, perché sono la dimostrazione di come il viaggio dantesco sia prospettato come avvenuto all’interno di un sogno (ma forse si dovrebbe dire “*imaginazione*”). La sottolineatura del fatto che gli occhi stiano in giù (come di chi

³⁵⁸ *Cum autem duobus modis, idest aut vi, aut fraude fiat iniuria: fraus quasi vulpeculae, vis leonis videtur Cic De Officiis I*

³⁵⁹ Va ricordato che questa descrizione dell’impossibilità di percepire, dall’interno del sistema inerziale formato dal “vettore” Gerione e dai due “passeggeri”, il moto di esso rispetto all’esterno, ha spinto qualcuno a parlare di un’intuizione, da parte di Dante, del principio più importante della fisica moderna, il principio di relatività (o invarianza), teorizzato nel 1632 da Galileo Galilei. Secondo il ricercatore Leonardo Ricci, Galileo, che aveva formalizzato il principio dopo l’esperimento del “gran navilio”, sarebbe in principio stato ispirato dalla lettura della terzina dantesca sul volo di Gerione. Cfr. RICCI, 2005.

sogna o di chi si guarda nell'acqua di una fonte) d'altronde rimanda ancora, per via iconologica, all'ambito semantico definito dalla triade rispecchiamento di Narciso-trance estatica - sogno. La cosa in sé non costituisce una novità in assoluto per Dante, che già nella *Vita Nuova* raccontava di sogni e immaginazioni. Ma mentre in quelle rimaneva ancora legato alle personificazioni allegoriche, che traducevano, teatralizzandoli, i sentimenti e le passioni interiori; nella *Commedia*, unisce il tema del sogno (o meglio dello stato di "trance" estatica, *admiratio*, innescata dallo sguardo nella fonte di Narciso o, che è lo stesso, negli occhi della donna) con quello del movimento e dell'*epos* connesso alla *queste* cortese. Per questa idea del corpo in movimento durante un sogno, che prenderebbe forma nel tentativo di conciliare la materia allegorica ed epica, non ci si deve per forza riferire ai romanzi cortesi, ma possiamo anche limitarci a citare certa tradizione parodica (ed autoparodica) sorta in ambito cortese. Abbiamo già ricordato come Guglielmo d'Aquitania dica di aver scritto il *Vers de dreit nien* mentre errava addormentato sul proprio cavallo; lo stesso poeta nell'incipit della poesia del gatto rosso lega ironicamente la creazione poetica al sonno ("Farai un vers, pos mi sonehl"): l'estasi mistica che produce la visione che sarà materia di poesia e di racconto, viene simbolizzata dal *Sonehl* che lo coglie mentre cammina; così nel detto del gatto lupesco l'io narrante racconta di essersi smarrito dopo aver tenuto lo sguardo verso il basso³⁶⁰

*Sì com' altr' uomini vanno,
 ki per prode e chi per danno,
 per lo mondo tuttavia,
 così m'andava l'altra dia
 per un cammino trastullando
 e d'un mio amor già pensando
 e andava a capo chino.
 Allora uscìo fuor del cammino*

Detto del gatto lupesco 1-8

qualcosa di analogo, anche se portato all'interno di una narrazione didattica e scientifica, è lo smarrimento iniziale che apre il *Tesoretto* (lo "scrigno di sapienza") di

³⁶⁰ Il testo del Detto è citato da CONTINI, 1960.

Brunetto Latini. In esso l'autore, sdoppiandosi nel personaggio autobiografico, ricorda di come si sia smarrito dopo aver appreso della rotta di Montaperti da uno studente dell'Università di Bologna:

*E io in tal corrocto,
Pensando a capo chino,
Perdei il gran cammino*

Brunetto Latini, *Tesoretto* 186-88

Si noti come lo stato di smarrimento (ma anche lo stato di *trance* che conduce alla visione) sia segnato dallo sguardo verso il basso.³⁶¹ Il guardare verso il basso era l'atteggiamento proprio di Narciso (che si specchia in una fonte, dunque guardando in una superficie che sta sotto di lui), personaggio il cui nome, etimologicamente, rimanda al torpore e al sonno (Narciso dal greco *Narkè*), evidentemente perché anticamente l'atto dello specchiarsi, cioè del contemplare l'immagine che appare nello specchio, era associato ad un atteggiamento di tipo estatico.

Certo, va detto che la rete dei rimandi è un po' più complessa di quanto non possa apparire a prima vista. La trattazione di Brunetto è più enciclopedica che di natura epica, inoltre essa, per questa situazione incipitaria e per lo stato di smarrimento, rimanda anche al *De consolatione philosophiae* di Boezio (che in Dante è legato semmai alla *Vita Nuova*). Ma è pur vero che l'accesso a questa materia, a questo tesoro di sapienza (indicato come uno scrigno, con la stessa metafora che secondo alcuni avrebbe usato anche il Cavalcanti con il sonetto della Scignutuzza) è segnato dall'entrata in una selva, cui segue la visione di una Natura-Circe.

*Ma tornando a la mente
Mi volsi e puosi mente
Intorno a la montangna;
E vidi turba mangna
Di diversi animali,
Ch'io non so ben dir quali;
Ma uomini e molgliere,*

³⁶¹ Questa particolare postura del viator in Inferno I, e le intertestualità con Brunetto, sono state notate anche da Raffaele Pinto, cfr. PINTO, 2001.

*Bestie, serpenti e fiere,
 E pesci a grandi schiere,
 E di tutte maniere
 Uccelli voladori,
 Erbe e fructi e fiori,
 E pietre, margherite
 Che sono molto gradite*

Ibid.

L'idea del guardare in sé cercando le fattezze del volto di Cristo, ritrovandovi invece delle immagini ferine, che abbiamo usato per l'interpretazione della situazione narrativa della prima cantica, trova rispondenza in quanto dice l'autore anonimo del *Detto del gatto lupesco*.³⁶² Egli chiese a un uomo la via, e questi gli disse di rivolgersi verso una croce, verso la quale si dirigono tutti i pellegrini (la "dritta via" smarrita di Dante); ma mentre si dirigeva verso la croce incontrò degli strani animali:

*e disse: "Colà è lo cammino
 onde va catuno pelegrino
 ke vada o vegna d'oltremare".
 A questa mi mossi ad andare
 verso la croce bellamente,
 e quasi non vedea neente
 per lo tempo ch'iera oscuro,
 e 'l diserto aspro e duro.
 E a l'andare k'io facea
 verso la croce tuttavia
 sì vidi bestie ragunate,
 ke tutte stavaro aparechiate
 per pigliare ke divorassero,
 se alcuna pastura trovassero.
 Ed io ristetti per vedere,
 per conoscere e per sapere
 ke bestie fosser tutte queste
 ke mi pareano molte alpestre;*

³⁶² Si cita da CONTINI, 1960.

*sì vi vidi un grande leofante
 ed un verre molto grande
 ed un orso molto superbio
 ed un leone ed un gran cerbio;
 e vidivi quattro leopardi
 e due dragoni cun rei sguardi;
 e sì vi vidi lo tigro e 'l tasso
 e una lonça e un tinasso;
 e sì vi vidi una bestia strana,
 ch'uomo appella baldivana;
 e sì vi vidi la pantera
 e la giraffa e la paupera
 e 'l gatto padule e la lea
 e la gran bestia baradinera;
 ed altre bestie vi vidi assai,
 le quali ora non vi dirai,
 ké nonn-è tempo né stagione.
 Ma:ssì vi dico, per san Simone,
 ke mi partii per maestria
 da le bestie ed anda' via,
 e cercai tutti li paesi
 ke voi da me avete intesi,
 e tornai a lo mi' ostello.
 Però finisco ke:ffa bello.*

Ibid.

Dante però spinge verso una maggiore raffinatezza il rapporto tra l'autopercezione dell'io del sognatore e l'io dell'*agens* nel sogno-finzione. Come mostrano molte delle miniature che corredano la tradizione manoscritta della *Commedia*, i due soggetti, *agens* e narratore, sono prospettati insieme all'inizio, per poi dividersi. Il pellegrino che si stacca dal sognatore traduce in termini visivi il concetto che la vicenda narrata è un sogno dell'autore. Nel *Vers de dreit nien* di Guglielmo d'Aquitania si istituisce un legame tra l'errare vagabondo del poeta in groppa al cavallo e l'epica del viaggio verso

la donna lontana, quasi a suggerire che il “sentirsi trasportato”, il vissuto corporeo generato dagli stimoli organici associati alla dislocazione del corpo nello spazio, influenzi la materia stessa del sogno (*“farai un vers...qu’enans fo trobatz en durmen/sus un chivau”*).

Dante qui però non parla di una sensazione puramente fisica, ma suggerisce un’operazione mentale più complessa. In primo luogo, come abbiamo visto, fa emergere l’autoconsapevolezza dell’io narrante di star sognando (o meglio di trovarsi in una sorta di dormiveglia estatico in cui subisce un flusso di immagini generato dalla contemplazione di sé riflesso nell’acqua). In secondo luogo mostra come l’assorbimento dei suoi sensi e della sua attenzione nell’immagine contemplata sia totale: *non vedea altro se non che la fera*. Ora, se è giusta l’interpretazione che la “fera” sia Dante stesso (cioè la sua immagine riflessa), non potrà sfuggire come questa espressione sia analoga al *“non mi si partìa dinanzi al volto”*, ad intendere appunto che l’immagine di sé riflesso assorbe interamente l’apprensione visiva del poeta. Tale suggestione ipnotica verà poi ripresa, come vedremo tra poco, nel cromatismo violento degli stemmi sulle borse degli usurai (che non a caso sono “scrigni” e “volti” al tempo stesso). Si noti poi come la frase *“I’ vidi ch’i era”* si presta anch’essa ad un’interpretazione ambivalente: determinazione spaziale “vidi dove mi trovavo”, ma anche autopercezione di sé “vidi cos’ero, quale fosse la mia vera natura”. L’idea poi che la sensazione tattile del vento mutevole e incerto sul proprio volto venga tradotta, nell’immaginazione, nella percezione di un volo nelle regioni infernali, senza che vi sia alcun altro elemento, nelle sensazioni dell’io narrante, che possa farlo comprendere (e ciò per ammissione stessa del poeta), lacera per un istante il velo della finzione narrativa, e riporta alla natura del viaggio come immaginazione fantastica generata dall’immagine di sé riflesso.

Mi rendo conto che questa interpretazione, che pure trova corrispondenze nelle esperienze estatiche di un contemporaneo di Dante, il mistico ebreo Abulafia, può parere, per certi versi, fin troppo “moderna”. Ma a volte l’inattualità di Dante rispetto alla sensibilità contemporanea è frutto più di una stratificazione e fissazione di letture e interpretazioni di tipo astrattamente didattico-allegorico (lo lamentava già il Gozzano in una poesia giovanile, *A Dante*, contro lo scolastico “comento allegorico e fittizio” impartito da un “pedagogo fiacco”), che di una distanza effettiva dalla sensibilità contemporanea. Anzi, verrebbe da dire che, almeno dall’inizio del Novecento, Dante ha riacquisito un’attualità che certo non aveva quando ne fu fissata quella “vulgata”

interpretativa cui accennavamo. Allora, non sarà il caso di occuparsi del Dante che edifica una cattedrale tomista, ma piuttosto di scoprire il Dante che intreccia parole e fantasmi sotto la spinta creativa generata dalla suggestione potente di una visione estatica. Riconoscere una sensibilità visionaria all'origine del "torrente vivo delle terzine", in accordo con la sensibilità del suo tempo, è il suggerimento che, pochi anni or sono ci elargiva il poeta Andrea Zanzotto.³⁶³

Per quanto riguarda l'idea di una brezza che, sfiorando il volto, stimola il pensiero a rivolgersi ad una dimensione introspettiva, basta andare a un sonetto petrarchesco:

*L'aura serena, che fra verdi fronde
mormorando a ferir nel volto viemme,
fammi risovenire quand'Amor diemme
le prime piaghe, sì dolci profonde;*

Petr. R.V.F. 66

Si tratta del sonetto che Contini definiva "delle chiome". Tralasciamo qui di trattare delle occorrenze de "l'aura" in Petrarca, dell'isotopia grammaticale col nome "Laura", delle altre sfumature che essa, intesa come "vento" "brezza", assume in altri sonetti. A noi interessa ora trattare dell'immagine dell'aria che colpisce, ferisce il volto, per il rapporto di analogia che innegabilmente essa mantiene con l'aria che "al viso e di sotto mi venta" nel canto di Gerione.

Nel sonetto petrarchesco la sensazione viene oggettivata dalla nominazione della causa che la provoca, attraverso il lemma "l'aura", e questa agisce quasi come una personificazione del fantasma di Laura; nel canto di Gerione il soggetto era lasciato sottinteso, quasi a rimarcare l'estrema soggettività di un sentire solo tattile ("mi venta": Dante è avvolto nell'oscurità e non ha alcun modo di oggettivare in immagine quel vento, che così viene interamente assorbito nella dimensione percettiva del tatto). Compare anche lo stesso verbo "ferire", che rimanda al topos delle piaghe d'amore e delle frecce di Cupido. Ritornando al rapporto con l'immagine infernale, notiamo come diversamente da questa, in Petrarca l'azione del vento si oggettivi in ricordo, e questo si strutturi secondo una direttrice temporale: il vissuto interiore suscitato dalla percezione

³⁶³ "Ma occorrono anche profonde rettifiche alla nostra percezione del suo mondo, dell'epoca che egli rappresenta. Quando ci si accosta a Dante, infatti, diventa necessario un coinvolgimento nel clima di visionarietà in cui allora si era immersi. Il passaggio dall'immagine «reale», al sogno, alla «visione» - nel senso di comunicazione con un altrove - non presentava particolari soluzioni di continuità." ZANZOTTO, 2004.

tattile del vento si oggettiva in immagini della donna amata (meglio ancora, di una sua parte anatomica, le chiome), che con il loro mutamento, il loro intrecciarsi, scandiscono lo scorrere del tempo.³⁶⁴ Le immagini che il vento sollecita nella mente del Petrarca sono inoltre connotate da marcatori temporali, indicano un procedere cronologico scandito dal mutare di un fantasma del proprio desiderio. Laura non vive come immagine eterna e immutabile, ma cambia aspetto, come un fantasma che si trasfigura e si “carica” di tempo. In Dante la dimensione temporale del mutamento è sostituita dal movimento nello spazio. Il tempo anzi subisce un’accelerazione inusitata, derivante proprio dal confronto con la vastità dello spazio e dalla profondità dell’abisso infernale. Tanto più il movimento fisico subisce una vertiginosa accelerazione in Dante, tanto più in Petrarca esso tende alla quiete e fissità espressa dai nodi della treccia dei capelli, più sciolti e flessuosi all’inizio, più stretti e avvinti alla fine. È interessante notare come anche questa immagine dei nodi della treccia rientri nella logica di una simmetria rovesciata con il volo di Gerione. Prima di salire sulla groppa di Gerione Dante compie un atto singolare, su cui molto si è scritto per la difficoltà di interpretarlo. L’agens infatti scioglie una “corda aggroppata e ravvolta”, una corda che forse fascia il suo corpo e con cui, dice il poeta, aveva creduto di poter avere ragione della lonza. Lo scioglimento dei nodi di questa enigmatica corda segna l’inizio del volo e della vertigine sulla groppa di Gerione. Al contrario, secondo un rapporto di simmetria rovesciata, lo stringersi dei nodi della treccia delle chiome di Laura segna il raggiungimento di una quiete spirituale.

Possiamo notare certo anche delle significative differenze tra “*l’aura*” petrarchesca e l’aria che disegna sul volto dell’agens la direzione del suo moto. Innanzitutto Petrarca omette di specificare la condizione di impedimento della vista in cui si trova il pellegrino dantesco. Di fatto però il poeta contrappone il “*bel viso veder*”, riferito al passato e ora custodito nel ricordo, e la condizione presente di privazione di quella vista: quel viso ora “*altri m’asconde...sdegno e gelosia celato tiemme*”.

L’analogia diventa più stringente, fino alla ripresa lessicale, se non al calco, nei versi purgatoriali in cui Dante ancora ritorna sulla sensazione prodotta dal vento sul viso:

*Un'aura dolce, senza mutamento
avere in sé, mi feria per la fronte*

³⁶⁴ Cfr. AGOSTI, 1993: p.14.

non di più colpo che soave vento;

Pg XXVIII, 7-9

Un ulteriore contributo che il Petrarca offre alla scoperta della “rete di immagini” sottese ai primi canti infernali, è contenuto in un altro sonetto “dell’aura”.

L’aura celeste (...)

R.V.F. 197, 1

pò quello in me, che nel gran vecchio mauro

Medusa quando in selce trasformollo

ibid. 4-5

L’ombra sua sola fa ‘l mio cor un ghiaccio,

et di bianca paura il viso tinge;

ma li occhi ànno virtù di farne un marmo.

ibid.12-14

Avevamo già visto come la situazione incipitaria della *Commedia* sviluppi una trama di riferimenti mitologici legati al tema dello specchio e dello sguardo femminile. Il primo di questi miti, analogamente a quanto accadeva nella parte iniziale del *Roman de la Rose*, era quello di Narciso, ma poi da esso si sviluppava la tematica medusea. Il fatto stesso che l’acqua (fonte e specchio, sguardo femminile) di cui parla Dante sia definita perigliosa, ci rimandava al tema della paura e dell’angoscia suscitata dall’immagine dello sguardo femminile (e di una delle immagini viste in questo ipotetico specchio si diceva che “la paura uscì di sua vista). Abbiamo visto come una felice, anche se casuale, combinazione delle due aree semantiche dello sguardo nell’acqua del mare e del terrore dello sguardo meduseo sia innescato dalla coppia lessicale gorgo (vortice che nel mare dischiude a una profondità abissale) e gorgone (il gorgoneion, la testa della Medusa che pietrifica e uccide). Successivamente altre immagini nei canti infernali confermavano questa impressione: l’idea di una perversione dei sensi innescata dall’immagine (nella descrizione delle borse degli avari), perversione descritta come la discesa vertiginosa su di un carro; la ripresa di questa idea di trascinarsi generata da un’impressione sensoriale nella discesa sulla groppa di Gerione; il riferimento al “gorgòn” in Inf. X. In questo secondo sonetto petrarchesco che, seguendo lo studio dell’Agosti, citiamo, abbiamo una conferma di questa impressione. Innanzitutto qui il

Petrarca attribuisce all'aura quel potere di perversa fascinazione che era solitamente attribuito allo sguardo della medusa. L'aura ha il potere di pietrificare il poeta, come in Dante la sola sensazione del vento sul volto generava l'immagine fantastica di un volo nell'abisso. Il Petrarca addirittura stabilisce l'equazione tra l'aura (cioè il fantasma del ricordo) e lo sguardo, dal momento che ad entrambi viene attribuita la capacità di trasformare in pietra l'amante.

Che poi Gerione sia effettivamente una figura del rispecchiamento, analoga alla fiera triforme che abbiamo ipotizzato per *Inf. I*, ce lo confermano due dati. Il primo è di natura testuale. Abbiamo già visto, come l'espressione "tele d'aragne" rimandi con tutta probabilità, al "toiles d'aracnes" con cui, nella descrizione della Vecchia, si rendevano visivamente, con analoga metafora, le rughe che ne deturpavano il volto, nascondendo la sua antica bellezza. Abbiamo anche già sottolineato come quella descrizione del viso della vecchia fosse inserita in un episodio che, per analogia, richiamava un'altra figura del rispecchiamento della *Commedia*: l'incontro con Brunetto Latini. Dante si rispecchia, inorridendo, nel volto deturpato dell'antico maestro, come la Vecchia intristisce nel non riconoscere nella giovinetta i tratti della sua antica bellezza. Tra la coppia Vecchia/Belsembiante e la coppia Brunetto/Dante, si istituiva così un parallelismo, innescato certo anche da una analogia nella funzione che i due personaggi assumono rispetto a Dante-Belsembiante. Brunetto è maestro di vita morale (oltre che di erudizione) per Dante, così come la Vecchia assume una paradossale funzione di "educazione all'inganno" nella vita sentimentale di *Beausemblant*. A favorire il parallelismo Dante-*Beausemblant* anche il fatto che il nome di Belsembiante (che è un personaggio femminile), nel testo francese sia di genere maschile. Quanto abbiamo detto finora sulla analogia (e omologia narrativa) dei personaggi Brunetto-*Vieille*, non esclude però che, in quanto legata al tema del rispecchiamento, la figura della Vecchia non potesse intrattenere rapporti intertestuali con un'altra figura analoga: Gerione appunto. Anche in Gerione, simbolo del male assoluto, forse più dello stesso Lucifero, Dante si rispecchierebbe. Riconoscerebbe in sé (nel falso poeta cortese), i tratti di quell'ipocrisia rappresentata dal "volto d'uom giusto". Ecco dunque che le tele d'Aragne, che nella Rose descrivevano il volto deturpato della Vecchia, ora passano a descrivere l'aspetto seducente della pelle di Gerione (anche questo un equivalente iconologico del pelo maculato della lonza). Si può dunque ipotizzare una spiegazione

simbolica dell'identificazione del poeta con la sozza immagine di froda. Il cammino che porta al pieno riscatto di sé richiede di conoscere la propria natura, ficcando dolorosamente lo sguardo, anche nelle parti meno accettabili della propria coscienza (in termini psicanalitici, il "rimosso"). Dante, per riscattare il proprio passato di falso amante cortese, deve conoscere l'umiliazione di essere trasportato al fondo dell'abiezione umana (che è anche la propria) proprio dal simbolo stesso dell'ipocrisia. È questo un segno di umiltà, introdotta dall'incontro di questo valore evangelico con quelli della servitù cortese, incontro che rende più evidente l'identificazione della *Queste* cortese con il *Reditus* cristiano-agostiniano. Qualcosa di analogo troviamo infatti nel "*Lancelot ou le Chevalier à la charrette*" di Chretien de Troyes (lo stesso personaggio citato nell'episodio di Paolo e Francesca), quando l'eroe cristiano e cortese deve affrontare la prova di salire sulla "carretta infame". In questo senso, di un riferimento a un personaggio letterario che innescava richiami in senso cristologico (secondo la tesi del Ribard³⁶⁵), appare più chiaro il processo di proiezione nell'immagine del corpo di Cristo (l'albero della vita che costituisce lo spazio del viaggio dantesco) e del suo volto (la rosa mistica). Si assiste dunque, tanto in Chretien che in Dante, alla creazione di un rapporto di equivalenza tra il simbolismo statico della croce e quello dinamico del carro e del mostro alato. Nei due autori si assiste dunque al tentativo di declinare in un epos cristiano, proiettato nel tempo della storia, gli elementi mistici e contemplativi dell'amor cortese e della teologia dell'epoca. In Dante in particolare, ciò significa lo spezzare l'oggettività alienante della lirica prestilnovista e superare il lirismo tragico della psicomachia cavalcantiana, aprendosi agli stimoli della nuova cultura urbana e comunale. Apertura questa che trova probabilmente le sue premesse nella conoscenza e nella rielaborazione della materia del *Roman de la Rose*.

Ritornando a Gerione, il serpente alato diventa interessante anche per un altro motivo. Nella rappresentazione dantesca si tratta di un mostro "triforme", nel senso che le tre parti in cui è diviso il suo corpo (testa, corpo, coda), appartengono a tre differenti nature (di uomo, di drago e di scorpione). Ma, nella rappresentazione della mitologia greca, Gerione in realtà era un gigante, derivante dall'unione di tre corpi in uno. Di conseguenza era anche triforme. L'aver reso Gerione in modo tanto diverso

³⁶⁵ RIBARD, 1972. Secondo il Ribard la salita sulla carretta, simbolo d'infamia, per Lancillotto rimanda simbolicamente alla salita sulla croce per Cristo, per cui il cavaliere della carretta diventa il "cavaliere della croce" (p.23).

dall'iconografia del mito greco risponde, probabilmente, alla volontà di Dante di far intendere che quanto presentava in modo triplice all'inizio dell'*Inferno*, era in realtà la visione mistico-sapientiale di un solo uomo, che inizia un cammino doloroso di riscatto proprio dall'autoconsapevolezza della propria natura ferina e di uomo che pecca con frode e menzogna (il poeta falso-cortese di cui parla il Guittone pentito). Se Gerione, trifronte nel mito, diventa uno, allora anche le tre fiere del Primo canto, che a livello allegorico e morale rappresentano, come Gerione, la *radix omnium malorum*, rappresentano il volto di un solo uomo. Certo, non tutti i lettori potevano essere consapevoli di questa rete di intrecci e di riferimenti; e, come non tutti potevano cogliere il significato di rispecchiamento di sé delle tre fiere, a maggior ragione non tutti potevano cogliere tale valenza in Gerione. Si tratta evidentemente di un livello nascosto della narrazione, riservato a quei lettori colti che conoscevano la valenza mistico sapientiale, oltre che di narrazione didattico allegorica, che assumevano nella *Commedia* i riferimenti all'immagine riflessa in uno specchio. Lettori che avevano forse frequentato l'Università di Bologna, dove circolavano gli scritti del mistico ebraico Abulafia, che presenta una dottrina dell'estasi mistica a partire dalla contemplazione dell'immagine di sé, per di più teorizzando che il corpo deve avere una natura triplice. Lettori che conoscevano i riferimenti classici e mitologici ad Ecate, adombrati nella natura trifronte delle fiere del primo canto dell'*Inferno*. Lettori che conoscevano lo scambio di sonetti comico realistici tra Dante e il Cavalcanti e potevano riconoscere nella rima "attizza, appuzza" della descrizione dell'orrida creatura infernale, un duplice riferimento alla *Rose* (nel passo in cui parla dell'ipocrisia che le genti "*attise*") e al sonetto "*Guata manetto*" ("scignutuzza" in rima con "appuzza" suggerisce un'interpretazione di questo tipo: potrai ascendere a un tesoro di sapienza, celato nello scrigno, se guarderai nella materia bassa e nell'orrido della natura umana). E la presenza del verbo "guata" in *Inf.I*, ora lo comprendiamo meglio, non è per nulla casuale, né come francesismo che risponde ad altri forti francesismi del contesto (e peraltro vale anche come citazione di "agueitier", che nella parte conclusiva della seconda *Rose* ha come oggetto proprio l'immagine che si disegna dentro la "*fontaine perilleuse*"), né come richiamo all'irriverente scambio di sonetti con il Cavalcanti.

Prima di chiudere questa parentesi su Gerione, osserviamo l'ultimo di questi riferimenti al tema dello sguardo in un'immagine riflessa e terribile al tempo stesso. Abbiamo visto come nei versi citati Dante utilizzi dei termini ambivalenti: il sentire il vento sul volto

può significare tanto la sensazione soggettiva del poeta-Narciso che si guarda nell'acqua, che la sensazione dell'agens che scende volando per le regioni infernali. A questa ambivalenza narrativa corrisponde una ambivalenza semantica. Essa è rinvenibile, a livello lessicale, nel termine "gorgo": esso, nella narrazione infernale, vale "il gorgo" (maschile), ad intendere appunto l'abisso infernale attraverso cui scende Gerione. Ma anche il femminile "La Gorgone", ovvero la maschera medusea, evocata come abbiamo visto anche in *Inf.* X, cioè quell'immagine terribile suscitata dallo sguardo negli occhi della donna (che, concettualmente, è strettamente legato allo sguardo di Narciso, in quanto ciò che fa "perdere" l'uomo negli occhi della donna, è la propria immagine riflessa). Ad evocare la Gorgone (lo sguardo femminile come ingresso nell'abisso infernale) è proprio il sentimento della paura, specie se legato al senso della vista (paura associata alla vista di un oggetto ben determinato): ricordiamo ancora il "*fui timido allo stoscio*", che precede di poco l' "*in giù la testa sporgo*". Dante rischia di morire nel gorgo (cioè negli occhi della Gorgone) perché guardando dolorosamente nella propria natura ferina ed umana, riflessa negli occhi della donna, rischia di cadere nello stesso errore di Narciso. La situazione descritta in *Inferno* I deriva dunque da una ripresa del tema narcisistico, inteso come innamoramento per un'immagine riflessa in uno specchio d'acqua che determina uno stato di *trance*, così come si prospettava nella trattatistica e lirica cortese, su cui viene innestato il tema meduseo dello sguardo femminile che pietrifica e introduce alla discesa agli Inferi. Tema anche questo di ampio respiro, legato com'era agli echi classici omerici e virgiliani (la *Nekya* di Ulisse, l'incontro con la Circe e la Medusa); simbolismi ermetici ed esoterici connessi al culto di Ecate (cui rimanderebbe la natura triforme di Ecate, evocata nelle tre fiere, che a loro volta sembrano anticipazione, "ombra" in senso junghiano, del trifronte luciferino). Si potrebbe obiettare che tale condensazione di simboli classico esoterici, sia più adatta al commento di una delle opere allegoriche mediolatine, in cui è preminente il dato della colorazione retorica, che non di un poema sacro in volgare, che in qualche modo doveva segnare una rottura stilistica e una novità assoluta rispetto al contesto e alle fonti. Ciò nel nome anche della "novità" del messaggio cristiano, che non poteva accettare contaminazioni spurie con i riferimenti al mondo classico e all'allegoria mediolatina. Eppure, proprio questo dato, della "purezza" dell'autobiografia di un "*miles Christi*" rispetto alle contaminazioni classiche e le incrostazioni dell'*ars retorica*, sono smentite dalla storia anche successiva

dell'apologetica cristiana. Si pensi, per fare un esempio, all'autobiografia di Sant'Ignazio di Loyola (*Il racconto del Pellegrino*): in essa il racconto del momento della conversione ripercorre, e in un certo senso esplicita rispetto al testo dantesco, proprio il tema del rispecchiamento come sguardo estatico nella propria natura (che all'inizio del cammino di conversione si rivela come potenzialmente demoniaca).

Leggiamo il passo centrale della conversione:

[30] Quinto. Una volta si recò, per sua devozione, a una chiesa distante da Manresa poco più di un miglio: credo che si chiamasse San Paolo. La strada correva lungo il fiume. Tutto assorbito nelle sue devozioni, si sedette un poco con la faccia rivolta al torrente che scorreva in basso. E mentre stava lì seduto, gli si aprirono gli occhi dell'intelletto: non ebbe una visione, ma conobbe e capì molti principi della vita interiore, e molte cose divine e umane; con tanta luce che tutto gli appariva come nuovo. Non è possibile riferire con chiarezza le pur numerose verità particolari che egli allora comprese; solo si può dire che ricevette una grande luce nell'intelletto.

Il rimanere con l'intelletto illuminato in tal modo fu così intenso che gli pareva di essere un altro uomo, o che il suo intelletto fosse diverso da quello di prima.

Tanto che se fa conto di tutte le cose apprese e di tutte le grazie ricevute da Dio, e le mette insieme, non gli sembra di aver imparato tanto, lungo tutto il corso della sua vita, fino a sessantadue anni compiuti, come in quella sola volta.

[31] Rimase un certo tempo in quello stato; poi andò a inginocchiarsi davanti a una croce, lì vicino, per ringraziare Dio. E proprio lì gli apparve quella figura che già molte altre volte aveva contemplato e che non era mai riuscito a comprendere: cioè quella cosa già descritta sopra, che gli pareva bellissima e con molti occhi. Ma ora, stando davanti alla croce, vide molto bene che quella cosa tanto affascinante non aveva la luminosità consueta. Ed ebbe una chiarissima conoscenza, a cui la volontà aderiva totalmente, che quello era il demonio. E anche in seguito, per molto tempo, continuò ad apparirgli spesso. Ma egli, in segno di scherno, la scacciava con il bastone che aveva sempre con sé.³⁶⁶

Le immagini, la situazione narrativa e la scansione temporale sembrano proprio combaciare con l'interpretazione che avevamo dato del primo canto infernale. Dapprima il futuro Sant'Ignazio volge gli occhi in basso verso l'acqua di un fiume e, da ciò che vede nell'acqua, riceve una esperienza estatica, una illuminazione dell'intelletto, che lo porta a prendere coscienza di sé. Successivamente, si allontana dalla riva del fiume, e si avvicina a una croce che, però, gli suggerisce immagini demoniache. Allo stesso modo, secondo la nostra interpretazione, il Dante pellegrino dapprima si imbatte

³⁶⁶ GIOIA, 1977

nella propria immagine riflessa nell'acqua oscura di una fonte, definita mare periglioso, e poi, nell'incontro con le tre fiere, che rappresentano in modo ambivalente Ecate, divinità lunare, ma anche l'anticipazione del demoniaco infernale, assume la consapevolezza della natura del viaggio che lo attende.

Il tema narcisistico del rispecchiamento, che appariva poco ortodosso applicato all'interpretazione del "mare periglioso" di *Inf. I* (dove il periglio non sono le onde agitate ma l'immagine medusea, annuncio di alterità e di morte, che il poeta amante scorge nell'acqua scura), viene ripreso all'interno del racconto autobiografico esemplare del fondatore dell'ordine dei Gesuiti.

Proprio con riferimento a questo passo, e ad altri analoghi, il teologo americano Marjorie O'Rourke Boyle, ha analizzato l'autobiografia di Sant'Ignazio come esempio di un'opera fittiva e di carattere retorico,³⁶⁷ in cui più che alla storicità presunta del racconto autobiografico, conta l'analisi delle immagini e dei simbolismi (ad esempio il serpente-drago volante, che può ricordare il Gerione dantesco).

L'aver dischiuso la possibilità di un'interpretazione in senso narcisistico delle immagini visive della *Commedia* (non nel significato moderno del termine, ma con specifico riferimento alla fenomenologia del rispecchiamento e della contemplazione di un'immagine), spinge a ricercare il potenziale anfibologico di altri passi dell'opera, in cui possa celarsi, come nel "periglioso" fissare del naufrago, l'allusione allo sguardo nella fonte.

Possiamo distinguere due "stati" della percezione del Dante-Narciso. Quello dinamico, in cui l'immagine rispecchiata trasfigura, muta con la combinazione degli elementi che la compongono, e segue il dinamismo della narrazione, e quello in cui l'immagine tende a fissarsi. Questo secondo stato rappresenta il maggior pericolo per il poeta contemplante, perché in esso lo "spirito fantastico", il Dante *agens*, la sua immagine pensata nella mente di Beatrice, e da lei sorretta nel viaggio, rischia di cedere sotto il riemergere della percezione reale. La lupa che "non mi si partìa dinanzi al volto", lo si è già visto, rappresenta questa fissità dell'immagine rispecchiata, cioè il rifiuto dello sguardo femminile ad accogliere la proiezione dell'amante entro il proprio sguardo, rifiuto che viene espresso in vari modi, tra i quali appunto possiamo includere quello dell'immagine riflessa di Narciso, che altro non è che lo sguardo della donna che

³⁶⁷ BOYLE, M. 1997.

esprime rifiuto, contraendosi nella fissità propria delle maschere, e restituendo l'immagine di un sè svuotato della carica vitale e drammaticamente "altro", come è la Gorgone/Medusa. Questo tema della riduzione del poeta/Narciso in immagine muta e immobile, era stato sviluppato dal De Lorris all'interno dei "Comandamenti d'amore", nella parte che descrive, riprendendo la dottrina del Cappellano, la patologia amorosa:

*Quand tu auras ton cuer done
 Si com je t'ai ben sermone,
 lors te vendront les aventures
 qui aus amant son gries et dures.
 Sovant quant il te sonvenra
 De tes amors, te covenra
 Partir des genz par estouvoir
 Qu'il nel puissant aparcevoir
 Le mal dont tu es angoissesus.
 A une part iraz tout seus,
 Lors te venront soupirs et plaintes,
 Friçons et autres dolors maintes.
 On revenra maintes foies
 Qu'an pensant t'antroblieras
 Et une grant piece seras
 Ausis come une ymage mue
Qui ne se crole ne remue,
 sanz piez, sanz mains, sanz doiz croler,
 sanz iaus movoir et sanz parler.*

R.R., 2282-87

L'apparente contraddizione legata al fatto che Narciso inizialmente si mostra attratto da questa immagine (per cui la stessa immagine genera fascinazione e orrore), si supera considerando due diversi "stati" dell'immagine: finché è confusa nelle acque torbide, simulacro del desiderio, essa perpetua l'illusione di una vitalità che si potrà manifestare quando la vista sarà capace di percepirla. Il mutare delle acque limacciose viene interpretato soggettivamente da Narciso come vitalità dell'immagine in esse confusa, e perpetua il suo desiderio di un incontro (benché egli venga ammonito dal poeta, nella

versione ovidiana, di non inseguire dei “simulacra”). Quando i suoi occhi incontreranno l’immagine riflessa in acque limpide, quando cioè l’immagine di sé rivelerà la propria disumana fissità (cioè il carattere illusorio del fluire della vita), allora quel guardare sarà un fissare “periglioso”.

3.25.2 Dal “lago del cor” al “lago di vetro”

Se dunque è il durare e persistere dell’immagine dell’alterità il segno del pericolo, il suo irrigidirsi in maschera cadaverica, che “copre” come un velo funebre i tratti vitali, il concretarsi dell’incubo meduseo come materializzazione di un nucleo fantasmatico angoscioso, non sarà inopportuno indagare su una possibile ambivalenza di alcuni versi di poco successivi a questi, in cui assume particolare rilievo il concetto della durata, cioè di una immota persistenza:

*e allor fu la paura un poco queta
che nel lago del cor m’era durata*

Inf. I, 19-20

il riferimento alla “durata” è propriamente la spia testuale di maggior interesse, ed assume il carattere di un’anticipazione della visione successiva delle tre fiere (cioè alla lupa che “non mi si partia” dinanzi al volto). Se l’elemento temporale comune tra i due passi è espresso da “m’era durata” e “non mi si partia dinanzi al volto”, la *liaison* testuale è data dal sostantivo “paura”. Per comprendere il carattere di anticipazione dell’immagine del “lago del cor”, rispetto all’allegoria delle tre fiere, è necessario chiarire il suo significato, distinguendolo dal senso che impropriamente le viene attribuito dai lettori moderni. Nel Medioevo, in cui non vigeva la distinzione cartesiana tra *res cogitans* e *res extensa*, era necessario postulare un luogo concreto, corporeo, un organo, in cui avessero sede le passioni dell’animo umano. Queste erano legate al particolare intreccio degli umori sanguigni e trovavano la loro sede nel cuore, come centro propulsore da cui originano i flussi dello pneuma. Dunque l’interpretazione corretta di questo passo non è da intendersi in senso figurato (il cuore come luogo “simbolico” che sta per il “non luogo” della mente umana), ma proprio come la presenza e persistenza nel tempo di un moto interiore (che è “cosa”, intreccio di umori)

in una sede fisica. Puntualizzare il senso proprio del livello esplicito dell'interpretazione è utile per comprendere la possibilità di una lettura ulteriore. Se infatti il cuore è da intendersi come sede fisica da cui originano i flussi sanguigni, allora la definizione di "lago del cuore" è anch'essa da intendersi in senso concreto, come di un bacino in cui si raccolgono gli umori corporei. Dunque il "lago del cor" è proprio un "lago di sangue". Stante la vicinanza di questo passo con quello successivo, in cui viene esplicitato dall'aggettivo "periglioso" il riferimento al rispecchiamento di Narciso (il *miroeur perilleus* del *Roman*), diventa suggestivo stabilire un'equivalenza tra il "lago del cor" e l'"acqua perigliosa". L'acqua è perigliosa, abbiamo detto, per le immagini che in essa prendono forma, che suscitano uno stato di profondo terrore. Precisamente, parlando della lupa, Dante dirà poi "con la paura ch'uscita di sua vista". Qui "paura" è termine astratto che sta per il concreto, come accadrà per l'aspetto avvenente di Paolo che Francesca indica con il termine "piacer". Dunque la "paura", riferito alla lupa, non è il sentimento che suscita, ma la sua immagine concreta. O meglio l'immagine che, letteralmente, esce dalla sua vista (cioè dai suoi occhi). L'interpretazione di questa frase andrebbe contestualizzata con le conoscenze scientifiche dell'epoca intorno alla visione, in modo analogo a quanto si è fatto recentemente per l'immagine, riscoperta dopo un restauro ottocentesco, della donna incoronata dai cui occhi escono clave, nell'archinvolto sopra la porta laterale della cappella degli Scrovegni a Padova. A dire il vero, la lettura avanzata nel suo saggio da Pisani sembra voler "emancipare" Giotto dal "Dante tomista", avvicinandolo invece al teologo Alberto da Padova. Sinceramente non si capisce perché, per illuminare meglio la cultura giottesca, si debba, per una qualche forma di compensazione, riproporre l'idea di un Dante tomista, quale non fu e non poteva essere. In questa recente interpretazione, nella figura della donna incoronata (legata all'altra figura del pellegrino con un bastone nodoso sulla spalla, nella parete opposta), è rappresentata simbolicamente la visione umana, che nelle teorie di Alessandro di Afrodisia, riprese da Avicenna, attua la propria percezione attraverso dei raggi visivi che come dei bastoni "sentono" e "sondano" l'oggetto percepito. Rispetto a questa interpretazione, che secondo Pisani era seguita da Giotto,³⁶⁸ si può contrapporre quella di Alhazen, per il quale i raggi partivano dall'oggetto e raggiungevano gli occhi. La "vista", intesa come equivalente volgare di "visum" e non di "visus", agirebbe dunque con questo carattere di un raggio visivo, inteso come qualcosa di denso e

³⁶⁸ PISANI, 2008. Vedi anche il bollettino del museo civico padovano, annata XCV.

materico e non come un fascio di fotoni; un oggetto concreto dunque, che parte da ciò che è percepito per raggiungere il percipiente. Questa seconda interpretazione, a mio parere, è più adatta a spiegare il particolare simbolismo della donna con le clave che escono dagli occhi, anche perché consente di stabilire un legame quasi certo con il passo dantesco. Questa particolare interpretazione, per cui ciò che è oggetto di visione esercita una funzione attiva nei confronti di chi vede, trova in Alhazen il principale teorico, ma questo non significa che non fosse già presente nella cultura e nel simbolismo figurativo. I bastoni che escono dagli occhi della dama incoronata di Giotto si possono leggere come un particolare sviluppo del tipo della chioma anguicrinata della Gorgone, che come una rete o una spirale “cattura” l’osservatore, dunque svolge una funzione attiva.

Se il lago del cor è un luogo concreto e la “paura” è anch’essa un’immagine concreta, pur se indicata da un sostantivo astratto, ecco che la “paura” che “dura” nel lago del cor, è l’immagine che si forma e persiste nella superficie specchiante di un lago di sangue. Questa immagine del lago di sangue, che rappresenta in termini concreti, il tema dello sguardo di Narciso come contemplazione del microcosmo interiore, sfugge all’interpretazione più comune del passo dantesco, ma ciò non significa che non colpisca, ad un livello inconsapevole, i lettori del poema, tanto che la si ritroverà, immutata, in una poesia dell’ultimo Pasolini. In essa trovano confluenza il tema cristologico e quello narcisistico. L’elemento cristologico è suggerito dal sangue di Cristo, simbolo della sua passione ma anche espressione della vitalità del cristianesimo (dal sangue di Cristo prende origine la fontana di vita), mentre quello narcisistico ed erotico è dato dall’associazione con l’immagine femminile come fonte di angoscia (riflesso nella fonte che diventa preannuncio di morte, del sè trasfigurato in maschera).

L’analogia tra il lago di sangue e il lago come fonte/specchio d’acqua è ripresa ed esplicitata in altri luoghi della *Commedia*, a rimarcare la ricorsività di certe immagini (e la necessità di un’ermeneutica “circolare” e altrettanto ricorsiva per apprezzarne il senso riposto). Non è difficile individuarli, anche con semplici indizi testuali. “Lago del cor” ad esempio può rimandare al “laco” formato dal sangue delle vene di Jacopo del Cassero. Se la “*terra ricca d’acque*” che fa da sfondo alla tragedia di Jacopo è paesaggio ricco di riflessi (la laguna veneta), di una terra che si confonde con il cielo cangiante, dello scenario lacustre (implicito nel canto di Francesca, dove è suggerito

dalle gru e dal riferimento alla “donna del lago”), il sangue che si fa lago mette in campo una simbologia cristologica (resa evidente, nello stesso canto, dalle braccia incrociate di Bonconte). Trovano qui un significativo intreccio i due temi, religioso e cortese, della passione di Cristo e del poeta Narciso (o, che è lo stesso, della tematica medusea associata allo sguardo femminile). Dei due modi principali in cui può essere evocata la passione di Cristo, qui viene scelta e isolata la modalità “cromatica”, il sangue segno della passione, ma risulta inestricabilmente intrecciata allo sguardo femminile³⁶⁹ (la simbologia del femminile verrà sviluppata dal trittico delle tre fiere, che riprende le tre donne della canzone dell’esilio e si riallaccia al tema della grande madre, evocato da Dante con i riferimenti a Ecate triforme). Nella canzone della *Vita Nuova* “Donna pietosa e di novella etate” era prevalsa la forma geometrica, la crux, se, come qui, interpretiamo in senso etimologico gli “occhi crucciati” delle donne che circondano il feretro di Beatrice morta. La novità del “lago del cor” sta nell’associare al lemma “cuore” il tema del flusso immaginativo, dell’ideazione fantastica (l’*immoderata cogitatio* del Cappellano). Il cuore come motore vitale, dovrebbe essere associato, secondo tradizione, a una carnalità pulsante e viva, a una “presenza” corporea (dunque al soffio vitale, alla voce, all’oralità, alla poesia come ritmo e ripetizione dell’uguale), mentre l’altro tema dell’ “*immoderata cogitatio*”, rimanda a un flusso ideativo che quella corporeità nega. La “camera del desiderio” rinnega i valori vitali, in essa il canto cede all’incantesimo, al flusso di idee che “uccide” il poeta spezzando l’identità di cuore e corpo, della parola con la cosa. “Cor” e “cambra” sarebbero dunque inconciliabili. Tali erano per Cavalcanti, come dimostra la sua analisi della fenomenologia amorosa come psicomachia. Se dunque la “paura” è un’immagine concreta, e il cuore diventa uno specchio in cui, sulla superficie liquida del fluido umorale si muovono gli “spiriti fantastici”, allora Dante, il Dante della *Vita Nuova* che in questo incipit del maggior poema continua il discorso lasciato interrotto nel prosimetro giovanile, mostra di aver congiunto i due campi semantici del “core” e della “cambra”. Questo intreccio, che contiene qualcosa di paradossale, è impensabile nei termini ortodossi della tradizione cortese (non vi giunse neppure Arnaut), ma non è del tutto nuovo in ambito italiano. Inghilfredi ad esempio, partendo da un impasto lessicale e metrico fortemente legato al

³⁶⁹ Un legame tra l’istanza femminile/erotica e il sangue era presente già nella *Vita Nuova*, nell’immagine di Beatrice nuda vestita di un drappo sanguigno. Allo stesso modo l’associazione, per nulla scontata, tra il cuore e il lago di sangue, viene evocata dal tema del cuore mangiato (già presente nella tradizione trobadorica).

modello arnaldiano (cui non mancava però coscienza del paradosso rambaldiano), parla di “camera del cuore”. Dunque già nell’oscuro poeta di Lucca il cuore diventa il luogo in cui si compie la visione, sede del flusso immaginativo-fantastico (variabile, associato alla combinazione permutante che richiede la presenza di un vuoto, di una frattura, e non più associato al pulsare regolare del ritmo). Proprio con le trasformazioni di tipo metrico compiute da Raimbaut e dalla sestina di Arnaut, e dalle loro rielaborazioni in ambito italiano, si compie quel passaggio a una lirica in cui le valenze oggettive e solari della poesia prestilnovistica si sfrangiano in sogni, visioni, riflessi. Dante in questo senso porta alle estreme conseguenze la tendenza avviata già nella scuola siciliana, in cui “il linguaggio poetico evolve verso una progressiva astrazione che risemantizza il lessico feudale della richiesta d’amore, sostituendo all’ “etica d’amore” una “filosofia” (e una psicologia) d’amore³⁷⁰”. L’esito ultimo di questo processo di astrazione è proprio l’appiattimento dei valori del cuore (valori carnali e corporei, segno di una “merce” terrena che si identifica con la terra e il potere, ancora sentito nella società curtense delle corti provenzali), sulle fantasie e le ossessioni della “cambra”.

Procedendo per immagini ed indizi testuali, si rintraccia agevolmente un’altra “anafora” dell’immagine riflessa del Dante poeta contemplante. Nel canto I si era visto come egli si rappresentasse in forma di pantera dal manto maculato, e l’atto di questa percezione nell’acqua perigliosa, anticipata dal “lago del cor”, era indicata dal verbo “guata”. Nel canto XXIX dell’Inferno questi elementi iconografici e testuali si intrecciano nuovamente. Dante guarda verso il basso (atteggiamento tipico in cui è raffigurato Narciso, e simile a quello del malinconico) e Virgilio lo rimprovera ripetendo il *verbum videndi*, piuttosto raro, di *Inf. I*: “*Perché pur guate?*”. Significativa è la spiegazione di Dante.

(...) "*Dentro a quella cava
dov'io tenea or li occhi sì a posta,
credo ch'un spirto del mio sangue
pianga*"

Inf. XXIX, 18-21

La semantica testuale offre di per sè una spiegazione sufficiente (il Dante *agens* sente di partecipare della colpa dei peccatori, e ciò determina la sua emozione, in un modo

³⁷⁰ TOUBER, 1998: p.113

analogo a quanto accadeva nel canto di Paolo e Francesca, anche se più attenuato), ma è innegabile che anche questo è uno dei casi in cui il significato sembra sdoppiarsi, perché al significato del testo si aggiunge, non in modo ancillare ma autonomo, quello delle immagini. Se si pensa che a parlare non sia il Dante *agens*, ma, attraverso le sue labbra, emerga il riflesso dell'autore, il testo offre un'interpretazione suggestiva, che diventa convincente se viene accostata agli altri passi "narcisistici" della *Commedia*. La parafrasi potrebbe suonare così: "nel profondo di questa cavità (che può essere una conca, un pozzo, una fonte), vidi agitarsi il mio spirito fantastico (il fantasma, l'immaginetta del poeta riflessa nell'umore sanguigno)". Il riflesso dovrebbe vedersi negli occhi di Beatrice, ma trattandosi di uno sguardo nel microcosmo interiore del poeta (prima tappa del percorso salvifico, solo successivamente diventerà "volo cosmico"), esso è anche sguardo nel "lago del cor" del Dante auctor. I versi successivi offrono ulteriori conferme del legame con *Inf. I*

*Io vidi due sedere a sé poggiate,
com'a scaldar si poggia tegghia a tegghia,
dal capo al piè di schianze macolate;*

Inf. XXIX, 73-5

Il ricorso a un lessico realistico mostra la consueta astuzia del "Dante mistificatore". Quello che l'immagine suggerisce (l'accostamento a una situazione tragica, quella di Narciso, tradizionalmente associata alla lirica amorosa) viene occultato sotto una rappresentazione di tipo comico. Il manto seducente della lonza diventa qui un tappeto di pustole, ma il "tipo" iconologico è lo stesso, e la mente del lettore non può non compiere l'associazione, pur se a un livello inconsapevole. Anche la fenomenologia dell'immagine riflessa viene banalizzata dalla similitudine con le teglie accostate per scaldarsi a vicenda, ma sul piano visivo corrisponde precisamente alla rappresentazione geometrica di un'immagine e del suo riflesso. Il ricorso al "comico" non è peraltro solo il frutto di una volontà di travestimento della materia lirica e colta, per occultarla alla maggior parte dei lettori della *Commedia*, ma indica una valenza metaforica di tipo metaletterario.

Una associazione simile tra tema del riflesso narcisistico e riferimento al genere comico è nel canto XXXI.

*Per ch'io mi volsi, e vidimi davante
e sotto i piedi un lago che per gelo
avea di vetro e non d'acqua sembante.*

Inf. XXXII, 22-24

Il lago ghiacciato viene paragonato al vetro, per il freddo, ma non sfugga la suggestione che l'acqua come vetro possa riferirsi alle proprietà della sua superficie di riflettere le immagini come fa il cristallo di uno specchio. L'ambiente lacustre viene sottolineato con immagini apparentemente neutre, naturalistiche:

*E come a gracidar si sta la rana
col muso fuor de l'acqua, quando sogna*

Ibid., 30-1

Ma la rana che sporge dall'acqua con il muso è, tra le immagini del mondo naturale, forse quella che si avvicina di più al tipo della maschera. Le rane poi sono animali tradizionalmente associati al genere letterario della *Commedia* (anche se per Dante non aveva come referente il genere drammatico, essendo il teatro antico e i suoi generi quasi del tutto scomparsi nel Medioevo), non solo per il loro aspetto, ma per una serie di riferimenti letterari. Il loro gracidare era associato alle sonorità plebee del genere comico, come ricordava Giovanni del Virgilio in una delle sue egloghe di corrispondenza con Dante

*que tamen in triviis nunquam digesta coaxat
comicomus nebulo, qui Flaccum pelleret orbe.*

Egl. I, 12-13

Il coaxat onomatopeico di questo passo appare come una citazione del “*brekek coax coax!*” delle *Rane* di Aristofane, e trova una probabile rispondenza nelle rime in “-icchi” (Osterlicchi, tambernicchi) del canto. Proprio queste rime, giudicate da alcuni critici non all'altezza della poesia dantesca perché troppo plebee, in realtà sono una prova di virtuosismo espressivo. In esse Dante riesce a fondere mimesi del reale (il crepitare del ghiaccio sotto i passi del pellegrino sulla superficie del Cocito) e valenza metaletteraria (evocazione del genere della commedia). Significativa è dunque l'associazione di genere comico e tematica narcistica del poeta contemplante/sognatore. Ormai del tutto

esplicito è il riferimento allo specchio, preceduto dal solito accenno allo sguardo verso il basso (*ognuna in giù tenea volta la faccia*):

*E un ch'avea perduti ambo li orecchi
per la freddura, pur col viso in giùe,
disse: "Perché cotanto in noi ti specchi?"*

Inf. XXXII, 54

In effetti, non l'agens ma l'auctor si specchia nell'atto della scrittura. Si autorappresenta nell'atto di specchiarsi e nell'interpretazione della visione riflessa come sogno (riflessione con cui iniziava la prima *Rose*), tanto che la trama del testo si complica, intrecciando alla narrazione principale autoesegesi e autocitazione. Da qui (si noti anche la ripetizione *perché pur guate/perché cotanto in noi ti specchi?*) fino al canto successivo le ripetizioni di altri frammenti di testo della parte iniziale dell'*Inferno* diventa sempre più serrata, quasi che in questo punto il testo della *Commedia* finisca per avvitarsi su se stesso, in un gioco di diffrazioni e riflessi. Non solo viene ripresa l'immagine del manto maculato della lonza, ma nel canto immediatamente successivo viene riproposta l'immagine del leone e di una cagna (nella quale possono riassumersi i due canidi di *Inf. I*: la lupa e il veltro). Ma la leonessa e i leoncini anticipano il sogno premonitore di Ugolino, cosicché nel citare la leonessa viene implicitamente proposta l'immagine del lupo e dei lupicini.

Prima che avanzassimo le necessarie chiarificazioni, la nostra interpretazione poteva apparire forse un po' forzata, se si considera che difficilmente il guardare in un mare tempestoso può essere messo sullo stesso piano dello sguardo contemplativo in uno specchio. Era difficile vedere insomma, nella superficie agitata di un mare in tempesta, una superficie specchiante. Ma il punto è proprio questo, che "guatare l'acqua perigliosa" non significa affatto "guardare il mare tempestoso". Va ricordato intanto che in Dante nulla è casuale. Dunque se Dante scrive "acqua" anziché "mare" (o un suo sinonimo) è proprio per lasciare aperta la possibilità che il "pelago" di pochi versi prima

possa essere interpretato (secondo un livello esegetico del testo che può essere colto da chi fosse a conoscenza del dibattito culturale e letterario da cui muoveva Dante) come “acqua di una fonte” se non addirittura, facendo ricorso alla fisiologia della percezione visiva richiamata dallo sguardo negli occhi dell’amata, all’umor vitreo contenuto negli occhi. Abbiamo visto come il termine “periglioso” rimandi all’idea dell’insidia. Periglioso, forte gallicismo, è ciò che induce in pericolo (cioè è pieno di pericoli, ma nel senso che li nasconde dentro di sé, dietro un’apparenza ingannevole). Allo stesso modo “guata” non significa genericamente “guardare” ma “guardare in profondità, con malizia e sospetto”, e presuppone un oggetto che nasconda delle insidie. Illuminante in proposito è il confronto con una lirica di Gianni Alfani³⁷¹

*Guato una donna dov' io la scontrai,
che cogli occhi mi tolse
lo cor, quando si volse
per salutarmi, e nol mi rendéo mai.*

G.Alf. *Guato una donna*, 1-4

Il tema dell’innamoramento attraverso lo sguardo si fonde con il motivo del cuore strappato (che può apparentarsi a quello del cuore mangiato presente nella *Vita Nuova*), e dunque la donna diviene una Gorgone cui si “fa la posta” (giusto l’etimo di agguato), temendo di incrociarne lo sguardo.

Ancora più interessante è l’etimo del verbo guatare: è lo stesso di “agguato”, dal provenzale *guaitar* (fr. *guetter*). Nel verbo dunque è trasferito nel soggetto che guarda (che quasi tende un agguato) lo stesso carattere di insidia che era contenuto nell’aggettivo “periglioso”. Guatare è anche il “tendere un agguato” a persone o fiere. Questo rispecchiamento dell’idea dell’insidia dal soggetto che guarda all’oggetto guardato, è reso da Dante dall’analogia fonetica (ma anche di significato) tra il “guata” (derivato da “guaita”³⁷²) e la pelle “gaietta” (da “gaiette”, maculata, ancora un forte francesismo) della fera. Guaita/gaiette dunque: l’analogia di suono e di forma dell’etimo provenzale dei due termini, certamente noto a chi poteva cogliere queste allusioni, suggerisce un gioco di rispecchiamenti tra l’io che guarda e l’oggetto guardato. Il

³⁷¹ Traggio il testo da CONTINI, 1960.

corrispondente iconologico di questo “guardare con animo predatorio e colpevole” ad un’immagine maculata che poi è il proprio riflesso, è la tigre che si riflette nello specchio e ne rimane incantata. Esso, come abbiamo visto, trova conferma nell’immagine che riproporrà la selva in ambito paradisiaco, la “fera in lustra” (che è l’immagine di una fiera in attesa e quasi in agguato nell’ombra). Quanto al significato di “vegliare”, possono aiutarci a chiarirlo in riferimento al testo dantesco anche quelle illustrazioni dei primi versi del *Roman de la Rose* che ritraggono il poeta nella duplice veste di “dormiente” e di “pellegrino” (ritratto non nell’atto di allontanarsi dal capezzale del dormiente, ma in atteggiamento di veglia al suo capezzale). Insomma ci troviamo di fronte all’applicazione della metafora venatoria applicata all’amore e alla contemplazione dell’amata come fantasma del desiderio (e quindi come proiezione del sè in un oggetto esterno, secondo una interpretazione dello sguardo negli occhi dell’amata come specchio, attestata già in Bernart de Ventadorn). Questa interpretazione, che può apparire paradossale se si considera il carattere di messaggio universale per il riscatto dell’umanità del peccato, che Dante rivendica per la *Commedia* nell’epistola a Can Grande, quello stesso Dante che si definisce “scriba Dei” di un’opera cui “han posto mano e cielo e terra”, ha però il merito di liberare i primi canti della *Commedia* da quella cappa di pesante e un po’ astratto allegorismo didattico che i commenti più tradizionali attribuiscono loro. Restituisce la poesia dei primi canti della *Commedia* al suo tempo, togliendola da quel limbo sacrale e profetico in cui la si è spinta a forza, sulla scorta di un’esigenza razionalistica che è propria dei nostri tempi ma poco ha a che fare con la natura performativa e orale cui rimandano molti aspetti della semiotica del testo medioevale; e la contestualizza in primo luogo nella rete dei rapporti intertestuali con le opere giovanili dello stesso Dante (i sogni e le visioni della Vita Nuova), con quella del *Roman de la Rose*.

Se dunque Dante compie il proprio *itinerarium mentis in deum* guardando negli occhi di Beatrice, non dovrà stupire che tale sguardo dell’amata sia inizialmente uno specchio che rimanda l’immagine stessa del poeta. Lo sguardo dell’uomo, nella concezione medioevale, non è mai subito capace di cogliere la verità e la pienezza di luce. Esso dapprima si ferma alle apparenze sensibili (senza le quali d’altronde, come abbiamo già detto, non v’è conoscenza intellettuale, perché l’uomo “da sensato apprendere”), e dunque con esso il poeta non è inizialmente capace di penetrare in profondità nell’acqua (nell’umore cristallino degli occhi dell’amata) per cogliervi la natura stessa del suo

amore (come invece l'amante della *Rose* vi coglie nel fondo l'intero giardino), e fermandosi alla superficie specchiata degli occhi deve misurarsi innanzitutto con l'immagine di sé. L'amata restituisce all'amante la sua stessa immagine, dunque l'amore nasce come un processo di identificazione che è potenzialmente pericoloso, perché rischia di portare l'amante ad annullarsi nell'accoppiamento incestuoso tra il soggetto amante e conoscente con l'oggetto di amore e conoscenza (il poeta stesso). Da ciò deriva l'atteggiamento circospetto, lo stare in "agguato", che è espresso dal verbo "guata" (dal provenzale *gaiter*), che non a caso sembra riflettersi, foneticamente, in "gaiette" da cui deriva il "gaetta" riferito alla pelle maculata della lonza: oscuro e maculato è l'oggetto della visione come nascosto nell'ombra è il soggetto che guarda, ad intendere che di un processo di rispecchiamento si tratta. Dalla necessità di impedire una visione chiara e razionalistica, di precluderla per rendere possibile la tensione mistica e speculativa del vedere "speculum in enigmate", derivano le "macchie", quelli che la psicanalisi definisce come gli enigmi con cui l'Io cela a se stesso le fasi edipiche e incestuose della propria formazione. Se vogliamo tali "macchie" nella visione, l'orrore di uno sguardo doloroso su di sé e sulla realtà del mondo, è il primo passo verso la sua ricostruzione: lo specchio affascinante, ma illusorio e mortale, di Narciso diventa lo specchio "infranto" di Natura nel mito di Dioniso: la fissità delle immagini stilonovistiche lascia il posto ad una comprensione dolorosa del mondo, a un realismo che non impedisce al poeta di proiettarlo dal "tempo all'eterno", dalla materia bassa e borghese del comico-realistico e della *Rose* alla novità del realismo figurale. Tale rielaborazione in senso sacrale del mito di Narciso, trovava una preziosa conferma in una fonte biblico scritturale che Dante ben conosceva, e a cui implicitamente si era paragonato. Si tratta di Paolo, e il brano che sembra anticipare profeticamente l'intero percorso dell'agens come storia di una visione che via via si perfeziona è contenuto nell'epistola ai Corinzi: "*Videmus nunc per speculum in enigmate, tunc autem facie ad*

faciem; nunc cognosco ex parte, tunc autem cognoscam sicut et cognitus sum” I. Cor. 13, 12.³⁷³

Rispetto alla versione CEI di questo passo della Bibbia (che abbiamo riportato in nota), io lascerei la dizione originaria “per enigmi” (anziché un generico “in maniera confusa”). Il percorso conoscitivo dell’agens è appunto quello che lo porta a una visione progressivamente più chiara. Il grado più basso (non però meno necessario) di questa visione non è lo sguardo su una realtà oscura, ma lo sguardo in una realtà oscura attraverso uno specchio che cela degli enigmi (l’immagine di sé di Dante come “pittura tenebrosa”, fiera dal manto maculato). Se davvero Dante si ispirò a Paolo per il proprio viaggio ultraterreno (lo dice lui stesso affiancando al modello classico del viaggio oltremondano quello paolino: “*Io non Enea, io non Paolo sono*”³⁷⁴), viene naturale pensare che il punto di partenza, quello più basso e oscuro, di questa progressiva chiarificazione dello sguardo cominci appunto in una visione “per speculum” (fondendo dunque la tradizione apocrifia della *Visio Pauli* con la fonte scritturale dell’epistola ai Corinzi). Quindi se il riferimento al mito di Narciso nella *Rose* era l’attestazione in ambito “laico” e cortese di una visione “per speculum”, l’epistola di Paolo ce ne offre il modello biblico. Ancora più interessante è la seconda parte del brano riportato. La visione “faccia a faccia” (Per l’agens riuscire a sostenere lo sguardo di Beatrice) è accompagnata dall’espressione “*cognitus sum*”: si conosce interamente

³⁷³ “Ora vediamo come in uno specchio, in maniera confusa; ma allora vedremo a faccia a faccia. Ora conosco in modo imperfetto, ma allora conoscerò perfettamente, come anch’io sono conosciuto” dalla Bibbia versione CEI 1974. Il brano paolino è citato nelle Confessioni di Agostino (Aug., *Conf.*, X, 5, 7) e in Alano di Lilla, il quale ritiene che essa dimostri che all’uomo è negata la visione di Dio, in quanto la visione oscura ed enigmatica che gli è concessa è quella della teologia (la più elevata attingibile dal suo intelletto) cfr. M.-Th. d’Alverny, *Alain de Lille. Textes inédits* (= «Études de philosophie médiévale», LII), Paris 1955. Anche Alano comunque vede nella Natura uno specchio del cuore umano, come fanno intendere questi versi di un inno religioso (che costituisce anche un termine di confronto diretto per il lamento-confessione di *Nature* nella *Rose*, allo stesso modo che il suo Anticlaudianus è una delle sicure fonti di ispirazione per l’intero Roman): “*Omnis mundi creatura/ quasi liber et pictura/ nobis est in speculum; nostrae vitae, nostrae sortis fidele signaculum*” Alanus ab insulis *Rhythmus alter*, P.L. 210, col. 579. Questa concezione della Natura come specchio del cuore umano era ben presente e divulgata nell’omiletica francescana del Duecento (vedi ad esempio le frequenti immagini di animali nei *Sermones* di Luca da Bitonto), ma non deve essere confusa con l’approccio dantesco, che innova e vivifica l’allegoria dei bestiari con una profonda conoscenza della mitologia classica e il rigore scientifico dell’aristotelico formatosi sull’*Etica Nicomachea* (la Natura non definisce solo un’architettura spirituale e memorativa, ma risponde ad un bisogno razionalistico di ordine, identificabile nel parallelismo tra il sistema dei pianeti e il sistema delle scienze: non a caso quello di Dante, come del resto quello di Alano, è anche un viaggio cosmico e sapienziale).

³⁷⁴ In ciò seguiva la credenza riportata da un testo apocrifo a partire dal IV sec d.C., la *Visio Sancti Pauli*, una visione appunto prima ancora che un viaggio, che si ritiene che Dante conoscesse sia sulla base del verso che abbiamo citato, sia di altre convergenze testuali (vedi H.T. Silverstein, “*Dante and visio Sancti Pauli*” in *Modern Language Notes*, Vol. 47, No. 6, 397-399. Jun., 1932)

solo in quanto si è conosciuto.³⁷⁵ Per un cristiano medioevale infatti conoscere Dio non significa “comprenderlo” con il proprio intelletto, ma essere compreso nella sua luce caritatevole. Nella versione di una cortesia sacralizzata, il Dante agens potrà giungere alla contemplazione delle verità divine nella misura in cui “è visto” da Beatrice, agisce cioè come uno spirito fantastico della sua mente.

Un ultimo tassello vorrei aggiungere al nostro teorema secondo cui Dante si rispecchia nell’immagine di una delle tre fiere. Per comprendere questo tassello bisogna però fermarsi un attimo a riflettere sul fatto che la visione allo specchio presenta dei legami con il sogno e il *somnium* profetico in particolare (d’altra parte lo stesso Dante afferma che la sua visione avviene al risveglio da un sonno profondo). Per Aristotele le nature dei corpi sono comprensibili non in quanto sono intese staticamente, ma in quanto, come esistenze in movimento, tendono a raggiungere la quiete. Dunque osservare in profondità un corpo significa considerarlo nel suo “muoversi verso”. Se la visione allo specchio è un modo di guardare al di là dell’apparenza sensibile, allora questo significherà anche considerare un corpo nel suo mutare, proiettarlo nel futuro. Di qui comprendiamo come la visione allo specchio possa essere anche una visione di carattere profetico (una visione cioè di entità considerati come “figure” di ciò che saranno, come le esistenze sono figure della loro essenza). Andare con lo sguardo oltre lo specchio, scrutare nella verità profetica significa dunque squarciare il velo che separa la contingenza cronotopica con il destino. Ciò avviene secondo un particolare tipo di visione, che si può definire in certo senso sciamanica. Dante guardandosi allo specchio e vedendosi riflesso in una fiera predatrice, ha in qualche modo inverato il proprio destino di poeta di un falso amore cortese, e la possibilità di sottrarsi a tale visione è dovuta alla concessione che gli è stata data di conoscersi come natura dotata di un certo destino, conseguenza delle proprie scelte morali, e di potersi sottrarre a tale destino. Esiste però nella *Commedia* un altro personaggio che ebbe questo privilegio di potersi vedere in sogno come predatore e preda al tempo stesso, anima corrotta dai tempi e vittima di essi. Si tratta di Ugolino, che non a caso in proposito del proprio sogno dice che “del futuro gli squarciò il velame” (*Inf.* XXXIII, v.27). Ebbene in tale sogno Ugolino, proprio come Dante secondo la nostra ipotesi di lettura, si vede nella forma di un predatore, un lupo (la tigre lonza per Dante). In proposito si notino alcune spie testuali,

³⁷⁵ Lo stesso concetto si ritrova in altre citazioni scritturali. Ancora in Paolo “*Quisquis autem diligit deum, hic cognitus est ab illo*” 1 Cor. 8.2-3, e poi in Gal. 4.9.; “*Nunc autem cognoscentes, immo cogniti a Deo*”.

come l'analogo uso del verbo pareva, ad intendere la natura di visione "subita" e non oggetto di una percezione consapevole e volontaria, tanto per il sogno di Ugolino che per la visione-sogno con cui si apre la *Commedia*). Nel sogno di Ugolino, si tratta di un lupo che è predatore e preda al tempo stesso, che è ritratto nell'atto di dar la caccia ai "lupicini" (di fatto si ciberà di essi). L'atto sommamente innaturale di cibarsi dei propri figli, oltre che al mito di Crono, rimanda alla tragedia antica. Ed anzi il riferimento tragico si deve intendere come più puntuale, perché contiene anche il riferimento onirico. Il primo sogno, nella letteratura europea, nel quale il sognatore proietta i propri stati d'animo nella visione di animali feroci è quello attribuito alla protagonista delle tragedie di Euripide (e anche di una perduta tragedia di Ovidio), Medea. Il sogno di Medea era raccontato però non in una tragedia (che non poteva comunque essere conosciuta da un autore medioevale, visto l'oblio in cui era caduto il teatro antico nel Medioevo a causa della censura della Chiesa), ma in alcuni versi, pochi ma fondamentali per la cultura occidentale, delle *Argonautiche* di Apollonio Rodio. L'opera di Apollonio, in greco, era sconosciuta nel medioevo (fu riscoperta a Firenze nel 1450), ma il sogno di Medea era stato ripreso nelle *Argonautiche* di Valerio Flacco. Quest'opera latina fu sicuramente conosciuta nei circoli preumanistici padovani, anche se la sua circolazione era piuttosto limitata (Padoan, nella voce *Argonautiche* dell'ED, esclude che Dante potesse averla conosciuta). Il sogno di Medea era riportato anche nelle *Eroidi* di Ovidio, poema ampiamente conosciuto nel medioevo latino e volgare³⁷⁶, e io non mi sentirei di escludere che Dante non potesse averlo conosciuto anche attraverso altre fonti, forse anche nelle *Argonautiche* di Flacco. In tale sogno Medea identifica le proprie pulsioni interiori, gli "oggetti" della propria vita intrapsichica, nei tori contro cui vede combattere l'oggetto del proprio desiderio Giasone. La prima "psicomachia" della letteratura europea è dunque in realtà una "tauromachia". Dante aveva così un modello illustre cui fare riferimento per proiettare nel proprio sogno le proprie angosce e il riflesso angoscioso di sé nella forma ferina e predace della lonza.

³⁷⁶ Lo dimostra anche il fatto che un contemporaneo di Dante, Filippo Ceffi, ne fece un volgarizzamento edito solo pochi anni dopo la morte del nostro poeta, il quale comunque poteva consultarle oltre che nel testo latino di Ovidio anche in un precedente volgarizzamento in antico francese, e che il Boccaccio le usò come fonte per la sua *Elegia di madonna Fiammetta* nonché del *Filostrato*. Sul volgarizzamento del Ceffi vedi gli studi di Massimo Zaggia; sulla versione antico francese Léopold Constans *Une traduction française des Heroides d'Ovide au XIII siècle* Romania 43 (1914): pagg. 177 – 198, citato nel capitolo I, "Ovid's Heroides and the latin middle ages", del saggio *Abandoned Women: Rewriting the Classics in Dante, Boccaccio, & Chaucer* Di Suzanne C Hagedorn, Ann Arbor: the University Michigan press, 2004.

Ma vediamo quali sono i punti di analogia tra il sogno di Medea e i due sogni-visione di animali feroci impegnati nella caccia nella *Commedia* (in veste di prede o predatori).

Ritorniamo ora alla nostra “fiera dalla pelle dipinta”. Il legame tra la pantera e il culto di Dioniso è spiegata da Aristotele nei *Problemata inedita*, con il fatto che la sua pelle screziata rappresenterebbe l'imprevedibilità nell'agire dell'ubriaco. A questa spiegazione possiamo aggiungere che l'immagine dello specchio infranto (cui si lega il culto di Dioniso³⁷⁷) è un equivalente iconologico del pelo maculato. Cardini stesso ci testimonia come in alcune culture antiche asiatiche il leopardo era detto p'oching, che significa “specchio rotto” ed era assimilato alle fasi lunari. È lo stesso circuito di immagini (macchie lunari – specchio – pelle maculata di pantera) che abbiamo scoperto legate tra loro da rimandi testuali nella *Commedia*.

L'indagine iconologica offre però ulteriori possibilità di analisi. Abbiamo visto come tratto distintivo della tigre e della pantera siano le macchie. Non dobbiamo dimenticarci come questa nostra ricerca della dinamica del rispecchiamento fin dal primo canto della *Commedia* (che diventa così un *mirail*, come anche la Rose era un *miroeur aux amoreus*) sia partita dall'analisi dei rapporti intratestuali con i riferimenti allo specchio contenuti nel cielo della luna, in cui le macchie lunari giocavano un ruolo essenziale, come dubbio dottrinale ma anche come immagine che abbiamo voluto collegare alle ferite sul corpo di Cristo. Se infatti Cristo è, nell'Apocalisse giovannea, “*lux in tenebris*”, e il suo corpo fu piagato e “maculato” dalle ferite infertegli sul legno della croce, così lo specchio lunare, la luna “*leuk-sna*”, luce essa stessa, porta il segno di tali macchie. Anche il cristiano vuole identificarsi con il corpo di Cristo sulla Croce: possiamo dimostrarlo, nella *Commedia*, “e contrario”, con tutti quei cristiani peccatori che non hanno saputo adeguare la propria vita secondo il modello del sacrificio di Cristo: Pier della Vigna, in cui le parole e il sangue si mescolano confusamente e lo stesso legno si contorce in se stesso, anziché diventare tralcio vitale che genera nuova vita (quello che invece fu Cristo, “fiore e frutto”, “radice di Jesse”); l'anonimo fiorentino che fece gibbetto a sè delle proprie case *Inf XIII*, v.151 (l'impiccagione, che implicitamente rimanda a Giuda Iscariota, si può leggere come immagine grottescamente deformata della crocifissione); Caifa, confitto a terra e calpestato (“*Un, crucifisso a terra con tre pali*” *Inf. XIII*, v.111); l' “*Un crucifisso*” dispettoso e fero

³⁷⁷ Il mito narra che Dioniso infranga lo specchio che riflette la natura per ricrearla.

(Aman) che “piovve nell’alta fantasia” come esempio di superbia punita, in *Purg. XVII*, v.26, mentre Dante, in una sorta di trance onirica, “vede” immagini di superbia punita (e quest’ultimo esempio è particolarmente importante come attestazione della ricreazione fantastica dell’immagine di Cristo nella mente umana mentre essa è intenta a contemplare). Ecco allora come tutto il progredire conoscitivo ed esperienziale della *Commedia* sia segnato dal trasfigurare di una stessa immagine anamorfica che dapprima è fiera maculata, poi corpo di Cristo deformato in modo grottesco, poi finalmente contemplazione dolorosa di quel corpo nella visione del lignum scientiae (riassunto nella topografia del viaggio oltremondano fino al Paradiso), poi la superficie della luna con le macchie lunari (che iconologicamente sostituiscono le macchie della lonza, la “fera in silva”, tigre che si compiace del proprio narcisismo, il Dante traviato dalla superbia intellettuale e dall’inganno dei sensi, e che verrà trasfigurata nella “fera in lustra”, la pantera dall’alito profumato, vale a dire Dante-pantera, profeta illuminato dalle verità di fede, che imita Cristo-Pantera). Se vogliamo trovare una conferma di un uso positivo (anche se ancora non in chiave cristologica), dell’immagine della pantera in Dante, non abbiamo che da pensare alla pantera del *De Vulgari Eloquentia*, dove la metafora venatoria della caccia si arricchiva di questo simbolo di un animale “nobile” che pure era ricoperto da un pelo maculato (che era la traduzione visiva della varietà municipale dei volgari italiani dell’epoca). La particolare pregnanza dell’immagine della pantera come simbolo cristologico in Dante, ci aiuta a comprendere anche alcune immagini che chiamano in causa, come la pantera, il senso della vista congiunto a quello dell’odorato. Vediamo ad esempio in *Purgatorio VII*:

*Oro e argento fine, cocco e biacca,
indaco, legno lucido e sereno,
fresco smeraldo in l'ora che si fiacca,*

*da l'erba e da li fior, dentr' a quel seno
posti, ciascun saria di color vinto,
come dal suo maggiore è vinto il meno.*

*Non avea pur natura ivi dipinto,
ma di soavità di mille odori
vi faceva uno incognito e indistinto.*

Purg. VII, 73-81

L'immagine, implicita nella similitudine, di un profumo soave che è diffuso ovunque e che si alimenta di una molteplicità di odori, paragonata alla varietà di colori di un tappeto fiorito, fa pensare alla contrapposizione tra la varietà cromatica del pelo screziato della pantera, e la potenza indistinta e diffusa ovunque nella foresta del suo alito profumato. La diffusione dell'alito profumato della pantera nella foresta è poi richiamata dal profumo della candida rosa paradisiaca che "*redole odor di lode*". Possiamo dunque dare per acquisito, secondo le risultanze di questo particolare tipo di indagine, che il mito di Narciso, che sembrava quasi assente dalla *Commedia*, in quanto limitato ad un riferimento banale alla dinamica del rispecchiamento, sia in realtà pervasivo nella sua tramatura simbolica e iconologica, fin dal suo inizio.

3.25.3 Paolo e Francesca

E allora potremmo chiederci se "*Amor che a nullo amato amar perdona*" non sia la versione dantesca della Nemese di Narciso (la sua colpa infatti fu di non ricambiare l'amore, chiudendosi nell'amore di sé). Anche Francesca è in fondo, una figura del rispecchiamento. Essa, come il giovane Dante, ha confuso ingenuamente l'amore passione con l'amore caritas (e ciò fa di lei un'anti-Beatrice); il suo amore è dunque passione narcisistica: nell'amore di Paolo ella non cerca e non vede altro che se stessa: il perdersi di Francesca, il compimento del suo destino, avviene con il bacio, allo stesso modo che il destino tragico di Narciso si realizza con il bacio dato alla propria immagine riflessa (che lo porta ad annegare, a sparire nell'acqua). Per questo al bacio segue il silenzio nel racconto di Francesca, e lo svenimento di Dante. Che poi il bacio di Francesca e Paolo sia modellato sul bacio di Narciso alla propria immagine riflessa nell'acqua, ce lo conferma anche "*Amor condusse noi ad una morte*": possiamo leggerlo tradizionalmente come "*Amore ci condusse ad un medesimo destino di morte*", ma anche "*morimmo, svanimmo insieme*", come appunto accade a Narciso e alla sua immagine riflessa dal momento che annegando nell'acqua della fonte, egli distrugge anche l'immagine amata. Ma ancora più convincente dell'analogia tra il bacio di Paolo e Francesca con lo sguardo contemplativo di Narciso nella fonte sarà il confronto tra una

illustrazione di un codice medioevale della Rose con il dettaglio dei volti, nel gruppo scultoreo del Canova che ritrae Amore e Psiche nell'attimo che precede il bacio:



Narciso alla fonte, Anonimo, 1320 ca., Londra, British Museum, Royal Ms. 20 A. XVII, *Roman de la Rose*, f. 14 v.



Amore e psiche, dettaglio Antonio Canova 1793, museo del Louvre

Dunque Francesca è una figura del giovane Dante e come il giovane Dante travolto dall'amore passione, ella si innamora in realtà di un riflesso di sé. Forse in questo sta la spiegazione dell'enigma per cui Paolo non parla mai: gli "attori" della scena sono due, ma uno tace anche se poi Dante dice "queste parole da lor ci fur porte". Due sono gli attori, ma una soltanto è la voce perché l'uno è il riflesso narcisistico dell'altra. Tale sdoppiamento della figura di Francesca potrebbe essere identificata anche nel diverso ruolo dei due attori del dramma infernale: "parlerò come colui che piange e dice": Francesca da Rimini "dice", mentre Paolo, il suo riflesso narcisistico, come un'immagine intrappolata in uno specchio (l'amante cortese che viene "pietrificato" dallo sguardo dell'amata, catturato nei suoi occhi, affascinato dalla propria immagine riflessa come Narciso), può solo disperarsi essendo privo di corpo e di voce. E anche la natura di quel bacio può essere iscritta nella fenomenologia del rispecchiamento. "la bocca mi baciò tutto tremante" viene universalmente interpretata come manifestazione di un amore timido e traboccante di passione. Ma "tremante", a ben guardare, è anche la mia immagine riflessa nell'acqua, nell'attimo in cui le mie labbra si congiungono ad essa, quando io mi protendo sulla fonte per baciarla. E d'altra parte in modo analogo avevamo già interpretato il "parea che l'aere ne tremesse" come interpretazione emotiva (si noti ancora il "parea") da parte dell'agens, dell'oggettivo vibrare dell'acqua scossa dal vento. Baciando la propria immagine nell'acqua (ma il bacio sarà da interpretare

come metafora penetrativa, dunque allusione a un congiungimento sessuale) l'amante dunque perde se stesso e l'immagine narcisistica di sé. È interessante notare come anche una rima del canzoniere petrarchesco ci prospetti un simile sviluppo narrativo. Essa è ancora più interessante se consideriamo che, interpretandola come rielaborazione del tema del rispecchiamento, ci dà una conferma che esisteva una tradizione in cui il poeta si riflette nelle sembianze di un animale (non più la lonza-tigre dantesca, ma una cerva³⁷⁸):

*Una candida cerva sopra l'erba
verde m'apparve, con duo corna d'oro,
fra due riviere, all'ombra d'un alloro,
levando 'l sole a la stagione acerba.*

*Era sua vista sí dolce superba,
ch'i' lasciai per seguirla ogni lavoro:
come l'avaro che 'n cercar tesoro
con diletto l'affanno disacerba.*

*"Nessun mi tocchi - al bel collo d'intorno
scritto avea di diamanti et di topazi - :
libera farmi al mio Cesare parve "*

*Et era 'l sol già vòlto al mezzo giorno,
gli occhi miei stanchi di mirar, non sazi,
quand'io caddi ne l'acqua, et ella sparve.*

RVF. CXC

Il poeta si definisce "Avaro" (dunque un predatore, come avaro e predatore era il falso amante cortese già in Guittone). Come predatore, egli richiama l'immagine del lupo che insegue l'agnello (in questo caso la cerva). La cerva però, essendo a sua volta un'immagine riflessa del poeta stesso, mantiene alcune caratteristiche del profilo ferino

³⁷⁸ D'altra parte l'immagine del rispecchiamento si complica con la metafora venatoria, per cui il poeta-cerva, nell'inseguimento dell'immagine di sé (oggettivata nella candida cerva, cioè nella donna angelicata), è anche leopardo (in quanto è "avido" di congiungersi all'immagine). La cerva e il leopardo compaiono insieme in una scena venatoria nei trionfi: "*Non corse mai si levemente al varco/d'una fugace cerva un leopardo/ libero in selva o di catene scarco,/ che non fosse stato ivi lento e tardo;*" Pet.*Triumphus pudicitiae*.

della pantera o della tigre allo specchio: gli occhi brillanti che si stagliano sul corpo (ora sono divenuti una collana di brillanti). La conferma che la candida cerva non fosse in realtà che il riflesso del poeta stesso, l'abbiamo dall'esito della vicenda: quando il poeta, rincorrendola, cade nell'acqua, anche l'immagine che costituiva il suo riflesso scompare: il falso amore sensuale, avaro cioè non consono ai valori della cortesia, mostra la propria parvenza illusoria). Il riferimento alla candida cerva petrarchesca fornisce un'ulteriore tassello al processo di associazioni analogiche che abbiamo delineato. Avevamo visto, a proposito dell'associazione tra lo sguardo nell'acqua perigliosa (riferimento alla fontana di Narciso della *Rose*) e l'incontro con le tre fiere, come esso fosse innescato dal un processo associativo. Lo sguardo nello specchio è lo sguardo negli occhi della donna. Il volto femminile può assumere diverse valenze:

secondo l'estetica e la poetica stilnovistica, tramite di elevazione morale e conoscitiva (guardando negli occhi di Beatrice Dante potrà rimirarvi il volto di Cristo cui essa è rivolta). Ma esso è anche carico di suggestioni mitologiche e pagane: volto che pietrifica (Medusa), diaframma e trapasso verso la "terra delle madri", il regno della morte. La dea che riassume nel proprio volto questa proprietà ambivalente (regno della morte e regno della vita-generazione e del riscatto, momento iniziale di un percorso sapienziale), abbiamo visto, è Ecate-Trivia.



Non stupisce allora come in Petrarca il tema del rispecchiamento nella fonte conduca alla cerva, animale legato all'inconografia della Diana notturna. Dunque comprendiamo meglio, proprio attraverso il riferimento a Petrarca, le associazioni mentali di tipo analogico, che Dante poteva compiere tra lo sguardo nella fonte e l'idea di un "animale-guida", nobile e amico di sapienza, che poteva aprire il viaggio oltremondano dantesco. Certo, rispetto a Petrarca, Dante complica non poco le cose. Innanzitutto attua un processo di fusione tra l'immagine tradizionale dell'animale guida sapienziale associato ad Ecate-Artemide e la sua raffigurazione di dea trifronte.

Altri elementi dell'episodio di Francesca si possono interpretare secondo la chiave della descrizione quasi scientifica della dinamica dello sguardo-rispecchiamento e della visione che esso genera. "Mai da me non fia diviso" indica che l'amore è eterno come incessante è il moto del mare in tempesta, che riprende a distanza l'immagine della rena che "a turbo spira",³⁷⁹ ma da un punto di vista strettamente fisico rimanda anche al rapporto tra un corpo e la sua immagine riflessa in uno specchio (che, finché dura il rispecchiamento, è inscindibile da esso). Tale espressione, in tal senso, si inserisce nella serie degli altri passi che si sono già citati: "non mi si partia dinanzi al volto", E così anche "scolorocci il viso" può essere certo letto come "ci fece impallidire", ma anche "tolse ogni colore", "rese oscura" la nostra percezione visiva (e quindi anche l'*"intentio"*, la capacità morale di discernimento del bene dal male che ad essa è strettamente collegata³⁸⁰). Se il viso, nel significato che oggi sopravvive nell'uso tecnico della voce latina "visus" (dunque nella forma nominativale, attiva, e non in quella neutra, "visum", da cui deriva il nostro "viso"), indica la capacità umana di vedere in modo chiaro,³⁸¹ i colori, nella concezione medioevale di tale "vis immaginativa", sono gli strumenti che l'uomo possiede per rappresentare, nel senso di "ri-presentare", alla propria mente l'oggetto della percezione sensibile. Tali colori sono più o meno efficaci, a seconda che l'anima del soggetto percipiente sia più o meno capace, da un punto di vista morale, di una visione chiara e distinta della luce divina di cui sono circonfuse le cose del mondo sensibile. Ricordiamo come per un cristiano medioevale, il mondo sensibile sia "figura" del mondo invisibile agli occhi umani³⁸². E la capacità di "vedere" l'invisibile nel visibile (l'eterno nel tempo, l'essenza nell'esistenza, la luce nei colori) è legata al progressivo perfezionamento morale del

³⁷⁹ Si noti come anche la circolarità del moto della sabbia agitata da una tempesta di vento, sia interpretabile secondo il nesso che Aristotele stabiliva tra la fisica dei corpi e l'etica. Ogni corpo si muove seguendo un proprio principio di perfezione. Il moto più semplice dei corpi è il moto locale (cfr. Boyde lo color cit.). Nel caso però di questo moto circolare esso non porta a un miglioramento della natura del corpo, per cui equivale al vedere se stessi, senza alcun accrescimento morale e di conoscenza, quando ci si specchia.

³⁸⁰ Cfr anche il sogno della femmina balba: *la lingua, e poscia tutta la drizzava / in poco d'ora, e lo smarrito volto, / com' amor vuol, così le colorava*. Pur. XIX 13-15, dove però in luogo di viso si trova "volto", a meglio rimarcare l'aspetto morale ("volto" si lega etimologicamente a "voluntas").

³⁸¹ Nella *Commedia* di Dante, come era comune d'altronde al suo tempo, "viso" vale anche "la vista, il vedere" ("*Tu hai l'udir mortal sì come il viso*" Par. XXI, v.61), che "sguardo" ("*Intrava per l'udire e per lo viso*" Par. XXVII, v.6). In tale accezione il termine trova il suo etimo in "visus" e non in "visum".

³⁸² Può essere utile citare qui un passo dell'epistola ai Corinzi di Paolo: "*Non contemptantibus nobis, quae videntur, sed quae non videntur; quae enim videntur, temporalia sunt, quae autem non videntur, aeterna sunt*" Paul, Cor, II, 4, 18.

soggetto percipiente. Una dimostrazione di questa accezione di “viso” in associazione a “colore” è in un altro verso di una rima dantesca: “*lo viso mostra lo color del core*”. L’interpretazione “facilior” (e generalmente adottata) di questo verso è: “il viso” (nel senso di volto, faccia) mostra a colui che lo osserva (ad esempio la donna mentre rivolge il proprio sguardo all’amante) “lo color del core” (nel senso della qualità e sincerità della passione che ha sede nel cuore). Ma se adottiamo anche qui per “viso” il significato di “vista” ecco che diventa possibile questa seconda lettura: il viso (la percezione visiva, la vista come “apprensione”) mostra (nel senso di “presenta all’intelletto di colui che osserva”, e non ad un soggetto esterno) il colore del cuore (cioè l’*intentio* morale che proviene dal “lago del cor” e consente al nostro intelletto di “ri-presentare” alla mente l’immagine percepita secondo una luce di verità, non direttamente attingibile alla mente umana, ma solo con la mediazione dei colori). Questi colori del cuore sono sempre più brillanti, mano a mano che il soggetto conoscente-amante educa il proprio sguardo con visioni sempre più nobili. Ad esempio secondo una progressione nella disposizione della *dompna* nel concedere il proprio sguardo: da un grado zero, che corrisponde allo sguardo negato, quindi al saluto non concesso, al grado più elevato che è invece lo sguardo accogliente, che consente all’amante di penetrare nelle profondità dell’animo e dell’intelletto della donna (come la Beatrice del *Paradiso* intenta a guardare le verità divine). Questa polarità tra lo sguardo negato e lo sguardo pienamente concesso è presente, a mio parere, nei due diversi valori che può assumere il “riso” di Beatrice nella *Commedia*. In quanto è il riso del genere della *Commedia* (un riso di scherno o di sufficienza) esso corrisponde allo sguardo negato della donna “sdegnosa” che non concede il saluto (cioè la salute, la salvezza del proprio sguardo nobilitante) all’innamorato; in quanto è il riso - sorriso della Beatrice paradisiaca, esso è uno sguardo accogliente (come lo sguardo della madre per il figlio³⁸³).

La doppia interpretazione, a mio parere possibile, di “viso” anche verso “lo viso mostra lo color del core”, rafforza l’ipotesi di una analogia valenza di “viso” come “vista” anche nelle parole di Francesca. “Scolorocci il viso” dunque equivale a un “fece sì che la nostra attitudine a percepire e rappresentare la verità divina nascosta nelle cose reali,

³⁸³ Lo sguardo cioè senza il quale il figlio è creatura difettiva, incapace di determinarsi come persona e di relazionarsi col mondo, proprio perché il tramite indispensabile di tale relazione conoscitiva è lo sguardo materno. È la tesi che affermano gli psicologi dell’età evolutiva a proposito dello sguardo materno “negato” ai bambini autistici, ma già lo sosteneva la sapienza di un poeta classico come Virgilio: “*Incipe, parve puer, risu cognoscere matrem/ (...)/incipe, parve puer: cui non risere parentes,/ nec deus hunc mensa, dea nec dignata cubili est.*” Verg. *Egl. IV*

perdesse la propria capacità di generare immagini nobilitanti” (esattamente come un artista che perde la propria tavolozza dei colori³⁸⁴). Privi di essa i due amanti cadono nelle tenebre, e ciò conferma quel legame tra amore sensuale e cecità che già era rinvenibile in Cavalcanti. Come già avevamo fatto prima per la visione nello specchio di un’immagine oscura ed enigmatica, anche per la cecità morale indotta dall’amore passione, e della necessità di ritrovare nella propria immagine allo specchio non il proprio riflesso narcisistico ma l’immagine di Cristo, citiamo, di seguito al termine “laico” e “cortese” di un Cavalcanti, un secondo riferimento biblico, per la precisione un altro passo della lettera ai Corinzi di Paolo:

Forti di tale speranza, ci comportiamo con molta franchezza e non facciamo come Mosè che poneva un velo sul suo volto, perché i figli di Israele non vedessero la fine di ciò che era solo effimero. Ma le loro menti furono accecate; infatti fino ad oggi quel medesimo velo rimane, non rimosso, alla lettura dell’Antico Testamento, perché è in Cristo che esso viene eliminato. Fino ad oggi, quando si legge Mosè, un velo è steso sul loro cuore; ma quando ci sarà la conversione al Signore, quel velo sarà tolto. Il Signore è lo Spirito e dove c’è lo Spirito del Signore c’è libertà. E noi tutti, a viso scoperto, riflettendo come in uno specchio la gloria del Signore, veniamo trasformati in quella medesima immagine, di gloria in gloria, secondo l’azione dello Spirito del Signore.

Dunque il velo che oscurava il viso (la vista) di Paolo era il suo riflesso narcisistico negli occhi di Francesca (così come per Francesca il proprio riflesso negli occhi di Paolo). Finché nel proprio riflesso negli occhi dell’amata l’amante non riuscirà a vedere l’immagine di Cristo, avrà preclusa la possibilità di una conoscenza superiore delle cose del mondo. Per questo nell’episodio di Paolo e Francesca, il moto delle immagini cade in un gioco circolare di rispecchiamenti che anziché portare a una fulgore sempre maggiore (come accade per il raggio “peregrin” del Paradiso) determina una sempre maggiore oscurità. Possiamo cogliere nel lessico dei due amanti un chiaro riferimento ad una interpretazione in senso teologico dello sguardo amoroso. Non si tratta soltanto della citazione paolina dello sguardo “faccia a faccia”, ma di una più complessa rete di

³⁸⁴Il legame tra l’immagine generata dalla vista dell’amata e la sua rappresentazione pittorica era già attestato nella tradizione cortese: pensiamo all’immagine “dipinta nel cuore” di cui parla ad esempio Giacomo da Lentini in Meravigliosamente: “*In cor par ch’eo vi porti,/ pinta come parete,/ e non pare di fore.*” (si cita da Giacomo da Lentini, *Poesie*, a cura di Roberto Antonelli, Roma, Bulzoni, 1979). In questo caso però l’immagine non si lega soltanto alla percezione diretta ma diventa un’immagine memoriale, oggetto di contemplazione in assenza dell’amata.

riferimenti all'Etica aristotelica. Come abbiamo già detto, nella Fisica aristotelica il moto dei corpi non ha soltanto una valenza fisica, nel senso astrattamente quantitativo della fisica moderna, ma comporta anche una valenza morale, essendo tale moto l'estrinsecazione di un "desiderio" innato di ogni parte dell'Universo di raggiungere il suo posto, secondo la propria natura, nell'universo. Questo desiderio (che nel suo attuarsi produce il "piacer", la "*delectatio*") negli uomini si traduce nel perfezionamento morale, nel processo di raffinamento del cuore umano, che ha come strumento principale la conoscenza (che dipende dall'organo della vista, dal momento che l'intelletto accresce la propria conoscenza a partire dai dati sensibili). Si noti dunque come si venga a realizzare una saldatura tra questi tre aspetti: la visione, il dinamismo (velocità nella risalita), la *delectatio* (il piacere che l'accompagna). Fissati questi punti, possiamo ora comparare il lessico cortese di Francesca e coglierne lo spessore filosofico: "mi prese del costui piacer" vale ad esprimere una *delectatio* che nasce dalla visione, come quella del Dante del Paradiso, ma che nello stesso tempo si rivela ingannevole³⁸⁵ (lo sguardo nello specchio "cattura" gli occhi e toglie loro ogni possibilità di giungere a una maggiore profondità della visione: *ancor non m'abbandona*); Sclorocci è un verbo molto complesso: in esso troviamo riferimenti alla tenzone di Dante con Cino da Pistoia (quella in cui discuteva dell'impossibilità di sottrarsi a un nuovo amore, in quanto la vista metteva in moto un processo che non dipendeva dal libero arbitrio); Ma anche la prefigurazione della comparazione tra rapidità del movimento di un corpo nello spazio e il rapido mutare del colore del volto nel Paradiso (*e qual è 'l trasmutare in picciol varco / di tempo in bianca donna, quando 'l volto / suo si discarchi di vergogna 'l carco* Par XVIII 64-67). Sempre nel Paradiso era la già citata figura del movimento del raggio peregrin che torna dopo essere stato riflesso, che richiama esplicitamente la metafora ornitologica del falco pellegrino, che abbiamo detto essere come incapsulata nell'evocazione della figura della colomba come immagine di prudenza. Se vogliamo una conferma di questa possibilità di una "doppia lettura" del termine "viso" (che determina una doppia lettura dell'intero episodio dei due amanti riminesi), possiamo constatare come essa si possa dare, oltre che nel verso

³⁸⁵ Sul tema del "diletto" innescato dalla visione, in luogo della "consideranza" che consente di apprezzare la vera natura dell'amore, non si può ovviamente prescindere dalla dotta canzone "Donna me prega" di Guido Cavalcanti: "*non ha diletto ma consideranza*". Cfr. DE BENEDETTI STOW, 2004: p.78.

della canzone citata, anche per altre occorrenze di esso nella *Commedia*. Andiamo ad esempio a osservare come esso venga usato in *Purgatorio* I, nella scena dell'abluzione:

*Va dunque, e fa che tu costui ricinghe
d'un giunco schietto e che li lavi 'l viso,
sì ch'ogne sucidume quindi stinghe;

ché non si converria, l'occhio sorpreso
d'alcuna nebbia, andar dinanzi al primo
ministro, ch'è di quei di paradiso.*

Purg. I, vv. 94-99

Virgilio dunque, sulla spiaggia del Purgatorio, viene invitato dal “veglio solo” a lavare il volto di Dante dalla caligine infernale. All'abluzione del volto seguirà una visione più chiara (il volto non lavato avrebbe l'occhio “oscurato” da una qualche nebbia). Qui, almeno a me pare, c'è come un salto logico. Non metto in discussione la consequenzialità tra le due cose: ci si può lavare il volto per vedere meglio. È vero infatti che lavandosi il volto ci si libera anche da ogni impedimento posto di fronte agli occhi (ma in che senso questo potrebbe generare una “nebbia”?). Esisteva poi un'immagine, tratta dai bestiari, che raccontava di come una vecchia aquila, ormai stanca, dirigesse lo sguardo verso il sole per bruciare la caligine che vi si era depositata e riguadagnare la vista acuta della giovinezza. Rimane però l'impressione di un legame un po' “tirato” tra causa (abluzione) ed effetto (visione più distinta). La difficoltà svanisce se invece di mescolare i due campi di semantici legati al termine viso, li distinguiamo in una sua doppia lettura. In un primo significato esso vale, comunemente, “volto”. Ed è perfettamente comprensibile che Virgilio debba ripulire il pellegrino per renderlo più degno di presentarsi al “primo ministro”. In un secondo significato (che non esclude il primo, ma lo affianca, concorrendo a chiarire il significato morale dell'intero episodio), “lavare il viso” significa rendere la vista più chiara, ancora una volta cioè, più capace di rappresentare con colori vivaci le verità divine contenute nelle immagini che il pellegrino dantesco osserva. In questo senso anche l'aquila di cui ho parlato più su, rivolgendo lo sguardo alla luce accecante del sole, “lava” il proprio viso (nel senso di vista). Un altro tassello testuale, già notato dal Boyde, ci conferma nell'ipotesi di un legame di continuità tra il doppio uso di “viso” in questo canto

purgatoriale e nel canto di Francesca. Se saliamo di qualche verso, notiamo come Dante, dopo “l’aura morta” delle tenebre infernali si affacci a vedere un colore splendente e luminoso (dolce color d’oriental zaffiro). Questo colore gli genera “diletto”. L’associazione di “*delectatio*” e “color” era già presente in “amor che movi tua virtù dal cielo”: già lo aveva notato il Boyde. Noi aggiungiamo a questa coppia il riferimento al “diletto” in *Inf.* v. Ecco dunque la tabella dei rimandi:

<p>sanza te è distrutto quanto avemo in potenza di ben fare, come pittura in tenebrosa parte, che non si può mostrare né dar diletto di color né d'arte.</p> <p style="text-align: right;">Rime XC, vv.11-15</p>	<p>Noi leggiavamo un giorno per diletto di Lancialotto come amor lo strinse; soli eravamo e senza alcun sospetto.</p> <p>Per più fiate li occhi ci sospinse quella lettura, e scolorocci il viso; ma solo un punto fu quel che ci vinse.</p> <p style="text-align: right;"><i>Inf.</i> V, vv. 127-132</p>	<p>Dolce color d'oriental zaffiro, che s'accoglieva nel sereno aspetto del mezzo, puro infino al primo giro,</p> <p>a li occhi miei ricominciò diletto, tosto ch'io uscì' fuor de l'aura morta che m'avea contristati li occhi e l' petto.</p> <p style="text-align: right;"><i>Purg.</i> I, vv. 13-18</p>
--	---	--

L’associazione di “colore” e “diletto” nei tre casi, ci conferma come l’uso di “viso” da parte di Francesca, rimandi anche allo stesso significato di “percezione visiva” che il termine assume negli altri due riferimenti testuali (e si noti anche il riferimento agli “occhi”, presente anche in *Purg.* I). Anche “l’aura nera” che castiga i due amanti, fa intendere come la loro pena sia legata in modo particolare al tema di una visione imperfetta. L’aria è il “mezzo”, nel senso della fisica aristotelica, che conduce le immagini, e il suo essere nera non indica solo una “mancanza di luce” ma una sua impurità, una sua resistenza a veicolare le immagini luminose (riconduce cioè al tema della cecità).

Il “viso” privato del colore, in accezione dunque negativa, come una forma di cecità spirituale, trova una significativa concordanza nel valore che il lemma latino visus (o visum) assume nel Commento al Somnium Scipionis di Macrobio. Nel testo, che viene citato all’inizio del Roman del De Lorris, l’autore procede ad una classificazione dei tipi di sogni³⁸⁶. Distingue i sogni che escono dalla porta d’avorio, privi di valore profetico, da quelli che escono dalla porta di corno, che assumono un valore di verità e

³⁸⁶ Una spiegazione accurata della classificazione di Macrobio in KRUGER, 1996, pp. 46-50.

premonizione. I primi hanno un contenuto profetico, e vanno dal *somnium*, che si situa nel territorio di confine tra profezia e illusione (una verità profetica celata sotto una complessa allegoria), fino alla *visio*, verità profetica annunciata da parvenze ancora reali, e infine all'*oraculum*, profezia priva di legami con la realtà individuale. I secondi si situano al di qua della profezia: l'*insomnium*, chiuso nel recinto delle passioni individuali, e il *visum*, illusione percepita nel dormiveglia, in cui allo slancio fantastico al di fuori di sé non segue la visione del vero, ma la ricaduta in un gioco di spettri e di fantasmi. Proprio quest'ultima allucinazione, questo inganno solipsistico, questo simulacro di verità che cade nel vuoto, può essere la traduzione in sede teorica dell'inganno di Paolo e Francesca: una contemplazione estatica dell'uno e dell'altro che solo apparentemente supera i confini del sé, ma è destinato a ricadere in un gioco di riflessi e di ombre. Sono i "simulacra" che contempla Narciso, gli spettri confusi del desiderio scambiati per realtà; sono le visioni angosciose, miste di erotismo e religiosità, della *Vita Nuova*. È probabile, dunque, che Dante nel gioco delle allusioni innescato dall'espressione "*scolorocci il viso*", facesse confluire non solo l'idea di una vista spirituale accecata dai fantasmi del desiderio, ma anche il riferimento a questo specifico termine della tipologia onirica di Macrobio. Il legame tra queste teorie del sogno e il fenomeno del rispecchiamento va ricercato nella opposizione tra le due porte nella trattazione del Commento al *Somnium*. La porta d'avorio può essere paragonata allo specchio stagnato che riflette l'immagine, escludendo la possibilità di un suo attraversamento. Come la porta d'avorio agisce da muro, da barriera invalicabile il cui mancato attraversamento è identificabile con una femminilità che si traduce in alterità dell'amante, immagine di un sé ridotto a fantasma, privato del colore della passione, così la porta di corno, materiale che quando è sottile diventa trasparente, realizza l'altra potenzialità dello specchio di Narciso: non più riflesso, ma trasparenza, schermo su cui si disegnano immagini che mutano e anche diaframma verso un al di là, momento iniziale di un viaggio cosmico. Al viso esangue, ridotto a fantasma e privato del "color del core", si oppone allora la vivacità delle pietre/occhi in fondo alla fontana, nella *Rose*, e i giochi di trasparenze e riflessi del III canto del *Paradiso*. Che le immagini dei sogni e quelle degli specchi avessero una natura comune, essendo immagini puramente eteree, slegate dal rapporto con un oggetto reale, lo suggeriva già il *Roman de la Rose* stesso, nella parte del discorso di Nature che tratta appunto delle visioni negli specchi e nei sogni.

Che poi la cecità, dall'ambito erotico, avesse anche una valenza morale in senso più ampio, lo dimostra il riferimento a Geremia in altre opere di Dante "come i ciechi vanno per via". Si noti come l'associazione compiuta per una serie di legami iconologici, tra specchio, fonte e acqua ne suggerisca un'altra tra "visione" come conoscenza del vero (della luce divina nelle cose del mondo) e "navigazione". Dante nel processo della visione vede se stesso non solo in quanto vede, ma anche in quanto è visto da Beatrice. Egli diventa dunque uno "spirito visivo" (o *spiritus phantasticus*, fantasma) che si muove nella sostanza liquida dell'occhio della donna. E proprio questo consente al poeta di recuperare il legame tra la visione scatenata dallo sguardo dell'amata (come diceva Andrea Cappellano "*amor est passio...procedens ex visione*") e la navigazione. Una prima applicazione poetica di questa sovrapposizione di simboli è nel sonetto "*Guido i' vorrei*", dove non a caso si fa riferimento alla navigazione ma anche al bono incantatore, ma certo essa vale a spiegare anche il riferimento al Galeotto (personaggio, si badi bene, del Lancillotto del lago dove è presente sia una enigmatica figura di "signora del lago" che la figura di Merlino citato nel sonetto), che vale non solo come il nome dell'autore, ma anche come "nocchiero". Si obietterà che l'incantamento e la dolce evocatività delle quartine del sonetto dantesco, secondo un'interpretazione che sta prendendo piede in questi ultimi anni, potrebbe essere attribuibile alla fascinazione musicale piuttosto che all'annullamento di spiriti fantastici in una visione di sogno. Gorni legge infatti, in luogo di Lapo, Lippo³⁸⁷, e la presenza del musicista toscano, nella navicella insieme a Dante e a Guido Cavalcanti, starebbe proprio a rimarcare il richiamo, per antitesi, di questa navigazione accompagnata dal canto, con quella del vascelletto di Tristano, che canta sconsolato le proprie pene amorose³⁸⁸. Non voglio qui produrmi in una sterile contrapposizione tra la definizione di poesia, fornita dallo stesso Dante, come "*fictio retorica musicaque poita*" (*Ve I*) e quella oraziana dell' "*ut pictura poesis*", simile nell'assunto al detto attribuito da Plutarco a Simonide di Ceo: "*poema pictura loquens, pictura poema silens*"³⁸⁹. Sentenze, queste due ultime, alle quali certo il poeta fiorentino non fu insensibile, alla luce della natura senza dubbio anche "figurale" della sua poesia e del fatto che esse richiamavano da vicino il concetto aristotelico (già platonico) di un'arte poetica come mimesi (nel senso particolare che si

³⁸⁷ Lippo Pasci de' Bardi, un musicista famoso al tempo di Dante.

³⁸⁸ Per una esposizione riassuntiva di questa tesi (sostenuta dal Gorni per la lezione "Lippo" e prima ancora dal Rajna, per il rimando intertestuale al Tristano), vedi ad esempio DI FONZO 1998: 47-61.

³⁸⁹ Vedi Orazio *Ars poetica*, v. 361. e Plutarco, *De gloria Atheniensium*, 3.347.

è già chiarito). Piuttosto mi limiterò ad osservare come per un lettore contemporaneo sia più facile comprendere l'idea di un incantamento prodotto da una musica ammaliatrice, anziché dal trasfigurare onirico di immagini. Nonostante la nostra ami definirsi “civiltà dell'immagine”, ancorati come siamo all'illusoria oggettività tecnologica dei mezzi che la producono, e all'ancor più illusoria pretesa di un' “oggettività” del reale percepito con l'organo della vista, siamo molto meno capaci degli uomini del medioevo di immaginare incanti onirici suscitati da “visioni”.

Gli occhi di Francesca dunque sono “sospinti” come fantasmi nella navigazione nel liquido dell'occhio del proprio amante, e Galeotto è il libro come nocchiero degli amanti-spiriti visivi (in una navigazione che però porta, come quella di Ulisse, al naufragio). Ecco dunque che il parallelismo, per antitesi, tra “scolorocci il viso” di Inf. V e “gli lavi ‘l viso” di Purg. I, viene confermato dall'altro parallelismo tra il “galeotto fu il libro” che chiude il discorso di Francesca e il “riconobbi il galeotto” (l'angelo nocchiero) di Purg. II.

Esiste poi un ulteriore testo, che ci consente di comprendere sia il riferimento al colore, che quello alla navigazione che l'idea dell'aria che trasmette la luce. Si tratta di un passo importante del *De diligendo deo* di Bernardo di Chiaravalle, che riportiamo integralmente:

“Arrivare a questo sentimento significa “indiarsi”. Come una piccola goccia d'acqua dentro una grande quantità di vino, sembra perdere per intero la propria natura, fino al punto di assumere il sapore e il colore del vino, e come un ferro messo al fuoco e reso incandescente, si spoglia della sua forma originaria per divenire del tutto simile al fuoco, e come l'aria percossa dalla luce del sole assume il fulgore della luce, sì che non sembra solo illuminata, ma sembra la luce stessa, così nei santi sarà necessario che ogni sentimento umano in una certa ineffabile maniera si dissolva e trapassi a fondo nella volontà di Dio”

Bern. Clar., *De diligendo deo X, 28*

Questo passo doveva essere ben presente a Dante, se due delle tre immagini evocate in esso per descrivere l' “indiarsi” sono usate in luoghi diversi della *Commedia*.³⁹⁰

³⁹⁰ cfr Par. I 59 *com'ferro che bogliente esce del foco*; per la mente (in luogo dell'aria) che percossa dal fulgore di luce si fonde con la sua essenza: “ (...) *Se non che la mia mente fu percossa / da un fulgore in che sua voglia venne.* (...) Pd. XXXIII, 140-41;

Alcuni aspetti della presentazione di Francesca però sembrano suggerire una ulteriore oscillazione di significato (oltre a quella tra “viso” come visum: volto che si offre alla vista” e “visus: vista”). Nella presentazione dei due riminesi, essi sono paragonati a due colombe. Se è vero che secondo una certa tradizione la colomba può essere simbolo di lussuria³⁹¹, l’uccello che meglio avrebbe richiamato l’idea della cecità conseguente ad un amore passionale sarebbe stato il corvo (come abbiamo già detto era tradizionale l’immagine del corvo che mangiava gli occhi dell’innamorato). La colomba al contrario era simbolo di purezza, già nelle fonti bibliche dove la colomba bianca³⁹² era simbolo dello Spirito Santo³⁹³ e Dante lo aveva usato addirittura per rappresentare il libero volo della teologia che si distacca dalla catena gerarchica delle altre discipline (cfr. Conv). Una conferma di questa associazione dell’immagine della colomba con la purezza morale e trasparenza dei sentimenti viene dalla *Rose* di Guillaume de Lorris, dove la colomba viene evocata a proposito di Franchezza, allegoria caratterizzata da amabilità, compassione e semplicità d’animo.

Après tout se tint franchise

Qui n’iere pas brune ne bise

Ainz ere plus blanche que nois

R.R., 1188-90

et fu simple com un colons.

ib. 1195

È interessante notare come nel De Lorris la Franchezza venga associata al tema della reciprocità del sentimento amoroso, analogamente a quanto accade nel canto di Paolo e Francesca, anche se la tonalità tragica e il senso di ineluttabilità della passione che permea il passo del canto infernale (“*amor che a nullo amato amar perdona*”), lasciano il posto ad una forma di *pietas*, quasi religiosa, della donna che soccorre il proprio innamorato in pena, che fa pensare piuttosto alla Beatrice personaggio della *Commedia*:

Tost en eust, ce cuit, pitie,

Qu’ele ot le cuer si pitable

Et si douz et si amiable

³⁹¹ Le colombe anticamente erano dette uccelli di Venere perché si riteneva fossero dedite a scambiarsi effusioni amorose e baci.

³⁹² A dire il vero Dante non dice né fa intendere che le colombe cui sono paragonate le anime lussuose di Paolo e Francesca siano bianche. Nel Fisiologo, la simbologia della colomba prevedeva l’esistenza di diversi tipi di colombe, a seconda del colore del loro piumaggio, e addirittura una colomba screziata. Si diceva poi che la colomba volteggiando nell’aria mutasse il colore del collo (Isidoro di Siviglia, Etimologie).

³⁹³ “*Vidi il cielo aperto e lo spirito del Signore discendere in forma di colomba*” (Jo. I, 32)

*Que, se nus por li maltraissist,
s'el ne li aidast, el crainssist
qu'el feist mout grant vilenie.*

R.R.,1201-06

Questa associazione tra slancio erotico (pur nella cornice del rapporto coniugale) e *pietas* religiosa, chiamava in causa la figura delle colombe già in un testo scritturale come il Cantico dei Cantici di Salomone:

“Ecco, sei bella, o mia compagna. Ecco, sei bella. I tuoi occhi son quelli delle colombe”. Ca I 15

1-*“Ecco, sei bella, o mia compagna. Ecco, sei bella. I tuoi occhi son [quelli delle] colombe, dietro il tuo velo.”* Ib. IV 1

Il De Lorris dunque mostra una soluzione intermedia nella sostanziale ambivalenza del valore simbolico della colomba (castità e fedeltà coniugale da un lato, amore lussurioso dall'altro), in cui entrambi i valori sono rappresentati. Questa ambivalenza, rispetto alla passione amorosa, era d'altronde già presente nel cantico VIII:

*perché forte come la morte è l'amore,
tenace come gli inferi è la passione:
le sue vampe son vampe di fuoco,
una fiamma del Signore!*

Ca VIII, 6

Ma perché Dante usa questa immagine che evoca chiarore e purezza, libertà di volo, quando tutto il canto rappresenta la condizione di un movimento obbligato (condizionato dalla violenza del vento) e una incapacità di cogliere la pienezza di luce della grazia divina? Se si prende in considerazione il verbo “scolorare”, si comprende d'altronde come la perdita della capacità di rappresentare le immagini attraverso i colori possa essere associata all'oscurità, ma anche a un “eccesso di luce”. Dante, forse inconsapevolmente, lascia aperta una ulteriore lettura: un amore che priva della vista non perché trascina nelle tenebre dei sensi, ma per un eccesso di luce, un fulgore a cui la mente umana non è pronta. Qualcosa di simile dunque a quanto avverrà al pellegrino in *Par. XXX*:

*così mi circonfulse luce viva
e lasciommi fasciato di tal velo
di suo fulgor, che nulla m'appariva.*

Par. XXX, vv. 49-51

Vien quasi da associare il volo di queste colombe, confuse e perdute nello splendore del loro amore, alla *lauzeta* di Bernart de Ventadorn, che si annulla, compiaciuta, nel proprio destino di morte. Qui è solo una suggestione, e non si può avere la certezza che Dante conoscesse la canzone dell'allodoletta, anche se è innegabile la somiglianza con alcuni versi del paradiso:

*Can vei la lauzeta mover
de joi sas ala scontra-l rai,
que s'oblid'es lassa chazer
per la doussor c'al cor li vai*
BDT, 70, 43

*Quale allodetta che 'n aere si spazia
prima cantando, e poi tace contenta
dell'ultima dolcezza che la sazia,
tal mi sembrò, l'imgo della impronta
dell'eterno piacere...*

Par. XX, 73-77

Si noti come i raggi solari, che nella canzone di Bernart sono la causa efficiente del “diletto” (il joi trobadorico, equivalente del *gaudium mystico*³⁹⁴) e poi della morte dell'allodoletta, nei versi paradisiaci siano sostituiti dalla dolcezza del canto, con un significativo trapasso dalla parola all'immagine che rimanda alla lettura (ad alta voce) di Paolo e Francesca che “sospinge gli occhi” e genera un simile diletto (fino a quando, secondo questa nostra seconda interpretazione, l'eccesso di luce, e non più l'oscurità delle tenebre sensuali, non annulla la vis immaginativa). Non si dimentichi d'altronde come il verso che segna “l'inizio della fine” dei due amanti associ l'atto della lettura con il sostantivo “diletto” (noi leggevamo un giorno per diletto). Diletto, dunque, inteso sia come passione lussuriosa ma anche, in modo ambivalente, come la *delectatio* di cui parla S. Bernardo e che è citata nei quinto dei salmi (essendo i verbi “deligo” e “delecto” legati etimologicamente³⁹⁵). Un dato comunque potrebbe chiarire la scelta delle colombe, rafforzando ulteriormente un paradigma interpretativo modellato sul mito di Narciso. Nel *Bestiario d'amore* di Richard del Fournival si narra di come le colombe

³⁹⁴ PULEGA, 1995

³⁹⁵ HAWKINS, 1991, p.197

volino a pelo dell'acqua per poter vedere, riflesso in essa, l'avvicinarsi degli uccelli predatori. Nell'interpretazione moralizzata del De Fournival l'acqua, come specchio, è simbolo di

prudenza. È possibile che Dante conoscesse una variante di questa tradizione che reinterpretasse il racconto moralizzato nel senso di una ritrascrizione del mito di Narciso (in cui dunque la colomba, abile nello sfuggire ai predatori, non sfugge alla propria immagine e finisce per annegare nel tentativo di congiungersi ad essa). Secondo questo valore simbolico, frutto di risemantizzazione, la colomba che vola sullo specchio d'acqua potrebbe richiamare un'altra espressione che definisce il cadere nella passionalità amorosa come un "volare basso". Si tratta del rimprovero di Beatrice a Dante nel canto XXXI del Purgatorio:



Federico II ritratto con il falco, da *De arte venandi cum avibus*, Sec. XIII, manoscritto conservato nella Biblioteca Vaticana.

*“Non ti doveva gravar le penne in giuso,
ad aspettar più colpo, o pargoletta
o altra novità con sì breve uso”*

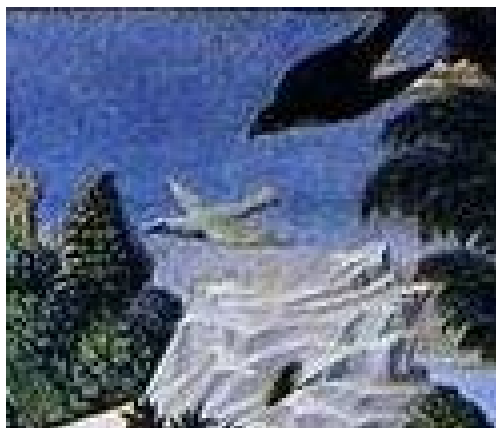
Purg. XXXI, 58-60

La metafora ornitologica si raddoppia poi nel successivo riferimento all'uccellino giovane, che cade nelle insidie, e ai “vecchi” pennuti che invece non cadono nella rete. Dante è rimproverato da Beatrice e si sente come un ragazzino inesperto, proprio come era in fondo, nonostante la patina intellettuale delle sue letture di argomento amoroso, l'ingenua Francesca.

Ma s'impone ora un'ulteriore ampliamento di questa interpretazione della metafora ornitologica usata per le figure di Paolo e Francesca, pensando questa volta non all'uccello come preda, ma come predatore. Come abbiamo detto, secondo una tradizione riportata dai bestiari, le colombe volano a pelo dell'acqua per sfuggire agli uccelli rapaci. Tra questi vi è il falco pellegrino. È un animale ben noto a Firenze, oggi come allora. Ricordiamo la bella similitudine usata per l'aquila d'oro del cielo di Giove (*“Quale falcon ch'uscisse di cappello/ Move la testa e con l'ali si plaude”*, Pd XIX). Su di esso aveva scritto nel suo trattato *“De arte venandi cum avibus”* (1247) Federico II.

Ne aveva parlato nei suoi scritti anche Brunetto Latini e viene raffigurato in molti dipinti e affreschi dell'epoca medioevale e rinascimentale.

L'animale, per la propria vista acuta, ben si presta per una evocazione nel contesto di una discussione sulla percezione visiva (per quanto il riferimento all'agens come pellegrino sia celato in un aggettivo che non era ancora stato a questa altezza della *Commedia*). Una risemantizzazione in positivo di questi uccelli predatori, si ha



Benozzo Gozzoli, "falco e colomba" (particolare nella Cappella dei Magi) affresco c.1460, Palazzo Ricciardi Firenze

negli "astor celestiali" (a dire il vero non precisamente falchi ma animali meno nobili, simili allo sparviere), gli angeli che cacciano la biscia nascosta tra l'erba e li fiori in *Pg. VIII*, vv. 103-108. Una possibile identificazione tra il pellegrino dantesco e questo predatore è esplicitata nel *Paradiso*, dove paragona il risalire rapido del suo sguardo "acceso" dallo sguardo di Beatrice al raggio "peregrin" che rimbalza riflesso: in questa immagine notiamo una fusione sincretica tra la precisione scientifica di un processo della percezione visiva (il raggio è "peregrin" in quanto sembra che descriva un movimento di ritorno, uguale e contrario nella stessa direzione del raggio di incidenza) e una sua reinterpretazione allegorica da bestiario medioevale. Retrospectivamente, essa illumina su una possibile lettura del pellegrino dantesco, che nelle fasi iniziali del suo viaggio, ancora corrotto dal modello di un falso amore cortese e della passione, percepisce se stesso come "predatore": dunque dapprima lonza, poi falco pellegrino che, sullo specchio dell'acqua, si rivolge verso le colombe (le donne ingannate dal falso amore, come Francesca). La sua risalita rapida dallo specchio dell'acqua non dovrà però intepretarsi come atto predatorio, ma risemantizzata in un fuggire inorridito di fronte allo specchio (come atto che gli consente la salvezza in extremis). La similitudine della colombe per Paolo e Francesca si arricchisce dunque di una terza suggestiva possibilità interpretativa, legata al particolare rapporto tra questo animale e lo specchio d'acqua. A renderla plausibile non è solo l'identificazione del predatore cui sfuggono gli adulteri con il Dante pellegrino (ovvero il poeta che diffonde il modello di una falsa cortesia) ma anche la particolare associazione dell'immagine degli adulteri con la riflessione speculare. Appare suggestiva allora un'ulteriore citazione dal *Cantico dei Cantici*:

*I suoi occhi sono come colombe
 presso ruscelli d'acqua,
 che si bagnano nel latte,
 sedute sul bordo.*

Ca V,12

La descrizione dell'occhio come di una colomba grigia (la pupilla) che si bagna nel latte (il bianco degli occhi, la cornea) non può ridursi ad una similitudine descrittiva, ma allude chiaramente al carattere narcisistico, al gioco del riflesso speculare degli sguardi, proprio del rapporto amoroso: "pupilla" in latino (bambolina) era l'immagine di chi è guardato, riflessa al centro dell'occhio di chi guarda; qui la colomba, l'immagine riflessa dell'innamorato (o dell'innamorata), è la pupilla dell'occhio dell'amante. Dunque, l'esegesi corretta di questo passo del cantico dei cantici non può che valicare l'aspetto della descrizione fisica (i tuoi somigliano a delle colombe che si bagnano nel latte) per assumere una connotazione affettiva: io ti porto nel bianco dei miei occhi come una colomba dentro il latte. Che gli occhi-colombe siano sinne doche dell'intero corpo dell'amata si evince anche dai passi in cui il pastore si rivolge all'amata con l'appellativo "mia colomba" (Ca 1:15; 4:1).

Se nel cantico dei cantici il carattere fondamentale ambivalente della passione amorosa era limitato all'ambito dell'erotismo coniugale, in ambito cortese, dunque anche nell'allegoria del *Roman*, esso si trasferisce al rapporto adulterino. L'associazione amore adulterino/riflesso speculare proprio nella seconda parte del *Roman de la Rose* trova un esempio significativo. Il mito che associa coppia adulterina, specchio e vendetta del marito tradito è quello che vede protagonisti Venere, Marte e Vulcano. Nel suo lungo discorso-confessione Nature, in una digressione sulla scienza ottica e gli specchi, tratta dell'amore adulterino e di come sarebbe stato opportuno che Venere e Marte scambiassero le proprie effusioni tenendo alle spalle del letto un grande specchio, che avrebbe consentito loro di vedere i fili invisibili della rete tesa da Vulcano per coglierli sul fatto. Nel discorso di Nature si inserisce Genius, esaltando la capacità di dissimulazione delle donne. Attraverso la comparazione con il *Roman de la Rose*, è dunque possibile riconoscere il percorso dell'invenzione poetica dantesca dell'episodio degli amanti riminesi, stimolata ad associare gli adulteri alle colombe non per la banale

equivalenza colomba = animale lussurioso, ma dal particolare simbolismo della colomba amante degli specchi d'acqua, che gli consentiva di sviluppare e risemantizzare il mito di Narciso come compare nel De Lorris (Francesca imprigionata dalla propria immagine narcisistica), e di aggiungervi una sottile polemica con l'esaltazione degli specchi compiuta dal "prete cortese" Genius nella parte del De Meun (Francesca e Paolo, novelli Venere e Marte).

3.25.4 Ulisse

Altra figura del rispecchiamento, in cui meglio si può vedere la fusione tra sentimento tragico, fissità ripetitiva dell'eterno, e materia epica (che poi è la cifra della *Commedia*), è Ulisse. Anch'egli annega, per l'amore non della propria immagine, ma della propria superbia intellettuale. In Ulisse l'hubrys amorosa di Francesca (amor che a nullo amato..., ovvero il concedersi all'altro non come tramite di amor caritas ma con un sentimento egoistico), si traduce in *hubrys* conoscitiva (amore di sé come soggetto conoscente, desiderio di violare i limiti posti da Dio alla conoscenza non illuminata dalla fede). Ma anche per un altro motivo, oltre che per il tema del rispecchiamento, il mito di Narciso doveva esercitare un fascino sul poeta della *Commedia*. Narciso è un bel giovane nella narrazione del mito, ma per l'eterno egli si tramuta in fiore. Il Narciso è un fiore che suscita echi biblici, come abbiamo già ricordato. Nel cantico dei cantici, lo Sposo dice di sé:

*Io sono un narciso di Saron,
un giglio delle valli.*

Ib.

Ma "Fiore" (precisamente il giglio, a cui abbiamo detto che il narciso è sovrapponibile nella funzione simbolica) è anche immagine di Cristo, il virgulto che sboccherà dalla radice di Jesse, che originerà dal legno della Croce.

Vediamo ora come la lettura che abbiamo dato dell'episodio di Paolo e Francesca, certo apparentemente poco "ortodossa", in quanto si muove su un livello di interpretazione del testo "ermetico", possa in realtà essere utile anche per sciogliere alcuni problemi esegetici legati a testi non danteschi, anche se strettamente legati alla sua figura e al suo esempio. Mi riferisco ad esempio alla nota corrispondenza poetica tra

Bosone da Gubbio e Immanuello Romano (o Manoello Giudeo), occasionata dalla morte del poeta, nel marzo 1321.

Qui trattare dei due lumi come due occhi di dante. Il viso giocondo: scomporre viso come vista (secondo Battistoni) e giocondo sul particolare significato del riso di Beatrice. Poi, nella risposta di Immanuello, fare riferimento alle tessere dantesche, al tema del naufragio nell'umor vitreo (qui identificato con le lacrime che sgorgano dal cuore), a "scanno" scranna ecc.

Riprendendo la lettura dove l'avevamo lasciata, notiamo la leggerezza con cui il De Meun passa dall'esposizione di temi filosofici molto complessi al gusto della scenetta naturalistica o schiettamente comica. Così accade che il riferimento al tema delle macchie lunari sia seguito a distanza di pochi versi dalla gustosa rappresentazione di un uomo intento a grattarsi freneticamente le pulci. Variando il registro e l'argomento nell'autore francese (pur all'interno dell'enciclopedica digressione affidata a Nature, che mostra dunque scarsa coerenza con lo stile della trattazione filosofica come pure con quello di un serio *Planctus Naturae*), variano e si complicano i riferimenti e i nessi con la *Commedia*, così da sembrare privi di senso tanto sono distanti tra loro (dall'"Orazion picciola" di Ulisse alle scene crudamente realistiche dei supplizi infernali). Per non perdere il filo comunque tracciamo rapidamente le linee portanti del discorso di Nature. Secondo il modello del *Planctus Naturae* di Alano di Lilla (che costituisce una fonte comune sia per la *Rose* che per la *Commedia*), Natura si lamenta della propria creatura più illustre, l'uomo, che si comporta in modo da turbare l'ordine dell'Universo.

3.26 L'eversione del mondo naturale (*R.R.*, 17815; *Inf.* III, 64; *inf.* XXII, 1-9)

Questa variabilità e imprevedibilità dell'autore della *Rose*, che con notevole leggerezza e ironia cambia tono e linguaggio, facendosi beffe della coerenza stilistica, fa pensare che egli non voglia dissacrare non soltanto la cultura cortese, ma la poesia stessa come espressione di nobiltà e di un sentimento spirituale elevato (e ciò gli varrà la

stroncatura da parte dei critici posteriori, anche moderni, che ritengono la *Rose*, ad onta dell'immensa fortuna che ebbe nella cultura europea, un'opera non riuscita dal punto di vista stilistico). Però, dal nostro punto di vista, non tutto il male vien per nuocere. La sfiducia che inizialmente potevamo nutrire nella possibilità di trovare riscontri numerosi e significativi nel Discorso di Nature, che si era annunciato come una noiosa esposizione dottrinale, e che sarebbe stata confermata se l'autore fosse stato più diligente nel rispetto degli intenti programmatici, viene meno nel momento in cui la digressione dotta e filosofica prende i toni accesi di una perorazione, quando cioè la personificazione astratta parla con la voce dell'auctor. Così Natura, che secondo il genere del *planctus* dovrebbe mantenere un tono serio e malinconico (perché delusa dal fatto che l'uomo, in virtù del libero arbitrio, sconvolge l'ordine naturale), si autocompiace di inserire, a mò di esemplificazione, delle scenette di natura comica, quasi delle "parabole" che si disegnano davanti agli occhi del lettore in quadretti privi di profondità psicologica e di pathos, ma nello stesso tempo intensamente dinamici. Quello di Nature, o meglio del De Meun per bocca di Nature, è un argomentare che non indulge al patetico, ma sfrutta invece l'evidenza del concreto, spesso unita all'ammiccamento all'esperienza del lettore come anche al gusto del paradosso filosofico. Di quest'ultima strategia argomentativa è un esempio l'ipotesi prospettata da Nature, di un mondo, in cui gli animali avessero coscienza, scienza e capacità di comunicare tra di loro. La situazione che si produrrebbe (la rivolta degli animali contro l'uomo) sembrerebbe evocare una catastrofe biblica, ma l'autore la esemplifica con scene di stampo comico, in cui sono gli uomini a prendere movenze e atteggiamenti tipici degli animali. Vediamo allora come viene descritta l'aggressione di insetti e vermicelli ai danni dell'odiato bipede

Poulz neyz sironz et lentes
Tant leur donroyent d'ententes
Qui leur feroient Âœuvre lessier
Et eulx flechir et abessier
Guenchir tourner saillir tripper
Et degrater et detripper
Et despouillier et deschaussier
Tant les sceussent ilz chassier
Mousches neiz a leur mangier

Anche i pidocchi, gli acari e le loro uova
 Danno loro così tanta noia
 Che li costringono a lasciare l'impresa
 E piegarsi e abbassarsi
 Schivare, saltare,
 agitarsi, grattarsi,
 E poi svestirsi e scalzarsi,
 Tanto riescono a irritarli.
 Le mosche stesse mentre mangiano

Leur refont souvent du dangier

Et les assaillent es visages

Ne leur chault s'il sont roy ou pages

Formyz et petites vermaines

Leur feroyent aussi moult d'actaines

S'ilz ravoyent d'eulx cognoissance

Mais voirs est que ceste ignorance

Leur vient de leur propre nature

Danno loro spesso fastidio

E li assalgono a' visi

A lor non cale se sono re o paggi!

Formiche e insetti fastidiosi

Darebbero lor parecchie seccature

Se avessero, anche loro, coscienza di sé.

Il vero è che la loro ignoranza

Viene dalla loro natura.

R.R., 17815-31

Lo spunto nasce, apparentemente, da una riflessione seria, sviluppata a margine del tema del libero arbitrio, e che sembra anticipare di secoli certe provocazioni della cultura ambientalista contemporanea: cosa succederebbe se gli animali fossero capaci di pensiero o addirittura si coalizzassero tra di loro contro l'uomo?³⁹⁶ Comunque lo si interpreti, questa "vignetta" comica, è chiaramente ripresa nell'*Inferno*. Nel descrivere la pena degli ignavi, Dante sottolinea le sofferenze loro inflitte dai "fastidiosi vermi" ai loro piedi:

*Questi sciaurati, che mai non fur vivi,
erano ignudi e stimolati molto
da mosconi e da vespe ch'eran ivi.*

*Elle rigavan lor di sangue il volto,
che, mischiato di lagrime, a' lor piedi
da fastidiosi vermi era ricolto.*

Si noti innanzitutto l'analogia che complessivamente si riscontra tra le due scene: nell'una un uomo assalito da insetti fastidiosi, il cui assalto è reso con una climax

³⁹⁶ Il tema ha avuto fortuna anche nel cinema contemporaneo: in modo quasi del tutto esplicito (come ne "Gli Uccelli" di Hitchcock), oppure tenuto sullo sfondo, come ne "lo squalo" o in "King Kong", la rivolta della natura violentata dall'uomo, sia che prenda la forma di una società organizzata di animali (lo stormo impazzito di uccelli), sia che si condensi simbolicamente nella furia vendicatrice di un singolo animale (lo squalo, lo scimmione gigantesco), oppure ancora nella variante psicanalitica del "represso", cioè di un'animalità domata e rimossa (il rinoceronte chiuso nella stiva della "Nave" di Fellini), il tema ha ancora un potere di fascinazione e una vitalità nell'immaginario contemporaneo, che gli deriva anche dall'essere, in qualche modo, la continuazione in epoca moderna della personificazione di Natura. Da notare, peraltro, come la condensazione simbolica nel corpo di un singolo animale della rivolta delle forze naturali, presenti degli elementi di analogia con la simbologia del male, nella forma del potere cieco espresso dal Leviatano biblico in Hobbes, oppure della malvagità espressa dalla balena di Melville. Questa ambivalenza si può rinvenire, come vedremo, già nel Gerione dantesco.

verbale (*flechir et abessier/ Guenchir tourner saillir tripper/ Et degrater et detripper/ Et despouillier et deschaussier...*), nell'altra alla pena degli ignavi concorrono degli animali assai simili a quelli ora citati dalla *Rose*. Si noti come anche gli ignavi siano nudi, come nudo è l'uomo della scenetta della *Rose*, quando per sfuggire ai morsi degli insetti finisce per spogliarsi. Anche da un punto di vista lessicale gli insetti sono indicati con nomi assai simili nei due poemi: si confrontino *Mouches* e *Formyz et petites vermaines* con *mosconi e vespe* e *fastidiosi vermi*. Altro elemento di analogia tra le due scene è la mancata nominazione: nella tradizione della *Nekya* di Ulisse la nominazione (il chiamare i morti per nome) è il modo che ha Ulisse per restituirli, seppure per un breve tempo, ad una parvenza di vita, cui le anime dei morti interpellati possono accedere bevendo del sangue. Nel canto degli ignavi il tacere il loro nome ha un chiaro significato simbolico e si lega al contrappasso. Nella scena della *Rose* essa risponde al suo intento didattico: mostrare le radici biologiche e naturali dell'esistenza umana, compiendo una sorta di animalizzazione dell'uomo (che infatti viene presentato intento a grattarsi o spulciarsi come fanno le scimmie o i cani). L'atto stesso di togliersi i vestiti ha probabilmente questo significato simbolico: rappresenta la perdita dell'identità culturale, per tradurre iconograficamente una violenta e improvvisa discesa ad uno stato bestiale. Il tema dell'anonimato, della perdita della propria identità e condizione umana una volta che l'uomo è trascinato nel "corpo a corpo" con le bestie, nel passo citato della *Rose*, è espresso dalla frase: *Ne leur chault s'il sont roy ou pages*. Il tema della perdita dei tratti individuali e del ruolo nella gerarchia sociale, come abbiamo visto, era proprio della rappresentazione dell'al di là, già nel mondo antico, in cui i morti erano rappresentati con i volti coperti da maschere bianche e tutte uguali. Esso si connette alla concezione di un caos indifferenziato, che psicologicamente viene sentito come precedente alla nascita e a cui si riteneva che il defunto venisse restituito dopo la morte. In Omero, tale sentimento angoscioso è reso dalle parole di Achille, per cui è meglio essere l'ultimo tra i vivi che il primo nel regno dei morti. Nell'episodio narrato da Omero sembra dunque che neanche le imprese guerresche che distinsero Achille in vita possano garantirgli la possibilità di distinguersi nella calca oscura e informe del mondo dei morti. In Saffo, a tale destino poteva sfuggire chi aveva avuto parte delle rose di Pieria, mentre a una poetessa mediocre profetizzava il destino della gran parte degli uomini: *sconosciuta anche nella dimora di Ade ti aggirerai vagando tra le tetre ombre di morti, quando sarai volata via da qui* (Voigt fr.55)

Esso esula, anche per Dante, dalla rappresentazione simbolica dell'indecisione e dell'opportunismo degli Ignavi, tant'è vero che lo possiamo ritrovare anche in altri canti. Ad esempio nel canto di Gerione: *Poi che nel viso a certi li occhi porsi,/ ne' quali 'l doloroso foco casca,/ non ne conobbi alcun.* È interessante notare come i due canti citati convergano proprio nel rapporto di analogia con la *Rose*. Infatti tanto nel canto degli ignavi che nel passo citato del *XVII* dell'*Inferno*, troviamo il riferimento al “corpo a corpo” con gli animali che finisce per disumanizzare l'uomo, dapprima privandolo di un'identità riconoscibile, poi attribuendogli movenze e atteggiamenti tipici delle bestie. Questo corpo a corpo con il mondo animale, che si traduce in perversione fisica e visione orrificica, verrà riproposto, nella *Commedia*, nell'episodio della metamorfosi del ladro. Nel passo della *Rose* questi due momenti complementari erano compresenti (attacco degli insetti, seguito immediatamente dai movimenti istintivi e animaleschi del grattarsi con furia). Nella *Commedia* sono distribuiti in successione nei due luoghi testuali che abbiamo citato: nel canto degli ignavi il richiamo ai piccoli insetti e vermi fastidiosi, nel canto di Gerione l'atto di grattarsi, unito ad altre movenze animalesche. Se infatti la terzina:

*non altrimenti fan di state i cani
or col ceffo, or col piè, quando son morsi
o da pulci o da mosche o da tafani.*

Inf. XVII, 49-51

Corrisponde puntualmente all'accumulazione verbale dei vv. 17818-22 e le pulci, mosche e tafani riprendono, completandola, la serie entomologica tratta dalla *Rose* (là mosconi, vespe, vermi, rispondenti a *Mouches* e *Formyz et petites vermaines*; qui *pulci, mosche e tafani* che riprendono *poulz...sirons et lentes* del v.17815 del poema francese). Da notare poi come Dante aggiunga anche qualcosa di suo all'attribuzione di comportamenti animaleschi agli uomini: *e trasse di fuor la lingua, come bue che il naso lecchi.*

Ma se l'evidenza della riproposizione a distanza di temi lessicali e il tema comune della disumanizzazione valgono a congiungere i due luoghi dell'*Inferno* nella comune ripresa del brano citato della *Rose*, ancor più interessante è notare come i due diversi passi convergano anche nel tratto fondamentale che emancipa Dante dallo schizzo comico e

naturalistico tracciato dal poeta d'oltralpe. Se infatti, nel tratto grafico, le immagini evocate da *Rose* e *Commedia* quasi si sovrappongono (tipi di animali evocati e loro movenze, irricoscibilità delle "maschere" umane, nudità e movenze bestiali attribuite agli uomini), è nel colore (o meglio nella sua presenza o meno) che *Rose* e *Commedia* si contrappongono. Il De Meun si spinge fin sulla soglia del grandguignolesco, ma non la varca, rimanendo fedele alla tonalità comica della scenetta, ridotta a semplice schizzo. Così l'aggressione delle mosche al viso, che avrebbe potuto generare orrore e ribrezzo nel lettore³⁹⁷, viene solo accennata. Dante invece vi indulge. Le vespe "*rigavan lor di sangue il volto*" che è proprio la continuazione del discorso interrotto dal De Meun: (*Mouches*)...*les assaillent es visages* v.17.825. A questa aggiunta del colore rosso (posto a contrasto con il bianco della pelle del volto), corrisponde il violento cromatismo di *Inferno XVII*:

*E com' io riguardando tra lor vegno,
in una borsa gialla vidi azzurro
che d'un leone avea faccia e contegno.
Poi, procedendo di mio sguardo il curro,
vidine un'altra come sangue rossa,
mostrando un'oca bianca più che burro
E un che d'una scrofa azzurra e grossa
segnato avea lo suo sacchetto bianco,
mi disse: «Che fai tu in questa fossa?*

Inf. XVII, 61-63

Il contrasto tra il rosso e il bianco ha una posizione centrale rispetto alle altre due evocazioni di stemmi che adornano le borse degli usurai (si noti lo schema trinitario della visione). Al grandguignolesco del volto rigato di sangue subentra la ripugnante (per il senso del gusto) accoppiata sangue-burro. Si noti come l'acceso cromatismo sia ancora legato al volto umano (sono i volti degli usurai, trasfigurati nelle loro borse ornate di vistosi stemmi nobiliari). Per cercare di comprendere il significato dello sviluppo di questo cromatismo, può essere utile il commento di Andrea Zanzotto:

La personificazione dell' azzurro, che diventa sostantivo e che agisce attraverso l' idea di leone, la si potrebbe ritrovare nei surrealisti, e ha un potere quasi ipnotico sullo

³⁹⁷ come lo genera tuttora nello spettatore del film di Hitchcock che abbiamo citato l'aggressione al volto e agli occhi degli uccelli

*sguardo di Dante, lo trascina come uno stridulo, pesante carro a vedere l' altra borsa il cui peso si moltiplica nel bianco lurido di un' oca su un fondo sanguinante. L' accostamento sangue e burro provoca quasi un senso di nausea, introduce in un mondo quasi di fisica perversione.*³⁹⁸

L'azzurro, il colore dell'acqua del mare, quel mare che Federico Fellini definiva una forza generatrice di fantasmi, esercita dunque una suggestione ipnotica (diventa leone) e spinge lo sguardo a indugiare nel bianco del burro, nel giallo e infine nel rosso del sangue. Nella nostra prospettiva il leone legato è legato all'azzurro dell'acqua, mentre il bianco/giallo e il rosso suggeriscono il manto maculato della pantera (in cui le macchie del mantello evocano il sangue delle ferite di Cristo). La contrapposizione bianco/rosso può essere spiegata anche come contrasto tra il bianco della maschera dionisiaca e il sangue di colore rosso acceso che esce dagli occhi, oppure come evocatrice del contrasto violento tra il candore delle piume di una preda innocente e il sacrificio crudele del sangue. Così ad esempio in Rimbaud:

*Le loup criait sous le foilles
En crachant le belles plumes
De son repas de volailles:
Comme lui je me consume.*

In modo analogo a quanto accade nella *Commedia*, in cui le tre fiere sono un riflesso del poeta e la “fera in lustra” è il vero, insediato nel suo intelletto rischiarato dalla fede, nella poesia di Rimbaud l'idea della ferinità e del sangue viene associata all'anima del poeta-veggente (anche per Dante, secondo una tradizione del pentimento che risale a Guittone, il falso poeta cortese, era “avaro” e “lupo”). Simile è l'ambientazione dell'immagine paradisiaca: il bosco cui pensa Rimbaud è il bosco sacro in cui si compiono i sacrifici, e il poeta-lupo trae la propria ispirazione profetica dopo essere caduto in una sorta di trance onirica; anche la “lustra” è la radura luminosa in cui si compiono i sacrifici e anche la pantera dantesca si lega al tema del sonno (abbiamo visto come l'alito profumato della pantera si diffonda dai suoi sbadigli). Analogo ai versi che descrivono le borse degli avari, descritto come un “carro che trascina” verso l'orgia cromatica, è lo svolgimento del tema sensuale in Rimbaud, evocato da scene

³⁹⁸ ZANZOTTO, 2004.

naturalistiche utilizzate per il loro potere di suggestione ipnotica (il ragno sulla siepe che mangia violette, il brodo scuro), fino a trascendere il cromatismo violento in confusione sinestesica di suoni e odori (anche Dante, come abbiamo visto, fa cozzare apprensione visiva e senso del gusto):

*Les salades, les fruits
N'attendent que la cueillette ;
Mais l'araignée de la haie
Ne mange que des violettes.*

*Que je dorme ! que je bouille
Aux autels de Salomon.
Le bouillon court sur la rouille,
Et se mêle au Cédron.*

Interessante notare anche l'analogia, oltre che nell'alchimia verbale, anche sull'effetto di "trascinamento", di incontrollabile dinamismo che prende spunto dalla trasfigurazione cromatica, che viene suggerito, in modo diverso, da Dante e da Rimbaud. In Dante attraverso l'idea del carro che dall'azzurro conduce verso il bianco lurido macchiato di rosso, in Rimbaud in quella del brodo che "corre" verso il colore scuro della ruggine. Proprio in questa idea di un violento, incontrollabile dinamismo, troviamo una risposta al problema della staticità dell'immagine contemplata da Narciso. È difficile dire se tale convergenza di temi e di suggestioni poetiche derivasse in Rimbaud dalla lettura di Dante. È più probabile che l'ispirazione di entrambi risalga a quegli elementi mistico platonici che abbiamo visto già presenti in Dante. Se il ricostruire le "fonti" di questa presenza neoplatonica in Dante è opera ardua, per Rimbaud il compito è più agevole. Secondo il critico Hugo Friedrich il tramite che ha condotto Rimbaud alla concezione del poeta veggente, che compone in una sorte di trance mistica, in una discesa fino alle radici profonde e misteriose dell'essere, è stata la lettura di Montaigne, che recuperava questi temi dall'interpretazione della poesia rinascimentale³⁹⁹. Ad accomunare Dante e Rimbaud è forse il loro collocarsi al di fuori del proprio tempo: Dante rispetto alla cultura medioevale, per cui gli esiti ultimi della sua poetica costituiscono un'anticipazione degli sviluppi della cultura ermetica

³⁹⁹ FRIEDRICH, 1956

rinascimentale; Rimbaud rispetto alla cultura della società moderna, per cui sembra, al contrario di Dante, l'ultimo testimone di una concezione e di una sensibilità remota già al suo tempo.

Il tema dell'immagine ferina, del fascino e della seduzione dei colori che eccitano la fantasia del poeta suggerendo nuovi orizzonti di conoscenza, è anche in Borges:

*e penso che la tigre dei miei versi
è una tigre di simboli e di ombre,
una serie di tropi letterari
e di memorie d'enciclopedia
non il fatale tigre, funesto diamante
che, sotto il sole o la diversa luna,
va compiendo in Sumatra o nel Bengala
il suo rito d'amore, d'ozio e morte*

In questo caso il bianco e il giallo sono i colori dei corpi celesti, cui risponde il brillare degli occhi della tigre (funesto diamante) nella penombra selvosa (proprio come in Pd III), mentre il rosso è suggerita dalla morte violenta delle sue prede (aggettivo funesto e rito di morte). Nei versi di Borges viene anche esplicitato il desiderio di superare l'astratto simbolismo allegorico per cui viene perduto il potere seduttivo e visionario delle immagini. Come Dante dichiarava programmaticamente, nel *De Vulgari Eloquentia*, di ricercare una "panthera redolens" (il volgare illustre adatto come lingua della canzone di contenuto tragico); così Borges ricorre a una metafora analoga per la sua sfida poetica

*(...) e io mi ostino
a cercare nel tempo della sera
un'altra tigre, che non sta nel verso.*

La fascinazione del manto della tigre dunque contrasta con la sua ferinità e con l'immagine del sangue delle prede.

Ma torniamo ora all'interpretazione dei versi che descrivono i volti degli avari, trasfigurati nell'oggetto che contemplano (le borse dei preziosi).

Le due spiegazioni non sono in contrasto tra di loro, piuttosto costituiscono una variante, una delle possibili trasfigurazioni, di uno stesso “tipo” iconologico. In un certo senso sembra quasi che questa immagine contenga la “chiave” per comprendere il simbolismo delle tre fiere. Le tre fiere sono un volto visto nell’acqua. L’acqua in cui il volto appare è il leone, contenitore e cornice dell’immagine, che inizialmente si identifica con essa, mentre la lonza è quel volto maculato, acceso di colori vivi, quei colori “del core” (le *intentiones*) che il viso “mostra” quando l’anima assume la giusta disposizione morale. Quella disposizione morale che mancò a Paolo e Francesca tanto che la loro vista fu privata della capacità di riconoscere il “color del core” nel volto dell’amato (“*scolorocci il viso*”). Questo volto si può rendere visibile solo ficcando lo sguardo nello “scrigno”, da intendersi come la radice profonda del proprio essere, anche quando assume la forma di animalità e ingordigia (nel canto di Gerione la borsa degli usurai, che infatti è una trasfigurazione del loro volto; nella provocazione di Cavalcanti la vista di una donna deforme, la scrignutuzza, gobbetta, che assume, a una lettura ermetica, anche la valenza di “scrigno”, tesoro, da contemplare). La terza delle tre fiere infernali che qui apparentemente sembrerebbe mancare (la lupa), è in realtà citata in modo implicito attraverso il richiamo all’avarizia degli usurai. Nell’iconografia tradizionale dell’avarizia, questa era rappresentata dal volto avvizzito di una vecchia che teneva una borsa in mano ed era accompagnata da un lupo, animale che conserva avidamente le prede uccise. Così la descrive ad esempio il Ripa:

Donna, pallida, e magra, che nell'aspetto mostri affanno, e malinconia, a canto havrà un Lupo magrissimo, e a guisa d'Idropico avrà il corpo molto grande, e sopra vi terrà una mano, per segno di dolore, e con l'altra tenga una borsa legata, e stretta, nella quale miri fisamente.

Iconologia, di Cesare Ripa, voce: Avarizia⁴⁰⁰



Un’iconografia nota al De Meun e a Dante, e d’altronde, tranne che per il lupo, era già stata

Iconologia di C.Ripa, Illustrazione della voce Avarizia

⁴⁰⁰ Ripa, Cesare (1560?-1625) *Iconologia del Cavaliere Cesare Ripa Perugino Notabilmente Accresciuta d'Immagini, di Annotazioni, e di Fatti dall'Abate Cesare Orlandi* Perugia: Stamperia di Piergiovanni Costantini, 1764-67. Citazione tratta dall’edizione on-line.

descritta dal De Lorris all'inizio del poema:

*Avarice en sa main tenoit
 Une bourse qu'el reponnoit
 Et la fremoit si durement
 Que molt demorast longuement
 Ainçoys qu'elle en peüt riens traire
 Elle n'avoit de ce que faire
 Ne n'aloit point a ce beant
 Que de sa bourse ostast neant*

Oltre ai singoli ingredienti iconografici in cui può essere scomposta l'immagine (per mostrare come coincidano con quelli dell'episodio delle tre fiere), va sottolineato il modo in cui l'immagine viene percepita dall'agens. Nell'episodio delle tre fiere si era visto l'uso del verbo "guata" e la sua valenza, in particolare quando ha come oggetto del vedere l'acqua perigliosa, l'acqua del mare (quel mare che Fellini definiva "forza generatrice di fantasmi"). Qui il mare, cioè lo sguardo narcisistico nella natura umana, nell'alterità che ci contiene, è personificato dal leone. Esso esercita una suggestione ipnotica, "per la paura ch'uscita di sua vista", e, come dice Zanzotto, ci trascina su di un carro, come a intendere una deriva dei sensi e dell'apprensione che apre all'orizzonte dell'alterità, dell'estasi mistica. Si viene a creare così un legame di implicazione e quasi di equivalenza tra la perversione sensuale come suggestione ipnotica (il mirare fissamente nella natura umana, anche nei suoi aspetti deteriori, come fa Narciso, o come fa l'allegoria dell'avarizia, che contempla la borsa dei preziosi come fanno gli usurai del *XVII* dell'*Inferno*) e l'estasi mistica che conduce all'annullamento in Dio. È un fatto che, dal punto di vista dell'analisi iconologica, le tre fiere, Gerione, il tipo della *Vieille*, il volto di Brunetto Latini, la pantera, il corpo di Cristo sulla Croce, il volto della luna con le macchie lunari, infine la candida rosa appaiano come varianti di uno stesso "tipo", trasfigurazioni di una medesima immagine.

Solo la lettura iconologica, sollecitata dalla rete dei rapporti intertestuali coi passi citati dalla *Rose*, consente di comprendere pienamente il discorso che, in modo sotterraneo e allusivo, Dante sta sviluppando da un canto all'altro, dall'immagine iniziale di *Inferno I*

alla sua riproposizione nel XVII (*le tre fiere e la fiera aguzza*). Da un canto all'altro, è la stessa immagine che si ripropone ossessiva, riconoscibile dalle sue componenti: lo sguardo nell'azzurro che trascina, nella suggestione ipnotica, in un volo (il carro evoca appunto l'idea del volo cosmico), fino alla visione di un volto, dapprima percepito in forma trinitaria (*le tre fiere*), poi in un'unica fiera triforme (*Gerione*), ma con un residuo trinitario nella scomposizione cromatica azzurro, bianco/giallo, rosso. Questa stessa immagine si riproporrà successivamente, come abbiamo già visto (*le macchie lunari*, il volto di Cristo...tema della magia, della Circe suggerito dalla metamorfosi in animali (*la scrofa*). L'analisi di questi versi fornisce infine un dato importante per comprendere come Dante superi la contraddizione tra la materia narrativa del testo "esplicito" della *Commedia* e il fatto che il dato esperienziale che ne genera l'ispirazione sia la contemplazione di un'immagine. Se infatti è vero che l'*auctor*, come abbiamo visto, contempla la propria immagine narcisistica riflessa nell'acqua, è anche vero che si proietta in quell'immagine annullandosi nell'alterità del riflesso, diventando "medium" sciamanico di un flusso percettivo in cui si annulla la sua soggettività.

L'osservazione di una miniatura di Giovanni di Paolo, tratta dal Ms. Yates Thompson 36 della British Library, illustrante l'ingresso di Dante e Beatrice nel cielo della luna, ci aiuta a tradurre visivamente questa idea di una persistenza del tema narcisistico dello sguardo nella *Commedia*.



Giovanni di Paolo, Dante nel cielo della luna, miniatura del codice della *Commedia* destinato a Giovanni d'Aragona

Non intendo attribuire al pittore senese una particolare abilità esegetica nel rivelare significati nascosti nel testo del poema. Siamo lontani, come qualità artistica ma anche come spessore filosofico, dall'operazione del Filipomeni. La presenza, sulla destra della miniatura, della figura di Narciso, risponde ad un intento "didattico" e "didascalico" cui evidentemente rispondeva l'artista, il quale peraltro lavorava secondo il programma pensato dal primo incaricato dell'illustrazione del manoscritto della *Commedia* commissionato da Giovanni d'Aragona. Le immagini insomma hanno un valore di mera illustrazione del testo, ai fini di una maggior comprensione. Una prova di ciò la possiamo ricavare ad esempio dalla miniatura che illustra la complessa dottrina delle macchie lunari, dove sono puntualmente riprodotti la figura di Caino che secondo Dante alcuni vedono formata dalle macchie lunari come pure l'esperimento dei tre specchi che, posti a diversa distanza, riflettono con la stessa intensità la luce della candela. Così anche nella figura di Narciso che compare nella miniatura in questa pagina, altro non è, nelle intenzioni dell'artista, che una volontà didattica di mostrare visivamente ciò di cui Dante parla. Questo intento nuoce alla continuità del racconto, per cui se un lettore volesse avere una anticipazione della vicenda narrata nel testo con la sola osservazione del corredo iconografico, avrebbe delle difficoltà a comprendere il significato delle immagini. La figura di Narciso non c'entrerebbe nulla con la scena dell'incontro con Piccarda Donati nel cielo della luna, essendo legata ad una similitudine di natura esplicativa. Eppure proprio questa "ingenuità" dell'illustratore, che non distingue i diversi livelli del testo e fa confluire nello stessa scena soggetti che dal punto di vista della narrazione non hanno alcun punto di contatto, finisce per assumere una funzione rivelatrice rispetto a quei processi mentali di tipo analogico che possono essere letti nella particolare ottica della semantica dell'immagine. Possiamo osservare infatti come il Narciso che si sporge a guardare nel pozzo, di forma circolare, abbia una postura simile a quella di Dante rispetto al tondo del cielo della luna, per cui viene naturale pensare che l'immagine di Narciso e quella dell'agens ripropongano una scena analoga, vista da una diversa angolazione e prospettiva. Allora, pensando ad una persistenza di questa immagine di Narciso, verrebbe da pensare che nel tondo in cui compare la superficie della luna possano comparire diverse immagini. Nell'era della riproduzione tecnica dell'opera d'arte e della realtà virtuale, questa operazione di "sostituzione" delle immagini che si formano su una superficie traslucida, è forse più facile e resa quasi naturale dall'abitudine che abbiamo a considerare l'immagine virtuale che si

compone e decompone, mediante una combinazione di pixels, sugli schermi televisivi o del monitor del computer. Nel Medioevo, come anche nella classicità, la particolare natura dello specchio, tanto più dello specchio d'acqua, doveva suggerire riflessioni filosofiche sulla natura di questo schermo.

Questo consente di superare la staticità e fissità tragica dello sguardo di Narciso, accedendo alla dinamicità che, nell'atto del vedere, è data da quell'effetto di "trascinamento", di confusione dei sensi e di uscita da sé che è propria dell'esperienza mistica. Che il viaggio della *Commedia* diventi ad un certo punto viaggio dei sensi, suggestione ipnotica e confusione sinestesica, è un'interpretazione già avanzata, ma solo limitatamente al Paradiso. Un dato che a questo punto della nostra indagine possiamo dare per acquisito è invece che l'intero viaggio, compreso il volo di Gerione, rientri in una medesima esperienza mistica e contemplativa. Così il "carro" cui Dante allude nella suggestione generata dai volti degli usurai, è molto simile, quanto a dinamismo e potenza visionaria, a quello della puttana e del gigante nel XXXII del Purgatorio. E come era ripugnante l'immagine dei volti degli avari, così è oscena l'immagine del bacio tra le due creature del carro. Eppure Beatrice raccomanda a Dante di affissare lo sguardo proprio su quell'immagine.

Il gorgo e la gorgone: l'immagine del volto femminile, come specchio in cui riconoscersi ma anche come alterità radicale in cui perdersi (pericolo espresso dal mito del gorgoneion, la medusa che uccide con lo sguardo) è dunque sovrapponibile a quella della fonte o dello specchio del mare. Il pericolo rappresentato dall'acqua in cui ci si può specchiare è ben espresso, nel mito da una parola assai simile a quella che indica la Gorgone. È il gorgo, che già nel mito antico era legato al gorgoneion. Il Gorgo tra Scilla e Cariddi era presidiato dalla Gorgone. Questa sovrapponibilità di gorgo/gorgoneion ci aiuta a spiegare la commistione, nell'acqua perigliosa di Inf. I, della tematica odissiacca della Nekya e di quella narcisistica dello sguardo femminile. Essa continua ad agire anche nella cultura contemporanea. Potremmo citare ad esempio una delle immagini iniziali del film *Casanova* di Federico Fellini, quando dall'acqua del mare emerge una grande maschera. Nel film di Fellini la sensibilità visionaria poggia su un lavoro di documentazione e di ricerca culturale e antropologico, che dalla vita di Casanova trae spunto per una riflessione sul tema dell'angoscia della morte e della sua misteriosa

relazione con la carne e il sesso. La maschera medusea che, nel mezzo di un misterioso rito pagano, emerge dalle acque oscure della laguna di Venezia, costituisce la miglior chiosa al concetto che stiamo cercando di esprimere.

Questo invito a tener fissi gli occhi su un oggetto ripugnante, capace di suscitare scandalo (nel senso etimologico di un impedimento quasi fisico al senso della vista), non è a ben guardare, tanto diverso dalla sollecitazione di Cavalcanti in “guata, Manetto”. La scrignutuzza, donna dall’aspetto ripugnante, ma anche, come suggerisce l’ambivalenza del vocabolo che la indica (come abbiamo già ricordato “gobbetta” ma anche “scrigno” di conoscenze ermetiche e sapienziali), il punto di partenza di un percorso di conoscenza della natura umana.

Da un canto all’altro, è la stessa immagine che si ripropone ossessiva, riconoscibile dalle sue componenti: lo sguardo nell’azzurro che trascina, nella suggestione ipnotica, in un volo (il carro evoca appunto l’idea del volo cosmico) alla visione di un volto, dapprima percepito in forma trinitaria (le tre fiere), poi in un’unica fiera (Gerione), ma con un residuo trinitario nella scomposizione cromatica azzurro, bianco/giallo, rosso. Questa stessa immagine si riproporrà successivamente, come abbiamo già visto (le macchie lunari, il volto di Cristo...tema della magia, della Circe suggerito dalla metamorfosi in animali (la scrofa). L’analisi di questi versi fornisce infine un dato importante per comprendere come Dante superi la contraddizione tra la materia narrativa del testo “esplicito” della *Commedia* e il fatto che il dato esperienziale che ne genera l’ispirazione sia la contemplazione di un’immagine. Se infatti è vero che l’auctor, come abbiamo visto, contempla la propria immagine narcisistica riflessa nell’acqua, è anche vero che si proietta in quell’immagine annullandosi nell’alterità del riflesso, diventando “medium” sciamanico di un flusso percettivo in cui si annulla la sua soggettività. Questo consente di superare la staticità e fissità tragica dello sguardo di Narciso, accedendo alla dinamicità che, nell’atto del vedere, è data da quell’effetto di “trascinamento”, di confusione dei sensi e di uscita da sé che è propria dell’esperienza mistica. Che il viaggio della *Commedia* diventi ad un certo punto viaggio dei sensi, suggestione ipnotica e confusione sinestesica, è un’interpretazione non nuova, ma riferita solo alla terza cantica. Un dato che a questo punto della nostra indagine possiamo dare per acquisito è invece che l’intero viaggio, compreso il volo di Gerione,

rientri in una medesima esperienza mistica e contemplativa. Così il “carro” cui allude nella suggestione generata dai volti degli usurai, è molto simile, quanto a dinamismo e potenza visionaria, a quello della puttana e del gigante nel XXXII del Purgatorio. E come era ripugnante l’immagine dei volti degli avari, così è oscena l’immagine del bacio tra le due creature del carro. Eppure, come abbiamo visto, Beatrice raccomanda a Dante di fissare gli occhi sull’immagine scandalosa del carro:

*Però, in pro del mondo che mal vive,
al carro tieni or li occhi, e quel che vedi,
ritornato di là, fa che tu scrive».*

Purg. XXXII, 103-105

Il gorgo e la Gorgone: l’immagine del volto femminile, come specchio in cui riconoscersi ma anche come alterità radicale in cui perdersi (pericolo espresso dal mito del Gorgoneion, la medusa che uccide con lo sguardo) è dunque sovrapponibile a quella della fonte o dello specchio del mare. Il pericolo rappresentato dall’acqua in cui ci si può specchiare è ben espresso, nel mito da una parola assai simile a quella che indica la Gorgone. È il gorgo, che già nel mito antico era legato al gorgoneion meduseo. Il Gorgo tra Scilla e Cariddi era infatti presidiato dalla Gorgone. Questa sovrapponibilità di gorgo/gorgoneion ci aiuta a spiegare la commistione, nell’acqua perigliosa di Inf. I, della tematica odissiacca della *Nekya* e di quella narcisistica dello sguardo della donna come specchio dello sguardo di amante. Lo sguardo femminile come “gorgoneion”, dischiude al mondo infero, un mondo ctonio dominio femminile della “grande madre”. Credo che dopo queste considerazioni, diventi interessante confrontare questa particolare considerazione dell’inferno dantesco con le rielaborazioni boccacciane del patrimonio mitologico classico. Pensiamo al nome di “Demogorgone”, che nella genealogia degli dei gentili il certaldese attribuisce al “padre di tutti gli dei”. Allo stesso modo si può fare riferimento alla figura della Griselda, guardiana di porci (come la Circe) e il cui sguardo immobile fa pensare senz’altro a quello della Medusa. Le suggestioni di questo tipo di immagine continuano ad agire anche nella cultura contemporanea. Potremmo citare ad esempio una delle immagini iniziali del film Casanova di Federico Fellini, quando dall’acqua del mare emerge una grande maschera medusea. Benché ideatore di questa scena del film sia con tutta probabilità solo il

regista Fellini, è comunque significativo che il poeta Andrea Zanzotto venisse incaricato dal regista romagnolo di scrivere il “recitativo veneziano” che accompagna l’oscuro rito pagano che accompagna le prime immagini del film. Come ricorda il poeta stesso, Fellini lo aveva incaricato di scrivere dei testi che richiamassero antichi culti della femminilità nel territorio veneto. È probabile che da questa ricerca culturale e antropologica sul culto della figura femminile (le divinità materne e ctonie legate al mondo dei morti di cui parla in diversi saggi Jung), siano sorti insieme sia l’ispirazione schiettamente poetica del testo del Recitativo, sia l’immagine della testa di Medusa che esce dalle acque oscure della laguna. Questa immagine è forse la miglior chiosa all’aggettivo “periglioso” che Dante lega all’acqua del mare. Non un’acqua tempestosa, ma l’acqua specchiante di una fonte, di un pozzo, di un fiume o di un mare calmo che agisce non solo come superficie illusoria e specchiante, nell’ondeggiare mutevole dei riflessi, ma come diaframma che introduce, come il pietrificante sguardo della Medusa, all’abisso del caos, dell’annientamento nel corpo della madre terra, al regno dei morti. Questa stratificazione di significati intorno al tema dello specchio, presente in quest’opera di Fellini (il cui tema non è certo la sensualità ma l’angoscia della morte), può essere rinvenuto anche in altri poeti italiani moderni. Ricordiamo ad esempio quanto dice il senese Tozzi a proposito del rispecchiamento:

“Non posso guardare in un pozzo senza pensare alla morte” (“Bestie”)

“Ma lo specchio diventa un’abisso”.

E una possibile esplicitazione del “periglio” alluso nel primo canto dell’Inferno, è nel XIX del Paradiso, in cui il paragone tra il limite della conoscenza umana rispetto al mistero della giustizia divina, da un lato, e l’occhio che per lo mar “entro s’interna”, dall’altro, ripropone appunto l’idea di un mare che “cela” il proprio abisso. Dante addirittura precisa la diversa percezione di chi sta a proda, e può rendersi conto della profondità del mare, e di chi è “in pelago” e perciò non se ne accorge (ed è significativa la riproposizione, in un contesto dottrinale, del latinismo epico “pelago”, già usato proprio in Inf. I). Dante ritornerà su questo tema di un occhio che “si profonda” inell’acqua, nel canto XXXI del Paradiso. Prima di introdurre la ripresa dobbiamo fare un cenno alla descrizione del fiume di luce in Par. XXX:

e vidi lume in forma di rivera

fulvido di fulgore, intra due rive

*dipinte di mirabil primavera.
 Di tal fumana uscian faville vive,
 e d'ogne parte si mettien ne' fiori,
 quasi rubin che oro circunscrive;
 poi, come inebriate da li odori,
 riprofondavan sé nel miro gurge;*

Par. XXX, 61-68

L'attacco "E vidi" rimanda al linguaggio scritturale delle visioni; alcune espressioni sono di derivazione virgiliana. Il fulgore dell'immagine fa pensare ai colori dei mosaici bizantini e sembra anticipare il gotico internazionale. Tutte queste osservazioni sono legittime, ma non devono impedirci di vedere come in queste descrizioni l'immagine non abbia un valore ancillare rispetto alla verità intellettuale e teologica che si vuole ad essa sovraordinata. Non dobbiamo infatti dimenticare che la superiore conoscenza a cui è ammesso Dante è la stessa degli angeli. Le intelligenze angeliche non sanno perché ricordano o perché hanno raggiunto una conoscenza di tipo enciclopedico. Né sanno perché possiedono un tipo di conoscenza infusa nelle loro menti. Tutto ciò che sanno lo "vedono" nel volto di Dio. Dunque la conoscenza più alta, secondo Dante, è quella che deriva dalla contemplazione di un'immagine. è vero che non si tratta della stessa immagine che il lettore può trovare nella *Commedia*. La Candida rosa con cui gli appaiono i Beati è frutto di un compromesso per rendere comprensibile alla vista di un mortale una realtà ineffabile come la disposizione dei beati nell'empireo. Ma è anche vero che l'immagine ultima, quella che non può essere descritta "per verba", quella davanti alla quale vien meno la memoria, è pur sempre un'immagine, non una costruzione intellettuale. Nella nostra prospettiva, il fatto che negli ultimi versi della *Commedia* Dante sottolinei ulteriormente la superiorità del vedere rispetto ad ogni altra forma di conoscenza, ci rende più sicuri del paradigma interpretativo che appunto poggia su di un'interpretazione della *Commedia* come di una narrazione che si svolge a partire dalla contemplazione di un'immagine.

Lo sviluppo successivo dell'argomentazione di Natura, fornisce ulteriori tasselli intertestuali che confermano l'impressione di un influsso di questa parte della *Rose* rispetto alla creazione della "scenografia" dell'Inferno dantesco. Dopo aver dimostrato che la superiorità dell'uomo sugli animali deriva non dal possesso di particolari qualità

o abilità, ma nel libero arbitrio che gli deriva dall'essere una creatura razionale, Natura afferma di voler volgere il suo sguardo ai cieli e ai loro influssi sulle creature naturali. Questo sguardo sul mondo naturale, si apre con una potente orchestrazione di immagini e suoni:

Vers les cieulx arrier m'en retour

Qui bien font quanque faire doivent

Aux creatures qu'ilz recoivent

Les celestiaulx influances

Selon leurs diverses substances

Les vens font ilz contrarier

L'air enflamber braire et cryer

Et esclarcir de maintes pars

Par tonnerres et par espars

Qui tabourent timbrent et trompent

Tant que les nues s'en derrompent

Par les vappeurs qu'ilz font lever

Si leur fait les ventres crever

La chaleur et li mouvemans

Par orribles tournoyemans

Et tempester et gecter fouldres

Et par terre eslever les pouldres

Voire tours et clochiers abatre

Et maints vielz arbres si debatre

Que de terre en sont esrachiez

Ia si fort n'yerent atachiez

Que ia racines riens leur vaillent

Que tuit envers a terre n'aillent

Ou que des branches n'ayent routes

Aumoins une partie ou toutes

Io torno indietro e mi volgo ai cieli

Che ben fanno ciò che devono fare

Per le creature che ricevono

gli influssi celesti

Secondo le loro diverse sostanze.

Scatenano le lotte tra i venti,

fanno infiammare, gridare e urlare l'atmosfera,

la fanno scoppiare da ogni parte

per via dei tuoni e dei lampi

che suonano come tamburi, tamburini e trombe
tanto che i nodi si sciolgono

per i vapori che fanno sollevare

così fa loro i ventri crepare

Il calore e i movimenti

Per orribili torneamenti

E tempestare e lanciare fulmini

E sollevare al sole dei turbini di polvere

Oppure abbattere torri e campanili

E sbattere qua e là degli alberi

Al punto che sono sradicati da terra

Già si saldamente non saranno attaccati al suolo

Che le loro radici gli valgano

Affinché non vadano a terra rovesciati

O che non abbiano i rami spezzati

Almeno in parte o tutti.

R.R.17850-17875

Per quanto riguarda l'idea del tumulto e della terra scossa dai turbini di polvere, viene in mente un altro luogo di *Inferno III*, testè citato per l'immagine dell'aggressione all'uomo da parte del mondo animale:

facevano un tumulto, il qual s'aggira

*sempre in quell' aura senza tempo tinta,
come la rena quando turbo spira.*

Nel suo discorso *Nature* aveva ricordato come la superiorità dell'uomo sugli animali fosse dovuta al fatto che le "bestie mute", teoricamente capaci di mettere l'uomo in difficoltà, non avessero uno strumento linguistico per organizzare la propria rivolta contro l'uomo.

Altre spie lessicali rimandano al canto di Malebranche. Ad esempio la scena comica dell'aggressione dei piccoli insetti, che si allarga a comprendere l'intero universo fisico. L'aura "senza tempo tinta" si arricchisce di connotazioni cromatiche e dinamiche. Siamo allora trasportati nel pieno della "commedia" infernale, di un comico realistico vivace e quasi compiaciuto. L'idea di associare i suoni familiari della festa e del torneo alla possente evocazione delle forze naturali, si ritrova nella metafora che apre il canto XXII:

*Io vidi già cavalier muover campo,
e cominciare stormo e far lor mostra,
e talvolta partir per loro scampo;
corridor vidi per la terra vostra,
o Aretini, e vidi gir gualdane,
fedir torneamenti e correr giostra;
quando con trombe, e quando con campane,
con tamburi e con cenni di castella,
e con cose nostrali e con istrane;*

Inf. XXII vv.1-9

Si notino le coppie lessicali *tournoyemans/torneamenti* (R.R 17.864/*Inf.XXII* v.6) e il riferimento a trombe e tamburi

*Qui tabourent timbrent et trompent quando con trombe, e quando con campane,
con tamburi e con cenni di castella*

Queste coppie lessicali consentono di ipotizzare un'equivalenza tra la descrizione delle forze naturali che regnano nel mondo sublunare nel discorso di *Nature*, e il paesaggio infernale dantesco. Tale ipotesi viene confermata pochi versi più avanti, quando i tuoni i

lampi e la forza dei venti capace di sradicare gli alberi dalle radici, immagine maestosa e possente che fa pensare al *De rerum natura*,⁴⁰¹ vengono dal poeta francese stesso accostati ai diavoli dell'inferno:

Si dit l'en que ce font dyables

A leurs crocs et a leurs hables

A leurs ongles et a leurs haves

R.R.,17875-77

3.27 Suggestioni lucreziane

Se è difficile dimostrare una conoscenza diretta di Lucrezio da parte del De Meun, va comunque segnalata la convergenza tematica tra questa dottrina degli specchi e delle visioni, e la dottrina delle immagini lucreziane. Nel IV libro del *De Rerum Natura*, Lucrezio tratta infatti della conoscenza umana ed espone la teoria secondo cui essa nasce a partire dai “*simulacra*” delle immagini reali. Nella trattazione lucreziana compare un riferimento agli specchi:

Hoc etiam in primis specimen verum esse videtur,

quam celeri motu rerum simulacra ferantur,

quod simul ac primum sub diu splendor aquai

ponitur, extemplom caelo stellante serena

sidera respondent in aqua radiantia mundi.

Iamne vides igitur quam puncto tempore imago

aetheris ex ori in terrarum accidat oras!

⁴⁰¹ Già il Faguet, citato in proposito con qualche disappunto dal Foscolo Benedetto, descrisse il Roman de la Rose come una “art d’aimer que devient un *De rerum Natura*” (FAGUET, 1900: vol.I, p.76). Va ricordato comunque che il poema latino, riscoperto da Poggio Bracciolini nel 1418, difficilmente poteva essere conosciuto dal De Meun. Per Dante la possibilità di un influsso lucreziano non è stata esclusa, ad esempio dal Pézard (PÉZARD, 1959: p.500 n1). Vedi in proposito anche DE BENEDETTI STOW, 2004: p.68. Nella “Dante Encyclopedia” di Richard H. Lansing e Teodolinda Barolini, si afferma che “*there is little indication of any familiarity with Horace’s Odes (...) or Lucretius*” precisando subito che “*all of whom were virtually unknown in Dante’s day*”. Alle analogie tra Dante e Lucrezio dedica un intero capitolo de *L’uomo nel Cosmo* il Boyde (BOYDE, 1981). È pure significativo, credo, che le stesse traduzioni in italiano di Lucrezio spesso si rifacciano al modello dantesco. Vedi ad esempio il caso del Vanzolini per cui si veda di MAGNONI, 2002 e *Leggere Lucrezio con Dante. Il De rerum natura tradotto da Giuliano Vanzolini*, in *Poeti tradotti* cit. 79-127. Un’affinità di natura linguistica e stilistica tra Dante e Lucrezio, era del resto stata già notata dal Foscolo nel suo Commento alla *Commedia* (cfr. MAGNONI, 2005).

Il discorso di Nature, la quale ricordiamo è l'oggetto del poema lucreziano, compie un'associazione, nel passo che abbiamo appena citato, tra le immagini negli specchi e quelle che animano i sogni e le visioni.

Specifico riferimento al passo dei diavoli infernali che irrompono nell'esperienza quotidiana può trovarsi in questo passo:

*Atque ea ni mirum quae cumque Acherunte profundo
prodita sunt esse, in vita sunt omnia nobis.*

De Rer. Nat. 978-979

A proposito di citazioni lucreziane, va ricordato che una conoscenza del *De rerum natura* da parte di Dante fu ipotizzata dal Pèzard, sulla scorta del riferimento a Epicuro come “soccorritore delle miserie dell'uomo”, passo sul quale per il dantista francese sembra essere modellata l'affermazione, contenuta in Rime LXXXI, 53, per cui è grazie alla filosofia che “la nostra fede è aiutata”⁴⁰².

*Esistono quelli che chiamiamo simulacri delle cose;
i quali, come membrane strappate dalla superficie delle cose,
volteggiano qua e là per l'aria; e sono essi stessi
che atterriscono gli animi, presentandosi a noi,
sia mentre vegliamo, sia nel sonno, quando spesso osserviamo
figure strane e spettri di gente che ha perduto la luce della vita,
i quali spesso, mentre languivamo addormentati, paurosamente
ci svegliarono: perché non crediamo, per caso, che le anime
fuggano dall'Acheronte o che le ombre volteggino tra i viventi
o che qualcosa di noi possa durare dopo la morte,
quando il corpo e la natura dell'animo insieme disfatti
si sono disgregati nei loro diversi principi primi.*

L'immagine del naufrago che si volge all'acqua, ed indugia con lo sguardo, se da un lato, come abbiamo visto, costituisce un richiamo ermetico alla visione allo specchio di Narciso, dall'altro, nel significato letterale, rimanda alla descrizione del poeta epicureo che osserva in modo distaccato le passioni che ancora avvolgono gli altri uomini.

⁴⁰² PÉZARD, 1959: 499-536. Riprendo la citazione da DEBENEDETTI STOW, 2004: p.68n

In Dante fanno pensare a Lucrezio, in particolare alle descrizioni degli *eidola* che volteggiano per l'aria riempiendola di fantasmi, anche quelle epifanie in cui le cose del mondo reale sono come avvolte da un'aura fantasmatica. Ad esempio in donna pietosa. Riferimento, questo del tremore, che rimanda più strettamente all' "epicureo" Cavalcanti (che fa tremar di chiaritate l'are). Questo "tremore" come si è visto costituisce anche un tratto iconologico proprio dell'immagine riflessa nell'acqua. Certo, non dimentichiamo che queste descrizioni si arricchiscono e si complicano di riferimenti apocalittici, ma è proprio della cultura dantesca operare sintesi e analogie tra il mondo classico e la reinterpreteazione in chiave poetica delle fonti scritturali. Ci eravamo chiesti da dove nascesse quel "salto logico" che consente a Nature di passare dalla trattazione delle immagini come elementi dell'apprensione sensibile (dunque sottoposti alle leggi della fisica ottica) alle immagini dei sogni e delle visioni fantastiche. Certo tale compenetrazione tra mondo fisico e mondo onirico è del tutto incomprensibile per i moderni, che cartesianamente distinguono tra *res cogitans* e *res extensa*. Ma anche all'interno della dottrina aristotelica si doveva avvertire una qualche incoerenza in tale passaggio. La dottrina lucreziana dei "simulacra", mista con la fantasmologia medioevale, certo poteva costituire uno sfondo filosofico più adatto:

*Ora, in che facile e celere modo si generino quei simulacri,
e di continuo fluiscono dalle cose e staccatisi s'allontanano,
[io esporrò...] ...
sempre infatti ciò che è all'estrema superficie trabocca
dalle cose, sì che esse possono emetterlo. E quando ciò raggiunge
altre cose, le attraversa, come fa soprattutto con la stoffa.
Ma, quando ha raggiunto aspre rocce o legname, lì subito
si lacera, sì che non può rimandare alcun simulacro.
Ma, quando fanno ostacolo oggetti risplendenti e densi,
qual è soprattutto lo specchio, niente di simile accade.
Infatti non può attraversarli, come la stoffa, né d'altra parte
può lacerarsi: a conservarlo così illeso provvede la levigatezza.
Perciò avviene che di lì tornino a noi riflessi i simulacri.
E per quanto subitamente, in qualsiasi momento, tu ponga
una cosa qualunque contro uno specchio, appare l'immagine;
sì che puoi conoscere che sempre fluiscono dalla superficie*

*dei corpi tessuti tenui e tenui figure delle cose.
Dunque, molti simulacri in breve tempo si generano,
sì che a ragione può dirsi che per tali cose sia celere il nascere.*

La funzione dell'aria nella costituzione delle immagini è quella di mezzo di trasmissione tra oggetti percepiti e soggetto percipiente; e, il passo appena riportato, prelude a come possano formarsi immagini di cose inesistenti (mostri favolosi o persone scomparse): è infatti in virtù dell'incontro casuale di atomi provenienti dai corpi più disparati che ciò accade: ai versi 129/142 Lucrezio dice:

*Ma, affinché tu non creda, per caso, che vadano vagando solo
quei simulacri che si distaccano dalle cose, e non altri,
esistono anche quelli che si generano spontaneamente
e si formano da soli in questa regione del cielo
che si chiama aria, e foggiate in molti modi volano in alto,
come talora vediamo le nuvole facilmente formarsi nell'alto
del cielo e oscurare il sereno aspetto del firmamento,
accarezzando l'aria col moto: ché spesso si vedono volare
volti di Giganti e spander l'ombra per ampio spazio,
talora grandi monti e macigni divelti
dai monti avanzare e passar davanti al sole,
poi una belva tirarsi dietro altri nubi e guidarli.
E fondendosi non cessano di mutare il proprio aspetto
e assumere contorni di forme d'ogni specie.*

Da notare come si possa rinvenire una qualche omologia tra il valore che assume la teoria lucreziana del *clinamen* (la deviazione, l'inclinazione degli atomi rispetto ad una lineare diffusione geometrica, che porta alle combinazioni tra di essi), nel contesto più generale del determinismo democriteo, e la dottrina degli epiciclici accolta da Dante all'interno di una fisica dall'impianto aristotelico. Entrambe hanno la funzione di rendere possibile il libero arbitrio dell'uomo.

La cultura razionalistica dell'autore gli impedisce di citare questa allusione ad un intervento del demoniaco nel mondo naturale, senza che poi Natura stessa non la smentisca bollandola come favola e superstizione. Questa tecnica del dire e subito

negare verrà utilizzata nuovamente dal De Meun, quando parlerà delle superstizioni intorno alle illusioni che si vedono in sogno. L'immagine di questi diavoli dispettosi, che irrompono sulla scena rovesciando le case e sradicando gli alberi, fa pensare alla "fiera compagnia" dei dieci demoni, al loro accanirsi nella caccia ai dannati con ganci e rampini. Così crocs, ongles ed haves vengono a somigliare ai raffi, runcigli ed uncini. Non vanno dimenticate neppure le differenze: in Dante i diavoli rispondono anche ad un intento didattico ed allegorico, legato al contrappasso della pena che infliggono. Il loro agire inoltre, pur dando l'impressione di rispondere alle leggi del Caos, risponde a un principio razionale ("tu non pensava ch'io loico fossi!" dice un diavolo dell'inferno dantesco⁴⁰³), ad una ponderazione della pena in relazione alla colpa, il che dimostra l'influsso della cultura giuridica del tempo sulla concezione delle pene infernali. Inoltre agiscono nell'Inferno, in un ambito precluso all'esperienza dei mortali, mentre il De Meun, sottolineando che si tratta di superstizioni, li presenta come demoni usciti dall'Inferno e operanti come forze naturali. A quest'ultima considerazione però, si potrebbe obiettare che è altrettanto vero che sia Dante che l'autore della seconda *Rose* concordano nel rendere visibile l'opera dei demoni infernali, opponendosi all'iconografia tradizionale dell'inferno come "grande bocca" che si apre su un luogo per definizione sottratto alla vista dei mortali. La novità dell'inferno dantesco sta proprio nel mostrare, secondo una "sezione verticale" che ricorda le immagini dell'universo della Topografia Cristiana di Cosma Indicopleuste, la struttura dell'al di là. Il De Meun invece ci mostra l'azione dei diavoli nel mondo naturale, ma di fatto li dispone secondo un'organizzazione dello spazio che ricorda da vicino, tanto da far pensare ad un'influenza diretta, quella dell'oltremondo dantesco. La contrapposizione di fondo tra "visione dell'al di là" dantesca e "rappresentazione del mondo naturale" del discorso di *Nature* del De Meun può essere superata se proviamo a pensare che la differenza tra le due rappresentazioni sia più nominalistica che sostanziale. Una considerazione di questo tipo ha notevoli conseguenze sul piano dell'esegesi, in quanto spinge a pensare il cosmo dantesco non più come ontologicamente diviso tra Male e Bene assoluti, ma secondo l'idea di un *continuum* naturale, entro il quale, beninteso con l'apporto della grazia divina, si compie il processo di raffinamento ed elevazione della natura umana. Come vedremo parlando dell'idea di Natura in Dante, altre immagini

⁴⁰³ *Inf* XXVII, 123.

infernali, come quella del “sangue ricolto” ai piedi degli ignavi, sembrano rispondere a questa idea del continuum naturale.

Al di là di quello che poteva essere il senso allegorico di Malebranche nella *Commedia*, questi rimandi alla *Rose* fanno pensare ad una commistione tra l'elemento demoniaco e quello dionisiaco, evocatore di un mondo naturale in fermento. Si noti peraltro come Dante ricorra frequentemente, in questi canti infernali che per altri aspetti rimandano al teatro⁴⁰⁴ e sembrano prefigurare la commedia dell'arte, ad immagini del mondo naturale: le rane, i delfini, la lontra; e poi il porco, gatti e topi, lo sparviero. Prese singolarmente, esse non sarebbero significative, perché è noto come Dante avesse un vivo spirito di osservazione per le cose del mondo naturale, e in particolare una straordinaria capacità di sintetizzare, o forse dovremmo dire “dipingere” con tocco impressionista, in pochi versi, o poche parole, scene naturalistiche o particolari atteggiamenti degli animali (il grattarsi dei cani, il bue che si passa la lingua sul naso). Ciò d'altronde rientra nell'uso didattico della similitudine come ricorso all'esperienza di vita condivisa dal lettore, per veicolare, in modo comprensibile ad un pubblico vasto, i contenuti di un'esperienza oltremontana. Quello che fa la differenza in questo canto è l'accumulazione di tali immagini.

<i>Tant en vueil dire toutevoys</i>	Soltanto vorrei dire
<i>Que maint en sont si deceuz</i>	Che molti sono così ingannati
<i>Que de leur lit en sont yssuz</i>	Che sono usciti dal loro letto
<i>Et se chaussent neiz et vestent</i>	E si sono vestiti e calzati
<i>Et de tout leur harnoys s'apprestent</i>	E di tutto il loro arnese s'apprestano
<i>Si com li sens comun sommeillent</i>	Per via del senso comune che sonnecchia
<i>Et tuit li particulier si veillent</i>	Mentre i cinque sensi son svegli
<i>Prennent bourdons prennent escherpes</i>	E prendono il bastone prendono la bisaccia

R.R., 18274-18281

Da questi versi possiamo notare come il De Meun ritorni alla situazione iniziale descritta dal Guillaume de Lorris, il sogno e il cammino verso il giardino, che ora viene riletta da un punto di vista oggettivo, distaccato. L'episodio del sogno di Amante viene riproposto, non più dal punto di vista soggettivo del sognatore, ma da quello di un osservatore esterno, che è consapevole della dimensione fittizia di quel sogno.

⁴⁰⁴ anch'esso un terreno affine al mondo dionisiaco, anche se oggetto di censura ecclesiastica nel Medioevo

Dapprima il De Meun lascia solo intuire tale possibilità, per di più inserendola in una digressione sul tema delle visioni fallaci negli specchi, ma poi svela le proprie carte:

<i>Et songe plaitz et iugemens</i>	egli vede le stelle nell'aria
<i>Et querres et tournoyemens</i>	e vede gli uccelli per l'aria volare
<i>Et balleries et carolles</i>	e vede i pesci nuotare nel mare
<i>A tout vieilles et citolles</i>	e vede bestie giocare nei boschi
<i>Et flairs d'espices doulcereuses</i>	e fare capriole belle ed eleganti
<i>Et toutes choses savoureuses</i>	e vede genti impegnate in diverse occupazioni
<i>Et gist entre les bras s'amy</i>	gli uni in camera a darsi piacere
<i>Et toutesfoiz n'y est il mye</i>	gli altri li vede cacciare nei boschi
<i>Ou voit Ialousie venant</i>	per montagne e per riviere
<i>Ung pesteil a son col tenant</i>	per boschi per vigne e per maggesi
<i>Qui prouvez ensemble les treuve</i>	e sogna processi e sentenze solenni
<i>Par Malle Bouche qui contreuve</i>	e guerre e torneamenti
	e balli e carole
	con l'accompagnamento di vielle e citole
	e profumi di dolci spezie
	e di tante cose saporite
	e tiene tra le sue braccia la sua amica
	eppure lei non c'è mica
	quando vede che Gelosia viene avanti
	tenendo un bastone appeso al collo
	che li coglie in flagrante
	a causa di Malabocca che inventa
	le cose prima che fatte siano
	e che di giorno è causa di timore per gli amanti;

R.R., 18351-62

L'evocazione delle immagini che vengono viste in sogno, termina con la riproposizione, dal punto di vista di un osservatore esterno, della situazione narrata soggettivamente nell'incipit dal De Lorris. I lettori dei manoscritti miniati potevano intuirlo già dalle prime battute di questa digressione sul tema delle visioni e dei sogni: l'immagine del sognatore che, in una sorta di trance onirica, si alza dal letto e prende il bastone mettendosi in viaggio, corrispondeva a quella che apriva la serie delle miniature illustranti il sogno di Amante. Il De Meun dunque ricorre qui ad un procedimento di *mise en abime*: dall'interno della narrazione del sogno, mostra la realtà del sogno vista dall'esterno. Al lettore della seconda *Rose* accade qualcosa di analogo a chi osserva il quadro dei coniugi Arnolfini di Van Eick nonché, ad un livello più complesso, nel dipinto "*Las meninas*" di Velazquez: entro la scena rappresentata ritrova una porzione di realtà diversa, che sposta il punto di osservazione in modo da inglobare anche l'immagine del pittore che dipinge o comunque di un altro osservatore (mostrando così la natura fittizia, di "rappresentazione" e non di realtà, dell'immagine rappresentata nel quadro). Il paragone tra il procedimento di "*emboitement*" (o *myse en abime* che dir si

voglia) messo in atto dal De Meun, e le arti figurative appare meno scontato di quanto si possa pensare.

Il Narciso cui allude Dante non è quello della prima *Rose*, ma la sua risemantizzazione operata dal De Meun nella parte conclusiva della seconda parte dell'opera. Come in essa la figura di Narciso viene fatta corrispondere a quella di Pigmaliione, e si complica con il riferimento agli altri miti dello specchio (in primo luogo Dioniso), così in Dante la fissità e l'empasse di Amante di fronte alla contemplazione del fantasma del desiderio, la strada senza uscita cui era giunta l'analisi cavalcantiana, viene superata nella direzione di una mistica contemplativa e di natura sapienziale. Anche se Dante mostra un rapporto ambivalente con il poeta francese (prova ne sia il fatto che non lo cita mai nelle proprie opere), e la *Commedia* mostra chiari segni di essere più un'anti-rose che l'equivalente della *Rose* in volgare fiorentino, non si può non osservare come anche in questo aspetto della rielaborazione del mito del De Lorris, il poeta fiorentino mantenga un chiaro legame con le scelte dell'autore della seconda *Rose*. Una ulteriore riprova si può cogliere nello sviluppo del discorso di Nature.

3.28 La digressione sugli specchi (vv.18.040-18.517)

All'interno della digressione sugli specchi, Nature accenna al loro potere di deformare le proporzioni degli oggetti reali, tanto da far apparire dei nani come se fossero giganti.

<i>Neiz d'ung si tres petit homme</i>	E un uomo così piccolo
<i>Que chascun a nayn le renomme</i>	Che tutti lo chiamano nano
<i>Font ilz paroir aux yeulx voyans</i>	Gli specchi fanno sembrare a chi con essi lo guardi
<i>Qu'il soit plus grans que . i . iayans</i>	Ch'egli sia più grande che un gigante
<i>Et pert par sur les voys passer</i>	E sembra passare sopra i boschi
<i>Sans branche plessier ne quasser</i>	Senza rompere né scuotere un ramo
<i>Si que tuit de paour en tremblent</i>	Così che tutti tremano di paura
<i>Et le iayant nayn leur ressemblant</i>	E i giganti sembrano loro dei nani
<i>Par les yeulx qui si les desvoyent</i>	Per via degli occhi che li ingannano
<i>Quant si diversemant les voyent</i>	Quando così diversamente vedono
R.R., 18191-18200	E quando così sono ingannati

La lunga digressione sulla natura e sulla “scienza” degli specchi costituisce un ulteriore elemento a favore delle supposizioni che abbiamo fin qui formulato intorno alla natura del viaggio dantesco. Nel nostro metodo di indagine, che si propone di utilizzare la lettura comparata di *Commedia* e *Rose* non tanto per risolvere l’annosa questione attributiva del *Fiore*, quanto per ricavare dall’analisi contrastiva elementi utili a un inquadramento del problema dell’esegesi dantesca in rapporto alle sue “fonti”, filosofiche e iconologiche, un problema di non facile soluzione era costituito dal supposto legame tra l’immagine fondante della prima *Rose* (mantenuta, nella finzione letteraria, dal secondo autore), e la situazione iniziale della narrazione dantesca. Tale immagine era costituita dalla fonte-specchio di Narciso. Abbiamo già visto come, in una prospettiva iconologica, di storia della cultura e delle idee, che cerchi di cogliere il significato di un simbolo al di là della tradizione letteraria più vicina all’autore, la fonte di Narciso assuma valenze filosofiche ben più profonde della semplice rievocazione dell’amore narcisistico del giovane desiderato dalla ninfa. È anzi utile vedere in essa non tanto un riferimento specifico a questo particolare mito, quanto l’indicazione di una chiave di interpretazione del testo che ruota attorno alla metafora dello specchio. È bene ricordare come, nella cultura occidentale, l’ “enigma dello specchio” abbia generato altri miti e sistemi simbolici oltre a quello del giovane del mito ovidiano, ad esempio quelli, per citare i più noti, di Medusa e Dioniso⁴⁰⁵. Nel mito di Dioniso, fin dalle sue origini nella Grecia antica, lo specchio rappresenta la visione della totalità del mondo naturale, ma anche del sé nel mondo, capace di distruggere o ricreare la natura. Un mito orfico relativo a Dioniso-Zagreos, ricordato da Nietzsche, narrava infatti che Dioniso fanciullo, con il volto coperto da un impasto di gesso, simile ad una maschera bianca, si guardasse in uno specchio, simbolo della Natura. Le conseguenze di quest’atto però determinavano un esito diverso dalla “*narkè*”, lo stupore onirico, in cui precipita Narciso. Il giovane “dio delle maschere” infrange lo specchio: sconvolge le leggi di Natura e con esse distrugge quella prima immagine indeterminata e mortifera di sé come figlio del Caos indistinto. Lo specchio infranto rappresenta la rottura dell’ordine cosmico operata dall’uomo, che non ha però come fine il Caos, ma la ricomposizione del mondo naturale secondo le leggi dell’uomo. Per comprendere

⁴⁰⁵ Per un inquadramento generale del tema dello specchio è utile la lettura del saggio di Andrea Serena sullo specchio.

meglio la portata di questa citazione, in rapporto ai riferimenti al dionisiaco tenuti probabilmente nella *Rose* (la danza sfrenata degli uomini attaccati dagli animali, le tempeste rappresentate con suoni di tamburi, espressione della violenza del mondo naturale, che si ritrovano nel canto XXII, e vedremo per quale motivo proprio in questo canto), è necessario ricordare che assieme allo specchio, secondo la tradizione orfica riportata da Nonno di Panopoli, i Titani donarono al giovane Dioniso dei giocattoli: la trottola, il giocattolo rotante e rombante, le bambole pieghevoli e le belle mele d'oro delle Esperidi dalla voce sonante. Questi giocattoli possono prestarsi ad essere interpretati come allusione alle macchine teatrali che riproducevano i suoni degli eventi naturali, ma anche direttamente un'allegoria di queste forze. Il fatto che essi siano donati a Dioniso fanciullo farebbe pensare al dominio sulla Natura assegnato all'uomo. Comprendiamo dunque come, attraverso il confronto con i passi paralleli della *Rose*, emergano in chiaro, per *Inf.XXII* i riferimenti al dionisiaco, che già erano adombrati nella rappresentazione degli ignavi in *Inf.III*. L'uso che Dioniso faceva di questi strumenti, come accompagnamento e scenografia delle danze bacchiche, *Canto XXII*: dietro alla rappresentazione allegorica c'è la variante orfica del dionisiaco. In essa troviamo pressochè tutti gli elementi della versione contenuta nelle *Dionisiache* di Nonno di Panopoli.⁴⁰⁶ I giochi regalati a Dioniso, che servono a rappresentare la molteplicità del mondo naturale sono lo la trottola, l'astragalo, lo specchio. Si noti come la rappresentazione del torneo evocatore del fracasso infernale contenga qualcosa di giocoso e di infantile (cavalieri e pedoni). Interessante in tal senso è anche un'ulteriore analogia: lo scempio dei corpi, "cotti nella crosta", può ben ricordare il rito dello *sparagmos*, ripetuto dai Titani sul corpo di Dioniso fanciullo.

Analogia tra Cristo e Dioniso, il dio del pane e del vino. Le feste dionisiache greche *anthesteria* erano le feste della rosa (*rosalia* in latino). Tema della nave avvolta di viticci: tutti gli uomini fuggono tramutandosi in delfini, tranne uno, il pilota della nave. Il tirso era attribuito di Dioniso (ricordiamo il bordone del pellegrino).

L'episodio della rottura dello specchio da parte del giovane Dioniso, assume poi un significato meglio determinato, se la figura di Dioniso viene messa in relazione, secondo la lettura nicciana, con quella di Apollo. Secondo Nietzsche apollineo e dionisiaco sono le due grandi polarità, i due campi di tensione, entro cui si sviluppa la civiltà della Grecia antica. Ad Apollo, dio solare, dio della luce e dell'occhio, della

⁴⁰⁶ Nonnos *Dyonisiaca* XLV 105, segg.

razionalità e dell'ottimismo nella conoscenza empirica, si contrappone Dioniso, dio delle maschere (dunque del volto celato), dell'ebbrezza e della follia.

Al rapporto con il mondo naturale esemplificato dallo specchio di Dioniso, si aggiunge poi il tema della conoscenza di sé (Narciso che si riflette nello specchio, agisce come un soggetto che attraverso lo specchio cerca di indagare nella propria anima, e in quello sguardo rischia di perdersi), e della percezione di sé come altro da sé (il tema meduseo: l'uomo si specchia nel volto femminile, nella donna, come donna-madre, simbolo della terra generatrice, ma anche come divinità ctonia, "madre nera", legata al mondo dei morti, dove la morte stessa non è intesa solo come privazione e annientamento, ma come alterità radicale).

3.29 Il tema della caccia notturna

Come si è visto, Natura nel discorso sugli specchi varca il limite che separa il macrocosmo dal mondo interiore, accennando al tema delle visioni e dei sogni. Pur richiamandosi alla fisica ottica come scienza di tali immagini (il che parrebbe mantenere il discorso entro i limiti del razionalismo aristotelico), di fatto allarga il campo semantico da una trattazione che da questioni di fisica ottica, sulla natura quantitativa della deformazione dell'immagine legata agli angoli di riflessione, giunge a trattare la metafisica degli "idoli" dello specchio fino a comprendere i fantasmi interiori. La parola "idolo", dal greco eidolon, adombra il tema della fantasmologia, l'idea medioevale che, passati attraverso gli occhi, circolassero entro lo pneuma i *phantasmata* dei corpi esterni, impressi come nella cera, un'idea che dal mondo classico giungeva al medioevo con un carico di dubbi e riflessioni, portato di un dibattito secolare. Il fatto di legare i "phantasmata" allo specchio e ai particolari idola che esso genera, riflette la concezione tipicamente medioevale ed aristotelica per cui anche l'accesso al mondo invisibile deve essere innescato da una apprensione sensibile perché, secondo Aristotele, non c'è nulla nell'intelletto che prima non fosse nei sensi (e in particolare nel senso della vista). In Platone invece, la fantasia, quella che i medioevali avrebbero chiamato *virtus imaginativa*, poteva attivarsi anche in assenza dello stimolo sensibile, e addirittura generare da sé una conoscenza che non dipendesse dalla mimesis del reale, ma direttamente dalla fantasia. In realtà le tesi platoniche intorno alla natura della fantasia, furono accolte all'interno della filosofia aristotelica, nei trattati di psicologia (in primo

luogo il de anima e il de memoria). Va anche detto che alcuni passi di queste opere, in particolare del De anima, non sono interpretabili univocamente, e questo ha consentito una certa variabilità di posizioni anche in epoca medioevale. Proprio dell'averroismo è l'aver ricondotto gli idoli generati dalla fantasia ad un gioco di specchi⁴⁰⁷. Fatta questa premessa, possiamo constatare come anche un autore certamente influenzato dalle correnti dell'averroismo parigino come il De Meun, potesse accogliere l'idea dell'immagine speculare come "ponte" con il mondo sotterraneo e ctonio. In questi riferimenti demonologici si può cogliere il contributo che all'idea di Natura del De Meun diede l'altra componente della sua formazione, cioè l'Anticlaudio di Alano di Lilla (opera più direttamente legata a una concezione di tipo neoplatonico). Proprio la presenza dell'Anticlaudio, viaggio sapienziale e volo cosmico di Natura-saggezza, nella trama dei riferimenti culturali e dei modelli della *Rose*, rende ragione degli influssi di quest'ultima sulla *Divina Commedia*.

Rivelatori di questa ecletticità culturale dell'autore parigino sono i riferimenti a "*Dame Habonde*" che trovano uno spazio inaspettato proprio nel discorso di Nature.

<i>Qui les . v . sens ainsi decoit</i>	che così ha sconfitto i loro cinque sensi
<i>Par les fantasies qu'il recoit</i>	a causa delle fantasie che la riempiono
<i>Dont maintes gens par leurs folies</i>	a causa delle quali molte persone per le loro follie
<i>Cuident estre par nuyt estries</i>	credono di essere streghe che girano di notte
<i>Errans avec dame Habonde</i>	erranti al seguito di Dama Abbondanza
<i>Et dient que par tout le monde</i>	e dicono che ovunque
<i>Le tiers enfant de nacion</i>	I terzogeniti
<i>Sont de ceste condicion</i>	Sono in questa condizione

RR, 18393-400

La precisazione relativa alla fantasia che si libera dal vincolo dell'apprensione sensibile costituisce un cenno a quel dibattito secolare sul particolare statuto gnoseologico della virtù della fantasia. Ma più che gli aspetti gnoseologici e strettamente filosofici, conta qui il riferimento alla cosiddetta "caccia di Diana". Non si tratta, a rigore, di una caccia direttamente assimilabile al mito ovidiano di Diana ed Atteone, ma affonda le sue radici nelle tradizioni popolari che parlavano di visioni notturne di cacce compiute da un gruppo di demoni, in forma ferina, fuorusciti dall'inferno e guidati da colei che era definita come la regina dell'oltretomba: *Dame Habonde* (Abundia) nel De Meun, ma

⁴⁰⁷ Oltre al già citato Agamben, Stanze si veda anche CAPRIGLIONE, 2004.

avremmo potuto anche chiamarla “Ellequin” (“regina dell’inferno”, secondo una possibile etimologia del nome della *Mesnie Ellequin*). Ma questa diversa denominazione non deve metterci in difficoltà. Diana, si sa, è dea dai molti nomi e suscettibile di numerose varianti. Questo proprio per il suo essere una dea delle soglie (quelle che separano la morte dalla vita, e i momenti topici di questa, come la generazione e la morte). Quello che è importante sottolineare è come il De Meun e Dante convergano in una risemantizzazione del mito di Narciso che lo apre ad essere veicolo di una esplorazione dei fantasmi del mondo interiore, o di una contemplazione dell’immagine misticheggiante e avente un valore sapienziale. Per quest’ultimo aspetto è sufficiente pensare all’influsso netto che doveva aver avuto sul De Meun la lettura dell’Anticlaudio di Alano di Lilla. Il cerchio, dunque, si chiude. Proprio nell’analisi del discorso di Nature sugli specchi e i sogni, troviamo i due grandi campi simbolici sui cui si regge la situazione incipitaria di Inferno I. La Dame Habonde del discorso di Nature non è altro che l’Ecate-Diana notturna che abbiamo visto essere celata nelle tre fiere della situazione incipitaria. Come queste è legata alla luna, perché della luna riprendeva il dato fondamentale: il connettere il tema della luce della conoscenza divina con la presenza delle macchie, con l’oscurità. Proprio le macchie aprivano il campo al tema mistico e contemplativo.

Come il confronto con la prima *Rose* aveva reso evidente la presenza di una tematica narcisistica (non nel senso moderno e patologico del termine, ma in quello dell’innamoramento per un’immagine vista in uno specchio), così la lettura di questa parte del discorso di Nature che chiude il secondo Roman consente di trovare una conferma, della confluenza del mito di Narciso con la figura di Diana. Il percorso dantesco, che fonde fissità dello sguardo e dinamicità della caccia notturna (le tre fiere che sbarrano la strada, che abbiamo visto essere legate all’immagine di Ecate triforme, ma sono anche “cacciate” perché, in quanto riflesse nello specchio, sono l’oggetto del guata, che esprime uno sguardo fisso ma anche uno stare in guardia proprio di chi “fa la posta”), appare così strettamente legato all’opera di risemantizzazione del mito di Narciso compiuta dal De Meun. Essa trae dalla tragicità e fissità quel mito, e lo lega ad una riflessione sugli idoli che si nascondono negli specchi, prospettati non più come forme legate all’apprensione sensibile, ma come fantasmi, illusioni, generati dal microcosmo interiore. Il guardare nello specchio diventa allora non più l’annegare nella

visione di sè (nella fusione incestuosa di soggetto conoscente e oggetto conosciuto), ma acquista profondità, essendo ormai lo specchio proprio il diaframma che apre all'introspezione interiore. Questo "punto di svolta", che marca la risemantizzazione e riallegorizzazione del tema narcisistico della Rose, è segnato proprio dall'irruzione di una caccia di Diana nel discorso di *Nature*. Ecco allora come il riferimento a Narciso, intrecciato al tema della Diana notturna, consenta di comprendere la demonologia dantesca e la stessa struttura dell'oltretomba che emerge dalla *Commedia*, siano strettamente legati alla visione dell'al di là quale emerge dal discorso di *Nature*. In fondo, anche se da un punto di vista diverso, sia Dante che il De Meun finiscono per "rendere visibile", attraverso la testimonianza dell'agens in Dante, attraverso il discorso di *Nature* nell'autore francese, l'inferno e i demoni che lo popolano. Nel De Meun, con il riferimento a *Dame Habonde* e alla tradizione della cacce notturne, sono i demoni a entrare nel mondo reale e a rendersi visibili, mentre nella *Commedia* è l'agens a scendere nell'oltretomba. Si può dire che in tal senso Dante si avvicina maggiormente al modello del viaggio sapienziale di Natura di Alano di Lilla, che comunque agiva come modello anche nell'opera del De Meun.

Rispetto al tema della caccia notturna,⁴⁰⁸ è importante ricordare come Dante sia stato il primo a introdurre nella nostra letteratura la figura di Alichino. Alichino, prima di diventare una maschera della commedia dell'arte, che erediterà i tratti dello "zanni", secondo alcuni era proprio il demone "Ellequin" (regina, poi re, con cambio di genere dal femminile al maschile), posto al centro della "mesnie ellequin", il corteggio della Diana notturna. In realtà l'origine del nome Ellequin è ancora incerta. Una parte degli studiosi propende per il nome di un personaggio storico diventato leggendario. Tra questi, Gaston Raynaud, che fa risalire il nome Ellequin da Harnequin, Visconte di Boulogne nel IX secolo, che, secondo il racconto di un poema a lui ispirato, oggi perduto ma di cui ci conserva testimonianza Walter Scott, fu a capo di un'armata cristiana contro i Vichinghi e successivamente, deluso dal mancato riconoscimento imperiale, si dedicò con la sua "masnada" a razzie e devastazioni notturne entrate sinistramente nella leggenda popolare.⁴⁰⁹ La tesi del Raynaud pare un po' forzata, non potendosi escludere una commistione di elementi storici con altri leggendari preesistenti, forse favorita da una fortuita analogia del nome del conte con quello della tradizione. Se infatti è vero che la prima testimonianza storica del nome mesnie ellequin

⁴⁰⁸ E esso viene trattato in GINZBURG, 1995 in GRAF, 1893 e in AA.VV. 1997

⁴⁰⁹ RAYNAUD, 1891 : p. 53-68.

risale ad Olderico Vitale (XII sec.), nel noto racconto dell'apparizione notturna che in una notte del 1091 sconvolse il prete normanno Gauchelin, sono ormai condivise le considerazioni sull'origine antico-germanica del tema delle cacce notturne, dunque antecedente ai fatti del conte di Boulogne e anzi penetrato già anticamente nella cultura latina (addirittura già presente in Virgilio secondo il Lot).

I riferimenti alla tradizione delle cacce notturne nella *Commedia* non si limitano soltanto ad Alichino e agli altri demoni di Malebranche. Il canto XIII dell'*Inferno* ne reca una chiara traccia nell'irruzione delle nere cagne (che nella tradizione accompagnavano il corteggio di Diana). La figura stessa di Pier delle Vigne come uomo tramutato in albero, se da un lato trova dei riferimenti nel racconto virgiliano e ovidiano della metamorfosi, e sul piano figurativo può far pensare alla deformazione grottesca di un "*arbor vitae crucifixae*", dall'altro trova elementi di contatto con la figura dell'uomo legato all'albero della croce e sottoposto a supplizi che occupava il centro del carro di Diana. Di particolare interesse, in questa prospettiva, è constatare come già il Boccaccio finisse per integrare questi elementi convergenti dell'opera del De Meun e di Dante, in un trittico di operette giovanili.

Boccaccio in realtà non si limita a riprendere la forma delle terzine, ma ricalca l'espressione chiave con cui Dante, nella *Commedia*, indica la "figlia di Latona".⁴¹⁰

<i>Ciascuna presta, gioconda e gagliarda</i>	<i>La luna, quasi a mezza notte tarda,</i>
<i>cantando andavan di dietro a colei</i>	<i>facea le stelle a noi parer più rade,</i>
<i>Che nel viso d'amor sempre par ch'arda</i>	<i>fatta com' un secchion che tuttor arda</i>

Bocc. *Caccia di Diana II*

Purg. XVIII, 73-76

Con questo, è più difficile sostenere che il Boccaccio riprendesse la forma metrica delle terzine per piegarla ad una materia ovidiana del tutto aliena dall'allegorismo dell'*Inferno*. Al contrario, diventa più economico pensare che spunti e stimoli a trattare il tema della caccia di Diana gli venissero proprio da quelle immagini mitologiche, condensate e trasfigurate nella *Commedia* in un impasto nuovo ed originale, ma che la

⁴¹⁰ La stessa espressione per indicare la dea lunare sarà riutilizzata dal Boccaccio nell'*Amorosa Visione*: *Nel viso, che d'amor par sempre ch'arda/ afigurai mirando con diletto/ che costei era la bella Lombarda*

comparazione con la *Rose* e il *Tesoretto*, esperienza di lettura oggi eccezionale, ma normale per un lettore colto dell'epoca, non poteva non mettere in luce. Ancor più significativo è che oggetto della caccia di Diana (l'equivalente dell'Atteone del mito ovidiano), il fiero amante che si riflette nella ferinità del volto della dea, sia proprio una "lonza variata" (perfetto equivalente della lonza dal pelo maculato). Ma seguiamo l'intreccio dei riferimenti danteschi: la scena del cuore tratto dal corpo della lonza e poi dato in pasto all'aquila, rimanda al tema del cuore mangiato che, assente nella *Commedia*, è però ben testimoniato nella *Vita Nuova*.

Che strumento della caccia di Diana sia l'aquila, che non compare nei primi canti della *Commedia* (ed è anzi animale paradisiaco, simbolo di giustizia), non ci mette in difficoltà, innanzitutto perché avevamo già registrato come nella *Commedia* stessa, l'evocazione di Ecate non fosse solo funzionale a richiamare la dea infernale, ma fosse scelta proprio in funzione di un suo recupero celestiale, perché la lonza-pantera della selva infernale poi si trasforma, nel II del Paradiso, in "fera in lustra". Anzi proprio il riferimento all'aquila, consente di notare come anche il Boccaccio segua il flusso dell'intratestualità che avevamo già messo in evidenza. Dopo aver recuperato la lonza-pantera trasformandola nella nobile "fera in lustra", Dante, lo abbiamo già visto, aveva fornito la chiave interpretativa per l'acqua perigliosa e il pelago proprio nella metafora, di natura apparentemente solo didattica, dell'occhio che "s'interna" (entra ma anche "si fa trino", come l'amante-Narciso che si contempla nello specchio periglioso riflettendosi nelle tre fiere) "com'occhio per lo mar".

I momenti dinamici delle scene di caccia rimandano chiaramente ai riferimenti più espliciti alle cacce notturne (l'irruzione delle cagne nel canto dei suicidi, canto che ricorda il tema della "mesnie ellequin" anche per l'intreccio che si stabilisce tra il mito ovidiano e la deformazione grottesca del tema iconologico dell'*arbor vitae crucifixae* (rimarcato dalla mescolanza di sangue e inchiostro che fa pensare, come abbiamo già ricordato a suo tempo, ad affreschi in cui il dato visivo del cromatismo si unisce all'inchiostro della lettera dei cartigli). Ma oltre a questi, vi possiamo riconoscere anche il recupero consapevole di quei passi dell'*Inferno* che a quel tema iconologico si richiamano in modo più sfumato.

Quando ad esempio dell'aquila dice che "l'andò a la pelle con l'unghion tagliente", il maestoso predatore non fa pensare certo, nel Boccaccio, all'aquila d'oro paradisiaca. I modi della caccia, e in particolare il lemma "unghion" ci rimandano al lessico infernale.

l'equivalente in Italia di quell'Ellequin⁴¹¹ la cui "mesnie" altro non era che un modo alternativo di indicare la caccia di "Dame Habonde", credo sia sufficiente a convincere i più scettici di del fatto che non è Boccaccio a distanziarsi da Dante proiettando la metafora venatoria in ambito cortese, ma questa fosse presente già nella *Commedia*, suggerita, sollecitata dalla lettura di quel romanzo allegorico in francese che per primo aveva superato l'empasse cortese dirigendo in senso mistico sapienziale la queste di amante.

Va ricordato poi come il tema della mesnie Ellequin (o chasse Arthur) sia per alcuni uno dei motivi ispiratori del programma iconografico del mosaico della basilica di Otranto. il motivo della caccia selvaggia anticipa il tema delle danze macabre (attestate iconograficamente in un periodo posteriore al De Meun e a Dante). è apparso singolare come nel mosaico pavimentale di una chiesa cristiana qual è la basilica di Otranto, compaia un tema pagano come la chasse Artu.

Un altro elemento che fa pensare alla parte conclusiva del *Roman de la Rose* come prefigurazione dell'oltretomba dantesco è la divisione tra Inferno e Paradiso nel discorso di Genius.

Già il Foscolo Benedetto, nel suo lavoro sul *Roman de la Rose* e la letteratura italiana, aveva notato come l'episodio di Nature non fosse strettamente necessario allo svolgimento narrativo dell'opera. La sua presenza, aggiungiamo noi, conferma come l'autore della continuazione del Romanzo di Guillaume non sia stato mosso solo dalla necessità di porre rimedio all'incompiutezza in cui l'aveva lasciato il primo autore (cui già aveva provveduto un'altro anonimo continuatore). Nello specifico della digressione di Nature, non è neppure da pensare, anche se si può esserne tentati, che essa costituisca solo un pretesto ad un excursus di cui l'autore approfitta per fare sfoggio della sua cultura enciclopedica. Al De Meun premeva forse di più il bisogno di operare una risemantizzazione della trama allegorica in cui si svolgeva la queste di Amante nel primo Roman. E non va dimenticato poi come una lamentatio Naturae fosse presente anche nell'ipotesto che agisce dall'interno nella riscrittura della *Rose*, il *De Planctu Naturae* di Alano di Lilla. Proprio questa ripresa dell'opera di Alano, in un poema concepito inizialmente come queste di un'amante e non viaggio sapienziale, rivela lo

⁴¹¹ Herlechinus nella storia ecclesiastica di Olderico Vitale Lib. XIII

spostamento operato dal secondo autore della *Rose* rispetto al significato complessivo dell'opera. Da ciò deriva la natura di *Giano bifronte* del poema, la quale, nonostante mostri pienamente l'abisso culturale e di prospettiva in cui si muovono, pur a distanza di poche decine d'anni, i due autori, ha circolato prevalentemente nella forma che vede congiunte le due parti, come se insieme costituissero un sistema, tenuto insieme proprio da quelle contraddizioni e tensioni che sembrano inficiarne l'intima coerenza e la struttura.

È interessante osservare come strumento dell'eversione delle gerarchie del mondo naturale sia per gli animali il linguaggio, quello che nell'amor cortese appare come l'unica risorsa a disposizione dell'uomo per imbrigliare e sublimare il desiderio.

CONCLUSIONI

4.1 Dall'intertesto alla riflessione iconologica

Portata a termine la lettura del *Roman de la Rose*, e fatti i debiti riferimenti al nostro maggior poema, possiamo cercare di riannodare i fili delle osservazioni che, sulla scorta dell'oggettività di un dato testuale (intertestualità) o di una riflessione iconologica (che quel dato rafforza e contribuisce a spiegare), abbiamo progressivamente accumulato. Il materiale, credo, è sufficiente all'elaborazione di una teoria più generale dei rapporti della *Commedia* di Dante con il *Roman de la Rose*. Prima di procedere ad una tematizzazione (per "figure" ed "immagini mentali" prima ancora che per nuclei semantici), sarà bene procedere ad una gerarchia tra i vari riscontri testuali ed iconologici.

Il perno attorno a cui ruota la nostra analisi è certamente l'aver constatato come anche nella *Commedia* sia presente, e anzi assuma valore fondante come "contenitore simbolico" (piuttosto che come metafora accanto ad altre metafore), il tema dello specchio, e più precisamente della fonte-specchio di Narciso. Tale nucleo simbolico è comprensibile, almeno ad un pubblico colto (che come Dante conosceva il *Roman de la Rose*), proprio grazie alla presenza, sin dall'inizio della *Commedia*, dell'aggettivo gallicizzante "perigliosa". Esso consente di stabilire un legame sia con la parte del *Roman de la Rose* di Guillaume de Lorris dedicata alla rievocazione del mito di Narciso, sia, e a maggior ragione, con la risemantizzazione che di quella parte fece il De Meun nella parte del discorso di *Nature* relativo agli specchi e alle illusioni e poi in quello di Genius, che trasforma la fonte di Narciso in "fontana di vita". Anche qui compare l'aggettivo, questa volta al genere femminile come in Dante: "fontaine perilleuse" che sembra ancor più probante, rispetto al *miroeur perilleus*, se messo a confronto con l' "acqua perigliosa" verso cui si volge il naufrago della similitudine posta all'inizio della *Commedia*. Si può certamente sostenere che la ripresa dantesca del tema dello specchio (come tramite di una visione fantasmatica e di una proiezione nell'interiorità), si relazioni in modo particolare con l'opera di risemantizzazione del sistema simbolico della prima *Rose* operato dal goliarda parigino, piuttosto che direttamente all'opera del De Lorris. La discussione su quale dei due autori abbia influenzato maggiormente Dante, appare peraltro piuttosto oziosa, dal momento che la circolazione delle due *Rose* le vedeva congiunte e intrecciate in un sistema dualistico e antitetico, un giano bifronte, per stile e ideologia, ma unitario per quanto riguarda

almeno la struttura narrativa. E il codice, con tutta probabilità appartenuto a Brunetto Latini, su cui il poeta fiorentino lesse il *Roman de la Rose*, conteneva sia la prima parte che la continuazione del De Meun. Proprio questa struttura dualistica, di due opere diverse, il rapporto tra le quali a volte richiama quello di un testo e della sua parodia (ma una parodia più ambiziosa dell'originale), suggerisce di postulare un analogo "sistema" letterario nella coppia *Fiore-Commedia* (anche se tale rapporto inverte il precedente, e riguarda dunque la parodia e l' "antiparodia").

Val la pena di ripetere le potenziali obiezioni a questa tesi, e ancor più di ribadire le risposte già formulate. Ad esempio a chi volesse sostenere che "acqua perigliosa" indica un mare in tempesta, evocato dal latinismo "pelago", che fa pensare ai marosi e ai flutti del vasto mare in cui si dibattevano Enea e i suoi marinai "*rari nantes in gurgite vasto*", dunque qualcosa di diverso da uno specchio come lo si immagina oggi (cioè una lucida e pulita superficie riflettente), trascura il fatto che l'aggettivo "periglioso" non significa propriamente "tempestoso", a cui meglio si adatterebbe l'aggettivo più generico "pericoloso", ma piuttosto "insidioso". Il periglio è un pericolo che non si vede. Se concreto, è un'insidia che si nasconde sotto una superficie o un velo (nel caso del mare o della fonte uno scoglio oppure una profondità inaspettata). Dunque potrebbe ben adattarsi all'idea dello specchio di Narciso, che in primo luogo era una fonte, ma dotata di una profondità, tale dunque da intrecciare alla percezione sensibile dell'immagine riflessa i fantasmi dell'alterità che si cela nell'acqua. Il timore e la paura, peraltro, sono legati tradizionalmente alla condizione dell'innamorato, tanto da costituire un topos codificato. Così Ovidio nelle Eroidi (lettera di Penelope a Ulisse):

Res est solliciti plena timoris amor

Ov. Her. I, 11-12

Abbiamo visto, d'altra parte, come il "ragionare per immagini", secondo le categorie della semantica visiva-figurale, significa percorrere un testo in modo diverso da come lo si leggerebbe secondo le strutture (logiche e narratologiche) della semantica testuale. Possiamo certo leggere la *Commedia* soltanto come una "narrazione allegorica", in cui la narrazione lineare, quella vissuta e testimoniata dall'agens, è inframezzata da *exempla* incastonati in allegorie, metafore e similitudini. È anzi probabile che Dante pensasse che una parte consistente del proprio pubblico dovesse recepire il racconto della *Commedia* secondo questa struttura interpretativa. E d'altra parte il ruolo

meramente didattico dell'allegoria, intesa come immagine di natura didascalico-concettuale collegata al testo narrativo, si riscattava nella tensione escatologica e figurale che l'intera narrazione assumeva come prefigurazione della salvezza dell'umanità al tempo dell'intervento del veltro. Ma non si può escludere, e anzi alla luce dei dati del nostro lavoro sembra probabile, che accanto al tradizionale "testo quadrifario" (una narrazione interpretabile secondo il livello letterale, allegorico, morale, anagogico), nella *Commedia* vi sia un ulteriore livello esegetico, che non si sostanzia in nessuno dei quattro sensi del testo "esplicito", ma si renda visibile ad una considerazione dell'opera come sistema di immagini, edificio memorativo. Per meglio comprendere questo livello esegetico è necessario però adoperare una logica diversa da quella razionale e analitica della semantica testuale, e anche da quella tipologica dell'allegoria *in verbis*, e piuttosto riflettere sulla particolare logica associata alle immagini mentali. Per comprenderlo, può essere utile un esempio banale: nella semantica verbale vale il principio di non contraddizione (A non è non A). Nella semantica delle immagini, e senza spingersi alle figure impossibili di Escher, è possibile pensare ad una immagine che sia un oggetto e contemporaneamente un altro (pensiamo al caso dell'anamorfosi). Un'immagine inoltre, può mutare, trasfigurarsi in un'altra, e ciò può essere interpretato sia come trasformazione dell'oggetto che rappresenta, che come conseguenza del mutare delle capacità percettive e interpretative di chi la guarda. Nel caso poi dello sguardo nello specchio come autopercezione di sé, possono valere le due interpretazioni, e intrecciarsi l'una nell'altra. Lo sguardo riflesso si carica allora di una valenza estatica e contemplativa, che apre nuove possibilità rispetto all'antitesi (e al cortocircuito semantico) tra identificazione di soggetto conoscente ed oggetto conosciuto, da un lato, e, dall'altro, proiezione di sé in un'alterità radicale (lo sguardo femminile come sguardo Meduseo, perché restituisce all'amante un'immagine di sé come "maschera bianca", statua di se stesso, priva di identità e vitalità). Questo annientamento, che costituiva l'epilogo tragico del *Lai di Narciso* di Maria di Francia, come anche l'esito della psicomachia cavalcantiana (dissoluzione dell'io in una molteplicità di spiritelli), viene superato da Dante non attraverso una sublimazione religiosa della materia cortese, che, del tutto nuova nella cultura medioevale, sarebbe stata solo frutto del genio dantesco; ma, al contrario, in un rapporto di continuità con i modelli teologici e mistici già presenti nella letteratura cortese e

nell'allegoria mediolatina, attraverso il riutilizzo della componente mistico-neoplatonica che il De Meun aveva ripreso da Alain de Lille.

Analogamente, il pensiero per immagini è di tipo analogico, innesca riferimenti e legami tra parti del testo che secondo la logica classica del discorso non sarebbero comparabili. Le immagini sono suscettibili di disporsi secondo una "rete", in cui la singola porzione di immagine assume un diverso significato a seconda che sia considerata singolarmente, o che sia posta in relazione con le altre. Se ad esempio si considerano singolarmente i vari bassorilievi del Partenone (che raffigurano dei lanciatori e dei guerrieri) lo sguardo restituisce un'impressione intorno allo stile dell'opera d'arte o al soggetto rappresentato. Ma se si considerano come parte di un'unica immagine, ecco che emergono i rapporti di causa ed effetto e la dinamicità dell'azione (ad esempio tra il lanciatore a destra e il soldato colpito a sinistra). Nella *Commedia* possiamo pensare che accada qualcosa del genere: all'interno della narrazione testuale Dante dissemina delle immagini. Queste immagini certamente mantengono una loro valenza "locale" (tanto che di volta in volta vengono classificate come metafore, similitudini aventi finalità didattiche, allegorie, *images agentes* della retorica, figure mitologiche). Nello stesso tempo però interagiscono tra di loro, all'interno di un sistema che può essere colto solo nella visione d'insieme dell'opera. È proprio il caso dell'acqua perigliosa di *Inferno I*. Da un lato il lettore meno accorto si accontenterà del riferimento generico al "pelago", latinismo di sapore epico. Dunque a un mare presumibilmente tempestoso, da cui il naufrago si allontana impaurito (eppure però, stranamente, si volge a guardarlo). Dall'altro il lettore colto dell'epoca, quello che conosceva il *Roman de la Rose* e il riferimento al mito di Narciso, o più genericamente al tema dello specchio e dello sguardo femminile, innescato dall'aggettivo "periglioso", coglieva la presenza di un contenuto allusivo nascosto, un riferimento ermetico a un'esperienza che anziché epica si presenta innanzitutto come contemplazione del fantasma del desiderio e percorso introspettivo di tipo sapienziale. Dante insomma fornisce un duplice statuto alle immagini metaforiche che corredano il suo racconto: da un lato "spiegano", forniscono un impianto didattico alla propria narrazione esemplare; dall'altro "alludono", disseminando nel testo immagini che fanno riferimento all'esperienza del viaggio non più come narrazione epica di un corpo che si sposta nelle regioni infernali e poi nel cosmo, ma come contemplazione di un'immagine cangiante. Si può cogliere l'utilità di questo approccio specifico ad una semantica delle immagini

visive del testo, proprio con il caso che ho appena citato dell' "acqua perigliosa". Si è detto che si può rilevare una contraddizione tra l'aggettivo "perigliosa" (e dunque alla materia tragica del mito di Narciso) e il sostantivo "pelago" che invece fa pensare al mare in tempesta e dunque ad una materia epica. Fissità tragica, allucinazione del desiderio e fantasmi nei quali si dissolve il soggetto, da un lato; dinamicità di una narrazione epica, presenza del corpo dell'agens, che significa anche unità e integrità del soggetto, dall'altro. Il sostantivo "acqua", cui "perigliosa" si riferisce, non aiuta a sciogliere la contraddizione. Esso è ambivalente, potendo adeguarsi sia all'acqua immobile di una fonte, che all'acqua in tempesta del mare. Certo, se Dante avesse voluto, avrebbe potuto scegliere il sostantivo "mare". Le ragioni della metrica non glielo impedivano. Singolare, e non del tutto spiegabile nei termini dell'esperienza comune, è il guardare nell'acqua tempestosa da parte di un naufrago impaurito. L'ambiguità, l'enigmaticità di questi versi resterebbe tale se non accostassimo a questa immagine quella di Paradiso XIX:

*Però ne la giustizia sempiterna
la vista che riceve il vostro mondo,
com' occhio per lo mare, entro s'interna;

che, ben che da la proda veggia il fondo,
in pelago nol vede; e nondimeno
èli, ma ceta lui l'esser profondo.*

Par. XIX, 58-63

Se tralasciamo, come abbiamo detto di voler fare, il contesto "locale" e il carattere ancillare e didattico che la similitudine assume in tale contesto (la giustizia divina è incomprendibile alla mente umana perché la trascende), riusciamo più agevolmente a comprendere come questa immagine possa essere messa in relazione con quella di Inferno I. Là si accennava ad uno sguardo, un mirare puntuto, nell'acqua, suggerendo che esso poteva nascondere un'insidia; qui si chiarisce in che cosa consistesse il periglio. A far comprendere il legame con l'inizio dell'inferno è una spia testuale: la ripresa del latinismo "pelago". Il naufrago della similitudine è sfuggito ad un pericolo mortale, di cui non si rendeva conto perché finché si è "in pelago" (cioè sulla superficie del mare) non ci rende conto della sua profondità. Il naufrago è infatti "uscito fuor del pelago alla riva", quindi rimanendo sull'acqua non poteva rendersi conto della sua

profondità. Ora però, essendo giunto “a la riva” può vedere “da la proda”, cioè percepire quella profondità che prima gli era celata. Insomma in questo passo del Paradiso viene fornita la chiave di comprensione per la situazione iniziale della *Commedia*. Essa non prende inizio dall’allontanamento da un mare in tempesta, ma dal guardare dentro questo mare (questo specchio dell’interiorità) secondo una prospettiva diversa. Dante potrà guardare nella fontana di Narciso⁴¹² senza perdersi in essa, perché a differenza del naufrago “in pelago”, che non è cosciente della profondità abissale del mondo interiore che si dispiega ad uno sguardo introspettivo, è cosciente della necessità di accedere a questo livello conoscitivo guardando “da la proda”, attraverso la “*prudencia*” (evocata da Ecate triforme, che assume la sembianza dei tre corpi distinti delle fiere di in Inferno I). Lo svelamento dell’enigma muta il senso, la direzione stessa del viaggio dantesco. Non si tratta di un moto di allontanamento dal male, dalla materia e dal peccato, ma un “entrare in essa” secondo le tappe di un percorso sapienziale che richiede che l’accesso a una conoscenza superiore sia preceduta dalla discesa alle radici biologiche dell’esistenza umana, in un contatto profondo con la terra e la generazione. È, questa, la *yle* platonica, la materia sorda in cui sembra di riconoscere la scaturigine filosofica della “*silva*”; ma questa è anche l’equivalente di un’immagine agostiniana di matrice platonica ripresa da Bernardo, la *regio dissimilitudinis*, il mare angoscioso⁴¹³ dell’alterità che pure è presupposto del processo di elevazione spirituale. L’occhio allora potrà internarsi, dove è da notare anche il gioco lessicale tra “internarsi” come “entrare in profondità” e “internarsi” come “farsi trino” (da porre in relazione con la metafora codicologica dell’universo dell’ultimo canto paradisiaco, dell’universo come un libro che “si squaderna” secondo i quattro elementi).

In questo senso, come si è detto, si deve interpretare anche il volo sulla groppa di Gerione. Dante non fugge dal “gorgo” (da intendersi in modo ambivalente come gorgo del mare ma anche come gorgoneion, testa medusea), ma affissa lo sguardo in esso. Una conferma di come nella *Commedia* si assista ad una trasfigurazione della stessa immagine, si ha proprio in una delle ultimi immagini paradisiache: il “miro gurge” di Paradiso XXX. Il doppio latinismo, in un contesto ricco di echi gallicizzanti, richiama

⁴¹² Un interessante confronto tra il mito di Narciso nel *Roman de la Rose* e nella *Commedia* si può leggere in PICONE, 1977.

⁴¹³ Il passaggio da “mare” a “regione” si è compiuto per una corruzione del testo nella tradizione che ha condotto questa immagine dal *Politico* di Platone (273D) attraverso Plotino, *Enneadi* I, 8, 13 fino ad Agostino. Cfr. VANNINI, 1996.

anch'esso il primo canto dell'inferno (dove il latinismo pelago era associato a gallicismi come periglioso e a la gaetta pelle).

4.2 La topografia memorativa dei due poemi

Il lettore di questo lavoro avrà notato, forse ricavandone un certo stupore, che ad un procedere analitico della lettura comparata tra la *Rose* e il nostro maggior poema, non è seguito poi un tentativo di sintesi, magari espresso attraverso una tematizzazione dei simboli e delle immagini ricorrenti passati dalla *Rose* alla *Commedia*. Questa mia "mancanza" in realtà ha una spiegazione di tipo metodologico. Una tematizzazione per immagini del rapporto *Rose-Commedia* nascondeva l'insidia, sempre presente nell'esegesi dei testi medioevali, di piegare i dati testuali ad una tesi preconcepita. Dimostrazione di come tale rischio riguardi anche le menti più brillanti ed intellettualmente oneste è la già citata requisitoria di Gilson contro le fantasiose analisi del simbolo della corda da parte di Mandonnet. E se anche tale polemica dovesse sembrare ormai datata, in quanto entrambi gli studiosi che la animarono erano poco avvezzi ai moderni strumenti della semiologia, basterà citare allora un noto semiologo contemporaneo, Umberto Eco, che in un suo recente romanzo fa confessare ad uno dei suoi personaggi che lavorare sui simboli comporta sempre il rischio di entrare in una sorta di delirio in cui si dimostra tutto e il contrario di tutto.⁴¹⁴ Proprio per evitare questo pericolo abbiamo cercato di partire sempre dall'analisi comparata dei testi, sviluppando solo in seguito le nostre ipotesi indiziarie basate su quel particolare modo di rapportarsi al contenuto della creazione poetica che è la riflessione iconologica. Il nostro scopo insomma non consisteva tanto nel dimostrare, come si dimostra un teorema, il decisivo influsso della *Rose* sulla *Commedia* (e magari la paternità dantesca del *Fiore*), quanto mostrare come il dato intertestuale possa essere interpretato non solo secondo gli strumenti classici della critica letteraria (elementi linguistici, metrici, dati stilistici) ma anche secondo una memoria per immagini, disposte in uno spazio ordinato, che influisce sui processi, talora irrazionali, sincretici oppure onirici, che sottendono la creazione poetica anche quando essa recupera elementi apparentemente solo testuali di

⁴¹⁴ ECO, 2004. Più che per le qualità letterarie citiamo questo romanzo di Eco perché il suo carattere autobiografico ci consente di leggere la frase citata come una confessione della difficoltà di operare in campo semiologico.

altri autori. Il nostro insomma è un metodo che intende sviluppare ed ampliare il concetto di “memoria interna”, estendendo tale concetto nella direzione indicata dalla scienza iconologica, e sviluppando i contributi più recenti di alcune indagini di questo tipo (in particolare le reti Restorff⁴¹⁵). Va inoltre ricordato come le immagini della *Rose* (o condivise con la *Rose*, in quanto derivate da entrambe le opere dal comune bacino della tradizione allegorica) passino nella *Commedia* in quanto sono rovesciate o negate, oggetto di deformazione grottesca o al contrario recuperate ad una dimensione sacrale dopo che nella *Rose* erano state proposte in chiave oscena e dissacrante (pensiamo proprio alla rosa, figura della genitalità femminile oggetto della queste erotica di Amante nella *Rose* e “candida rosa” dei beati nella *Commedia*).

Se da un lato rivendico la scelta di non costruire una tematizzazione per immagini intorno al recupero della *Rose* nella *Commedia* (avendo comunque messo in luce la natura dinamica dei processi ad esso sottesi), credo che nella sede di una riflessione conclusiva io non possa sottrarmi a sviluppare un’analisi di due simboli che assumono un particolare rilievo in quanto ciascuno di essi non rappresenta una immagine tra le tante che abbiamo citato, ma è l’anima stessa della “topografia memorativa” in cui la rete delle immagini del poema prende senso. Ricordiamo innanzitutto che la nostra indagine è di natura iconologica, e non meramente iconografica.

La Rosa

La rosa nel poema transalpino è proprio il bocciolo di rosa di cui si innamora l’Amante ancora nei versi di Guillaume. Una forma circolare disposta su un piano orizzontale. Un cerchio insomma, di cui al più viene evidenziato il centro. Possiamo innanzitutto provare che tale forma non è solo propria del bocciolo di rosa, ma definisce lo spazio topografico e mentale della Queste. Questo già in Guillaume. Infatti il giardino di *deduit* è circondato da mura, e al suo interno il roseto è cinto e protetto da difese di forma circolare. Il cerchio come spazio mentale nella prima *Rose* si definisce dunque in rapporto ad un sentimento di chiusura e di oppressione. Avevamo già visto come il Mancini interpretasse questa impressione di claustrofobia con il fatto che il De Lorris intuiva che il mondo cortese era in crisi, insidiato dall’esterno dai nuovi valori della società mercantile. Si potrebbe obiettare che il movimento di Amante lungo un fiume potrebbe spezzare questa circolarità ossessiva del movimento. Ma in realtà il tema epico del viaggio non viene mai preso seriamente in considerazione dal De Lorris. La

⁴¹⁵ PIEROTTI, 2009 e ib.2010.

topografia della Queste è limitata e caratterizzata da una circolarità ossessiva. La riprova è che l'intero roseto viene visto da Amante nel fondo della fontana di Narciso. L'immagine del cerchio richiama indirettamente anche quella della spirale, cioè della fascinazione magica o dell'atteggiamento estatico e contemplativo. Questa figura viene resa sinestesicamente con lo spandersi del profumo della Rosa intorno, tanto che Amante non si può sottrarre al suo potere di fascinazione. Ma l'immagine della spirale viene richiamata anche dalla fissità tragica dello sguardo di Narciso (richiamato alla memoria dall'iscrizione sul bordo della fontana).

Un primo dato che emerge dalla lettura del *Roman* (considerato come un'unica opera), è dunque il fatto che l'immagine mentale che fornisce l'ordine e l'architettura della *queste* (erotica e gnoseologica al tempo stesso) è appunto la rosa-cerchio. Se nell'analisi delle singole immagini allegoriche e retoriche è lecito articolare una riflessione sul modo particolare in cui vengono proposte (enfaticizzazione retorica o "colores", riferimenti al mito classico, interazione tra codice visivo e verbale), quando oggetto del nostro studio sono i simboli che definiscono la topografia memorativa, il contesto virtuale, in cui il percorso conoscitivo si articola, essi possono, anzi devono, essere analizzati secondo una considerazione astratta della loro forma. Dunque per "Rosa" non intenderemo qui un'immagine allegorica tra le tante (anche quando costituisce l'oggetto del desiderio di Amante oppure oscena metafora genitale), ma lo spazio mentale in cui prende forma la *factio* allegorica. Cerchiamo dunque di definire tale forma in astratto. Subito occorre distinguerla dall'immagine del "fiore", visto nello slancio verticale del gambo. Quest'ultimo infatti si connette, indirettamente, all'albero della vita (il tramite è il tema iconografico dell'albero di Jesse). Esso è quindi simbolo di vitalità e fertilità, come i fiori che compaiono nel cantico dei cantici

Io sono il giglio delle valli, il narciso delle pianure

Conferma di ciò è il fatto che se è vero che l'albero della vita è una trasfigurazione della Croce, il fiore è una delle metafore di Cristo. Cristo è infatti il fiore e il frutto del seno di Maria. Tale simbologia era ben nota a Dante, non solo perché era un cristiano del Medioevo, ma anche perché fiorentino: la basilica di S.Maria del Fiore prende nome appunto da questo simbolo cristologico (e da ciò capiamo come l'espressione "maladetto fiore", letteralmente riferita al giglio delle monete fiorentine, sia potenzialmente blasfema, come "ipocristo" nel *Fiore*). Prima di analizzare l'antitesi tra

Rosa, simbolo circolare dell'amore passione e delle leggi di natura nella *Rose* e nel *Fiore*, simbolo vitalistico e germoglio anticipatore dell'albero della vita, nella *Commedia*, soffermiamoci ancora sugli influssi che la simbologia della rosa ha sull'esperienza giovanile dantesca. Una prima domanda che possiamo porci è se esista una fase dell'esperienza poetica di Dante, in cui questa immagine circolare, che definisce uno spazio mentale "avvolgente" e costrittivo, assuma una particolare pregnanza. Una prima risposta ci viene dall'analisi delle immagini contenute in "*Io sono stato con amore insieme*"

*Però nel cerchio de la sua palestra
 liber arbitrio già mai non fu franco
 Sì che consiglio invan vi si balestra
 Rime L(a), 9-11*

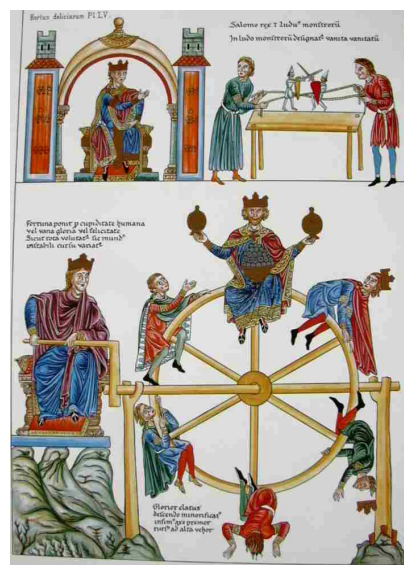
Si osservi come la tradizionale camera della memoria, luogo mentale *dell'immoderata cogitatio*, si trasformi in un più oppressivo agone interiore, in cui è soppressa ogni capacità di intervento razionale umano. Una similitudine del cerchio come immagine di uno spazio costrittivo ed avvolgente, associato alla signoria di Amore, compare nelle parole stesse del Dio personificato, quando appare a Dante in una delle visioni delle *Vita Nuova*:

Ego tanquam centrum circuli, cui simili modo se habent circumferentie partes; tu autem

non sic" V.N. xii 4 [5. 11]

L'immagine del cerchio richiama poi il determinismo astrale (le sfere concentriche il cui moto ordinato condiziona, come il meccanismo di un orologio, la psicologia umana). L'immagine di un moto e una forma circolari connessa al determinismo naturale e quindi alla questione del libero arbitrio (se le azioni umane sono condizionate dai cieli come è possibile che l'uomo possa scegliere tra il bene e il male?) è ampiamente presente nel discorso di Nature, nella *Rose* di Jean de Meun. Dante sentiva in modo particolare il problema del libero arbitrio e vi dedicherà molti versi

(il discorso di Marco Lombardo che abbiamo più volte citato, *Purg.* XVI, e poi in *Purg.* XVIII). Al tema del libero arbitrio si collega poi quello della Fortuna, anch'essa rappresentata da una figura circolare (la ruota) Nei versi che abbiamo citato più su la riflessione riguarda ancora l'ineluttabilità del sentimento e della passione amorosa (verrà ripresa anche nella frase di Francesca da Rimini “*Amor ch'a nullo amato amar perdona*” *Inf.* V). è possibile che su di essa abbia influito il ricordo della *Rose*, ma certo



Hortus deliciarum (ms. 1180) di Herrade di Landsberg miniatura illustrante la Ruota di Fortuna

in un rapporto di analogia e di concorrenza con il sentimento opprimente e soffocante che la passione amorosa esercita in Cavalcanti (l'impossibilità del consiglio umano fa pensare all'amore che toglie la vista e fa perdere il lume della ragione in Guido), e forse anche con l'impressione di chiusura e circolarità ossessiva che, almeno ad una prima lettura, genera la sestina arnaldiana. Diciamo da subito che questa interpretazione della sestina di Arnaut come correlato formale del sentimento di oppressione di un'anima che lotta vanamente contro i propri fantasmi, non dà pieno conto degli elementi di novità che essa contiene e del fatto che non coincide con gli esiti della disperata analisi cavalcantiana. Ma è pur vero che il giovane Dante, secondo le tesi di Perugi, recepì la sestina in due momenti diversi. Al primo di questi momenti corrisponde una valutazione che sottolineava l'analogia con la circolarità ossessiva del'amore passione. Non sarà dunque un caso che la sestina dantesca traduca in immagine esplicita questo sentimento della ripetizione circolare:

Al poco giorno ed al gran cerchio d'ombra

L'idea di uno spazio (interiore ma anche reale) topograficamente definito da un cerchio, legato al campo metaforico dei fiori e caricato di una valenza psicologica negativa, si trasferisce dalla malinconia (implicata nell'immagine della notte che avanza) come caratterizzazione dell'intellettuale solitario (ricordiamo, per conferma, che *Un dì si venne a me Maliconia* fu scritta nello stesso giro d'anni di *Tre donne* e *Al poco raggio*)

ad una definizione topografica caricata di una valenza politico-morale: nel Paradiso essa definisce la terra, dove si svolgono le vicende di coloro che inseguono i fallaci beni della fortuna, nel regno sublunare, come “*l’aiuola che ci fa tanto feroci*”⁴¹⁶ (*Par. XX*, v.151). Anche per l’aiuola abbiamo un riscontro testuale:

Cloz d'une haye tout entour

R.R., 1613 e cfr *supra*, p. 69

Si noti che Dante in *Monarchia* III, xv aveva usato una simile espressione (“*aiuola dei mortali*”), ma con una minore enfasi drammatica. È proprio il contesto del Paradiso, il confronto con gli occhi di Beatrice e con la pace del gran mar dell’essere, che imprime a questi versi l’espressione di un sofferto sdegno. È cosa nota, d’altronde, che le invettive più violente della *Commedia* siano quelle del Paradiso: la contemplazione del “sommo bene” non esclude, cristianamente (e a differenza degli averroisti) il ricordo drammatico, o meglio la riattualizzazione improvvisa e violenta nella coscienza, dell’immagine del mondo presente che “disvia”. A proposito di un’espressione come “il gran mar dell’essere” Si noti come anche Dante alla fine recuperi, sacralizzandola, l’antitesi che la stessa Rose aveva sviluppato: quella tra la serena accettazione delle leggi di Natura, nella quale l’annullarsi reciproco delle forze contrapposte nel ventre della materia produce una sensazione di pace e di silenzio, che si potrebbe proprio paragonare alla quiete profonda di un grande mare; e la sarabanda delle vicende umane (i rovesci di Fortuna, la commedia degli inganni, la lotta tra i sessi), che di quel mare costituisce come l’increspatura che sulla superficie fanno le onde, senza che essa arrivi mai a turbare la serenità delle profondità marine. In questa vana lotta del singolo individuo con le leggi di Natura, troviamo forse la matrice del naufragio di Ulisse (congiunta però, come vedremo in seguito, all’immagine tradizionale dell’Inferno che si apre come una bocca che inghiotte i peccatori). Sempre connesso con il tema della Fortuna (carattere effimero e fallace del regno sublunare), è la forma circolare come metafora del volgere rapido del tempo. Essa si spiega abbastanza facilmente: la forma regolare del cerchio richiama il tempo prosaico, uguale, della vita e del lavoro umano. Esso può essere rappresentato dal moto ripetitivo delle pale di un mulino. Credo che anche per questo l’idealismo visionario di un Don Chisciotte vada ad infrangersi proprio contro le pale di un mulino a vento (scambiato per un drago). A dire il vero non abbiamo un’immagine di questo tipo in Dante. È interessante però notare come il

⁴¹⁶ Una espressione simile ma con una minore enfasi drammatica, è l’*aiuola dei mortali*.

volgere rapido ed effimero del tempo sia associato alla figura circolare della rosa in uno dei trionfi petrarcheschi.

I' vidi il ghiaccio, e lì stesso la rosa

(Petr. *Triumphs*, V, v.49)

è un'immagine istantanea, un flash, che associa la forma circolare della rosa al volgere rapido ed incessante del tempo umano. Qualcosa di analogo si può forse ritrovare nel mulinello d'aria nell'Inferno dantesco. Solitamente viene interpretato come una metafora della violenza della passione amorosa, ma anche una sua lettura come simbolo dinamico della caducità e fatuità delle passioni umane di fronte all'eterno sembra appropriata. Anche il Boccaccio, nelle *Genealogie deorum gentilium* utilizza la rosa come simbolo della fatuità della bellezza terrena (senza però la capacità petrarchesca di fondere il concetto, la breve durata del ciclo vitale della rosa, e l'immagine, la forma circolare del fiore che richiama il rapido volgere del tempo):

“et sicut per tempusculum rosa delectat, parvoque lapsu temporis marcet”

(Bocc. *Gen*, XXII)

Prima di sviluppare ulteriormente il tema della reinterpretazione in chiave di rovesciamento palindomico del simbolo della rosa-cerchio nel Paradiso, soffermiamoci ancora sulla contrapposizione tra questo tema e quello del fiore-giglio in Dante.

In più di un'occasione infatti Dante sembra giocare su questa contrapposizione tra “Rosa”, simbolo cortese e “fiore”, elemento vitale e simbolo cristologico (connesso all'albero di Jesse). Tale polarità è ravvisabile nella già citata canzone dell'esilio (*Rime*, XLVII). La rosa compare come metafora della Donna che simboleggia Driatura. Qui è chiaro il debito con il lessico cortese, ma di una cortesia ormai ridotta ad espressione di un sentimento paradossale e castrante: succisa rosa, fiore reciso, immagine di castrazione e di morte.

Dolesi l'una con parole molto,

e 'n su la man si posa

*come succisa rosa*⁴¹⁷ (*Rime* 47, vv. 20-22)

Ad essa si contrappone il fiore

⁴¹⁷ La matrice letteraria dell'espressione (“*flos succisus aratro*” di *Eneide*, IX, 435), ripresa anche da Boccaccio (*Elegia di Madonna Fiammetta*, capitolo II : “*E quale succisa rosa negli aperti campi infra le verdi fronde sentendo i solari raggi cade perdendo il suo colore*”), nulla toglie alle considerazioni iconologiche.

(...) e 'l fior, ch'è bel di fori,
fa disiar ne li amorosi cori (ib., vv.99-100)

Il simbolo del fiore (da intendersi, nella tensione verticale della spinta linfatica, contrapposto all'astratta orizzontalità della rosa) come simbolo della speranza e della vita stessa è nella *Commedia*, nei versi infernali *Quali fioretti, dal notturno gelo* e poi nel luogo in cui compaiono ancora tre donne (Beatrice, Lia, Rachele)

Un'altra declinazione semantica del cerchio è quello della natura-materia che avvolge e ricomprende l'essere umano. Questo tema sembra connesso con quello del determinismo astrale e di una visione materialistica, ma assume anche una valenza psicologica indipendente da ogni valutazione razionale. In esso il simbolo della fontana che attira e trascina in modo ineluttabile si allarga al mare (il grande mare dell'essere in Dante, che nella seconda *Rose* è il grande ventre della Natura), che ricomprende tutte le creature nella pace eterna. Questa immagine traspare dal discorso di Natura del De Meun e diventa macrometafora dell'intera vicenda umana. Tutte le complesse vicende degli uomini, la lotta tra i sessi e quella tra gli uomini per il potere e il possesso anche carnale delle donne, rientrano in un grande disegno (hegelianamente diremmo una "astuzia") di Natura, che alla fine è come un grande mare che nonostante le increspature della sua superficie non turba mai il sereno delle proprie profondità. Questa immagine è dunque caricata di una valenza positiva al termine della queste della *Rose*, che è anche un'educazione sentimentale che conduce ad una serena accettazione della vita e delle sue regole, in primis il "dovere" procreativo. Dobbiamo però ricordare che nel Medioevo l'dea dell'abbraccio mortale e della bocca che si apre facendovi precipitare l'uomo aveva anche una connotazione infernale. Le antiche rappresentazioni dell'inferno, precedenti a quelle dell'inferno inserito nel Giudizio Universale,

lo raffiguravano come una grande bocca circolare in cui l'umanità peccatrice precipitava (per la gente semplice simbolo di Lucifero che inghiotte i peccatori, mentre per gli intellettuali era anche simbolo dell'annullamento dell'uomo nelle vicende della materia), per poi scomparire per sempre alla vista, come si precipita in un mare che si sia aperto d'improvviso. Ritengo che questa immagine arcaica dell'inferno, anche nella sua variazione di Satana gettato nello stagno infernale (perfetta antitesi della fontana di vita), (e di lì anche l'immagine del naufragio nel *Moby Dick* di Melville, che come vedremo in seguito, riprenderà tale tema proprio da Dante). Psicanaliticamente potremmo interpretarlo come l'immagine di una madre (la natura materia), che ricomprende in un abbraccio avvolgente il proprio figlio. In questa direzione possiamo interpretare anche la più volte citata immagine di Tre donne (dove le donne è simbolo di una femminilità che è mater e materia al tempo stesso, il tre simbolo del pene, e la succisa rosa il fiore reciso cioè l'evirazione). Notiamo infatti che le Tre donne sono disposte "intorno" al cuore del poeta. Per esemplificare tale concetto riproduciamo qui la deposizione del

Caravaggio, che sembra ricollegarsi allo stesso circuito simbolico (tre donne in lutto disposte a semicerchio, immagine del Cristo depresso corrispondente al fiore reciso).

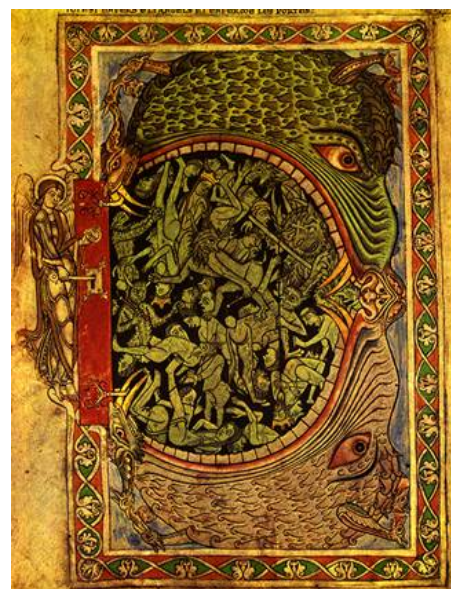


1 : Apocalypse, B.N., fr. 403, f. 40, Satan dans l'étang de feu.



2 : Apocalypse, New York, Cloisters Museum, 68. 174, f. 35, Satan jeté dans l'étang de feu.

L'inferno a forma di grande bocca (Satana gettato nello stagno di fuoco) nei libri dell'Apocalisse. Dal ms. B. N. Fr. 403 (figura in alto) e New York 68, 174,



L'inferno a forma circolare (grande bocca) Dal Salterio Winchester (Cotton Nero C IV, f. 39, l'angelo e l'inferno)



Caravaggio: *Deposizione nel sepolcro*
Pinacoteca Vaticana Le Tre Marie



Michelangelo Buonarroti: *Pietà*, 1499
Roma, Basilica di San Pietro in Vaticano

una simbologia analoga si può evocare per uno scultore che conosceva e leggeva appassionatamente la *Commedia* dantesca. Michelangelo Buonarroti nel rappresentare la pietà insiste proprio sul concetto della mater che è anche materia del corpo del figlio, e per sottrarlo allo scempio del mondo (lo “scandalo della Croce”) lo abbraccia in modo quasi da ricompenetrarlo nel proprio corpo. Questa immagine di un ritorno “in utero” è quasi la drammatizzazione di un suicidio e ripropone, nelle arti figurative, il grande tema della malinconia dell’intellettuale.

Possiamo ormai concludere che all’altezza delle rime citate, il giovane Dante, sotto l’influenza dei modelli della poesia provenzale (Raimbaut d’Aurenga e Arnaut in particolare) e probabilmente della stessa *Rose*, concepisse la figura del cerchio, connessa al simbolo della rosa, come evocatrice di un amore cortese trasferito ormai nell’ambito dell’amore passione, e per questo venisse associata all’impossibilità di usare liberamente della propria ragione, e dunque alla caduta nel peccato. Sulla base di queste considerazioni capiamo il successivo passaggio dal traviamiento morale, determinato nell’amante dal fatto che ormai la cortesia si basava su una parola poetica fattasi veicolo di menzogna e inganno (sulla scorta di quanto già aveva sostenuto Guittone in *Ora parrà*), alle immagini dei cerchi e gironi dell’Inferno. È però necessario sviluppare un’altra considerazione. Finora abbiamo parlato della Rosa-cerchio in Dante mettendola

in relazione in particolare con la produzione trobadorica (opposizione tra *flor e flor enversa*, cioè rosa e giglio in Raimbaut; circolarità ossessiva delle sestina di Arnaut) oppure con il *Roman* del De Lorris, che comunque si può riferire all'ambito dell'antica cortesia. Nel momento in cui prendiamo in considerazione i cerchi e gironi infernali (e la loro antitesi nei cieli, nelle sfere, nella stessa "rosa mistica" del Paradiso) dobbiamo allargare la nostra considerazione del cerchio nella direzione di una cosmografia che lo chiama in causa non solo come simbolo dei moti interiori (o della camera della memoria concepita come lo spazio chiuso e circolare di una torre cfr la torre in cui è rinchiusa *Bel Acueil*), ma anche il macrocosmo dei movimenti astrali. Ecco allora che con Jean de Meun, che esprime istanze culturali razionalistiche, viene accentuato il tema delle sfere celesti e del determinismo astrale. Con il De Meun passiamo dal Mithos dell'antica cortesia, al logos di un universo ordinato e materialisticamente determinato dalle leggi della Natura. È inutile dire che questa non poteva essere la concezione dell'universo in Dante. La forma dell'Universo secondo il sistema tolemaico, che spesso si evoca anche per farla coincidere con il sistema delle relazioni morali in Dante, mai avrebbe potuto essere la topografia memorativa della *Commedia*. Era per lui essenziale segnare uno stacco, una soluzione di continuità nel meccanicistico e deterministico moto dei corpi celesti. Se dal punto di vista filosofico Dante cercherà di risolvere il problema del libero arbitrio con le sottili argomentazioni dei versi purgatoriali (canto di Marco Lombardo e *Purg.* XVIII), che rendono giustizia di quelle tesi che vogliono fare di lui *sic et simpliciter* un averroista; dal punto di vista poetico e delle immagini risolve il problema con delle linee di frattura nella concezione dello spazio fisico che emerge dal viaggio oltremondano, che gli consentono di sviluppare una cosmografia che spezza il legame inscindibile tra i corpi e le sfere che li governano (per gli uomini la sfera del regno sublunare di Fortuna). Prima di procedere nell'analisi dell'immagine dell'universo fisico nella *Commedia*, che costituisce il punto di arrivo della sua rielaborazione filosofica e poetica dell'universo ordinato di *Nature* in Jean de Meun, cerchiamo però di ricostruire le fasi di questo passaggio dall'immagine e dal movimento circolare nella prima elaborazione poetica, a quella della Croce-albero della vita e al movimento secondo la spinta di una tensione verticale.

Possiamo vedere la prima tappa di questo cammino in un'immagine metafisica, che costituisce la parte centrale di sonetto della *Vita Nuova* XXX che secondo molti studiosi

costituisce l'annuncio, se non della *Commedia*, almeno di un poema paradisiaco in onore di Beatrice:

*Oltre la spera che più larga gira,
passa 'l sospiro ch' esce del meo core:
intelligenza nova, che l' Amore
piangendo mette in lui, pur su lo tira*

VN XLI, Son 25, 1-4

L'aggettivo "nova", in accordo con lo spirito di tutto il prosimetro giovanile, significa il distacco dalle vecchie concezioni dello spazio e dell'universo, anche nel segno di un rinnovamento spirituale. In questa nuova concezione il poeta immagina, o meglio vive, il distaccarsi di un "sospiro" che in un'atmosfera rarefatta valica l'ultima sfera dell'universo fisico. Potremmo discutere a lungo sulle implicazioni filosofiche di questo movimento ascendente, di questo "rapimento" (non una visione o immaginazione come le altre della *Vita Nuova*) al di fuori del regno in cui impera Fortuna (il regno sublunare). Esso può richiamare l'aristotelismo (come movimento di un'essenza attirata dal proprio principio), oppure, coerentemente con l'aristotelismo radicale, il movimento che porta una mente intellettualmente eletta a ricongiungersi con l'intelletto agente, nella contemplazione estatica delle idee in esse contenute (la "felicità mentale", il *summum bonum* di Boezio di Dacia, l' "*amor che drittamente spira*" di *Par. XV*, 2). Ma possiamo anche metterlo in una prospettiva in cui esso prefigura, quale simbolo metafisico ed astratto, tutto il percorso dell'agens della *Commedia*. Ecco allora che questo primo embrione del modello fisico dell'universo della *Commedia* si esprime proprio con una linea verticale (il moto lineare ascendente del sospiro uscito dal cuore) che taglia, spezza, la circolarità delle sfere celesti. Questo atto del "tagliare" in modo netto ogni relazione con l'esperienza di quegli uomini che vivono sotto il regno di Fortuna, oltre che orgogliosa rivendicazione di una superiorità spirituale, è anche l'annuncio dell'assoluta novità della propria arte. Tale segno stilizzato (una linea che "taglia" una sfera), messo a rappresentare una novità assoluta nel pensiero e nell'arte richiama per analogia quella dell'occhio/luna tagliato nella sequenza iniziale di un film di Bunuel.⁴¹⁸ Questa prima visione non rende però conto di un altro aspetto del viaggio

⁴¹⁸ Luis Bunuel *Un chien andalou* cortometraggio, 1929. In Bunuel la luna non rappresentava probabilmente le sfere celesti o il regno sublunare, ma le romantiche di un'arte ormai incapace di esprimere contenuti nuovi, mentre l'occhio tagliato è un'immagine che disturba e sconvolge, ma è anche simbolo di una rivoluzione nella visione del mondo, che avrebbe dovuto esprimere la new age artistica

dantesco: il suo essere un viaggio non solo astrattamente fisico, ma il suo svolgersi lungo un percorso interiore nelle passioni umane. Ciò richiedeva che Dante non solo spezzasse la circolarità meccanica delle trasformazioni dell'universo materiale, ma anche recuperasse gli aspetti vitalistici del sapere ermetico. Di quel sapere cioè che concepiva un legame profondo tra macro e microcosmo, espresso dalla teoria dei quattro umori. In questa prospettiva non basterà più nè una astratta visione metafisica, nè il progettato poema paradisiaco, ma sarà necessario che quella visione richiami la spinta linfatica di una vita che rinasce (analogamente, in ambito sacro, alla visione del germoglio nato sul tronco dell'albero di Jesse). L'immagine che attua nella *Commedia* questo spostamento, definendo già all'inizio del viaggio il senso di tutto il percorso, è, come avevamo già anticipato, quella dei fioretti (cfr *Supra* pag.206).

*Quali fioretti, dal notturno gelo
chinati e chiusi, poi che 'l sol li 'mbianca
si drizzan tutti aperti in loro stelo*

Inf. II, 128-130

Questa immagine dei fioretti racchiude in sè il programma stesso della *Commedia*: il rifiuto della simbologia castrante della rosa e la trasfigurazione di un fiore, teso nel suo gambo, in albero della vita, dunque in metafora di Cristo stesso. Il drizzarsi dei fiori (che sottende la circolazione linfatica, quindi anche il percorso degli umori che condizionano l'animo umano) prelude alla tensione verticale (“*si che 'l piè fermo sempr'era il più basso*”) del percorso dell'agens lungo i fiumi infernali.⁴¹⁹ Si potrebbe obiettare che un'immagine così astratta e metafisica di un'entità che si muove in uno spazio siderale non richiama direttamente la Croce di Cristo. Ed è pur vero che Dante all'altezza del XLI libro della *Vita Nuova* aveva in mente, con tutta probabilità, solo un poema paradisiaco onde “*cantare di lei più degnamente*”. Ma è anche vero che l'immagine della Croce come elemento che in qualche modo concorre a definire quel

cui apparteneva (secondo la poetica surrealista “squarciare il tamburo della ragione raziocinante, e contemplare il buco”). A parte le oscillazioni di significato, resta suggestiva l'identità dell'immagine.

⁴¹⁹ Riportiamo le parole di una dantista americana “*La similitudine dei fioretti . . . ha . . . un significato complessivo che è centrale alla concezione di tutta l'opera; facendosene metonimia anticipatrice e insieme mise en abîme, essa propone il momento del riscatto, il percorso di pentimento e di perdono, il recupero della conoscenza e dell'amore nella simbiosi del divino e dell'umano: il rapporto salvifico Beatrice-Dante vi si articola nei suoi momenti cruciali, ponendosi insieme come significante del rapporto Cristo-Umanità. È questo rapporto esistenziale . . . a rivelarsi centrale, ed è esso che organizza tutti gli altri percorsi semantici, i quali gli sono sottoposti*” FERRETTI CUOMO, 1994: p.141.

movimento di ascesa attraverso le sfere celesti era già probabilmente presente. Ce ne dà una conferma indiretta un'immagine analoga nella *Commedia*: il movimento di una stella lungo i quadranti dell'Universo, che questa volta vengono esplicitamente paragonati al diagramma della Croce:

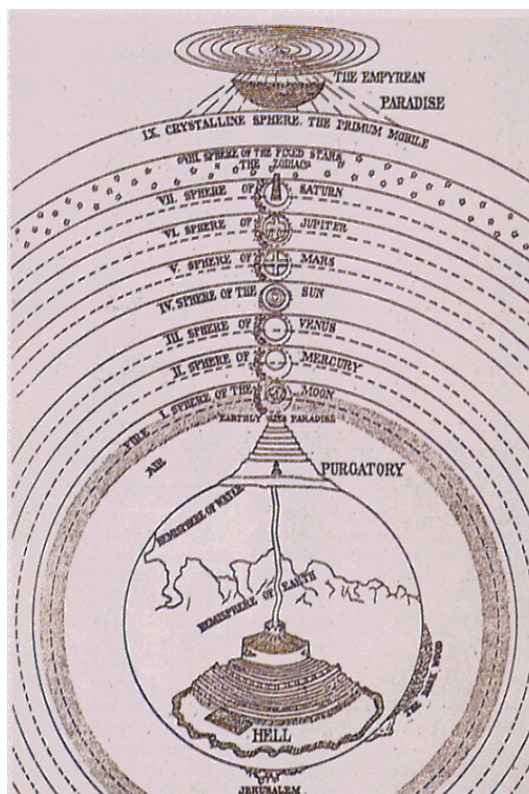
*Bene è che senza termine si doglia
chi, per amor di cosa che non duri,
etternalmente, quello amor si spoglia.
Quale per li seren tranquilli e puri
discorre ad ora ad or sùbito foco,
movendo li occhi che stavan sicuri,
e pare stella che tramuti loco,
se non che da la parte ond'e' s'accende
nulla sen perde, ed esso dura poco:
tale dal corno che 'n destro si stende
a piè di quella croce corse un astro
de la costellazion che lì resplende;*

Par. XV, vv.9-21

Notiamo come Dante insista nei primi versi del canto sulla linearità di una tensione verticale (*amor che **drittamente** spira* v.2, *allenta e tira*, che sembra richiamare *il pur su lo tira* di *Vita Nuova* XLI, l'immagine lineare delle corde dello strumento celestiale). Il movimento del corpo luminoso nello spazio siderale è ora qualcosa di più di una semplice linea, disegna un angolo retto proprio per segnare il diagramma della Croce. Non solo dunque un "taglio" netto con la geometria circolare ed opprimente dell'Amore passione e delle occupazioni fallaci nel regno di Fortuna, ma una sua sacralizzazione. Da notare come nel *Paradiso* Dante non traduca l'ispirazione poetica solo in teologia contemplativa o rapimento mistico, ma mantenga sempre lo sguardo sul *mondo che mal vive*, così alla contemplazione si aggiunge il riferimento a chi vive di beni fallaci ("*chi per amor di cosa che non duri*", la benigna volontà contrapposta alla cupidigia). Il modello dell'Universo che esce dalla sintesi poetica di Dante (che non necessariamente coincide con le sue cognizioni filosofiche e scientifiche che possiamo documentare sulla base di altre sue opere, come ad esempio la *Quaestio de aqua et terra*) era dunque diverso da quello tradizionale del sistema tolemaico (su cui ha

modellato la sua concezione dei nove cieli del *Paradiso*). Dunque possiamo superare la topografia dell'universo astrattamente scientifica, per recuperare quella del Giudizio Universale modellato sullo schema fissato per la prima volta da Cosma Indicopleustes (derivante da un modello diffuso in Oriente). In essa il Giudizio Universale viene presentato attraverso una sezione verticale dell'universo conosciuto. Nelle realizzazioni bizantine (vedi ad esempio la cattedrale di Torcello, ispirata ai modelli bizantini), di cui abbiamo già riportato alcune immagini (cfr *Supra* pag. 81) colpisce il fatto che le relazioni spaziali siano investite di un significato morale e la centralità che vi assume la Croce/Albero della vita. Sulla scorta di quanto abbiamo detto relativamente al superamento del simbolo della rosa, che definiva la topografia del Roman, con i "fioretti" (probabilmente i gigli che, visti nel loro slancio verticale, costituiscono un'anticipazione dell'albero della vita), comprendiamo come la topografia memorativa della *Commedia* segua lo schema del Giudizio Universale, interpretato in chiave essenzialmente cristologica. Qualcuno potrebbe obiettare che il simbolo della Croce o dell'albero della vita non sembra definire la topografia del viaggio oltremondano, nè tanto meno la cosmologia dantesca. Intanto perché non coincide con il percorso del viaggio ultraterreno tradizionalmente riportato nelle illustrazioni della *Commedia*, in secondo luogo perché essa non appare sintetizzabile in una figura unica, essendoci delle soluzioni di continuità nel viaggio dantesco. A questo proposito è necessario ricordare che il concetto di topografia memorativa non definisce un'immagine tra le altre che il lettore può oggettivare in un "tipo" iconografico, ma la rete che mette in relazione tra loro e definisce lo spazio virtuale e mentale del percorso del lettore (o fruitore del testo orale, nel caso dell'omiletica). Essa insomma non è fatta perchè il lettore la comprenda, ma serve all'autore per far sì ch'egli "sia compreso" nella fictio allegorica. Quindi meno essa è definita ed esplicitata, meglio l'autore riesce ad attuare il controllo sulla ricezione del testo da parte del suo pubblico.

Questo rende ragione del fatto che la topografia “esplicita” del viaggio infernale, quale appare nell’illustrazione della fig. a lato non corrisponda con la sua natura di percorso lungo i fluidi vitali di un albero allegorico. Gli strumenti che l’esegeta ha per definire, mediante la riflessione iconologica, lo spazio mentale del poema è allora quello del paradigma indiziario, che ricostruisce il disegno dell’autore mediante l’analisi dei dettagli (particolare insistenza su determinate forme ed allegorie, procedimenti di mise en abime ecc.).



La topografia del viaggio dantesco secondo la rappresentazione tradizionale

Nel nostro caso un aiuto prezioso è venuto dalla lettura per contrasto dell’edificio memorativo della *Commedia* con quello della *Rose*. Il fatto che si tratti poi di una costruzione mentale, di uno spazio virtuale, e non di un’architettura coerente con le leggi della geometria o della fisica, rende conto anche delle soluzioni di continuità che si registrano nel percorso dantesco. ce ne dà la conferma un’interessante analisi della geometria dell’universo dantesco, sviluppata recentemente nel saggio di un fisico prestato al dantismo. Lo scienziato romeno Horia-Roman Patapievici in un suo recente saggio⁴²⁰ cerca di rispondere all’interrogativo su quale fosse il mondo di Dante. Il fatto che egli precisi fin dalle prime pagine che con l’espressione “mondo di Dante” non si riferisce al mondo teorizzato dalla cosmologia e dalle conoscenze bicliche e scientifiche medioevali, cioè la visione del cosmo certamente conosciuta da Dante⁴²¹ e condivisa dagli uomini del suo tempo. Lo scienziato ricorda infatti che Dante dichiara di percorrere il proprio viaggio “*fuor del moderno uso*” (*Purg.* XVI, v.42), in un modo cioè che rendesse possibile salire con il proprio corpo fino al cielo di dio (possibilità che ni passato era stata offerta a S.Paolo. Dopo una digressione sull’utilità della *Visio Pauli*⁴²²

⁴²⁰ PATAPIEVICI, 2004.

⁴²¹ Che, soprattutto per allontanare da sè ogni sospetto di eresia, aveva fissato in un’opera che è anche un documento notarile, la *Quaestio de aqua et terra*, che doveva impedire ogni illazione dannosa per l’esule

⁴²² La visione del viaggio celeste descritta dall’apostolo nella seconda lettera ai Corinzi (12,1-9),

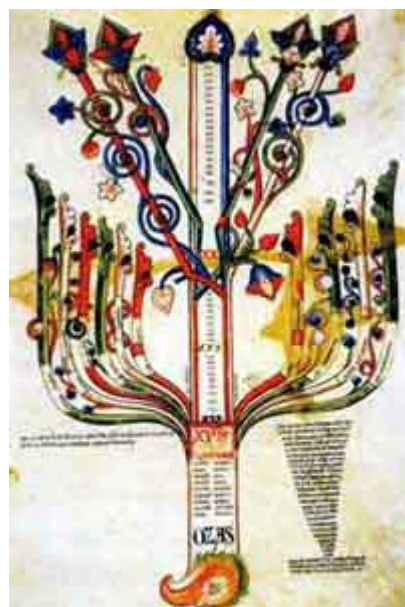
per comprendere la visione dantesca (anche perchè ripresa poi nell'Apocalisse di Paolo, il testo apocrifo molto diffuso nel mondo cattolico fin dal III sec, la cui topografia oltremondana presenta notevoli analogie con quella descritta da Dante), l'autore ricorda l'originalità del viaggio dantesco, caratterizzato da due "rovesciamenti" spaziali. Tali soluzioni di continuità rispetto alle rappresentazioni unitarie geometriche che fanno rientrare in un medesimo schema la terra e i cieli del Paradiso, sono necessarie perché altrimenti si avrebbe l'assurdo che la cosmologia di un viaggio nella mente di Dio ha come immagine centrale Lucifero, posto al centro della terra. Il primo dei rovesciamenti spaziali si ha all'incontro con Lucifero, nel punto più profondo della terra (il suo centro), quando i due poeti pur continuando a scendere, cominciano a salire nell'emisfero australe. Il secondo viene invece descritto quando Dante e Beatrice lasciano le sfere celesti per passare all'Empireo. In tale passaggio dal mondo visibile a quello invisibile si ha una specie di "rivoltamento dello spazio", per cui ciò che prima appariva concavo, visto dall'interno, ora, dall'esterno del mondo invisibile, appare convesso, di modo che lungo la linea che li separa, il mondo visibile si riflettesse capovolto in quello invisibile (l'Empireo). Lasciando ora le complesse argomentazioni dello scienziato romeno (che chiama in causa anche le immagini che illustrano la fisica di Einstein), per rimanere vicini al testo della *Commedia*, possiamo sviluppare due osservazioni. L'una è che il concetto del rovesciamento del visibile nell'invisibile, lungo la superficie di una sfera, determina un'analogia tra il passaggio all'empireo e il percorso di un'immagine fino all'occhio umano (in cui le immagini del mondo reale si riflettono rovesciate). Da ciò abbiamo la conferma della saldatura che Dante compie tra il livello cosmologico della visione (il viaggio nel creato) e il livello psicologico (viaggio interiore, che trova il suo compimento quando la visione di sé, dentro di sé, si annulla fino a perdersi negli occhi della donna amata). È come se il percorso di Dante fosse in realtà il viaggio a ritroso di un'immagine fino agli occhi di chi la vede (Beatrice che vede il poeta ma vede anche negli occhi di Dio). In definitiva, come sottolinea ancora Patatievici, il viaggio di Dante è ontologicamente un viaggio nella mente di Dio, che però è in ogni istante sospeso allo sguardo di Dio (riflesso dagli occhi di Beatrice). Un'altra considerazione, per noi di particolare interesse: Dante esprime questo concetto del rovesciamento spaziale proprio con l'immagine di un albero capovolto se visto dalla Terra e diritto se visto dall'Empireo. Tale albero è il Tempo, che affonda le radici nel nono cielo e spande le sue fronde in tutte le altre sfere celesti

*e come il tempo tegna in cotal testo
le sue radici e ne li altri le fronde,
omai a te può esser manifesto.*

Par. XXVII, 118-120

Si noti l'abisso che separa l'immagine circolare del tempo umano nei versi che avevamo citato dai *Trionfi* di Petrarca (il rapido volgere del giorno e della notte, dell'estate e dell'inverno, riassunto dalla circolarità della rosa, simbolo essa pure di un'esistenza effimera) e il tempo dell'Eterno di Dante, che come un grande albero spande le sue fronde.⁴²³

A proposito di immagini rovesciate ricordiamo il caso dell'Emme, che "ingigliandosi" (ancora il richiamo all'immagine vitalistica del fiore-giglio) si trasforma in aquila. Per questa immagine, come per quelle dei cerchi trinitari si è ipotizzata una ispirazione dal *Liber Figurarum* di Gioachino da Fiore⁴²⁴ (vedi figura a lato). Le riflessioni che abbiamo sviluppato intorno al persistere dell'immagine del fiore e dell'albero anche nel Paradiso, ci aiutano a superare la difficoltà che poneva alla nostra ipotesi interpretativa⁴²⁵ l'infittirsi di figure circolari nel Paradiso. Ricordiamone alcune:



Liber figurarum tav. V

La sfera celeste (*Par. I*); Le danze dei Beati; Spiriti sapienti disposti in tre corone concentriche (*Par. X*); I cerchi di fuoco concentrici dei cori angelici (*Par. canti XXVIII e XXIX*); la rosa mistica dei Beati (*Par., canti XXX e XXXI*).

Nel canto di Tommaso (*Par. XIII*) il ricorso a lemmi che richiamano forme e movimenti circolari è particolarmente insistita (*volger v.9; rota v.12; girarsi v.17; circolava v.21; volger v.28; come centro in tondo; mezzo cerchio v.101*). Essi costituiscono forse un

⁴²³ E si osservi nello stesso canto l'insistere sull'immagine del fiore "Ben fiorisce ne li uomini il volere;/ ma la pioggia continiua converte/ in bozzacchioni le sosine vere." *Par. XXVII vv.124-126*

⁴²⁴ su questo tema vedi BERTI, 1957 e CICCIA, 1997.

⁴²⁵ Quella cioè dell'opposizione tra topografia memorativa circolare nella *Rose* e secondo lo schema del fiore-giglio e della Croce-albero della vita nella *Commedia*

omaggio al carattere “divino” e “perfetto” (come la figura del cerchio) della sua speculazione teorica. E d’altra parte non possiamo dimenticare che il canto di Tommaso è anche quello che annuncia il rovesciamento palinodico della Rosa, oscena metafora genitale del poema transalpino, che si compirà con la Rosa mistica di par XXX e XXXI. Tale annuncio si legge alla fine del canto:

*ch'i' ho veduto tutto 'l verno prima
lo prun mostrarsi rigido e feroce,
poscia portar la rosa in su la cima*

Par XIII vv.133-135

Non si tratta ormai più della rosa come simbolo di una circolarità ossessiva e ripetitiva, ma simbolo vitale che ha superato il gelo dell’inverno e ora fiorisce nel riscatto morale. Questa rosa è in realtà una trasfigurazione del giglio, prefigurazione della Croce di Cristo. Ricordiamo infine che le immagini del cerchio o della rosa in funzione di palinodia si accompagnano a versi che riprendono la Croce o metafore floreali e arboree. Come dimenticare poi la citazione testuale di un passo dell’*arbor vitae crucifixae* di Ubertino da Casale?

*Sì che, dove Maria rimase giuso,
ella con Cristo pianse in sulla croce”*

Par. XI,70-71

A proposito degli spiriti sapienti, avevamo fatto notare che ad essi rispondono gli spiriti militanti, disposti e in movimento lungo i bracci di una Croce (*Par.* canti da XV a XVIII).

Concludiamo la nostra analisi della topografia memorativa della *Commedia* con un breve riferimento alle arti figurative. Cerchiamo cioè una conferma nell'iconografia del tempo di Dante, che confermi la nostra lettura del viaggio dantesco come viaggio lungo il fiume della vita (la circolazione linfatica) per i rami e le fronde di un allegorico albero della vita. Di particolare interesse per la nostra indagine è il mosaico pavimentale della basilica di Otranto. Dantisti e critici d'arte hanno notato le singolari analogie che esso presenta con le allegorie dantesche e con il percorso stesso dell'agens. Si noti come anche nel pavimento di Otranto si operi una soluzione di continuità tra Inferno e Paradiso, coerentemente con la necessità di operare uno stacco e un rovesciamento nel passaggio dalla terra all'empireo. Per ragioni cronologiche non possiamo ipotizzare che il monaco Pantaleo, che stabilì il programma iconografico del pavimento musivo, potesse essere influenzato da Dante. Alcuni si sono spinti ad ipotizzare un viaggio del poeta ad Otranto. L'ipotesi che mi sembra più economica è invece quella di vedere in Pantaleo e Dante artisti che in tempi diversi hanno dato forma artistica ad un comune bacino di immagini allegoriche.

Oltre alle raffigurazioni di alberi allegorici, risulta interessante anche il confronto con i Giudizi Universali, che come ricordiamo, presentano analogie strutturali con la figura del'arbor vitae (la loro topografia è dominata dalla Croce al centro, da cui esce il fiume della vita). Posteriore di un secolo alla *Commedia* è il Giudizio Universale del Beato Angelico. Lo citiamo perché è stato definito, dalla critica d'arte romantica e cattolica (Rio, Cartier, Marchese), come la traduzione pittorica della *Commedia* dantesca.

Il pittore, tomista e domenicano, da molti autorevoli studiosi, tra cui Longhi, è stato inserito nella corrente che prepara il Rinascimento, per la sua adesione al naturalismo. Altri lo definiscono un reazionario, che recupera modi giotteschi e rifiuta la modernità di Masaccio. Il giudizio che a noi interessa ora ricordare è quello di un critico romantico

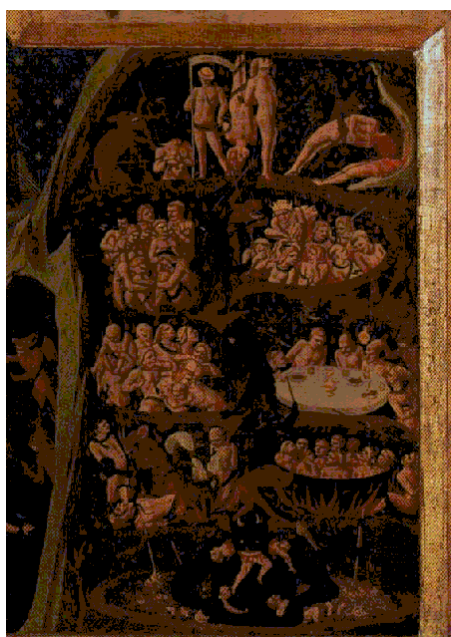


L'albero della vita del mosaico della basilica di Otranto

e cattolico, padre Marchese⁴²⁶, che insieme al Rio e al Cartier, l'ha definito come l'artista che ha tradotto pittoricamente l'universo della *Commedia*. Non riteniamo di condividere pienamente questo giudizio anche se il dipinto mostra notevoli elementi di interesse.



Beato Angelico, Giudizio Universale (1433)



**Beato Angelico, Giudizio Universale
Vista destra: l'Inferno**



**Beato Angelico, Giudizio Universale 1433
Vista sinistra: la carola dei beati**

Un'altra immagine che è opportuno citare è quella che illustra in alcuni manoscritti l'episodio che abbiamo già citato della leggenda di Barlaam e Josafat. Se l'Antelami ne

⁴²⁶ Marchese, Vincenzo Fortunato *Memorie dei più insigni pittori, scultori e architetti domenicani* Firenze : Le Monnier, 1854; id.

aveva dato una lettura laica, in questi manoscritti le miniature restano più fedeli al dettato moralistico, insistendo sull'immagine dell'unicorno che insegue il giovane. Esse d'altronde traducevano fedelmente il testo, come viene reso ad esempio nel Ms.

“Quando quelli vidde venire quella bestia c'à nome unicorno, cominciò a fuggire per paura che nol divorasse; et quando elli fuggia et elli cadde inn una fossa; et quando elli cadea, apresi ad uno albore, et a quello albore si tenea fortemente; et in quella fossa avea una barra là u' elli tenea su li piei. Et puose mente et vidde due topi, l'uno bianco et l'altro nero, che tucta via rodiano la radice di quello albore; et avianola tanto rosa che l'aviano quazi ricisa. Et l'omo sì considerò lo prefondo de la fossa, et vidde al fondo stare uno dragone di fiero sguardamento, et gictava fuoco per la gola et ponea mente in suso et tenea la gola aperta per devorare colui, et riguardasi et vide che de la barra quine u' elli tenea su li piei esciano quactro capi di serpenti.”

Un altro elemento iconografico che l'Antelami aveva espunto era il burrone (fossa) sul quale oscillava l'albero della vita al quale si era aggrappato il giovane. In definitiva se l'Antelami sembra riflettere la moralità laica di un De Meun, queste raffigurazioni avvicinano lo spirito della leggenda orientale all'universo morale della *Commedia*.

4.3 Un'ipotesi sulla genesi del *Fiore*

Potremmo ipotizzare che Jean abbia costruito la propria continuazione della *Rose* non come il semplice proseguimento di un racconto o di corpus dottrinale, ma con l'intento di creare tra i due blocchi narrativi una rete di rimandi nascosti che richiamano i rapporti misteriosi che legano secondo l'esegesi scritturale (a partire da Origene e Sant'Agostino) l'Antico e il Nuovo Testamento. Non manca di farlo però secondo una sublime ironia: se il Nuovo testamento è il compimento degli avvenimenti preannunciati nell'Antico (la salvezza dell'umanità attraverso l'Incarnazione e la Redenzione), la seconda *Rose* trasforma l'eden cortese del De Lorris in una discesa infernale. Insomma la *Rose* sarebbe, secondo questa ipotesi, una bibbia rovesciata. L'antiparodia di Dante allora consiste in questo: ricostruire il messaggio di salvezza ridicolizzato e banalizzato dall'opera dissacratrice della *Rose*, riproporre mediante la concatenazione delle terzine la tensione salvifica annullata dal rigore binario dei distici. Perché questo gioco di rispecchiamenti possa trovare conferma è necessario però postulare, oltre alla *Commedia*, un secondo testo opera dello stesso autore, un antitesto “infernale” che

riproponga, sia pure in maniera condensata, la materia della *Rose* e che consenta a Dante di edificare su di esso, secondo una rete di analogie nascoste che si estendono in realtà alla *Rose* stessa, l'epos salvifico della *Commedia*. Questa tesi può scandalizzare qualcuno: tutta la tensione escatologica della *Commedia* sarebbe in definitiva la reazione alla parodia dell'esegesi scritturale applicata alla queste cortese da parte di un autore che aveva deciso di mettere una pietra tombale sulla cultura cortese e i tentativi di un suo recupero in chiave teologica. Nondimeno è la tesi che, in conclusione di questo lavoro, mi sento di avanzare sulla questione del *Fiore*. Non si tratta di "dimostrare" con una prova inconfutabile che il *Fiore* è opera di Dante, quanto di avanzare un'ipotesi interpretativa che, partendo da premesse metodologiche diverse, dimostri la necessità ermeneutica, prima che filologica, della paternità dantesca del *Fiore*.

Vediamo ora una prima ipotesi della creazione della *Commedia* che tenga in conto anche il *Fiore*.

Il giovane Dante inizia ad affermarsi negli ambienti letterari della Firenze di fine Trecento, ricca di stimoli culturali ma anche caratterizzata da una forte instabilità politica e dall'alternarsi di modelli culturali e sociologici in contrapposizione tra di loro. Proveniente da una famiglia della piccola nobiltà, conscio delle proprie qualità intellettuali, cerca di ritagliarsi uno spazio e una dimensione di eccellenza nella elite culturale rappresentata dai poeti stilnovisti. Essi riprendono consapevolmente l'aspirazione ad una eccellenza morale ed intellettuale che era stata proprio della linea basso-cortese, in contrapposizione sia all'ideologia del potere e del possesso della linea alto cortese, sia alle tendenze comico-realistiche della nascente borghesia fiorentina. Forse in tale aspirazione confluiscono le suggestioni del neoaristotelismo parigino (divulgato da Sigieri di Brabante e Boezio di Dacia per fare un esempio e poi circolante negli ambienti goliardici), che propugnava una teoria della doppia verità e di una eccellenza intellettuale concessa a coloro che partecipano delle idee dell'intelletto agente. Considerato che il sincretismo e la fusione di elementi culturali diversi è tipica della cultura medioevale, soprattutto in questa fase di grande ricchezza, non possiamo escludere che sui poeti stilnovisti agiscano influssi anche della cultura arabo-islamica. Pensiamo al sufismo, a cui farebbero riferimento secondo alcuni⁴²⁷ i poeti stilnovisti per questa concezione di una superiorità spirituale del poeta e dell'intellettuale, nella

⁴²⁷ Vedi LALLI, 1928.

ricerca di una Sapienza superiore preclusa agli altri uomini (e a cui ci si potrebbe riagganciare per risolvere la famosa questione relativa a chi sia la Donna Sapienza della Vita Nuova). La coscienza di questa superiorità si combina d'altronde con l'impressione drammatica di un isolamento dal contesto sociale e dal carattere paradossale di questa ricerca che entra in conflitto con i fattori di modellizzazione culturale della nuova società borghese che si sta preparando. L'ortodossia dell'amore cortese inizia ad essere sentita come contraddittoria e soffocante da alcuni e colui che sembra esprimere questa sofferenza è Cavalcanti, che entra, con la propria psicomachia e l'analisi dell'amore come malattia, forza accecante che distoglie dalla ragione anziché elevare l'animo, in una crisi che sarà anche la causa della rottura con Dante. Il Dante della Vita Nuova infatti da una lato rompe con Cavalcanti, dall'altro dimostra di volersi avvicinare al modello fornito dalle Vidas e dalle Razos, di una unità tematica e spirituale dei canzonieri. Inconsapevolmente Dante si sta muovendo dunque nella direzione della costruzione di quell'io moderno, che percorre le tappe dell'elevazione morale non come gradini di una scala che allontana dal mondo e si fissa fuori dal tempo nell'oggettività dell'allegoria (pensiamo alle immagini della natura dei prestilnovisti, ai bestiari moralizzati ecc.), ma come momenti di un percorso di autocoscienza realizzato epicamente dall'io. Il modello è ovviamente la *queste* epica del romanzo cortese e quindi anche in questo Dante non rivela una originalità assoluta, ma una eccezionale capacità di ricombinare e funzionalizzare a una nuova sintesi poetica dati culturali eterogenei. Tra l'altro il tramite dei modelli provenzali per Dante e gli stilnovisti sono anche i siciliani che con il loro modello di una cultura laica e di una corte errante, assieme al modello congiunto dei clerici vagantes, con cui Dante era entrato in contatto nelle predicazioni tenute a S.Maria del Fiore ("le prediche de li religiosi"), rafforzando in lui questo ideale epico ed errabondo dell'intellettuale voce profetica e capace di incarnare un antimodello volto all'eccellenza. Forse, non va dimenticato, nonostante, ma sarebbe meglio dire proprio in forza, delle ripetute negazioni dantesche, in ciò ha influito il modello guittoniano, e del Guittone pentito in particolare, che in questa separazione netta che divide a metà l'esistenza e il percorso letterario potrebbe aver aperto la strada alla frattura di Dante con il proprio passato di poeta d'amore. Nel mentre è invischiato in queste problematiche (ricordiamo comunque che *La Vita Nuova* si chiude sull'annuncio di un poema paradisiaco in onore di Beatrice, per cui già si ravvisa la rielaborazione in chiave cristiana, ispirata alle agiografie, della donna angelo

stilnovistica), forse un po' prima forse un po' dopo, conosce il *Roman de Rose*. Può darsi che ne avesse una conoscenza frammentaria, forse legata a una diffusione in parte orale o condensata. Andrebbe anche capito il ruolo di Brunetto Latini, il suo primo maestro in Firenze, anche per metterlo in rapporto alle altre possibili fonti di conoscenza della *Rose* per Dante: probabile frequentazione dell'università di Bologna (Riferimento alla famosa torre nella *Commedia* e riferimenti nel *Fiore*), strettamente legata all'Università di Parigi, o addirittura a Parigi (si ricordino in proposito la notizia del viaggio a Parigi del Boccaccio e i riferimenti nella *Commedia*). Brunetto tra l'altro era stato in Spagna e non si può escludere che sia stata una delle fonti per l'accesso di Dante alla cultura islamica (importante anche per i numerosi parallelismi strutturali e tematici tra *Commedia* e Islam, in particolare *Il libro della Scala*, messi in rilievo da A. Palacios, Guenon e altri). Comunque il primo contatto con la *Rose* deve essere stato negativo per Dante. In questa banalizzazione del paradosso cortese e del *pattern* teologico trinitario che in esso si esprimeva (da una struttura e modellizzazione culturale basata sul tre come numero sacro e tramite di ascesa spirituale, la *Rose* passa al due attraverso una lettura dell'esistenza come commedia degli inganni, come lotta tra i sessi, in cui l'autore, analogamente alla Natura, resta indifferente, addirittura scompare. La cifra della seconda *Rose* insomma è il disincanto a cui corrisponde l'ironia e la dissacrazione. Alla sistematica demolizione della cultura cortese, e delle sue possibilità di un riuso in senso teologico, e alla destrutturazione della gravidanza semantica del simbolo attuata linguisticamente con l'*equivocatio*, Dante dapprima risponde con un'ironia sull'ironia. Così ritengo potrebbe essere inteso il *Fiore*: il portare alle estreme conseguenze la *Rose*, togliendole ogni pretesa di serietà, di presentarsi come un'autentica *summa* del nuovo sapere erotico, riducendola alle parti narrative, condensandola, riducendo le allegorie a maschere vuote che si agitano in uno scenario grottesco. Ma proprio qui Dante scopre quello che sarà il comico dell'*Inferno* e prende gusto in questo strano tipo di poesia che recupera il pesante allegorismo medioevale in chiave comico realistica (questa ipotesi darebbe ragione a coloro che hanno definito il *Fiore* un "*Inferno in fieri*"⁴²⁸). Un passo successivo sarà la decisione di fondere i due progetti: dissacrazione della *Rose* (e ricomposizione del reale da essa dissolto nell'ordine ternario della terzina a cui corrisponde a livello macrostrutturale la suddivisione in tre cantiche) e poema paradisiaco in un'unica struttura polisemica e

⁴²⁸ Cfr. *TFC*

polifonica, ispirata dai modelli del grande canto cortese e dalla rilettura in chiave escatologica dell'*Eneide* (come allegoria *in factis*). Vanno poi valutati gli influssi e le confluenze di tali modelli cortesi con gli elementi di modellizzazione in senso teologico che sembrerebbero essere messi in evidenza dalle somiglianze tra il ciclo del Graal e il Giuseppe di Arimatea (Vedi in proposito i saggi di Zambon e Pulega, ma anche di Michel Zink).

4.4 Contesto ed eredità

È giunto il momento di chiedersi quale sia l'utilità del lavoro che si è svolto. Essa si può sperimentare in due direzioni: la contestualizzazione culturale e l'eredità, ovvero l'influsso, non necessariamente consapevole che questo tipo di ricezione del testo della *Commedia* ha esercitato sulla tradizione letteraria posteriore.

La definizione di questa eredità ha finora incontrato due tipologie diverse di ostacoli. La prima riguarda la difficoltà di cogliere i riferimenti al messaggio custodito da questa rete di suggestioni testuali, per la loro stessa natura. Se per scoprirli nella *Commedia* si è dovuti ricorrere ad un paradigma indiziario, che illuminasse contemporaneamente la camera segreta dell'*obrador* dantesco e la trama delle allusioni di natura letteraria, sarà ancora su un livello ermetico-sapientiale che andranno ricercati i riferimenti con cui gli autori coevi o immediatamente posteriori a Dante hanno intessuto alcune proprie opere.

4.4.1 Rapporti con la mistica ebraica

L'ipotesi interpretativa che abbiamo avanzato, necessaria per conciliare l'idea della *Commedia* come viaggio-epos (tema più direttamente legato al modello virgiliano, che prevedeva comunque una discesa agli inferi) e quella del sogno visione generato dallo sguardo narcisistico nella fontana di Narciso (tema contemplativo, presente già nella tradizione cortese nella figura del "cavaliere mistico"), presuppone che il volo cosmico di Dante possa essere interpretato, oltre che come viaggio oltremondano (che in realtà riguarda il Dante agens nella misura in cui questo è un "fantasma" negli occhi di Beatrice), anche come esperienza mistica legata alla contemplazione di un'immagine. In questa prospettiva siamo sollecitati a pensare che su Dante abbia agito anche un altro modello di spiritualità, che aveva operato a Bologna, nello stesso periodo in cui vi aveva soggiornato il De Meun. Ci riferiamo al mistico ebraico Abulafia, che aveva messo a punto una particolare tecnica di meditazione. Questa tecnica richiedeva una particolare concentrazione del mistico, il quale sillabando, scomponendo e ricomponendo le lettere dell'alfabeto ebraico, giungeva ad uno stato di estasi che consentiva una superiore conoscenza delle cose divine. Numerosi sono i punti di contatto con le esperienze letterarie e filosofiche dantesche. Innanzitutto va ricordato come l'elemento combinatorio della mistica ebraica (particolarmente evidente nel libro detto della formazione, *Sepher Yetzirah*), fosse rapportabile alle esperienze di letteratura combinatoria che Dante aveva recepito in particolare attraverso l'esperienza della sestina araldiana. Tale contatto con la rimeditazione ossessiva della parola poetica, all'interno di una rigorosa griglia formale come è quella della sestina, trova riscontro innanzitutto nel dato semantico e stilistico della "reificazione" del significante lessicale, di difficile comprensione per noi moderni, che cartesianamente postuliamo una distinzione tra *res cogitans* e *res extensa*, ma ancora possibile nell'epoca in cui si riteneva che ciò che stava nell'intelletto dovesse necessariamente trovarsi anche nei sensi. La parola che agisce sul reale, che taglia e ferisce, poteva essere rinvenuta da Dante ad esempio nella sofferta poetica cavalcantiana (abbiamo più volte ricordato le sue "dolenti penne e sbigottite"). Un'analoga istanza di oggettivazione del significante, che diventa "cosa", strumento atto a ferire, capace cioè di lacerare la membrana che illusoriamente separa il micromondo interiore dal macrocosmo, trova corrispondenza nell'uso di un lessico dagli effetti "iperrealistici" (se confrontati con il simbolismo

rarefatto della tradizione cortese e poi stilnovistica), cui ricorre Arnaut nella sestina “*lo ferm voler*” (intra, onglia, arma, verga, oncle: parole-rima parossitone e ricche di consonanti, semanticamente connotate in senso realistico, foneticamente “spigolose” e intrusive, quasi un precedente del lessico petroso). Ad essa fa da contrappunto l’altro dato formale della sestina, il suo essere costruita sul vagheggiamento di una cosa assente, un fantasma del desiderio, che trova espressione formale nello sbilanciamento in avanti che affligge ogni verso, che ricombina la struttura del precedente, ma nello stesso tempo ne ripropone il vuoto (ogni verso ripropone in ordine diverso cinque delle sei parole rima, ma una, mai la stessa, è mancante). Ciò produce una particolare musicalità, come se ogni verso fosse un accordo cui manca una nota (analogamente a quanto accade nella musica di Wagner), producendo quindi un rinvio all’infinito, una melodia irrisolta (Non va poi dimenticato che la vicinanza delle esperienze di letteratura combinatoria di Arnaut con le teorie mistiche estatiche dell’ebraismo, non va ritenuta soltanto un dato di fenomenologia culturale, ma trova giustificazione nel legame che il poeta aveva instaurato con i circoli ebraici dell’epoca. Umberto Eco, nel suo saggio “la ricerca della lingua perfetta” ha ipotizzato che la concezione di una lingua che modella le sue strutture direttamente su quelle del reale, presente nel *De Vulgari Eloquentia*, fosse con tutta probabilità stata elaborata da Dante sotto l’influsso delle teorie di Abulafia. Il pensiero filosofico ebraico, d’altronde, anche nelle sue correnti razionaliste (in particolare Maimonide) aveva cercato di trovare un punto di convergenza tra l’aristotelismo radicale e l’emanatismo neoplatonico. Come si è visto a proposito del tema delle macchie lunari, Nardi ha dimostrato come anche l’originale pensiero filosofico dantesco fosse stato profondamente influenzato da questi tratti neoplatonici, che nelle correnti del misticismo ebraico sono particolarmente evidenti. Se poi scendiamo allo studio più dettagliato dell’esperienza mistica così come è concepita nelle opere di Abulafia, possiamo notare come alcuni passi danteschi sembrano alludere a concetti e in particolare ad immagini usate dal mistico di Cordova. Pensiamo ad esempio all’immagine delle parole e del sangue che si mescolano nel canto XIII dell’Inferno (“parole e sangue uscìo insieme”), canto già segnalato per la forte componente visionaria che lo pervade, e per il confluire in esso di una molteplicità di stimoli (classici, dell’arte figurativa contemporanea, del *Roman de la Rose*). In proposito dell’immagine delle parole e del sangue, avevamo già visto come fosse possibile interpretare tale accostamento non solo come allusione al mito virgiliano e

ovidiano (in cui le parole che escono insieme al sangue indicano una mescolanza di suono e immagine), ma anche come riferimento all'immagine del sangue delle ferite di Cristo nelle rappresentazioni dell'*arbor vitae*, nelle quali il rosso del sangue viene accostato al nero dell'inchiostro delle parole contenute nei cartigli. Avevamo anche visto come il dire che "parole e sangue" escono insieme, equivale ad alludere ad una deformazione grottesca di quell'immagine dell'*arbor vitae*, in quanto si presuppone che l'immagine di Cristo sulla croce presenti un movimento, un fluire del sangue che giunge a mescolarsi con l'inchiostro. È sorprendente notare come, in modo analogo a questa particolare interpretazione del testo dantesco, anche in Abulafia il tema del sangue (*vis imaginativa*) e dell'inchiostro (intelletto) acquistino una particolare pregnanza.

Vanno notate alcune forti analogie tra il modello del viaggio sapienziale comune al De Meun e a Dante, l'antitauclaudiano di Alain de Lille, e la mistica dello Zohar. Ad esempio le sette arti liberali di sophia corrispondono ai sette bracci del candelabro. La rosa stessa, del resto, è simbolo dell'ebraismo.

Notare il concetto di specchio opaco (cfr in Dante le macchie lunari) nella mistica ebraica (il malkut dello zohar cui si lega la simbologia della rosa mistica (cfr anche "quali fioretti...").

Secondo Sandra de Benedetti Stow quando Bonagiunta parla di "senno bolognese" si riferisce all'averroismo, ma quando parla di "forza di scrittura" si riferisce proprio alle tecniche abulafiane (contemplazione delle lettere dell'alfabeto). In questo senso il "guardar so stato e soa natura" cui allude il Guinizzelli nel sonetto responsivo potrebbe essere colto come un riferimento al contemplare la propria immagine interiore (tema del narcisismo), come anche una riproposizione del "guata manetto quella scignutuzza". Interessante anche il riferimento che fa la Stow all'ottimismo di Bonagiunta contrapposto al sentimento di dolore del Guinizzelli, dovuto al "periglioso inganno che l'omo a far diletta e porta danno".

4.4.2 Elementi orfici

Finora abbiamo trattato di quei miti che si possono definire “dello specchio”, occupanti posizioni diverse della galassia simbolica che ha come nucleo l’immagine riflessa. Abbiamo visto come lo statuto di non-metafora (piuttosto di contenitore simbolico) dello specchio, consenta di declinare tale tema secondo una varietà che si modula intorno ai nuclei semantici dell’identità/alterità, dell’individuazione del soggetto conoscente in rapporto all’oggetto conosciuto, dello sguardo femminile, dell’introspezione, del rapporto con il microcosmo, della catabasi nel regno dei morti, della metamorfosi in fiera, del viaggio sapienziale e salvifico, preceduto però da una regressione ad uno stato ferino. Benché sia meno evidente il legame con il nucleo tematico dell’immagine riflessa, anche il mito di Orfeo può essere ascritto a tale galassia simbolica. Alcuni studiosi vogliono considerare l’orfismo come una costante, una trama nascosta di riferimenti ermetici ed esoterici che informa di sé le radici della cultura europea. Una simile concezione, certo legittima dal punto di vista di chi la esprime, rischia però di portarci su un terreno piuttosto scivoloso. Se infatti si vuol sostenere che Dante, o qualunque altro autore, trasmette nella propria opera un determinato sistema simbolico, e con esso un messaggio ermetico, e nello stesso tempo che, trattandosi di un messaggio di natura esoterica, ciò è tanto più vero quanto più l’autore cela il proprio rapporto con le fonti, si pregiudica in partenza la possibilità di un controllo scientifico della veridicità del proprio assunto, che così risulta basato esclusivamente su argomentazioni “e silentio” e l’osservazione di analogie. Si tratta di ipotesi di lavoro interessanti, ma per le quali è difficile distinguere tra la tesi scientifica e una petizione di principio. Le cose non migliorano se poi le fonti anziché celate, ma comunque esistenti, si presuppongono addirittura non indispensabili, spostando il discorso dall’ispirazione basata su modelli o su di una tradizione verificabile, all’esistenza di “archetipi”, mappe mentali, che appartengono ad un “dna” culturale e che, trasmettendosi in modo spontaneo tra le varie generazioni dell’élite culturale europea, a rigore, non richiedono che l’autore li avesse ritrovati in modelli o fonti verificabili. D’altra parte, ritengo eccessiva anche la posizione di chi liquida come sciocchezze non dimostrabili le tesi del Guenon sull’esoterismo di Dante, e in generale di quelle dei sostenitori di una valutazione della componente orfica ed esoterica tra le matrici della nostra cultura, letteraria e non. Una posizione di compromesso può

consistere nel citare quei riferimenti orfici, che sono verificabili o almeno ipotizzabili come verosimili, e che sono stati volutamente ignorati dalla critica dantesca, proprio per le preoccupazioni “positiviste” che ho esposto sopra. Vero è infatti, restando valide le perplessità su un’interpretazione “esoterica” o protomassonica del livello anagogico del messaggio dantesco, che alcune fonti letterarie, e tra queste proprio quelle latrici dei riferimenti orfici di cui vogliamo parlare, pur prese in considerazione dai primi commentatori danteschi, risultano svalutate o passate del tutto sotto silenzio da parte della critica moderna. Esoteristi e razionalisti finiscono paradossalmente per concordare nello stesso difetto: svalutano il riscontro sulle fonti, o almeno, su quelle che nuocciono alla loro tesi. Eppure i riferimenti a Orfeo sono non solo presenti nel poema dantesco, ma anche raffrontabili con delle fonti se non certe almeno probabili. Una di queste avrebbe potuto essere Claudiano. Dell’ autore tardo-latino, che visse alla corte imperiale milanese del generale Stilicone, sono rimasti due poemi epici, dei quali, essendo la *Gigantomachia* ridotta a pochi frammenti, è utile soprattutto il “*De raptu Proserpinae*”.

La critica recente non gli attribuisce molta importanza, mentre fu celebrato come “fiorentino illustre” già dal Villani, nel II libro della sua *De origine civitatis Florentie et de eiusdem famosis civibus*. A questa prima consacrazione letteraria ne seguì più tardi una anche nelle arti figurative. Nel 1406 Claudiano veniva fatto rientrare nel canone degli autori “fiorentini” trecenteschi, aggiunto insieme al Salutati (ideatore di questa teoria di dipinti delle glorie letterarie fiorentine e morto proprio quell’anno) alla serie già esistente dei quattro dipinti di Dante, Petrarca, Zanobi da Strada e Boccaccio, originariamente concepita per Palazzo Vecchio e poi riprodotta in scala minore presso il palazzo dell’arte dei giudici e dei notai (o “del proconsole”). I dipinti sono in parte ancora conservati, e dopo un recente restauro hanno suscitato notevole interesse per l’aver mostrato, con tratti in parte diversi da quelli dell’iconografia consolidata, il “vero” volto di Dante. Non è sicuro che Dante conoscesse le Georgiche virgiliane, una delle possibili fonti del mito di Orfeo. è stato notato però che il nome ripetuto di Virgilio quando egli abbandona il Paradiso Terrestre in Purg. XXX 49-51, sembra riflettere la reiterazione del nome di Euridice da parte di Orfeo in Georg. IV 525-527.⁴²⁹

⁴²⁹ Cfr la voce *Dante and the classical tradition* in Lansing-Barolini *Dante encyclopedia* (pag. 254).

4.4.3 Citazione e parodia nel Boccaccio

I debiti boccacciani nei confronti del *Roman de la Rose* sono noti da tempo e non è il caso in questa sede di ripercorrerli. Tra gli studi dedicati al certaldese va ricordato il “Boccaccio visualizzato” di Vittore Branca, che mostra un approccio al testo medioevale che per molti versi ha contribuito a illuminare la prospettiva d’indagine in cui ci si è mossi in questo lavoro. Fra le opere merita di essere citato il Teseida, ovvero un poema che pur presentandosi come epos guerresco (la divisione in 12 libri riproduce quella dell’Eneide, e il verso adottato, l’ottava narrativa, sarà adottata nei poemi rinascimentali), poi mescola le carte amplificando un tema marginale (l’amore di Arcita e Palemone) e dando maggior rilievo alla materia erotica e cortese. L’opera peraltro mostra ampi debiti rispetto alle allegorie d’amore del *Roman*. Rispetto alle riflessioni che si sono fatte in questa sede sul rapporto tra il demoniaco infernale dantesco e le allegorie del rifiuto femminile, merita ricordare il passo della epistola a Madonna Fiammetta con cui l’opera si apre, dove il poeta dice di scrivere per vincere il suo “sguardo turbato e crudele”. Non è del tutto fuori luogo osservare come l’immagine inquietante di uno sguardo femminile da connotati medusei (rappresentato dalle tre fiere nella *Commedia* e dal riflesso narcisistico che dischiude al giardino cinto dalle allegorie del rifiuto femminile nel *Roman de la rose*) sia rievocata dal Boccaccio nel riferimento allo sguardo turbato e crudele.

Per quanto riguarda poi le ipotesi interpretative e il sistema di allegorie e immagini della *Commedia* che l’esame contrastivo con il *Roman de la rose* mette in luce, alcuni spunti si sono già forniti nei capitoli precedenti. In questa sede, di riflessioni conclusive, potrebbe essere interessante avanzare un’ipotesi sulla consapevolezza da parte di colui che si definì “fedele di Dante”, di un livello di interpretazione del testo della *Commedia* in cui l’allegorismo didattico moraleggiante è solo la patina che copre un simbolismo più stratificato, che chiama in causa il tema dello sguardo femminile, sia nell’esito mortifero che in quello contemplativo. Per il primo, basterà pensare al personaggio della Griselda, al suo “viso che non muta” (come se fosse una maschera) e all’inquietudine che genera nel marito. Anche il fatto che la giovane sia figlia di un porcaio (come la Circe omerica) rimanda a quelle citazioni odissiache che traspaiono anche nel testo della *Commedia*. Se la novella della Griselda rimanda dunque a quel tema del potere mortifero e pietrificante dello sguardo femminile, in qualche modo messo alla berlina

dalle umiliazioni cui la sottopone il marito, un'altra novella sembra invece alludere più chiaramente, anche se in funzione parodica, al tema, sviluppato nel nostro lavoro, dello sguardo narcisistico come sguardo contemplativo. Si era visto come questo “guardare in basso” (postura tipica di Narciso ma anche del malinconico), dischiuda a un sogno che è anche viaggio sapienziale. Nel caso della *Commedia* la proiezione dello “spirito fantastico” dell'agens negli occhi di Beatrice, lo porta a superare l'incanto di Narciso e a disegnare un cosmo moralizzato che segue la struttura di un albero della vita. Fatta questa premessa, vien da chiedersi se non vi sia una parodia di questo livello ermetico sapienziale nell'opera di Boccaccio. La risposta viene dall'analisi della novella nona della VII giornata. In essa un marito è oggetto di una beffa da parte della moglie e del suo innamorato. Al marito vien fatto credere che un pero abbia delle virtù magiche per cui chi vi sale e guardi sotto, veda una realtà fantastica la cui vista è preclusa agli altri. Una volta riunitisi sotto il pero il marito, la moglie, che si finge malata ed è sdraiata su una branda come la Beatrice morente di Donna Pietosa, e il servitore di Nicostrato e amante di lei, vi sale il primo, il quale, istruito dalla donna finga di scandalizzarsi per aver visto marito e moglie unirsi impudicamente. Il marito rimane incredulo ma una volta salito sull'albero, assistendo a sua volta al (vero) convegno amoroso della donna e del suo giovane amante, si convince infine delle virtù magiche del pero. Nell'immagine del pero fatato Boccaccio evidentemente fa confluire quelle dell'arbor vitae e dell'albero della leggenda di Barlaam e Josaphat (ovvero dell'uomo intento a contemplare i piaceri della vita). Ma è soprattutto nella particolare postura del marito che una volta sull'albero guarda verso il basso, “con gli occhi de lo 'ntelletto”, che viene irrisa la tematica mistico-contemplativa allusa nella *Commedia*. La novella, per altri versi, irride anche la *Vita Nuova*. Ad esempio laddove si dice che “ella avea solo il nome di Pirro nella sua bocca”. Tralasciando il doppio senso osceno, più evidente nella fonte latina del Boccaccio (nella quale “Pirrus” evoca il frutto dalla forma vagamente fallica), appare evidente il riferimento all'impossibilità del Dante della *Vita Nuova* di pronunciare il nome dell'amata, tanto più che nella scena del pero Lidia compare distesa su un letto come Beatrice nel suo capezzale. Ci si chiederà come mai, accanto a solenni consacrazioni, Boccaccio riservi a Dante anche dissacrazioni così irriverenti. Va detto però che probabilmente Boccaccio si preoccupava di fornire un salvacondotto per la *Commedia*, e dunque nei commenti forniva delle spiegazioni delle allegorie infernali che in qualche modo potessero essere ricondotte in un alveo rassicurante dal punto di

vista dell'ortodossia cattolica. Era però perfettamente conscio dell'esistenza di un altro livello ermeneutico del testo dantesco, e il trattarne in un contesto parodico era anche il modo di rivelarlo senza attirare sulla *Commedia* ulteriori censure.

4.4.4 Il nodo *Rose-Commedia* e l'eredità moderna

In sede di riflessioni conclusive è opportuno chiedersi se una lettura secondo gli strumenti della scienza iconologica dell'intertestualità tra il *Roman de la rose* e la *Commedia*, non possa avere delle ricadute nell'ambito dell'ermeneutica e della critica dantesca che vadano al di là dell'interpretazione del “nodo” della cultura medioevale. Se infatti il problema attributivo richiedeva un ripensamento dell'idea di Dante, necessario a preparare il terreno all'accoglimento del *Fiore* (o comunque di un decisivo rapporto con il *Roman*) nel canone dantesco, è anche vero che il sottolineare il peso delle immagini della tradizione allegorica (ma anche di quella retorica e dell'omiletica) nell'invenzione del poema, ha anche un altro effetto, che consiste nel porre sotto una nuova luce i rapporti del nostro maggior poeta (e della stessa *Rose*), con la cultura del Novecento. Non si può infatti dimenticare che proprio il Novecento è il secolo del cinema (dunque di un'arte non solo fortemente legata alla dimensione visiva e al rapporto tra testo e immagine, ma anche dominata da un principio compositivo, il montaggio, e non più meramente mimetico); e che nelle sue scienze “dell'anima” (psicologia, psicanalisi e psichiatria) sembra talora riproporsi una fantasmologia (certo, non più legata alla teoria dei quattro umori, ma che comunque richiama la teoria del fantasma medioevale), l'idea di un teatro interiore, come accade ad esempio nella teoria kleiniana? È opportuno allora mostrare come le riflessioni fin qui condotte per riconsiderare i rapporti tra *Rose* e *Commedia*, portino anche a rivalutare gli elementi utili ad una lettura comparata tra la poesia e letteratura moderne da un lato e il “nodo continiano”, dall'altro.

Si è visto come l'idea del viaggio, che non è solo viaggio nella topografia morale e fisica di un Giudizio universale, ma anche viaggio nella psicologia umana, come elemento che sostanzia la materia epica alemno della *Commedia*, sia strettamente legata alla teoria dei quattro umori. Tale movimento incessante ed ascendente (quanto è ripetitivo e circolare quello della *Rose*), nella *Commedia*, si può associare all'idea della spinta linfatica dei “fioretti” (figura anticipatrice, mediante un procedimento di *mise en*

abime, di tutto il disegno della *Commedia*), che corrisponde topograficamente ai fiumi dell'oltretomba. Viaggiare nella propria interiorità significa infatti per Dante e la cultura allegorica del suo tempo, svolgere il medesimo percorso degli spiriti fantastici, che dagli occhi risalgono fino al "lago del cor". È opportuno chiedersi dunque se questa idea del viaggio, o meglio della navigazione simbolica in un fluido che poi rappresenta lo pneuma umano, non sia passata nella letteratura moderna. Un esempio che possiamo portare è il "battello ebro" di Rimbaud.

Sull'analogia tra epos del viaggio dantesco come navigazione nei fiumi infernali (sottolineata da immagini anticipatorie come la metafora della navigazione in "Guido, i' vorrei" oppure nella stessa *Commedia* "per correr miglior acque") e l'essere trasportati dai flutti del *Bateau ivre*, metafora della circolazione linfatica che influenza l'animo umano non ci soffermiamo oltre, anche perché in Rimbaud è resa esplicita:

La circulation des sèves inouïe

Può essere utile invece sottolineare alcune immagini:

*Et dès lors, je me suis baigné dans le Poème
De la Mer, infusé d'astres, et lactescent,*

Questa immagine del Poema del Mare (immagine che se da un lato si riferisce al microcosmo, cioè al mondo interiore, dall'altro raccoglie in sé tutte le manifestazioni dell'universo, come una grande cosmografia) richiama da vicino simili immagini dantesche come "lo gran mar dell'essere".

*J'ai vu le soleil bas, taché d'horreurs mystiques,
Illuminant de longs figements violets*

l'immagine del sole basso richiama da vicino l'idea della riflessione malinconica, che è prerogativa dell'intellettuale (secondo un concetto che abbiamo già visto presente ai tempi di Dante, basti pensare all'immagine di Cavalcanti poeta pensoso e solitario). In Dante tale immagine ricorre soprattutto nelle Rime (*un dì si venne a me Maliconia, Tre donne, al poco raggio ed al gran cerchio d'ombra*, dove compare proprio il riferimento alla notte che avanza). Questa immagine del "sole nero", che risale ad una visione

giovannea, avrà particolare fortuna nel Novecento, si pensi ad esempio a “*Le soleil noir*” di Gérard de Nerval.⁴³⁰ Vediamo ancora come immagini del “battello” di Rimbaud richiamino immagini dantesche (per di più inserite nel circuito intertestuale *Rose-Commedia*)

*J'ai heurté, savez-vous, d'incroyables Florides
Mêlant aux fleurs des yeux de panthères à peaux
d'hommes! (...)*

Si noti l'immagine delle pantere dalla pelle umana (come in Dante la lonza, di pel maculato, e la lupa, fera alla gaetta pelle, che sono metafora dell'avidità umana) associate all'immagine di un tappeto di fiori dal potere ipnotico (come gli occhi delle pantere), che richiama da vicino la *toile d'Aracnes* che ricopre *Avarice* nella *Rose* (che come abbiamo visto, sta a significare non solo le vesti lacere di una immagine triste di donna che rappresenta la meschinità morale e il tradimento della *largueza* cortese, ma anche il potere ipnotico della bellezza femminile associata all'avidità). Infine notiamo in un giro di pochi versi l'affollarsi di immagini che richiamano da vicino il carattere visionario ed onirico del viaggio dantesco (abbiamo evidenziato le più notevoli):

*Glaciers, soleils d'argent, flots nacreux, cieux de braises!
Échouages hideux au fond des golfes bruns
Où les serpents géants dévorés des punaises
Choient, des arbres tordus, avec de noirs parfums!*

Alla luce di queste considerazioni, forse si dovrebbero riconsiderare i rapporti tra il viaggio onirico de *La stagione all'inferno* di Rimbaud, che di solito si ritiene del tutto estranea all'ispirazione dantesca, e la *Commedia*. A rendere ancora più interessante questa indagine è il fatto che essa anticipa (almeno nel pessimismo e nel sentimento di una catastrofe civile e culturale) un'altra opera che si richiama esplicitamente all'Inferno dantesco: la *Divina Mimesis* di Pasolini (Cfr. *Infra* pag.230)

Melville

Passando dalla letteratura francese a quella americana, e dalla poesia alla narrativa, un romanzo in cui si nota il ricorso ad un simbolismo pregnante ma anche ossessivo e

⁴³⁰ Ricordiamo, per inciso, che Nerval stesso parla della sua *Aurelia* come di un'opera ispirata alla *Vita Nuova* dantesca.

visionario (come il Gerione dantesco e molte figure che Dante associava alla *Rose*) è il *Moby Dick* di Melville. Due sono gli elementi che sicuramente Melville ha ripreso dalla *Commedia* dantesca (oltre alla metafora della vita, e del percorso di introspezione che in essa si compie, come navigazione). Il primo è l'idea di una figura che concentri in sé tutto il male e diventa ossessione, incubo. Al Gerione dantesco, che ha queste caratteristiche (vedi anche il già citato saggio di Pasquini), possiamo associare la balena Moby Dick. L'altro è l'immagine del mare che si apre di colpo ed inghiotte la nave ed il suo equipaggio (e chiaro è il riferimento al naufragio di Ulisse in *Purg.* XXVI⁴³¹). Abbiamo già visto come l'idea di un grande buco che si apre ad inghiottire un'umanità trascinata in esso fino a scomparire per sempre alla vista, da un lato richiami le immagini tradizionali dell'Inferno come spazio circolare (stagno, bocca) che “inghiotte” e sottrae alla vista i dannati; dall'altro si colleghi ad una rete di immagini di forma circolare associate al potere ipnotico della *Rose*, immagine di una cortesia tradita e di amore sensuale, e ad un vissuto castrante (in Dante abbiamo visto la succisa rosa di *Tre donne*, in Melville la mutilazione della gamba del capitano Achab). Achab stesso, nella sua solitaria caccia richiama la metafora venatoria spesso usata da Dante nelle opere minori (cfr. Il *De vulgari el.*) e il percorso dell'agens come navigazione lungo i fiumi infernali. Sul tema della navigazione come viaggio dentro il proprio io (metafora della circolazione linfatica della teoria dei quattro umori), ricordiamo anche *Cuore di tenebra* di Conrad.

Il circuito testuale e d'immagine che si stabilisce tra la *Commedia* e il *Moby Dick* di Melville, finirà per influenzare, l'*Orcynus Orca* di D'Arrigo.

Se dunque da un lato il carattere ermetico ed esoterico di queste visioni e sogni era già stato compreso dal Pascoli (che intitolò i suoi saggi danteschi “la Minerva oscura”), dall'altro non ci dobbiamo stupire dell'analogia che possiamo istituire tra l'immagine del vento, che scivolando leggero sul volto disegna nella mente del viaggiatore estatico la traiettoria di una discesa nell'abisso, nella discesa di Gerione, e una simile descrizione in *Orcynus Orca* di Stefano d'Arrigo:

... ripigliò a muoversi scuroscuro all'orbisca e inaspettatamente, fatti pochi passi, trovò finalmente uno sbocco sulla marina: sentì sulla faccia una leggerezza d'aria, l'oscurità davanti sgombra di case, e il respiro del grande animatone gli soffiò all'orecchio e gli si girò intorno come un filo sottile, in giri e giri di fili di bava che si

⁴³¹ Ulisse dantesco influì anche sull'episodio del naufragio narrato dal marinaio nel IV capitolo della *Terra desolata* di Thomas Eliot.

pietrificava, come filamenti di una conchiglia che andavano e venivano con gli echi della sua animazione misteriosa e immensa. Se lo immaginò così, lo scill'e cariddi, con una sensazione fisica strana di disorientamento, come non lo ricordasse più come e dove era o come non fosse più, a causa di qualche nuovo, nuovo e ogni volta sempre peggio, terremoto, o più precisamente terremaremoto, dove e come lui lo ricordava, un animatone sgomentevole che col suo squasso di respiro occupava ogni tenebre, passaggio, apertura o spiraglio, tra lì e l'isola.

In questo brano ritroviamo la rappresentazione mentale di uno spazio a partire da una sensazione corporea di tipo tattile, proprio una immaginazione generata dalla sensazione del vento (*sentì sulla faccia una leggerezza d'aria... e il respiro del grande animatone gli soffiò all'orecchio*), lo stesso roteare di un soffio che disegna cerchi concentrici pietrificati: *e gli si girò intorno come un filo sottile, in giri e giri di fili di bava che si pietrificava* (cerchi pietrificati sono i gironi infernali in Dante, quasi descritti dal volo di Gerione che “rota e discende”); e questo, quasi a sottolineare il legame tra l'animale fantastico Gerione e le fiere di Inferno I, è associato allo sgomento e al rapimento estatico del pellegrino davanti alla visione del mare: *Se lo immaginò così, lo scill'e cariddi, con una sensazione fisica strana di disorientamento, come non lo ricordasse più come e dove era o come non fosse più, a causa di qualche nuovo, nuovo e ogni volta sempre peggio, terremoto, o più precisamente terremaremoto.*

Il mare di Scilla e Cariddi nel romanzo del D'Arrigo, è, come l'acqua perigliosa di *Inf. I*, ad un tempo la distesa dell'acqua marina ma anche l'immagine della Gorgone, dello sguardo femminile, il terribile gorgoneion (immagini suggerite dal riferimento mitologico contenuto nel toponimo Scill'e Cariddi e dall'evocazione, nel nome di un personaggio del romanzo, della figura della Circe). Qualcuno, per il romanzo del D'Arrigo, ha parlato di un riproposizione del *nostos* dell'Odissea. Potrebbero essere anche fatti dei riferimenti specifici, ad esempio all'episodio delle sirene (le “femminotte” e le “fere”, che da un lato richiamano le sirene di Odissea XII, dall'altro, in quanto delfini, possono anche far pensare ai pirati tramutati in Delfini da Dioniso (Om. *Hymn.* 7; Ig. *Fab.*134; Ov. *Met.* 485-690). Ma questo ritorno all'*epos* greco, come si è visto più su per i riferimenti odissiaci, era già presente nella nostra tradizione letteraria, e più precisamente in Dante. Il tramite tra i due autori va probabilmente cercato nel *Moby Dick* di Melville, opera la cui ispirazione è chiaramente legata alla *Commedia*, sia per l'idea del viaggio alle radici dell'essere (come in *Cuore di tenebra* di

Conrad), sia per l'immagine del naufragio con cui si chiude il romanzo (quasi ricalcata sul naufragio di Ulisse descritto nel XXVI canto dell'Inferno). Ma in misura ancora maggiore, per la concezione di un essere che rappresenta il male assoluto: Gerione appunto in Dante, la balena bianca nel romanzo di Melville e, così simile, la demoniaca orca del D'Arrigo. Uno dei nomi che la creatura assume sembra rimandarci a questa lontano precedente, mediato dall'invenzione romanzesca del Melville: "Orcaferone", nome dalla doppia radice, in cui si fondono, nella prima parte il nome dell'Orca, ma anche l'idea del mostro terrifico dalle sembianze in parte umane (l'orco); nella seconda la radice di fiera (che ritorna ossessivamente nel romanzo), qui evocante le tre fiere ma anche "la fiera dalla coda aguzza", composta con la desinenza del nome di Gerione. Ma più che l'intertestualità (che porta a sottolineare cose ovvie: la frase "*Infin che il mar fu sopra noi richiuso*" che corrisponde a "*Là dove il mare è il mare*"), per noi acquistano maggiore importanza i rimandi a quel patrimonio iconologico e antropologico comune, che associa l'ingresso al regno dei morti a maschere femminili. Le divinità ctonie come Ecate triforme, la maga Circe, le maschere orribili della canzone "donna pietosa" sembrano ritornare nelle "feere femminote" che nel D'Arrigo dischiudono l'accesso al mondo dei morti. E così anche nell'episodio che evoca la selva dei suicidi dell'Inferno dantesco:

"Risalì la spiaggia, e poi nella plaia vera e propria, seguì la traccia che altri passi avevano lasciato nella sabbiadura. Avvicinandosi vide che erano alberelli nani (...) "A voi marinaio con la barba...Una parola, una paroletta, permettete, sentite". Qui parlano l'aranciare, era stato il suo primo pensiero. La voce infatti, seppure d'intonazione tutta naturale e umana (...) sembrò sgrovigliarsi, bassa e tenebrosa di segretezza, dalle parlanti radici di uno degli alberelli" (pag.22)

La citazione dantesca (ed ovidiana insieme) mette in luce proprio quegli elementi ctonii che l'intepretazione allegorica tradizionale della selva dei suicidi non consente di apprezzare pienamente. Si noti poi come la "plaia" richiami la spiaggia e come dunque (come già per l'episodio di Gerione) il D'Arrigo, che legge Dante secondo una sensibilità visionaria, i vari episodi citati dalla *Commedia* siano posti in una relazione ridondante e ossessiva con la sua immagine iniziale (il mare periglioso, le fiere, la spiaggia). Il riconoscere nel D'Arrigo una sensibilità visionaria e una memoria della tradizione mitica e iconologica simile a quella dantesca, ci permette di leggere le sue

citazioni dalla *Commedia* come strumento di chiarificazione e conferma delle ipotesi interpretative che, per altra via, avevamo già avanzato.

In alcuni casi la ripresa di questa tematica dell'alterità femminile associata ad immagini ferine o medusee si compie nel cinema, pur mantenendo un forte legame con la tradizione letteraria. Prima di citare Pasolini, sarà doveroso ricordare il *Casanova* di Federico Fellini. Il film si apre con l'immagine di un immenso mascherone meduseo sollevato dalle acque scure e fredde della laguna, accompagnata dalle parole dell'enigmatico "Recitativo veneziano" di Andrea Zanzotto, che ritma quasi un angoscioso coro bacchico, in un *climax*, che giunge al suo apice con la rottura delle funi e lo sprofondare della Medusa nell'acqua. L'equivalenza tra la selva oscura, simbolo del femminile, e l'acqua piena di riflessi (lo stesso Fellini definì il mare "una forza generatrice di fantasmi") è resa esplicita dall'immagine della gorgone che emerge e poi scompare nell'acqua. Alcune immagini come quella della gigantessa friulana (che sembra ispirata ad una iconografia dianeae), l'insistenza sulla meccanicità del coito, perfino l'amplesso con la donna automa, fanno rievocare le atmosfere del *Roman de la Rose* (si ricorderà l'amplesso del fallo-automa in conclusione del *Roman*, che sembra ispirato a certi artifici dei giardini tardo medievale di cui parla Miglio).

4.4.5 Il dantismo dell'ultimo Pasolini

Continuando nell'analisi dei rapporti della letteratura moderna con i due grandi monumenti in lingua volgare che formano la coppia *Rose-Commedia* (e in definitiva con il patrimonio simbolico non solo della tradizione letteraria allegorica, ma anche dell'omiletica e delle arti figurative medioevali), dovremmo dedicare ampio spazio a coloro che si sono direttamente e dichiaratamente ispirati a ciascuno di questi modelli. Pensiamo ad esempio alla *Terra desolata* di T. Eliot, oppure, certo molto meno conosciuto ma comunque di grande interesse, la traduzione della *Rose* (e reinterpretazione in un dialetto marchigiano reinventato e letterario, definito anche neovolgare) di Franco Scataglini. Del fatto che la *Rose* non venga più letta soltanto come un farraginoso guazzabuglio allegorico, ma come un modello di educazione sentimentale ancora attuale e proponibile, è testimonianza anche un intervento del filosofo Umberto Galimberti (in occasione della pubblicazione della traduzione della D'Angelo Matassa), che dà un'interpretazione dell'ideologia e dell'etica amorosa del

De Meun che non condividiamo pienamente, ma comunque utile a comprenderne l'attualità. Questi approfondimenti richiederebbero ampio spazio, e d'altronde esulano un pò da quelle che sono le finalità del mio lavoro. Ritengo però necessario quanto meno, trattare il tema del dantismo pasoliniano.

Partiamo intanto da una considerazione più generale della vita e dell'opera di Pasolini⁴³². Esistono numerosi elementi di analogia tra la vita di Dante e quella di Pasolini, tanto da legittimare il sospetto che la prima sia stata un fattore di modellizzazione culturale della seconda. Elenchiamo alcuni di questi elementi: la gioventù proiettata in un passato mitico; un fatto traumatico che comporta un esilio vissuto quasi come una morte civile (l'esilio da Firenze per Dante, la "fuga" a Roma dopo le accuse di pederastia per il giovane Pasolini); la persecuzione per motivi politici o legati alle scelte personali di vita; la morte prematura, intorno ai cinquant'anni. Se dal mero dato biografico passiamo ai fattori di modellamento culturale della propria esperienza poetica e letteraria, gli elementi di contatto si infittiscono. Si ricorderà che il giovane Dante, come gli altri giovani intellettuali e poeti d'amore legati allo Stilnuovo o alla scuola siciliana, vivevano l'esperienza letteraria rifacendosi ai modelli di un passato vissuto come mitico, lontano e irrecuperabile nella sua purezza. L'epoca del Mithos era rappresentata per Dante e gli altri giovani letterati dalla tradizione cortese e provenzale, la cui storia essi conoscevano in modo approssimativo (vedi l'imprecisa ricostruzione cronologica della tradizione dei provenzali nel *De Vulgari eloquentia*). Avevamo visto d'altronde come la stessa *Rose* riproponga, in territorio francese, una simile contrapposizione tra il mithos (rappresentato, con tutti i distinguo che abbiamo fatto in precedenza, dalla *Rose* del De Lorris) e il logos, che emerge nella seconda parte del Roman attraverso la teorizzazione dell'amore come forza e legge di Natura, cioè di un universo ordinato secondo leggi materialistiche. Secondo la nostra interpretazione della riproposizione della *Rose* come antitestò della *Commedia*, Dante cercherà di ridare legittimità al mito dell'età passata, come esito di una sacralizzazione dell'antica cortesia, i cui simboli rivivono trasfigurati al termine dell'epos cristiano della *Commedia*. Nella fase iniziale dell'esperienza poetica di Pasolini si pone proprio questo

⁴³² Non entro nel merito di una valutazione dello spessore letterario e poetico dell'opera di Pasolini. Intanto perché probabilmente, a più di trent'anni dalla morte, i tempi non sono ancora maturi per capire se l'autore possa e in che misura rientrare nel canone che comprende i migliori poeti della tradizione letteraria italiana. Ricordiamo che anche un dantista e italianista di notevole calibro come Pier Vincenzo Mengaldo, nella sua antologia della poesia italiana novecentesca aveva ristretto alla sola produzione dialettale, o poco più, quello che merita di essere conservato della poesia pasoliniana (Cfr. MENGALDO, 1978)

rapporto con un passato e una lingua mitica: il passato contadino, caratterizzato dalla purezza evangelica del contado attorno alla Casarsa della sua infanzia, e una lingua friulana rivissuta letterariamente come “provenzale”. Pasolini ripropone dunque i modelli culturali dell’*amor de lohn* e l’idea del *deplacement* lessicale e semantico, cioè il proiettarsi letterariamente in una civiltà ed in una lingua ormai morte. Anche l’omosessualità, come amore “impossibile” e non procreativo, paradossale e narcisistico al tempo stesso, ripropone nella sua esperienza biografica il paradosso cortese dell’*amor de lohn*⁴³³.

Come la letteratura allegorica (e la riproposizione del suo bacino di immagini e simboli nella retorica, nell’omiletica e nelle arti figurative) implica una sensibilità per le immagini e per i processi mentali legati alla dimensione visiva (“naturali” in uomini come Dante, il *De Lorris* o il *De Meun*), così tale sensibilità era spiccata in Pasolini. Ricordiamo che negli anni della formazione bolognese egli seguì le lezioni di Roberto Longhi, con il quale aveva redatto una tesi di laurea di storia dell’arte (poi perduta durante le vicissitudini della guerra). Ancora più significativo che egli si dedicasse alla pittura e poi alla regia cinematografica, e che poi in alcuni suoi film si ritraesse come un artista di epoca medioevale. chi ha letto la lunga digressione che abbiamo dedicato (sulla scorta delle preziose riflessioni di Agamben⁴³⁴) al mito di Narciso troverà ancor più significativo l’autoritratto in cui il poeta rappresenta se stesso come Narciso. A proposito del “nodo” *Rose-Fiore-Commedia* e della questione attributiva ad esso legata, avevamo più su ipotizzato che il fatto che il fatto che la critica dantesca si fosse spaccata in due fronti, potesse essere letto come la proiezione in una questione filologica in passato ignorata, o ritenuta non fondamentale, di dinamiche culturali ed ermeneutiche vive ed attuali. Assume allora un rilievo simbolico il fatto che due tra i protagonisti principali di questo riassetto dei paradigmi interpretativi della nostra tradizione letteraria, Contini ed Agamben, entrino, proprio sotto forma di immagini, nell’universo figurativo del poeta friulano. Ritrae proprio Contini una delle venticinque fotografie che costituiscono l’“iconografia ingiallita” che corredano le pagine introduttive della *Divina mimesis*. Agamben poi compare tra gli attori della *Passione Secondo Matteo*. Analogie tra l’esperienza di Pasolini e la *Commedia* come metafora di Cristo (cioè grande

⁴³³ Sull’interpretazione della prima fase della poetica pasoliniana come *amor de lohn* e del friulano come lingua letteraria da accostare al provenzale, vedi il capitolo “*Pasolini e il Friuli: il tempo del mito*” in SANTATO, 1980: pp. 1-34

⁴³⁴ *Stanze cit.*

metafora che traduce il fiore malinconico e castrante della vetusta e tradita cortesia in fiore rigoglioso da cui nascono l'albero della vita e la Croce di Cristo) si possono trovare nel carattere stesso "scandaloso" della sua vita.

Non è stato proprio uno degli evangelisti più amati da Pasolini, San Paolo, a parlare dello "Scandalo" della Croce? La vita di Pasolini fu scandalosa perché, riproponeva il modello di Cristo in croce, vittima che mostra al mondo col proprio sacrificio la corruzione dell'età presente, schiacciata dall'avidità e dalla corruzione.

Così possiamo interpretare i versi conclusivi de la crocifissione poesia contenuta ne *L'usignolo della Chiesa cattolica*, che si apre proprio con le parole di Paolo⁴³⁵:



P.P.Pasolini *Narciso* (1947)

*“Noi staremo offerti sulla croce,
alla gogna, tra le pupille
limpide di gioia feroce,
scoprendo all’ironia le stille
del sangue dal petto ai ginocchi,
miti, ridicoli, tremando
d’intelletto e passione nel gioco
del cuore arso dal suo fuoco,
per testimoniare lo scandalo.”*⁴³⁶

Sia Dante che Pasolini, in particolare il Pasolini più pessimista delle ultime opere, vedono nel tempo presente la catastrofe morale, l'annichilimento dei valori umani, Un notevole punto di contatto con Dante è poi nella riflessione sul codice espressivo della propria arte e nella ricerca di una lingua capace di esprimere la realtà. In Pasolini, nella ricerca di una lingua, o meglio di un codice capace di "afferrare" la realtà senza

⁴³⁵ “Ma noi predichiamo Cristo crocifisso: scandalo pe’ Giudei, stoltezza pe’ Gentili” Paolo, *Lettera ai Corinti*

⁴³⁶ P.P. Pasolini *L'usignolo della chiesa cattolica*, pp. 376- 377 in “*Bestemmia*”, tutte le poesie di Pier Paolo Pasolini, a cura di Graziella Chiarcossi e Walter Siti, (2 voll.) Garzanti, 1993.

mediazioni, sembra rivivere un Arnaut filtrato attraverso Dante. Per quanto riguarda le riflessioni sul codice linguistico il riferimento va al *De Vulgari eloquentia*. Ma non solo e non tanto per le sue ricerche sulle parlate e le letterature locali, ma in particolare per la volontà di frattura con la lingua ingessata della tradizione volgare, volontà che si attua con una scelta eversiva. Per Dante la novità sarà nella scelta del volgare come lingua capace di esprimere contenuti elevati, per Pasolini sarà necessaria la rinuncia al codice linguistico e la ricerca dello specifico del linguaggio cinematografico. La parte dell'opera di Pasolini che corrisponde alla riflessione linguistica del *De Vulgari Eloquentia* dantesco è dunque la teoria dei cinemi contenuta in *Empirismo eretico*. Il cinema è per Pasolini il linguaggio stesso della realtà e della vita: come la realtà e la vita esso è brutale, ma caratterizzato da una vitalità che la tradizione letteraria italiana sembra non saper più ritrovare nella lingua. Nell'analisi del cinema pasoliniano ritroviamo dunque quei concetti di un linguaggio caratterizzato da un lessico "scandaloso" e "brutale", ma nel contempo intellettualmente raffinato perché basato su un principio compositivo (la "furia della sintassi" nella sestina, il montaggio cinematografico in Pasolini), che avevamo utilizzato parlando della sestina arnaldiana e del suo influsso sullo stile del Dante della *Commedia*.

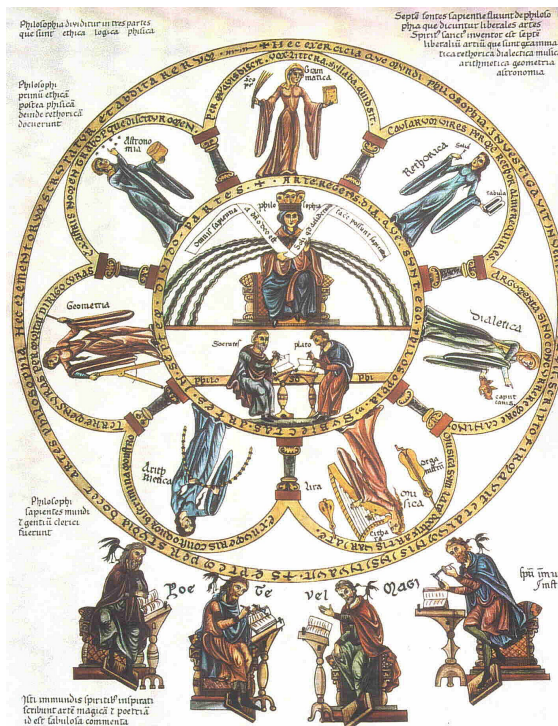
Se poi ci rivolgiamo alla sopravvivenza dei simboli e allegorie della letteratura e iconografia medioevale in Pasolini, troviamo un'abbondanza di riferimenti. Abbiamo già detto del mito di Narciso. Per l'immagine della rosa pensiamo alla "*poesia in forma di rosa*" (titolo di una raccolta di poesie), e alla lirica "*Il lamento della rosa*". Un tema iconologico che invece non abbiamo trattato nel nostro lavoro comparativo, ma che era ampiamente diffuso nel Medioevo è quello degli uccelli. Nell'iconografia didattica medioevale veniva spesso ritratta una colomba (ad esempio per rappresentare lo Spirito Santo che parla alla Vergine). In tale accezione positiva è l'espressione "*Usignolo della chiesa cattolica*", titolo di una sua raccolta di poesie. Ma non possiamo dimenticare il corvo parlante di *Uccellacci e uccellini*⁴³⁷, simbolo dell'intellettuale malinconico, Cassandra inascoltata che annuncia la perdita di valori della società contemporanea⁴³⁸.



⁴³⁷ Lungometraggio, 1965, scritto e diretto da Pier Paolo Pasolini.

Un'immagine dal film "Uccellacci ed uccellini" 1965

Tale simbologia del corvo come allegoria dell'ispirazione malinconica dell'intellettuale e del letterato era già presente nel Medioevo, si veda ad esempio una delle miniature che corredano *l'Hortus deliciarum* di Herrade di Landsberg (posti al di fuori del diagramma



***Hortus deliciarum* di Herrade di Landsberg
(miniatura fol.32r) 1180**

critica interpretarlo, come ha ricordato recentemente Jacqueline Risset⁴³⁹:

“Le grandi opere postume di Pier Paolo Pasolini, La Divina Mimesis, Bestemmia, Petrolio rivelano ciascuna a suo modo la presenza di Dante. Ma i mezzi tradizionali d’indagine critica non riescono a darne conto. D’altra parte neppure vi riescono strumenti critici più recenti e complessi, intertestualità, modelli e ancora.”

Ricordiamo in particolare *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (uscito postumo nel 1975), ambientato negli anni della repubblica di Salò, ma in realtà metafora dell’inferno neocapitalista e dalla cultura di massa. L’opera, che richiama De Sade, mostra notevoli punti di contatto con l’inferno dantesco (la struttura a gironi, le pene inflitte ai giovani reclusi, i riferimenti al sesso (visto non come espressione gioiosa e vitale ma strumento di una dominazione carnale sugli altri) e la merda (metafora del consumismo).

⁴³⁸ In realtà esso viene associato da Pasolini all’intellettuale marxista. Il marxismo di Pasolini però appare davvero come un’eresia cristiana” (secondo la definizione che ne dà TOYNBEE, 1983: p.312

⁴³⁹ RISSET, 2005.

circolare che racchiude le personificazioni delle sette arti liberali, i maghi e i poeti sono intenti a scrivere, mentre un corvo nero parla al loro orecchio). Se fin qui abbiamo notato le analogie di Pasolini con Dante e la rete di simboli e allegorie del suo tempo, senza che però emergesse una volontà dell’autore di accostarsi al poeta fiorentino, nella parte della sua esistenza che precede la fine tragica, egli sembrò assumere la consapevolezza di questo rapporto, fino a quel momento sotterraneo. Benché il legame ora sia più esplicito, è risultato difficile per la

A proposito dell'identificazione dell'Inferno dantesco con la società capitalista, va notato che questo legame in Pasolini trovi una più facile spiegazione se si pensa all'invenzione dell'inferno dantesco come mediata dai personaggi demoniaci della *Rose* di Jean de Meun. Si è visto come si possa stabilire una equivalenza tra la diffusione dell'ipocrisia morale incarnata da Falsembiante (il "valletto d'Anticristo" secondo la definizione di Ser Durante) e l'irruzione del demoniaco nel mondo reale, citata nel discorso di Nature attraverso la rievocazione delle cacce notturne. A tal proposito, stante l'equivalenza pasoliniana "società capitalista e consumista" e inferno dantesco, risulta illuminante l'osservazione di Nicolò Pasero sul personaggio di Faux-Semblant, la cui natura proteiforme lo rende "un allotropo del denaro, l'equivalente universale di tutte le cose⁴⁴⁰".

Un'opera che apertamente si ispira alla *Commedia* dantesca è la *Divina Mimesis* (incompiuta, anch'essa uscita postuma nel 1975), dichiaratamente autobiografica, in cui il poeta si immagina novello Dante (ma in realtà vi si sdoppia anche in Virgilio) nell'inferno della società contemporanea. Il poeta si fermò alla scrittura dei primi tre canti, ai quali corredò l' "iconografia ingiallita", una serie di venticinque fotografie raccolte per un "poema fotografico", che ritrae intellettuali e partigiani, operai ed artisti, ragazzi di borgata.

Nota per il professore: penso di togliere o di ridurre molto il paragrafo che segue, in quanto ha il carattere di una divagazione estemporanea. Molto più interessanti e in tema sono invece i riferimenti ai due film "Salò" di Pasolini e soprattutto il "Casanova" di Federico Fellini, sui quali sto ancora lavorando.

Sull'esistenza di un dantismo pasoliniano, particolarmente marcato nel periodo conclusivo della sua esistenza, non si possono dunque avanzare dubbi. Non si tratta di una generica ripresa di una tematica alfieriana, di natura tragica e patetica, di un Dante rivissuto cioè come modello di umanità, come prototipo del poeta che sconta una tragica "inattualità" rispetto all'epoca in cui gli è toccato in sorta di vivere. Certo, alcune riflessioni sconsolate del poeta di Casarsa sulla propria solitudine, sul proprio essere "fratello dei cani", richiamano l'Alfieri che nella solitudine dei paesaggi nordici cercava quella purezza, quel desiderio di assoluto, quella liberazione dai vincoli e dalle ipocrisie del contratto sociale, proprio di un animo nobile che si isola come "homo sacer", "fera in lustra" avrebbe detto Dante stesso, colui che viene isolato dal consesso umano perché

⁴⁴⁰ PASERO, 1998: p.77.

nemico del tiranno, ma anche colui, che solo può rivaleggiare con esso in grandezza. Ma a muovere il poeta friulano non è un bisogno di assoluto, il rifiuto dell'ipocrisia sociale travestita con le maschere della morale e della religione. Per Alfieri rivalutare Dante come eroe tragico aveva significato metterne in ombra la straordinaria complessità e l'intreccio di stili, quindi operarne una riduzione (*Estratto di Dante* è l'opera che testimonia il suo debito stilistico), il che implica una consapevolezza e una capacità di individuarsi dal modello. In Pasolini il debito dantesco, certo non privo di consapevolezza (e lo testimonia la *Divina mimesis*, in cui l'autore fin nel titolo mostra la consapevolezza del critico che conosce le tesi di Auerbach, ma anche la coscienza di essere un "novello Dante") sembra l'effetto di un clima culturale e di una crisi personale, che si accompagna alla sfiducia nel potere della poesia.

BIBLIOGRAFIA

AA.VV. (1997) *Le mythe de la chasse sauvage dans l'Europe médiévale*, études réunies et présentées par Ph. Walter, avec la collaboration de Cl. Perrus, F. Delpech, Cl. Lecoteux, Parigi, Champion, 1997.

AA.VV. *La letteratura francese medievale* a cura di M. Mancini, Bologna, Il Mulino, 1997

AGAMBEN, G. *Stanze, la parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Torino, Einaudi, 1977 (2° ed. 1993)

AGOSTI, S. *Gli occhi le chiome. Per una lettura psicanalitica del Canzoniere di Petrarca*, Milano, Feltrinelli, 1993.

AGOSTINO DI TAGASTE, *Enarrationes in Psalmos* in Corpus Christianorum Latinorum, Series latina, 38. Turnhout, Brepols, 1954 (Edizione con trad. it. *Commenti ai salmi*, Milano, Mondadori, 1995)

AKEHURST, F. R. P. DAVIS, J. M. *A Handbook of the Troubadours*, Center for Medieval and Renaissance Studies, UCLA, 26, 1995

ALANO DI LILLA (= Alanus ab insulis) *Opus adversus haereticos et Valdenses*, Parigi, Jacobi Massoni, 1612

ALESSIO, G.C. - GIBELLINI, P. (a cura di) *Il mito nella letteratura italiana: dal Medioevo al Rinascimento*. Brescia, Morcelliana, 2003

ALVAR, C. "Oiseuse, Vénus, Luxure: trois dames en un miroir" in «Romania» 106 (1985): 108-17

ANGIOLIERI, C. *Rime* a cura di Gigi Cavalli, BUR Milano 1979.

ANTONELLI, R. (ed.) Jacopo da Lentini *Poesie*, Roma, Bulzoni, 1979.

AUERBACH, E *Studi su Dante*, Milano, Feltrinelli, 1963.

AUGUSTINUS, *Confessiones* vedi CARENA, 1965

AVALLE, d'Arco S. *Ai luoghi di delizia pieni*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1977

BADEL, P.Y. *Le Roman de la Rose au XIV siècle. Etude de la reception de l'oeuvre.* Geneve, Droz, 1980

BALDRY, H.C. *I greci a teatro. Spettacolo e forme della tragedia.* (trad.it) Roma-Bari, ed. Laterza, 2007, p. 14 (prima edizione in lingua inglese: Id. *The Greek Tragic Theatre* Londra, 1971)

BARATTO, M. “la poesia di Michelangelo” introduzione a BUONARROTI, M. Rime, a cura di M. Residori, Milano, Mondadori, 1998, pp. VII-XXV.

BARCA, D. (a cura di) *La novella provenzale del pappagallo*, Roma Salerno, 1992

BARCHIESI, M. *Un tema classico e medievale: Gnatone e Taide*, Antenore Padova, 1963

BAROLINI, T. *The Undivine Comedy: Detheologizing Dante.* Princeton: Princeton University Press, 1992 (Traduzione italiana *La Commedia senza Dio: Dante e la creazione di una realtà virtuale.* Traduzione di Roberta Antognini. Milano: Feltrinelli, 2003).

BATANY, J. “Miniature, allégorie, idéologie: Oiseuse et la mystique monacale récupérée par la classe de loisir”, in *Études sur le Roman de la Rose de Guillaume de Lorris*, ed. J. Dufornet, Parigi, Champion, 1984: 7-36.

BATTAGLIA RICCI, L. (a cura di) *Novelle italiane. Il Duecento. Il Trecento*, Garzanti, Milano 1989

BATTAGLIA RICCI, L. *Immagini visive della 'Commedia'*, Treccaniscuola, 2008

BATTAGLIA RICCI, L. *Testo e immagini in alcuni manoscritti illustrati della 'Commedia': le pagine di apertura* in “Studi offerti a Luigi Blasucci dai colleghi e dagli allievi pisani”, pp. 23-49, Lucca, Pacini Fazi, 1996

BEC, C. *Les marchands écrivains. Affaires et humanisme à Florence (1375-1434)*, Paris-La Haye, École pratique des Hautes études-Sorbonne, 1967.

BERISSO, M (a cura di) *L'Intelligenza. Poemetto anonimo del secolo XIII*, Parma, Fondazione Pietro Bembo / Ugo Guanda Editore, 2000

BERTAGNA, G. *Avvio alla riflessione pedagogica. Razionalità classica e teoria dell'educazione*, Brescia, La Scuola, 2000

- BERTI, G.** 'Il libro delle figure di Gioachino da Fiore e le immagini dantesche dei cerchi trinitari e dell'aquila ingigliata' in *Atti e memorie Deputazione di storia patria per le antiche provincie modenesi*. S. 8, vol. 9 (1957): pp. 63-77
- BETTINI, M PELLIZER, E** *Il mito di Narciso, Immagini e racconti dalla Grecia a oggi* Torino, Einaudi, 2003
- BOLLINI, P.** *Dante visto dalla luna. Figure dinamiche nei primi canti del Paradiso*, Bari, Dedalo, 1994.
- BOLZONI, L. 1** *La stanza della memoria. Modelli letterari e iconografici nell'età della stampa*", Torino, Einaudi, 1995
- BOLZONI, L. 2** "*La rete delle immagini. Predicazione in volgare dalle origini a Bernardino da Siena*" Torino, Einaudi, 2002
- BONI, M.** (ed.) *Sordello, le poesie*, Bologna, Palmaverde, 1954
- BOSCO, U.** *Francesco Petrarca*, Roma-Bari, Laterza, 1973
- BOYDE P. - BARANSKI Z.** "*The Fiore in context: Dante, France, Tuscany*"', 1997 (Atti di un convegno internazionale tenutosi a Cambridge nel 1994).
- BOYDE P.** (a cura di) *Dante e la scienza* Ravenna Longo, 1995 (atti del convegno)
- BOYDE, P.** *Dante philomytes and philosopher: man in the cosmos*, Cambridge, 1981 (trad. italiana *L'uomo nel cosmo. Filosofia della natura e poesia in Dante*. Bologna, Il Mulino, 1984)
- BOYDE, P.** *Perception and Passion in Dante's Comedy. Patrick Boyde*, University of Cambridge Press (CUP), Cambridge (UK), 1993 (trad.it Olivia Santovetti *Lo color del core. Visione, passione, ragione in Dante*, Napoli, Liguori, 2002).
- BOYLE, M.** *Loyola's Acts: The Rhetoric of the Self*. Berkeley, University of California Press, 1997
- BRANCA, V.** (ed.) *Giovanni Boccaccio, Decameron: Edizione critica secondo l'autografo Hamiltoniano*, Firenze, Accademia della Crusca, 1976 (poi in id. *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, Milano, Mondadori, 1976)
- BRANCA, V.** *Poetica del rinnovamento e tradizione agiografica nella "Vita Nuova"*. Holschki editore (estratto da *Studi in onore di Italo Siciliano*), Firenze 1966

BROSSE, J. *Mitologia degli alberi, dal giardino dell'Eden al legno della Croce* Milano B.U.R./R.C.S Libri & Grandi Opere S.p.A, 1991-1994 (ed. originale *Mythologie des arbres* J. Brosse, Parigi, Plon, 1989)

BUONARROTI, M. (ed E.N. Girardi) *Rime* Bari, Laterza, 1960.

BURCKHARDT, T. *La maschera sacra*, Milano 1989

BUZZETTI GALLARATI, S. (ed.) Jean de Meun "*Testamento*" e "*Codicillo*". *Etica, cultura, politica nella Parigi medievale*, Fiesole (Fi), Nardini, 1996

CAMBON, G. *La poesia di Michelangelo. Furia della figura*. Torino, Einaudi, 1991 (Ed. originale *Michelangelo's Poetry. Fury of Form*, Princeton, University Press, 1985)

CAPRIGLIONE, I. 'Dopo Platone. Note a margine sulla fantasia in Aristotele ed Averroè' in *Myrtia*, n°19 2004: pp. 23-32

CARDINI, F. MIGLIO, M. *Nostalgia del Paradiso. Il giardino medioevale*. Bari, Editori Laterza, 2002.

CARENA, C. (trad.) *Confessiones*, Torino, Einaudi, 2000.

CARLONI-NOBILI *La mamma cattiva. Fenomenologia, antropologia e clinica del figlicidio*, Firenze, Guaraldi, 1975.

CARTARI, V. *Le immagini de i dei antichi nelle quali si contengono gli idoli, i riti, le cerimonie raccolte dal sig. Vincenzo Cartari reggiano*. Venezia, Marcolini, 1556

CAVALCANTI, G. *Rime vedi CONTINI, 1960* vol. II

CAVARERO, A. *A più voci. Filosofia dell'espressione vocale*, Milano, Feltrinelli, 2003

CECCO ANGIOLIERI, *Rime* a cura di Gigi Cavalli, Milano BUR 1979

CIARDI DUPRÉ DAL POGGETTO, M.G. *Narrar Dante attraverso le immagini: le prime illustrazioni della 'Commedia'*, in *Pagine di Dante: le edizioni della Divina Commedia dal torchio al computer*, Milano, Electa, 1989, pp. 81-102.

CICCIA, C. *Dante e Gioacchino da Fiore* Cosenza, Pellegrini, 1997

CLPIO, *Concordanze della lingua poetica italiana delle origini*, direzione di Silvio d'Arco Avalle, pubblicazione a partire dal 1992, Ricciardi, Milano.

COLLI, A. *Distentio, intentio, extentio, L'amore come Relatio Essentialis nel IX libro del De Trinitate di Agostino*. Relazione del corso di Dottorato "Amor di sé, amor proprio. Genesi e metamorfosi di un concetto". (Scuola di Dottorato in "Forme e storia dei saperi filosofici nell'Europa moderna e contemporanea" dell'Università di Lecce) tenuta all'Università di Lecce il 20 ottobre 2006, ora edita on-line nel sito www.cartesius.net.

CONTINI, G. [recensione a] Michelangiolo Buonarroti, *Rime*, a cura di Enzo Noè Girardi, Bari, Laterza, 1960 («Scrittori d'Italia», n. 217), pp. 562, in «Lingua nostra», XXI, fase 2 (giugno 1960), p. 69.

CONTINI, G. 'Dante come personaggio poeta della Commedia', *Approdo letterario*, gennaio-marzo 1958; ora in **CONTINI, 1970**: 334-67, e in **CONTINI, 1989**: 33-62.

CONTINI, G. 'Un nodo della cultura medioevale: la serie Roman de la Rose- il Fiore-Divina Commedia', in *Lettere italiane*, XXVI, 1973, pp. 162-189 (si trova anche in *Varianti ed altra linguistica*-una raccolta di saggi, 1938-1968, Torino, Einaudi, 1970 e in appendice a *Il Fiore, Detto d'amore*, a cura di L.C. Rossi, Milano, Mondadori, 1996)

CONTINI, G. *Il Fiore e il Detto d'amore attribuibili a Dante Alighieri* ed. a cura di Gianfranco Contini, Milano, Mondadori, 1984.

CONTINI, G. *Poeti del Duecento*, Milano - Napoli, Riccardo Ricciardi Editore, 1960

CONTINI, G. Vc *Il Fiore*, in "Enciclopedia Dantesca", II (1970), pp. 895-901

CORTI M. "La felicità mentale", Torino, Einaudi, 1983

COUSTANT, P (ed), *Epistolae Romanorum pontificum* Parigi, 1721; ristampa Farnborough, 1967

CURTIUS, E.R. *Letteratura europea e medioevo latino*, (Bern, A. Francke Verlag, 1948), prima ed. it. a c. di R. Antonelli, Firenze, La Nuova Italia, 1992

DE BENEDETTI STOW, S. *Dante e la mistica ebraica*, Firenze, Giuntina, 2004.

DE ROBERTIS, D. (ed. a cura di) *Rime di Dante Alighieri*, Firenze, Le Lettere, 2002

DE ROUGEMONT, D. *L'amour et l'occident*, Parigi : Plon, 1939 (trad. in italiano *L'amore e l'occidente*, Milano : Rizzoli, 1989).

DETIENNE, M. *Dionysos à ciel ouvert*, Parigi, Hachette, 1986 (trad.it. Maria Garin, *Dioniso a cielo aperto*, Bari-Roma, Laterza 1987)

DETIENNE, M. *Dionysos mis à mort*, Parigi, Gallimard, 1977 (trad.it. Mario de Nonno *Dioniso e la pantera profumata*, Bari-Roma, Laterza, 1987)

DI FONZO, C. *Della musica e di Dante: paralipomeni lievi in Scritti in onore di F. Mazzoni offerti dagli allievi fiorentini*, Firenze, Pubblicazioni della SDI, 1998

DI GIROLAMO, C. *I Trovatori*, Torino, Bollati Boringhieri, 1989

ECO, U. *Il pendolo di Foucault*. Milano, Bompiani, 2004

ELIOT, T.S. *Opere*, a cura di R. Sanesi, Milano, Bompiani, 1992.

FAGIOLO, M. GIUSTI M.A. *Lo specchio del paradiso. (Vol 3: Il giardino e il sacro dall'antico all'Ottocento)*. Silvana Editoriale, 1998

FAGUET, E. *Histoire de la litterature française*, Paris, 1900

FERRETTI CUOMO, L. *Studies in Italian Culture: Literature in History*, 14 , pag 141 "Anatomia di un'immagine: Inferno II 127-32: saggio di lessicologia e di semantica strutturale New York, Peter Lang, 1994.

FERRUCCI, F. *Il poema del desiderio. Poetica e passione in Dante*, Milano, Leonardo, 1990.

FIELD, H. (a cura di) Ramon Vidal de Besalú. *Obra poetica*, 2 voll., Barcelona , Curial, 1989-1991.

FLEMING, J.V. *Further reflections on Oiseuse's mirror* , in «Zeitschrift fur Romanische Filologie», 100 (1984), pp. 26-40

FOLCHETTO DI MARSIGLIA, *Poesie* vedi **SQUILLACIOTI**, 1999

FOLENA, G *Culture e lingue del Veneto medievale*, Padova, Editoriale programma, 1983

FORNI, A. *Dialogo tra Dante e il suo maestro. La metamorfosi della Lectura super Apocalipsim di Pietro di Giovanni Olivi nella Divina Commedia*, in «Bollettino dell'Istituto Storico Italiano per il Medio Evo», 108 (2006), 83-122

FORTI, F. *Magnanimitate. Studi su un tema dantesco*, Bologna, Patron, 1977.

FOSCOLO BENEDETTO, L. *Il Roman de la Rose e la letteratura italiana*, Romanische filologie, XXI, 1910, pp. 3-259

- FRASCA, G.** *La furia della sintassi. La sestina in Italia*, Napoli, Bibliopolis, 1992
- FREUD, S.** "Introduzione alla psicoanalisi-simbolismo nel sogno" in *id. Opere* Milano, Bollati Boringhieri, 1989.
- FREUD, S.** *Die Traumdeutung*, Leipzig-Vienna, Franz Deuticke ed., 1900 (si cita dalla traduzione di Filippo Pogliani *S.Freud L'interpretazione dei sogni*, Milano, Rizzoli, 2010).
- FRIEDRICH, H.** *Die Struktur der modernen Lyrik*, Amburgo, Rowohlts Deutsche Enzyklopädie, 1956 (trad.it. Marzolla Pietro Bernardini *La struttura della lirica moderna*, Milano, Garzanti, 1971)
- GAGLIARDI, R.** *Babariol babariol barbarian* in «L'Unicorno, Rivista semestrale di cultura medioevale dell'Accademia Jaufre Rudel di Studi Medievali», (1993), pp 1-5
- GALIMBERTI, U.**
- GALIMBERTI, U.** *Gli equivoci dell'anima*, Milano, Feltrinelli, 1988.
- GARBINI, 1996 = BONCOMPAGNO DA SIGNA** (a cura di Paolo Garbini) *Rota Veneris*, Roma, Salerno Editrice, 1996.
- GIANI GALLINO, T.** *L'albero di Jesse: l'immaginario collettivo medievale e la sessualità dissimulata*, Torino, Bollati Boringhieri, 1996
- GILSON, É.** *Dante e la filosofia*, Milano, Jaca Book, 1987 (ed. or. *Dante et la philosophie*, Paris, Vrin; 1939)
- GILSON, E.** *Dante et Béatrice. Études dantesques*, Parigi, Vrin, 1979
- GILSON, E.** *La filosofia nel medioevo*, Firenze, La Nuova Italia, 1997
- GIOIA, M.** (ed.) *Ignazio di Loyola, Gli Scritti*, Torino, Utet, 1977.
- GORNI, G.** *Guido Cavalcanti nella novella di Boccaccio Decameron VI, 9 e in sonetto di Dino Compagni* in *Cuadernos de filologia italiana*, n° straordinario: pp. 39-45, 2001 reperibile online all'indirizzo <http://www.ucm.es/BUCM/revistas/fli/11339527/articulos/CFIT0101220039A.PDF>, consultato il 02/08/2011.
- GRABAR, A.** *Le vie della creazione nell'iconografia cristiana. Antichità e Medioevo*. Milano, Jaca Book, 1983

GRAF, A. *Miti, leggende e superstizioni del medioevo* (2 voll.), Loescher, Roma 1892-1893 (ultima edizione Milano: Mondadori, 2002)

GSCHWIND, U. *Le roman de Flamenca: nouvelle occitane du xiii siècle*, Berne, Francke, 1976

HAWKINS, P.S. "Watching Matelda" in *The poetry of allusion. Virgil and Ovid in Dante's Commedia* (ed. R.Jacoff – J.T. Schnapp), Stanford CA, Stanford University Press, 1991, pp.181-201

HEIDEGGER, M. *Saggi e discorsi*, Milano, Mursia, 1976

IACOBINI, A. *L'albero della vita nell'immaginario medievale: Bisanzio e l'Occidente in L'architettura medievale in Sicilia: la cattedrale di Palermo* a cura di Romanini A.M. e Cadei A. , Roma, Treccani, 1994 : p. 241-290

IGNAZIO DI LOYOLA, vedi GIOIA, 1977

JEANROY A., *La poésie lyrique des troubadours*, Toulouse-Paris, Privat-Didier, 1934

JOANNOU, P. P. *Canone 8 in Fonti, Fascicolo IX, Discipline Générale Antique, (II^e-IX^e s.)*, Roma, ed. Nilo, 1962

JOHN, R.L. *Dante Templare*, Milano, Hoepli, 1987

JUNG, M.R. *Études sur le poème allégorique en France au moyen âge*, Romanica Helvetica vol. 82, Berna, Francke, 1971

KERÉNYI, K. *Dioniso*, Milano, Adelphi, 1992

KERÉNYI, K. *Miti e misteri*, Torino, Einaudi, 1979

KLIBANSKY R. PANOFSKY E. SAXL F. *Saturno e la malinconia*, Torino, Einaudi, 1983

KOHLER E. "Lea, Matelda und Oiseuse" *Zeitschrift für romanische Philologie* 78 (1962): 464-69

KOHLER E. 2"*Sociologia della "fin'amor"*. Saggi trobadorici , Padova, Liviana, 1976

KOLB, H. "Oiseuse, die Dame mit dem Spiegel" *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 15 (1965): 139-49

KRUGER, S. *Il sogno nel Medioevo*, Milano, Vita e Pensiero, 1996.

- LALLI, N.** “*Dante e il linguaggio segreto dei fedeli d’amore*” Roma, Optima, 1928 (ed. più recente *Il linguaggio segreto di Dante e dei «Fedeli d’Amore»*, Milano, Luni Editrice, 1994)
- LANGLOIS, E.** (ed.) Guillaume de Lorris-Jean de Meun *Le Roman de la Rose*, Parigi, Honoré Champion, 1921.
- LANGLOIS, E.** *Les manuscrits du Roman de la Rose*. Lille, Tallandier e Parigi, Champion, 1910
- LANGLOIS, E.** *Origines et sources du Roman de la Rose*, Parigi, Thorin, 1891
- LATINI, Brunetto** *Il tesoretto*, in *Poeti del Duecento*, a cura di Gianfranco Contini, Milano-Napoli : Ricciardi, 1960, t. II, pp. 175-277.
- LAZZERINI, L.** *Letteratura medioevale in lingua d’oc*, Modena, Mucchi, 2001.
- LE GOFF, J.** *La nascita del Purgatorio*, Torino, Einaudi, 1982
- LECOY, F.** (ed.) Guillaume de Lorris-Jean de Meun *Le Roman de la Rose* Parigi, Classiques français du Moyen Age (n. 92, 95, 98), 1965-1970
- LEONARDI, L.** (a cura di) *Canzoniere: i sonetti d’amore del codice Laurenziano*, Guittone d’Arezzo; Torino, Einaudi, 1994
- LEWIS, C.S.** *Allegory of love* 1936, (trad. italiana: Stefancich G. *L’allegoria d’amore: saggio sulla tradizione medievale* Torino, Einaudi, 1969).
- LIMENTANI, A.** “*L’eccezione narrativa. La Provenza medioevale e l’arte del racconto.*”, Torino, Einaudi, 1977
- LURIA, M.** *A Reader's Guide to the Roman de la Rose* di Hamden, Connecticut : Archon Books, 1982
- MAGNONI, A.** ‘Giuliano Vanzolini tra Lucrezio e Dante’, «*Studi e Problemi di Critica Testuale*» LXV (2002) 13-46
- MAGNONI, A.** ‘Traduttori italiani di Lucrezio (1800-1902)’, «*Eikasmos*» 16, 2005 419-470
- MALVANI, A. MALVANI, G.** *Arbor vitae. Il paradiso di Dante e l’albero della vita della Cabala ebraica*, Latina, Penne e Papiri editori, 2003

MANCINI, 1997 = AA.VV. *La letteratura francese medievale* a cura di M. Mancini, Bologna, Il Mulino, 1997

MANCINI, M. (ed.) *Il lai di Narciso*, Roma, Carocci, 2003

MANCINI, M. *Metafora feudale. Per una storia dei trovatori*, Bologna, Il Mulino, 1993

MANDONNET, *Dante theologien*, Parigi 1935

MARROU, H.I. *I trovatori*, Milano, Jaca Book, 1983 (2 ed. 1994)

MARTELOTI, G. *Dante e i classici*, in "Cultura e scuola", IV nn. 13-14, (1965)

MATTALIA, D. (ed. e comm.) *Dante Alighieri Divina Commedia*, Milano, Biblioteca universale Rizzoli, 1975

MENGALDO, P.V. *I poeti italiani del Novecento*, Milano, Mondadori, 1978

MENGALDO, P.V. *De Vulgari Eloquentia* a cura di P.V.Mengaldo, I *Introduzione e testo*, Padova, Antenore, 1968

MILONE, L. *Raimbaut d'aurenga tra "Fin'amor" e "No poder"*, in «Romainistische Zeitschrift für Literaturgeschichte», 1983, pp.1-27.

MINEO, N. *Conversione e profezia nella Divina Commedia* in «Moderna», VII (2006)

MOEUS Chr., *The Metaphysics of Dante's "Comedy"* New York, Oxford University Press, 2005.

MOLETA, V. *Guittone cortese* Napoli, Liguori, 1987.

NARDI, B. *Saggi di filosofia dantesca*, Firenze, La Nuova Italia, 1967 (Prima ed. Milano-Genova-Roma-Napoli, Albrighi, Segati e C, 1930)

NARDI, B. *Un frammento di cosmologia dantesca. (Le sfere celesti, le intelligenze motrici e le macchie lunari. Nota storica al canto II del Paradiso)* in «La Cultura Filosofica», XI (1917), pp. 35-64 (poi riedito con il titolo "La dottrina dantesca delle macchie lunari nel secondo canto del Paradiso" in NARDI, 1967, pp. 3-39)

NELLI, R. LAVAUD, R. *Les Troubadours*, Paris, Desclée de Brouwer, 1966

NIETSCHE, F. *La visione e l'enigma*, in *Così parlò Zarathustra*, in *Opere*, vol. VI, Tomo I.

NIETSCHE, F. *La nascita della tragedia* ed. Colli-Montinari,

NUCCIO, O. *Razionalità economica ed epistemologia dell'azione umana nel duecento italiano: il caso Albertano da Brescia* Effatà, Cantalupa, 2005

ORLANDI, S. *Il cosmo di Dante. Note per una lettura della Commedia*, in «Communio. Rivista internazionale di teologia e cultura», 202 (2005).

OVIDIO (Naso, Publius Ovidius) *Metamorphoseon libri XV*, Lib. III, vv.339-519 (mito di Narciso)

PADOAN, G. *Boccaccio. Le muse, il Parnaso, l'Arno*. Firenze, Olschki, 1978

PADOAN, G. *Dante di fronte all'umanesimo letterario*, in «Lettere italiane», XVII (1965),

PADOAN, G. *Il Pio Enea, L'empio Ulisse, tradizione classica e intendimento medioevale*, Ravenna, Longo, 1973

PANOFSKI, E. *Die Perspektive als «symbolische Form»*, in «Vorträge der Bibliothek Warburg», Leipzig-Berlino, 1927 (traduzione italiana più recente *La prospettiva come forma simbolica*, Milano, Abscondita, 2007).

PANOFSKI, E. *Studies on iconology: humanistic themes in the art of the renaissance*, New York, Oxford university press, 1939 (traduzione italiana Pedio Renato Studi di iconologia : i temi umanistici nell'arte del Rinascimento Torino, Einaudi, 1975)

PASCOLI, G. “Sotto il velame. Saggio di un'interpretazione generale del poema sacro” in *Tutte le opere di Giovanni Pascoli*, Prose, vol. II, a cura di Augusto Vicinelli, Scritti danteschi, Mondadori ed., 1952 (prima ed.: Messina, V. Muglia, 1900)

PASERO, N. (Ed) *Guglielmo IX d'Aquitania - Poesie*, in «Subsidia» al «Corpus des Troubadours», I, Modena, Mucchi, 1973

PASERO, N. *Marx per letterati. Sconvenienti proposte*. Roma, Meltemi, 1998.

PASQUINI, E. *Dante e le figure del vero. La fabbrica della Commedia*, Milano : Mondadori, 2001

PATAPIEVICI, H.R. *Ochii Beatricei. Cum arăta cu adevărat lumea lui Dante*, Bucarest, 2004 (traduzione italiana Bratu Elian S. *Gli occhi di Beatrice. Com'era davvero il mondo di Dante?*, Milano, Mondadori, 2006).

PEIRONE A. *Lingua e stile nella poesia di Dante*, Genova, Edizioni Universitarie, 1967

PETROCCHI, G. (ed.) *La Commedia secondo l'antica vulgata* a cura di G. Petrocchi 1965 1a (2a ristampa riveduta, 1994).

PETROCCHI, G. *La tradizione emiliano-romagnola del testo della Commedia*, in *Itinerari danteschi*, Milano, Franco Angeli, 1994.

PETROCCHI, G. *Vita di Dante*, Torino, Laterza, 1986 (consultabile online all'indirizzo http://www.liberliber.it/biblioteca/p/petrocchi/vita_di_dante/html/testo.htm)

PÉZARD, A. 'Un Dante epicurien?' in *Mélanges offerts a Étienne Gilson*, Parigi, Librairie Philosophique J.Vrin, 1959.

PFISTER M. – LUPIS A. *Introduzione all'etimologia romanza*, Catanzaro, Rubbettino, 2001.

PICONE, M. "Il mito di Narciso: dal *Roman de la Rose* alla *Commedia*", *Romanische Forschungen* 89 (1977), p.382-397

PIEROTTI, G. 'Reti Restorff e filologia dantesca' in *L'Alighieri*, 2010 n°36: pp. 21-40.

PIEROTTI, G. 'Reti Restorff e genesi del testo' In *Testo*, 2009 n°57: pp. 7-18.

PILLET, A. *Bibliographie der Troubadours*, Halle, 1933

PINTO, R. 'La selva e il colle. La ermeneutica dei generi nel primo canto dell'*Inferno*' in *Quaderns d'Italia* 6, 2001: pp. 53-81

PIRANDELLO, L. *L'umorismo* in Idem, *Saggi e interventi*, ed. Ferdinando Taviani, Milano, Mondadori, 2006 (prima edizione: Lanciano, Carabba, 1908). Il solo testo è consultabile in rete all'indirizzo http://www.classicalitaliani.it/pirandel/saggi/Pirandello_umorismo_01.htm

PISANI, G. *I volti segreti di Giotto. Le rivelazioni della Cappella degli Scrovegni*. Milano, Rizzoli, 2008

POLLUX, M. (POLLUCE) *Onomastikon*, (II se. d. C.)

PORTA, G. (ed.) *Giovanni Villani Nuova cronica* (3 voll.) Parma, Guanda, 1991

POZZATO, M.P. (a cura di), *L'idea deforme. Interpretazioni esoteriche di Dante*, Milano, Bompiani, 1989

PULEGA A., *Amore cortese e modelli teologici : Guglielmo IX., Chrétien de Troyes, Dante* Milano : Jaca book, 1995

RAJNA, P. *La Materia e la Forma della «Divina Commedia»* . I mondi oltraterreni nelle letterature classiche e nelle medievali. Introduzione, edizione, commento a cura di Claudia Di Fonzo . Premessa di Francesco Mazzoni , Firenze, Le Lettere, 1998

RAYNAUD, G. I. *La Mesnie Hellequin*. II. *Le poème perdu du Comte Hernequin*. III. *Quelques mots sur Arlequin*, in *Études romanes dédiées à Gaston Paris le 29 décembre 1890 (25^e anniversaire de son doctorat ès lettres) par ses élèves français et ses élèves étrangers des pays de langue française*, Paris, Bouillon, 1891

RIBARD, J. *Chrétien de Troyes, Le chevalier de la charrette, essai d'interprétation symbolique*, Parigi, Nizet, 1972

RICCI, L. *Nature* 2005, 434 'Dante's insight into galileian invariance'.

RICHARDS, E.J. "The tradition of Otium Litteratum and Oiseuse in le Roman de la Rose" *Studi francesi* 32 (1988): 271-73

RICHARDS, E.J. *Dante and the "Roman de la Rose": An investigation into the vernacular narrative context of the "Commedia"*, Tubinga, ed. Niemeyer, 1981

RICHARDS, E.J. Reflections on Oiseuse's mirror: iconographic tradition, luxuria and the Roman de la Rose. *Zeitschrift für Romanische Filologie* 98 (1982): 296-311

RISSET, J. 'Cosi ha rovesciato la lezione di Dante' di Jacqueline Risset "Il Messaggero", 12 dicembre 2005

RONCAGLIA, Au. «L'invenzione della sestina», *Metrica*, II, 1981, p. 3-41

ROSSETTI, G. *Sullo spirito antipapale che produsse la riforma e sull'influenza segreta che esercitò sulla letteratura d'Europa e particolarmente su quella d'Italia*, Londra, Taylor, 1832.

SADLEK, G.M. *Idleness working: the discourse of love's labor from Ovid through Chaucer and Gower*. Washington, DC, Catholic Univ. of American Press, 2004

SADLEK, G.M. *Interpreting Guillaume de Lorris' Oiseuse: Geoffrey Chaucer as Witness*, *South Central Review* 10.1 (1993): 22-37.

SANSONE, G.E. (a cura di) *La poesia dell'antica Provenza*, Milano, Guanda, 1984

SANTATO, G. *Pier Paolo Pasolini L'opera* Vicenza, Neri Pozza, 1980.

SASAKI, S. "Sur le personnage d'Oiseuse" *Études de langue et littérature* 32 (marzo 1978): 1-24

SAVINI S., *Il catarismo italiano e i suoi vescovi nei secoli XIII e XIV*, Firenze, Le Monnier, 1958.

SCARIATI, I.M. Dante al punto della rota e la stagione delle *petrose* (Rime, 9 [C], 5-7, 53-58), in «Studi Danteschi», LXX, 2005, pp. 155-92

SCATAGLINI, F. *La rosa*, prefazione di Cesare Segre, Torino, Einaudi, 1992

SEGRE C. *Dante, La rosa dello scandalo*, in *Corriere della sera*, 13 settembre 1997

SINGLETON, C.S. *Commedia. Elements of Structure*, Cambridge, Mass. Harvard University Press, 1957 (traduzione di Gaetano Prampolini *La poesia della Divina Commedia*, Bologna, Il Mulino 1978)

SQUILLACIOTI, P (a cura di) *Le poesie di Folchetto di Marsiglia*. Pisa, Biblioteca degli *Studi mediolatini e volgari*, n.s., XVI, 1999

STEFANI, G. MARCONI, L. FERRARI, F. *Gli intervalli musicali*, Milano, Bompiani 1990

STRUBEL, A. (a cura di) Guillaume de Lorris-Jean de Meun *Le Roman de la Rose*, Parigi, Livre de poche, 1983

TAVANI, G. (a cura di) Raimon Vidal. Il «*Castia gilos*» e altri testi lirici, Milano, Luni 1999

TOMAN, R. (a cura di) *Arte italiana del rinascimento*, Milano : Gribaudo-Konneman, 1994

TOUBER, A. H. (ed) *Le rayonnement des troubadours. Actes du colloque de l'AIEO*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 1998

TOYNBEE, A. *Civiltà al paragone* Milano, Bompiani, 1983.

TRAVERSARI, M. "*Inferno*" XIII: fra tradizione lirica italiana e "*Roman de la rose*" Studi Danteschi n.70, 2005 (a cura di Silvia Sonzini)

VAGHETTI, L. *La filosofia della natura in Boccaccio*, in Nuova Antologia, dir. Cosimo Ceccuti, volume 585°, fascicolo n. 2215, Luglio-Settembre 2000

VANNINI, M. *Mistica e filosofia*, Casale Monferrato (AL), Piemme, 1996

- VANOSSI, L.** *Dante e il Roman de la Rose. Saggio sul Fiore*, Firenze, Olschki, 1979
- VENANZIO FORTUNATO**, *Opere I: Carmina, Expositio orationis dominicae, Expositio Symboli, Appendix carminum*, a c. di S. Di Brazzano, Roma 2001
- VERNANT, J.P.** *Figure, idoli e maschere*, trad. di A. Zangara, Milano, il Saggiatore, 2001
- VERNANT, J.P.** *La morte negli occhi. Figure dell'Altro nell'antica Grecia*, Bologna, Il Mulino, 1987
- VILLA, C.** *La protervia di Beatrice. Studi per la biblioteca di Dante*. Firenze, SISMELE. Edizioni del Galluzzo, 2009
- VILLANI, G.** vedi **PORTA, 1991**
- WICKSTEED, Ph.H.** *Dante & Aquinas*, New York, Haskell House 1971. (prima edizione: New York, E.P. Dutton Co., 1913)
- WRIGHT, Th.** *St. Patrick's Purgatory; an essay on the legends of Purgatory, Hell, and Paradise, current during the middle ages*, London, John Russel Smith, 1844
- ZAMBON, F.** 1“ *Il bestiario della sapienza celeste*” Università di Trento, Trento 2000 (dispense di un corso universitario tenuto all' Università di Trento nell' A.A. 1999/2000)
- ZAMBON, F.** “*L' hérésie cathare dans la société et la culture italienne du XIIIe siècle*” in *Europe et Occitanie. Les pays cathares*, Arques, Centre d' études cathares, 1995
- ZAMBON, F.** *Romanzo e allegoria nel Medioevo*, Trento, La Finestra, 2000.
- ZANZOTTO, A.** *Leggere Dante con gli occhi del suo tempo*, Corriere della Sera del 20 settembre 2004, pag 25.

SITOGRAFIA

- NICHOLS, S. – BEALL, J.** *Roman de la Rose Digital Library*
<http://romandelarose.org/> (progetto della Milton s. Eisenhower Library of John Hopkins University in collaborazione con e Bibliothèque Nationale de France). Il sito rende accessibile in forma digitale testo, trascrizione e miniature di circa 150 mss. del *Roman de la Rose*. Consultato il 30/01/2012
- LIO** http://old.fefonlus.it/lio/LIO_autori.htm Repertorio bibliografico Poeti del Duecento e Trecento, consultato il 10/01/2012
- CAMBON, G.** <http://www.nuovorinascimento.org/n-rinasc/didattic/html/delbianc/michel-5/cambon.htm> riporta il testo contenuto in CAMBON, 1991: 3-13
- CARRASCO, R.** <http://www.revistas.uchile.cl/index.php/RCH/article/view/9241/9276> ‘Topografia memorativa, Imagenes/Alegorias de la mujer medieval en le romance de la Rosa’ *Rivista elettronica dell’Università del Cile* VI – 99. Consultato il 06/01/2012
- CONCOLINO MANCINI, B.** <http://chroniquesitaliennes.univ-paris3.fr/PDF/Web9/Concolino.pdf>
La norma e lo scarto. Comico e grottesco nelle rime di Michelangelo. Consultato il 18/08/2011.
- GAGLIARDI, R.** <http://www.accademiajr.it/unicorno/articoli/uni009.htm> consultato il 14/08/2011
- MANNA, J.** <http://www.nuovorinascimento.org/n-rinasc/iconolog/pdf/manna/jesse.pdf>, *L’albero di Jesse nel Medioevo italiano. Un problema di iconografia*, Banca dati nuovo rinascimento, 2001, consultato il 14/08/2011.

Estratto per riassunto della tesi di dottorato

Studente: BRUNO ZANON matricola: 955436

Dottorato: ITALIANISTICA E FILOLOGIA ROMANZA

Ciclo: XXIII

Titolo della tesi : Dante allo specchio. Contributi ermeneutici dalla lettura comparata
Roman de la Rose – Commedia.

Abstract: La ricerca affronta il problema del rapporto tra *Divina Commedia* e *Roman de la Rose*. Partendo dalla constatazione che gli studi che hanno trattato questo tema avendo come obiettivo principale la soluzione della questione attributiva del Fiore, adottando per lo più un approccio di tipo stilistico, non hanno portato a soluzioni definitive e condivise, lo scrivente si è proposto un approccio diverso dal punto di vista metodologico. Il rapporto tra le due opere viene perciò affrontato secondo un paradigma indiziario, in cui l'intertestualità viene valutata in relazione alla memoria d'immagine. In tal modo, si è giunti alla conclusione che l'analisi contrastiva con il *Roman de la Rose* consente di apportare alcuni contributi ermeneutici alla critica dantesca, tali da evidenziare un livello di significazione del testo che consente di apprezzare il rapporto della *Commedia* non solo con la tradizione provenzale e la lirica duecentesca italiana, da un lato, e l'allegoria mediolatina, dall'altro, ma anche con le esperienze della mistica speculativa dell'epoca. Particolare rilievo assume in questo lavoro il tema del femminile come immagine dell'alterità, e la semiologia del rispecchiamento narcisistico.

Abstract: The research approaches the problem of the relationship between the *Divine Comedy* and the *Roman de la Rose*. At the present time, the studies concerning this topic have adopted mainly a stylistic approach useful to the solution of the attribution of the "Fiore", without getting permanent and shared solutions to the problem. The writer, in this work, proposes a different point of view about the methodological approach. The relationship between the two works is being addressed according to a circumstantial paradigm, in which intertextuality is evaluated in relation to the memory of the image. Thus, it was concluded that the contrastive analysis with the *Roman de la Rose* can give some hermeneutical contributions to the Dante criticism; contributions able to show a level of significance of the text that allows to appreciate the relationship of the *Comedy* not only with Provençal tradition and the thirteenth-century lyric poetry, on one side, and the allegory of medieval Latin, on the other side; but also with the experiences of speculative mysticism of that period. The theme of the feminine image of "otherness" and the semiotics of narcissistic mirroring are particularly important in this work.

Firma dello studente
