

CONVEGNO DI LETTERATURA ITALIANA

PROFETISMO DANTESCO

Roberto Osculati

Ludolfo di Sassonia e l'escatologia del XIV secolo,

Questo tema non ha direttamente a che fare con Dante, ma con il secolo XIV e l'ambiente religioso, etico, anche politico, di quest'epoca. Ludolfo di Sassonia, nato all'inizio del 1300, era un domenicano che poi diventò certosino. La Certosa è un tipo di rito che unisce l'eremitismo alla vita comunitaria. Prevede comunque un tipo di esistenza fortemente fondato sulla singolarità, sull'individualità e sulla ricerca del proprio "Io" di fronte al divino. Nel XIV secolo furono fondate più di 100 istituzioni certosine. Questo tipo di mentalità religiosa, dunque, ha avuto una grande diffusione giusto nel secolo della Divina Commedia,

L'escatologia riprende la parola greca "eskata", gli eventi finali: è un pezzo del Cristianesimo per il quale si ci sente vicini alla fine di questo mondo e all'inizio di un mondo completamente diverso.

L'aggancio con la Divina Commedia riguarda il Paradiso (canti XXI e XXII), in particolare il cielo di Saturno, che è il cielo del silenzio contemplativo, dell'austerità dell'esistenza, dell'amore per il divino e del distacco da ogni interesse e affetto mondano. L'ipotesi che vorrei presentarvi è che se l'ascesa al Paradiso, ma in generale tutto l'itinerario della Commedia, è una forma di purificazione, di elevamento, di ingrandimento dello spirito umano che si distacca dal mondo cupo dell'Inferno, la vita monastica e il cielo di Saturno rappresentano una vetta molto elevata, forse la più elevata, prima delle esperienze finali e definitive. La Divina Commedia è una specie di fenomenologia dell'umano in cui Dante entra in questo triplice percorso che, nel Paradiso, attraverso vari gradi, conduce all'origine e al fine di tutte le cose. L'esperienza umana ultima, più pura, più perfetta, più vicina al mondo estremo, all'escatologia, è quella della vita monastica. La salita astronomica è un intensificarsi e purificarsi del desiderio di verità e amore che nella scelta dei monaci raggiunge il suo culmine terrestre. Quindi, se noi guardiamo questa fenomenologia dell'esperienza umana, questa salita, che non è tanto una salita astronomica o fisica o materiale ma è una discesa in se stessi, un approfondimento di se stessi, ci rendiamo conto che anche le figure di Francesco e Domenico, che sono così determinanti e dominanti per la Commedia e anche per quell'epoca, in fondo sono figure secondarie rispetto a Pier Damiani, Romualdo e Benedetto.

Questo modo di esaltare l'esperienza monastica vuole anche indicare un'alternativa al mondo terrestre come si è confermato per l'esperienza di quell'epoca. È un'alternativa alle città, agli eserciti, alle scuole, alle ricchezze, agli onori sia ecclesiastici che civili. Un superamento anche di tutta quell'attività degli Ordini Mendicanti che era stata così profondamente coinvolta e continuava a essere coinvolta nelle dispute, nelle discussioni di ordine religioso e civile. In opposizione all'ontologia ispirata al diritto e alle autorità, oppure alla metafisica e alla logica, lontano dalle dispute tra scuole e maestri, ignaro di interessi politici, il pensiero monastico vantava una lunga tradizione che, in quei due canti e nel cielo di Saturno, viene messa in evidenza.

Ludolfo di Sassonia viene dopo Dante, è di qualche decennio più giovane di lui, ed è morto verso il 1370. Non ha mai letto Dante, ma ha raccolto in maniera sistematica tutta la tradizione di tipo monastico iniziata da Agostino e che arriva fino al XIV secolo. È testimone di questa interpretazione del Cristianesimo che vedeva nell'istituzione monastica, qualora fosse conforme

agli ideali primitivi, soprattutto di Benedetto e alle varie riforme monastiche medievali, il suo vertice.

L'opera di Ludolfo La vita di Gesù Cristo organizzata e sistemata in base ai quattro Vangeli e agli scrittori ortodossi, non si sa quando sia stata precisamente scritta: all'incirca verso la metà del secolo, appunto quando Ludolfo di Sassonia era entrato nella Certosa e, attraverso varie funzioni sempre nell'ambito della Certosa, si era dedicato completamente allo studio e alla diffusione delle sue idee, rinunciando a qualsiasi funzione di carattere organizzativo. Prima di quest'opera, aveva scritto un altro testo, un commento ai Salmi.

La Vita Iesu Christi ha avuto almeno 500 anni di vita, è stata ripubblicata infinite volte fino al secolo scorso, poi è scomparsa. Ludolfo di Sassonia prende i testi degli evangelici canonici, che sono quattro, li unisce e crea un'enciclopedia organica che ha al suo centro la figura di Gesù, ogni suo gesto e ogni sua parola. In questo modo, ogni gesto assume un ruolo paradigmatico dal punto di vista della conoscenza dell'universo spirituale, del suo mistico capo, della propria condizione morale, della vita ecclesiastica e del mondo naturale e storico. Si tratta quindi di una meditazione sulla realtà umana fatta prendendo come canone il racconto evangelico. Allora, le apparenze comuni del mondo, nonostante le pretese degli esseri umani che credono di elevarsi oltre la loro miseria, sono gravate da una tenebra profonda. Ludolfo di Sassonia dà un giudizio durissimo del mondo del suo tempo, è un mondo orrendo, mostruoso, ma, è l'altro aspetto della sua teologia, pur così com'è, ci sono degli aspetti fortemente positivi che ognuno deve scegliere. Ludolfo di Sassonia si rifà ad autori come Ambrogio, Agostino, Gregorio, Aimone, Pier Damiani, Anselmo, Bernardo, in particolare Giovanni Crisostomo che nel tardo medioevo è diventato un autore di fondamentale importanza, soprattutto per la sua interpretazione, fortemente etica e stoica, del Cristianesimo. Il volume è un lavoro pazientissimo di intagli di connessione, in vista di una presentazione di una teologia pratica e affettiva capace di scandagliare le vicende tortuose dell'animo umano e della storia del mondo. Se noi leggiamo il Vangelo, dice Ludolfo di Sassonia, impariamo a capire quanto siamo complicati, quanto siamo difficili, quanto siamo falsi e quanto sia necessario trovare una via per uscire da questa tenebra, da queste contraddizioni. Ci sono anche fortissime analogie con il pensiero degli Ordini Mendicanti, e dei loro maggiori teologi, soprattutto Tommaso, e anche Bonaventura. Ma l'interesse di Ludolfo è quello di elevarsi al di sopra dei tempi, delle scuole, degli orientamenti dottrinali, degli interessi ecclesiastici e delle lotte politiche. Vuole appunto mostrare questa prospettiva estrema: è come se guardasse il mondo da una specola astronomica. Il mondo, guardandolo dall'interno, ti inganna, ma se tu riesci a tirarti fuori e guardarlo dall'alto, allora capisci com'è e impari chi sei e cosa devi fare (le analogie con Dante sembrano evidenti). In fondo, il mondo è sempre lo stesso nella sua vanità ma anche nel suo desiderio di giustizia che è caratteristico di ogni essere umano.

Adesso vorrei citarvi una serie di testi per fare capire qual era il ragionamento e il pensiero di Ludolfo. Ho preso una traduzione del 1500, pubblicata la prima volta a Venezia nel 1570 e riedita parecchie volte, soprattutto alla fine del '500 e all'inizio del '600. Il primo tema che vorrei esporvi è quello che Ludolfo di Sassonia chiama consumatio: il mondo così com'è, come lo vivi sta per essere consumato, bruciato, distrutto, non ha nessuna consistenza. Ho preso i suoi commenti ai discorsi escatologici di Gesù. I discorsi di Gesù sulla fine del mondo, sono: Matteo, 24; Marco, 13; Luca, 21.

Il capitolo 39° della seconda parte del trattato di Ludolfo è intitolato Dei segni dell'avvenimento del Signore e della consumazione del mondo. Secondo Ludolfo, Gesù, quando parla della fine del mondo, unisce quattro prospettive diverse, le vede una dietro all'altra, quindi vede la storia attraverso alcuni suoi punti fondamentali che si rispecchiano l'uno nell'altro e che si concludono con l'esaurirsi della storia del mondo. Questi quattro specchi sono:

- la passione e la morte, che il Messia ha respinto dai suoi;
- la distruzione del tempio di Gerusalemme;
- la distruzione della città di Gerusalemme e del popolo di Israele;

l'esaurirsi della storia del mondo.

Colui che vuole orientarsi nella storia dell'universo deve anzitutto accettare questo modo di vedere le cose, quindi elevarsi attraverso queste prospettive, che il Gesù evangelico insegna, sino a un punto finale che fa vedere come il mondo in cui si vive è un mondo fasullo, è un mondo ingannevole di cui non ci si deve fidare. Chiunque voglia orientarsi nella storia del mondo, deve elevare lo sguardo a quest'ultima tappa che concluderà tutte le altre. Sono i profeti biblici che hanno insegnato al Cristianesimo questo modo di considerare la storia.

Ma ciò che è più importante in Ludolfo di Sassonia è che le scelte escatologiche, le scelte ultime, devono essere fatte nella libertà e responsabilità dell'individuo: questo è il tema fondamentale, quello che ci fa vedere un fortissimo parallelo con Dante. Non puoi fidarti di nessuno, né del papa, né dei vescovi, ma neanche dei principi e degli imperatori perché possono essere rappresentazioni dell'Anticristo. La crisi di questo secolo vede le istituzioni civili ed ecclesiastiche prese da interessi che, spesso, hanno ben poco a che fare con il Vangelo, per cui l'individuo, con tutte le sue condizioni, emerge come il punto fondamentale. Nessuno ti sostituisce, non c'è nessuna struttura sociale, pubblica, civile, religiosa, che possa condurti, in maniera sicura, al fine ultimo. Nessuna dignità civile ed ecclesiastica, nessun privilegio, nessun rito puramente esteriore, nessun desiderio privo di coerenza può sostituire la scelta che ognuno compie per se stesso nella sua intimità più profonda, perché è nell'individuo e nella sua coscienza che le apparenze del mondo scompaiono e risuona la voce ultimativa del giudice, il Cristo che prima ti insegna la via, ma poi ti giudicherà. I discepoli, all'inizio di questi discorsi di Gesù, gli dicono: "Ma guarda la grandezza e la bellezza del tempio". Ludolfo commenta: "Non guardarono alla santità del tempio, ma alla fortezza e bellezza dell'edificio, così molti occhi attendono più al culto corporale della chiesa". Anche oggi, come allora, come alle origini del Cristianesimo, c'è la tentazione di tutti a guardare al materiale fisico ed economico della chiesa. Ma questo è illusorio, è ingannevole, perché anche nella società e nella chiesa sono le radici di sciagure che hanno sempre segnato il percorso dell'umanità. Secondo Ludolfo di Sassonia si vive in un mondo che non ha maestri, o che ha maestri falsi. La causa e la radice di tutti i mali del mondo è la superbia, il ritenersi superiori, questo distruggerà il presente secolo. Le sciagure prodotte dalla malvagità umana sono un segnale dell'azione dell'Anticristo che opera da sempre e accentua sempre più, all'avvicinarsi degli ultimi tempi, la sua influenza nefasta sul mondo. Ma chi è l'Anticristo? Secondo lui, è ogni essere umano perché ogni uomo può appartenere al Cristo o all'Anticristo; in particolare, l'Anticristo sono i prelati, civili ed ecclesiastici. Per Ludolfo, la società moderna è corrotta perché coloro che dovrebbero rappresentare l'autorità civile ed ecclesiastica sono in realtà i corruttori: l'Anticristo sono loro. Ormai sono molti gli Anticristi che operano; da ciò segue la distruzione della Chiesa, la dannazione del prelado e del popolo.

La lotta fra il Cristo e l'Anticristo è l'antitesi fra la Chiesa intesa come gloriosa, vincente, ricca di tutte le ricchezze e di tutti i poteri terrestri, e la Chiesa come Corpo di Cristo che segue l'esempio e il modo di vivere del Cristo. La Chiesa deve infatti "spogliarsi" della sua tonaca. Nel capitolo 41 Ludolfo sottolinea che qualcuno può ingenuamente pensare che la Chiesa possa salvarsi per mezzo di interventi straordinari o miracolosi, comunque interventi che vengono dall'esterno, dall'alto. Questo è un errore, perché la vera salvezza deve venire dall'umiltà e dall'impegno quotidiano nella realtà.

Il capitolo successivo, oltre a parlare della preghiera nell'attesa del Cristo, parla della sua venuta, che porterà la consumazione del mondo materiale e cambiamenti profondi nella natura. Soprattutto Egli porterà la sua luce, che cancellerà finzioni e menzogne. Gli uomini che non avranno voluto riconoscere la necessità della verità, resteranno storditi dalla luce e impazziranno, disorientati, come le anime dei dannati dell'Inferno, abitato da uomini che hanno assolutizzato non Dio, ma cose e creature, sostituendole a Lui e perciò rendendole mostruose. Il Cristo sarà giudice severo nei confronti di coloro che hanno preferito cose stupide e inutili alla Sua giustizia. L'autore esorta i

lettori a cambiare atteggiamento, dando importanza alla loro dignità, al loro amore per la libertà spirituale, più che al mondo materiale che si consuma in quanto inconsistente.

Gli eletti (cap. 44) saranno felici come il contadino quando l'albero di fico mette le foglie e fa capire che la primavera è vicina, perché capiranno che è vicino il momento della redenzione. Tale momento porterà ad una specie di potenziamento o risanamento delle loro facoltà. Infatti si ricorderanno della loro civiltà, capiranno pienamente le Scritture e la parola di Dio. Infine l'uomo riuscirà a capire profondamente se stesso proprio per l'inserimento della parola di Dio nella sua memoria. Pare che qui l'autore intenda parlare di una rilettura della vita in chiave corretta.

Nella Scrittura, ci dice l'autore (cap. 44), ci sono degli esempi che ci indicano il percorso che l'uomo deve compiere: Mosè e Lot. Mosè ha capito che si stava avvicinando la distruzione e ha costruito l'arca. Lot, ammonito, è andato via da Sodoma e Gomorra. Dunque il compito del fedele è quello di vegliare, per non cadere nel peccato e in un esito terribile della propria vita.

L'autore è particolarmente critico nei confronti degli uomini di Chiesa, perché essi, che dovrebbero portare gli uomini alla salvezza, non vegliano su di essi, non ne hanno cura, anzi con il loro comportamento danno scandalo. Infatti sono superbi, ingiusti, lussuriosi, avari, oppressori dei più deboli. Hanno dimenticato la parola del Cristo e si sentono padroni del mondo.

Come le vergini savie, l'uomo deve vegliare, tenendo accesa la lucerna nelle tenebre del mondo.

Fuor di metafora, questo significa che l'uomo deve essere di buon esempio e deve essere pronto alla venuta del Cristo. Inoltre chi ha avuto di più (come doti) deve dare di più (come dice il Vangelo).

Anche chi ha avuto la possibilità di governare sugli altri ha più doveri. In ogni caso, però, ognuno deve governare se stesso, soprattutto quando quelli che dovrebbero governare non lo fanno nella giusta maniera. Ogni uomo ha dei beni che gli consentono di autogovernarsi:

I beni di natura: l'esistenza

I beni mondani: la società

I beni dati dalla Grazia: l'Evangelo.

In un contesto negativo, ognuno può svolgere un compito positivo e può anche aiutare gli altri ad usare i propri talenti nella direzione che indica il Signore. Ognuno deve far fruttare le proprie potenzialità.

Giovanni Crisostomo dice che vivere per essere utili agli altri è la cosa più vicina a Dio. Anche nella parabola del giudizio delle genti troviamo lo stesso concetto: "Ciò che avrete fatto al più piccolo dei miei fratelli lo avrete fatto a me." Quando l'uomo incontra altri esseri umani in condizioni di bisogno, non deve fare cose straordinarie, ma cose normali: aiutare esseri che sono uguali a lui. Ma allora chi sono i predestinati?

Sono gli uomini che terranno alla fede, che avranno carità, umiltà, pazienza, misericordia e pietà. Qualunque uomo lo può fare, tutti possono avere questa dignità. In questo c'è un aspetto stoico.

Anche Boccaccio, che sembra tanto diverso, presenta questo tipo di etica dell'eguaglianza, che non guarda alle origini dell'individuo, ma alla coscienza dell'umanità generale.

Hanno grande importanza le scelte dell'individuo, il quale fa le sue opzioni forte della propria coscienza, al di là delle gerarchie. Esempio di ciò è l'eremita, colui che si è distaccato dalla società non per fuggire, ma per guardarla dall'esterno con maggiore obiettività, per poi ritornare ad essa e operare affinché non venga distrutta dalle divisioni di qualsiasi natura. Tutti coloro che operano in questa direzione formano il corpo di Cristo che si va costruendo giorno per giorno.

Nicolò Mineo

Profetismo. Storia di una nozione

Molti dei modi di pensare, analizzare la realtà, ecc. del medioevo non solo sono rimasti nella nostra storia per molto tempo, ma sono giunti fino a noi. Questa premessa è necessaria per poter parlare dell'argomento "profezia". Quando si parla di Divina Commedia, infatti, si parla sempre di

profezia. Questo termine, però è stato spesso inteso in senso stretto, cioè le previsioni di Dante (per esempio il veltro). Invece, da alcuni studiosi è stato messo in luce quello che, più propriamente, va chiamato profetismo, cioè la capacità di leggere dentro agli avvenimenti, comprendendoli in maniera non usuale. Questo aspetto è stato sottolineato dal Nardi, negli anni '40.

Quando in un'epoca si vivono momenti difficili, anche angoscianti, di grande inquietudine, ci si chiede il senso della storia ed anche il senso della singola esistenza. Quando non si pongono queste domande, invece, è proprio il momento in cui l'umanità rischia di più. Quando l'uomo si pone questi interrogativi, non si interroga solo sul presente, ma anche sul passato, nel confronto con altre epoche che avevano sentito, anch'esse, il senso della crisi, l'angoscia o addirittura la certezza della fine. Il Duecento e il Trecento sono due secoli caratterizzati da queste angosce, da queste domande. Pensiamo alla spirale carestia-pestilenza. E pensiamo al Decameron, al gruppo di giovani che si rifugia in campagna per sfuggire alla peste, ma soprattutto al disordine, alla destrutturazione, alla caduta dei valori portata dalla peste stessa, e dunque per ricreare un ambiente che conservi le caratteristiche buone della vita in comune, un po' come l'arca di Noè.

Petrarca ha vissuto questo tipo di realtà in crisi. Probabilmente l'ha vissuta anche Dante, negli anni 16-17, gli anni della grande carestia europea. Pare che sia questo il periodo della composizione del Paradiso, una cantica un po' diversa dalle altre due. Al fine di interpretare bene il profetismo di Dante, era opportuno studiare il profetismo ebraico, per avere un modello di altro luogo e di altra epoca con cui confrontarsi. Occorreva inoltre costruire un quadro più organico di come intendere il profetismo, per cui era opportuno analizzare e capire la struttura profetistica ed apocalittica dell'opera nei contenuti essenziali. A tal proposito non si poteva fare a meno di tener presente il profetismo di Gioacchino da Fiore, profetismo acquista anche elementi francescani.

Nell'Ottocento e in gran parte del Novecento il laicismo massonico non ha permesso di mettere in luce ciò di cui abbiamo parlato. D'altra parte, molta critica americana ha esasperato l'attenzione a Dante come teologo. Superati questi due atteggiamenti, occorre capire che Dante è teologo, ma anche profeta e poeta. Quest'ultimo aspetto è sottolineato da De Sanctis e Croce, ma spesso è stato sottovalutato.

Nel suo ultimo libro, *La profezia imperfetta*, Cristaldi si chiede cosa sia questa profezia. Per capire, egli dice, bisogna tener conto della formazione di Dante, il quale è un caso unico nel Medioevo e forse in tutto il profetismo occidentale. Dante infatti ha fuso insieme un'esperienza del mondo classico e un'esperienza del mondo biblico, e in maniera spesso inestricabile. Ci si chiede dunque: la sua è attesa di cosa? Egli forse si aspetta una realtà imperfetta. Il potere imperiale e il potere pontificio dovrebbero tornare a funzionare, ma più che altro per porre un freno, e porre un freno non a qualcosa che è fuori di noi, come potrebbe essere l'Anticristo, ma a qualcosa che è dentro di noi. Il Cristo e l'Anticristo sono in noi e noi dobbiamo operare una scelta. Dante dunque non penserebbe ad un mondo definitivamente santo, ma ad un mondo dove si riesce a tenere sotto controllo la tendenza ad operare il male, dando vita ad una situazione di stabilità, ordine ed armonia.

Dal secondo canto dell'*Inferno* e dal venticinquesimo del *Paradiso*, sembra che Dante, parlando di conforto, voglia consolidare la speranza degli uomini. Ciò potrebbe indurci a ritenere che egli pensasse ad una terza fase nella quale dovesse infine trionfare la carità. Gli scanni dei beati, quasi tutti pieni, ci fanno pensare ad una vicinanza dell'ultima fase, per cui il mondo starebbe per concludere la sua realtà.

La riflessione sul significato di questo pensiero è sicuramente da approfondire. La cosa più importante, però, è che ciò che ci dice Dante può essere un modello anche per noi, perché i grandi poeti, in qualche maniera, ci dicono qualcosa del nostro presente. La domanda che ci pone Dante è: "Qual è l'attesa del nostro tempo?" E a noi tocca rispondere.

Sulla ricezione di Dante nell'età di Petrarca e Boccaccio

Corrado Bologna

È opinione consolidata fra gli specialisti che la ricezione del *De Vulgari Eloquentia* di Dante sia stata praticamente nulla per un paio di secoli, in particolare tra XIV e XV secolo. L'intento delle mie argomentazioni è di riaprire la questione sulla ricezione del trattato dantesco nell'età di Petrarca e Boccaccio.

Stando ai dati documentari in nostro possesso, il *De Vulgari Eloquentia* rimase sconosciuto anche agli ambienti frequentati da Dante. Il testo emerse nel primo decennio del Cinquecento, quando Giangiorgio Trissino scoprì il codice [T] nella Biblioteca Trivulziana di Milano: quasi con certezza, esso era stato trascritto a Padova tra la fine del XIV e gli inizi del XV secolo. Il manoscritto, dunque, si inserì nell'ormai consolidato dibattito sulla lingua italiana, e venne studiato anche da grandi filologi quali Pietro Bembo e Angelo Colocci.

All'incirca allo stesso periodo risale il secondo manoscritto del *De Vulgari*, denominato [G] in quanto ritrovato a Grenoble, e anch'esso da ricondurre ad una probabile origine padovana.

Nel 1917 però, lo studioso tedesco Ludwig Bertalot rinvenne un terzo manoscritto nella biblioteca di Berlino, da qui denominato [B], di cui però l'origine è incerta.

La domanda che mi faccio è se Petrarca abbia conosciuto o meno il *De Vulgari Eloquentia*. Alla base di una qualsiasi ricerca filologica sta la formulazione di un paradigma di compatibilità logica e storico-documentaria, cioè la garantita certezza che il contesto entro cui inserire eventuali verifiche sia sempre logico e, storicamente e documentariamente, probabile.

Un indizio su un eventuale contatto di Petrarca con il *De Vulgari Eloquentia* può esser tratto dal Petrarca stesso: nella postilla che di suo pugno scrisse sul cosiddetto codice degli abbozzi (il codice Vaticano 3196), accanto ad un verso del *Triumphus Cupidinis*, rinvia alla canzone LXXI dei *Rerum vulgarium fragmenta*, indicata come "cantilena oculorum".

Il termine "cantilena" era molto diffuso nel Medio Evo. In ambito letterario designava, nei secoli XII e XIII, le canzoni di gesta (in questo caso "cantilene" perché "cantate" dai trovatori), che per il loro carattere narrativo appartengono al genere comico, e sono lontane dunque dall'epopea, relativa invece al genere tragico. Ebbene, Dante stesso, nel *De Vulgari Eloquentia* (II 8, 3), oppone alla "cantio" tragica la comica "cantilena", in cui si alternano endecasillabi e settenari. Da questo accostamento tra la postilla di Petrarca e il passo del *De Vulgari* parte la mia l'analisi.

Desta attenzione il fatto che Petrarca utilizzi il termine "cantilena" per le canzoni LXXI-LXXIII dei *Rerum vulgarium fragmenta*, le quali canzoni presentano endecasillabi alternati a settenari, e il cui incipit è dato proprio da un settenario, secondo le indicazioni dantesche presenti nel *De Vulgari Eloquentia*.

Proseguiamo nel ragionamento. Secondo il paradigma di compatibilità logica, è possibile che Petrarca abbia letto l'opera dantesca, essendo egli nato nel 1304, anno in cui all'incirca Dante stava scrivendo l'opera; e, volendo, si potrebbe anche ipotizzare che Petrarca sia venuto a contatto proprio con il manoscritto [B]. Secondo le datazioni dei paleografi, infatti, il manoscritto in

questione risalirebbe al secondo quarto del Trecento, in un arco di tempo compreso tra il 1330 e il 1360. Sono anni di piena attività di Petrarca e Boccaccio; secondo una logica storica, dunque, Petrarca avrebbe potuto entrare in contatto con questo manoscritto.

Il manoscritto [B] consta di 98 fogli, che contengono tre opere. La prima parte del manoscritto, i fogli 1r-88v, contengono il commento di Dionigi da Borgo San Sepolcro ai *Fatti e detti degli uomini antichi* di Valerio Massimo; nei fogli 89r-94v è trascritta la *Monarchia*; i fogli 95r-98v invece riportano il *De Vulgari Eloquentia*. È un codice unitario, scritto da tre o quattro copisti diversi, ma databile nello stesso periodo. Analizzando la divisione del manoscritto, risalta immediatamente agli occhi come una amplissima parte sia stata riservata a Dionigi da Borgo San Sepolcro, autore valido ma indubbiamente minore rispetto a Dante, cui sono riservati appena dieci fogli.

Dionigi era un professore universitario e, alla Sorbona di Parigi, commentava opere dei Padri della Chiesa e testi classici latini. Intorno al 1338 parte da Parigi alla volta di Napoli. Nel corso del viaggio fa una sosta ad Avignone, dove incontra Petrarca, a cui regala una copia delle *Confessioni* di S. Agostino; copia che Petrarca porterà con sé nella celebre scalata al monte Ventoux. Dopo l'incontro avignonese con Petrarca, Dionigi raggiunge Napoli, dove si stabilisce, e dove muore nel 1342. Dionigi, dunque, è un amico di Petrarca, ma anche di Boccaccio che, in una lettera indirizzata a Niccolò Acciaiuoli, lo riveriva come "padre e signore".

Torniamo al codice. Il secondo testo ivi contenuto è la *Monarchia* di Dante, ma all'inizio sta scritta la frase "Incipit Rectorica Dantis", seguita da una raschiatura, che probabilmente mirava a nascondere il cognome dell'autore. Alla fine di questo secondo testo c'è un indovinello, "indovinalo se lo vuoi sapere", che indica che lo scrivano sapeva di copiare un'opera proibita dalle autorità ecclesiastiche: la *Monarchia*, infatti, fu nel 1328 dal cardinale Bertrando del Poggetto, e ciò fa presumere che il testo sia stato trascritto in un periodo successivo a quella data.

Per quanto riguarda il terzo testo, il *De Vulgari Eloquentia*, al momento della trascrizione doveva essere anepigrafo: infatti nel foglio 95r non viene indicato né l'autore, né il titolo. Ma alla fine del foglio 98v vi è scritto "Explicit Rectorica Dantis": il copista, dunque, intendeva la *Monarchia* e il *De Vulgari Eloquentia* come un testo unitario.

Da notare che nei primi fogli del codice vi sono postille di una mano che non coincide con nessuna degli altri copisti. Alcuni studiosi hanno azzardato che si tratti della mano dello stesso Petrarca. In realtà studi più approfonditi hanno dimostrato che potrebbe essere ricondotta ad un amico di Petrarca, Ildebrandino Conti. Resta il fatto che dotti dell'epoca hanno letto le due opere dantesche come un unico libro, la *Rectorica Dantis*. Una *Rectorica* da interpretare secondo il significato dato al termine "rettorica" da Brunetto Latini, e cioè "scienza d'usare piena e perfetta eloquenza nelle pubbliche cause e nelle private": l'arte di saper parlare per reggere lo stato. "Rettorica" è l'arte di coloro che appunto "reggono", governano la cosa pubblica.

Un'ultima riflessione prima di giungere alla conclusione. Esiste un luogo a cui i vari tasselli del puzzle possono essere ricollegati, e questo luogo è Napoli, in particolare la corte del re Roberto d'Angiò. Napoli è il luogo in cui Dionigi visse gli ultimi anni della propria vita e in cui probabilmente scrisse o organizzò il Commento riportato nel codice, come farebbero intuire i numerosi riferimenti all'ambiente napoletano. Sempre a Napoli, alcuni anni prima (nel 1333), Giotto era stato chiamato ad affrescare il palazzo del re e, tra l'altro, aveva dipinto un ciclo intitolato "Eroi illustri dell'antichità romana", sotto esplicita richiesta del re Roberto. Petrarca si inserì nel contesto napoletano nel 1340, quando si recò nella città partenopea a sostenere col re l'esame di quella laurea poetica che gli sarebbe stata consegnata l'anno successivo, sul

Campidoglio di Roma. Non è poi così assurdo immaginare il re Roberto e Petrarca a colloquio sugli eroi antichi proprio nella sala grande dove Giotto aveva dipinto il ciclo degli eroi romani. “Eroi illustri”. E rimarcando il valore del termine “illustre”, potremmo nuovamente essere ricondotti a Dante che, nel delineare le pregnanti caratteristiche del volgare, lo aveva definito cardinale, aulico, curiale, e *illustre*, nel senso che sarebbe stato reso tale, elevato, dai dotti che lo avessero usato, ma anche che avrebbe illuminato quegli stessi dotti, li avrebbe resi “illustri”.

Dante indica due esempi di “uomini illustri”, Seneca e Numa Pompilio, un filosofo e un re, che incarnano il sapere e il potere. Ebbene, Roberto d’Angiò rappresentava, agli occhi dei suoi contemporanei, l’incarnazione del monarca illuminato indicato da Dante, un monarca attorniato da uomini dotti e letterati.

In conclusione dunque, il copista del manoscritto B, che aveva accostato la riflessione di Dionigi da Borgo San Sepolcro sui “fatti e detti dei sapienti antichi” ai trattati danteschi riguardanti l’arte del parlare e del reggere lo stato, è probabile che intendesse i tre testi all’interno di un progetto organico e utopico: guardandoci alle spalle, riflettendo sulle opere degli uomini antichi, potremmo imparare a governare meglio la cosa pubblica, attraverso il connubio di politica e letteratura.

Non siamo sicuri che sia stato questo l’intento con cui Dante aveva concepito le due opere, ma è molto probabile che questa sia stata la chiave di lettura dei letterati del Trecento venuti a contatto col manoscritto.

Natascia Tonelli

La Montanina e il libro delle canzoni di Dante.

La canzone numero 15, chiamata dallo stesso Dante *La Montanina*, da un punto di vista cronologico risulta essere l'ultima scritta dal poeta. Insolita come poesia d'amore, rappresenta, in un certo senso, una sorta di ritorno di Dante alla sua origine stilnovista. Stile poetico tipico della sua raccolta giovanile la *Vita Nuova* (composta tra il 1293 e il 1295), così intitolata ad indicare il rinnovamento spirituale determinato nel poeta dall'amore eccezionale e altissimo per Beatrice.

L'analisi della *Montanina*, ovvero *Amor, da che convien pur ch'io mi doglia*, ha costituito da sempre un problema per gli studiosi e per i critici danteschi i quali, non volendo arrendersi nel vedere in questo testo una ricaduta nell'amore folle, sono arrivati addirittura a pensare a un falso d'autore, o, semmai, a una vecchia canzone d'amore poi perfezionata negli anni dell'esilio e trasformata in una sorta di compianto per la propria terra. Tale canzone rappresenta il sintomo più appariscente di una crisi non solo storica ed esistenziale, ma anche poetica di Dante.

Composta probabilmente nel 1307, periodo del suo esilio nel casentino, risulta differente dalle altre in quanto vi emerge il furore amoroso non accompagnato dalla ragione. Vi si narra di un colpo di fulmine tanto più violento quanto meno atteso da parte dello stesso poeta che ha ormai superato i quarant'anni e che, dopo aver intrapreso altre strade, si trova improvvisamente proiettato dentro quel tipo di passione già così aspramente condannata in passato. Quella passione, per intenderci, cantata dal suo amico Guido Cavalcanti: passione contro ragione, amore folle, incontrollabile, al quale ci si lascia totalmente andare. Nella canzone emerge infatti non quel Dante che aveva creato il mito di Beatrice, donna *salutifera*, ma quel Dante che, sulla scorta della poetica stilnovista, crea l'immagine di una donna portatrice di dannazione e morte.

In tutta la prima stanza si può scorgere l'incessante tentativo di trovare le parole giuste atte a esprimere il dolore provocato da questo nuovo amore: «perché la gente m'oda»; «ma chi mi scuserà, s'io non so dire / ciò che mi fai sentire?» (vv. 2; 9-10). Gli occhi sono puniti poiché via privilegiata all'insorgere dell'innamoramento «[...] e quando ella è ben piena / del gran disio che de li occhi le tira, / incontro a sé s'adira» (vv. 23-24). Nella canzone acquista anche una particolare importanza la dimensione spaziale, al punto da determinare il nome della stessa composizione poetica, «O montanina mia canzon» (v. 35). I luoghi servono a caratterizzare l'esperienza amorosa che si consuma al loro interno, «Così m'hai concio, Amore, in mezzo l'alpi, / ne la valle del fiume / lungo il qual sempre sopra me se' forte» (vv. 61-63). Da una parte la montagna casentinese è trasfigurata nel *locus amoris*, mentre dall'altra parte, a causa di quell'amore montanino – seppur distruttivo e negativo –, vi è il rifiuto di ritornare nella sua terra, visto che la catena che tiene legato il poeta in tale luogo – «là ond'io vegno una catena il serra» (v. 82) – è talmente forte da far scemare il desiderio di tornare a Firenze. Se, infatti, nel luogo alpestre egli ha incontrato l'oggetto del suo desiderio, al contrario la città natale sembrerà «vota d'amore e nuda di pietate» (v. 79). Risulta chiaro che qui la tradizionale opposizione città/montagna è risemantizzata. Nello stato di natura, nella montagna selvaggia dunque, avviene l'incontro col nuovo amore, mentre nello stato di civiltà, la sua Firenze, che dovrebbe essere la sede dell'amore raffinato, l'amore è tramontato definitivamente.

Nel congedo il poeta si rivolge alla canzone stessa parlando dell'esilio. Vengono delineate in modo esplicito le generalità dell'autore: il luogo in cui egli si trova, quello che gli è accaduto nel corso della vita, dove vorrebbe e dove non vorrebbe tornare. Viene delineata anche una piccola storia di vita vissuta all'insegna della passione dominante dell'amore.

In conclusione, come suggerito anche da Danturli, tale canzone esprime la resa di Dante nei confronti dell'amore, anche quando esso conduce al dolore e all'irrazionalità. Emerge dunque un'evidente contrapposizione con la canzone che la precede (la numero 14) dove al contrario viene descritta la necessità di evitare l'amore in assenza di virtù e di ragione.

Le rime scritte dopo la *Vita Nuova* verranno raccolte nel *Convivio* (composto tra il 1304 e il 1307), dove è detto come, dopo la morte di Beatrice, fosse sorta in Dante una passione ardente per la filosofia. Esso doveva avere forma enciclopedica. Proponimento principale è quello di dimostrare tutta la propria dottrina, al fine di difendere la propria fama dalle accuse rivoltegli. Doveva constare di quindici trattati, dei quali il primo introduttivo e mirante a spiegare le ragioni dell'opera, gli altri trattati costruiti come commenti ad altrettante canzoni. Il progetto non fu però portato a compimento, furono composti solo il primo trattato e i tre che commentavano le tre canzoni dottrinali: *Voi che 'ntendendo il terzo ciel movete; Amor che ne la mente mi ragiona; Le dolci rime d'amor ch'i' solia*.

Già nella terza canzone del *Convivio*, abbandonata l'allegoria, viene affrontata direttamente la materia concettuale e trattati problemi morali. L'adozione di nuovi contenuti implica anche l'abbandono dello stile *dolce*, tipico della poesia amorosa precedente. In queste canzoni Dante si misura coi problemi vivi nella società del tempo, assumendo una posizione conservatrice, di difensore del passato contro la corruzione del presente. Nell'interpretazione delle sue canzoni l'intenzione è quella di seguire l'allegoria dei poeti: la donna da lui cantata è una pura finzione letteraria, sotto la cui veste si nasconde la Filosofia. La prosa volgare del *Convivio* non è più una prosa lirica, ma una prosa costruita per il ragionamento e l'argomentazione.

Il *De vulgari eloquentia*, scritto all'incirca nello stesso periodo del *Convivio*, riprende e amplia il discorso sulla dignità del volgare. L'opera nasce dal proposito di fornire un trattato di retorica che fissi le norme per l'uso della lingua volgare. Scritta in latino, quest'opera doveva comprendere almeno quattro libri, ma rimase interrotta.

Il primo libro imposta il problema del volgare illustre, ovvero della formazione di una lingua adatta a uno stile che tratti argomenti elevati e importanti. Nel secondo libro sono invece definiti gli argomenti per i quali occorre lo stile tragico, la forma poetica nella quale si deve concretare quello stile è la *canzone*.

Successivamente, dopo il 1307, comincerà a imporsi l'idea di comporre la *Commedia*. Questa nasce da una visione apocalittica della realtà presente e, tuttavia, vi è espresso il messaggio di speranza e di un riscatto futuro. Dante ritiene di essere stato investito da Dio della missione di indicare all'umanità la via della redenzione e della salvezza. A tal scopo Virgilio lo indirizzerà a compiere il viaggio nei tre regni d'oltretomba affinché, dopo aver esplorato tutto il male del mondo, trovi la via della purificazione, giungendo al termine alla visione diretta di Dio.

Nella *Commedia* è riconoscibile anzitutto l'*allegoria dei poeti*: qui i livelli di senso sono tre, e cioè letterale, allegorico, morale; il senso letterale (detto anche *velamen* o *integumentum*) non è vero, bensì fittizio; il senso riposto (allegorico o morale) è un concetto astratto, ad esempio una legge di fisica o un principio etico. Ma nella stessa *Commedia* ha un ruolo determinante anche l'*allegoria dei teologi*: in questo caso, i livelli di senso sono quattro, e cioè letterale, allegorico o tipologico, morale o tropologico, anagogico; il senso letterale è storico; esso è sempre costituito da fatti e personaggi dell'*Antico Testamento*; il senso riposto (allegorico o morale o anagogico) è un'altra realtà storica, l'avvento di Cristo (senso allegorico), le sue conseguenze sulla vita etica (senso morale) nonché sul destino eterno dell'anima (senso anagogico).

In conclusione possiamo aggiungere che lo stesso Petrarca ha potuto ricavare da questa sequenza di canzoni un suggerimento forte e decisivo per la composizione del suo *Canzonier*.

Dante e il linguaggio delle anime defunte

Stefano Carrai

Il rapporto di Dante con i classici è stato oggetto di studi di taglio diverso. In genere si è attenti al ricordo preciso, ai riferimenti ad autori antichi. Qui invece si cercherà di studiare il rapporto di Dante non solo con il singolo testo antico, ma anche con certe forme della classicità, in particolare la cultura epigrafica.

La presenza della cultura epigrafica si affaccia nella *Commedia* sin dalla celeberrima iscrizione posta sopra la porta dell'Inferno, in apertura al canto III: *Per me si va ne la città dolente, / per me si va ne l'eterno dolore, / per me si va tra la perduta gente*. Si tratta di una precoce epigrafe in volgare perfettamente incastonata da Dante nel metro delle sue terzine e immaginata da lui come tracciata sull'architrave della porta infernale in inchiostro nero, così come ha illustrato un saggio recente di Lucia Battaglia Ricci.

Fin dall'inizio del '900 Giacomo Morpurgo, giovane studioso che morì nella prima guerra mondiale, lasciò saggi e appunti di argomento dantesco. Egli aveva riconosciuto in questa iscrizione della porta infernale una riscrittura del genere delle epigrafi, le quali erano presenti durante il Medioevo, nel portale di molte chiese, come quella tutt'oggi leggibile a Venezia sulla Porta maggiore della Basilica di San Marco: *Ianua sum vitae per me mea membra venite*, che è un invito ai fedeli membri della Chiesa ad entrare passando "attraverso" (*per me*) la porta.

Anni dopo, Eugenio Battisti, indipendentemente dal lavoro di Morpurgo che evidentemente non conosceva, indicò quella che a lui sembrava una fonte diretta dell'iscrizione dantesca in esame, ovvero l'iscrizione che si leggeva sulla sommità della distrutta Porta Federiciana di Capua: "vengano tranquilli coloro che desiderano vivere nella purezza"; ma è un testo che risulta poco pertinente.

È vero, comunque, che sulle porte dei castelli e delle città, segno di comunicazione ma anche di sbarramento, era comune incidere parole tanto di benvenuto che di monito, rivolte le une agli ospiti, le altre agli aggressori. Visibile ancora oggi è la scritta risalente al XII secolo sull'Arco di attraversamento di Porta Soprana a Genova che era allora la principale via di accesso alla città; sono sei esametri che mirano a predisporre una buona accoglienza per chi viene in pace, e dichiarano ostilità per chi arriva alla porta con intenzioni bellicose.

Questa tipologia testuale può senz'altro avere influenzato la fantasia di Dante nella figurazione della porta della città infernale, ma non combacia esattamente, dal momento che chi parla, nelle iscrizioni su porte di città, non è la "porta" ma la città personificata.

Altra caratteristica dell'iscrizione infernale, che non troviamo nelle porte delle città, è quel marcare il valore letale e irrevocabile del passaggio attraverso la soglia, sia mediante la triplice anafora, *per me... per me... per me*, sia mediante la terrificante chiusa, *Lasciate ogni speranza, voi ch'intrate*.

L'influenza del genere epigrafico visibile sul portale della chiesa vada considerata prevalente rispetto a quella del tipo civile, per vari motivi. Generalmente, nelle epigrafi ecclesiali si trova proprio quella sottolineatura dell'attraversamento che ritroviamo nella porta infernale. Così nell'epigrafe, già citata, sulla porta della chiesa veneziana. Ma anche in altre delle epigrafi raccolte da Morpurgo torna spesso questo *per me*, da cui si dimostra che il triplice *per me* dantesco non è altro che l'adattamento di un dettaglio tipico già presente nelle epigrafi ecclesiali. Allora, anche la collocazione dell'inferno come casa del diavolo, regno del male, che l'epigrafe dantesca mette in risalto, deriva evidentemente da una sorta di ribaltamento rispetto a quel tipo di iscrizione ecclesiale che preludeva all'ingresso della casa del Signore. Lo stesso monito finale rivolto ai peccatori (*lasciate ogni speranza...*) potrebbe risultare dalla riconnotazione di un tratto presente in alcune di queste epigrafi ecclesiali, dove si ha una esortazione al peccatore, affinché si purifichi col pianto nell'entrare in chiesa.

Questo è però un preambolo rispetto al tema che vogliamo trattare, perché l'iscrizione della porta infernale non è l'unico luogo della *Commedia* in cui la cultura epigrafica di Dante viene alla ribalta; anche quello speciale genere epigrafico che è l'iscrizione tombale compare in primo piano quando Dante immagina di incontrare, nel VI cerchio dell'Inferno, tra gli eretici, il sepolcro di papa Anastasio. Proprio all'inizio del canto XI si legge: *In su l'estremità d'un'alta ripa / che facevan gran pietre rotte in cerchio, / venimmo sopra più crudele stipa; // e quivi, per l'orribile soperchio / del puzzo che'l profondo abisso gitta, / ci accostammo, in dietro ad un coperchio // d'un grand'avello, ov'io vidi una scritta / che dicea: 'Anastasio papa guardo, / lo qual trasse Fotin de la via dritta*. La scritta che Dante personaggio legge su questa tomba è dunque un tipico epitaffio, concepito come pronunciato dal sarcofago stesso, per avvertire il lettore dell'identità di colui cui appartennero i resti ivi conservati. Dante si trova nel vasto cimitero della città di Dite, niente di più logico dunque che una tomba rechi inciso un tale epitaffio!

Semmai, bisogna osservare che, fra tutte le innumerevoli sepolture, solo questa iscrizione ci viene riportata dal pellegrino che la annota. Eppure a ben vedere almeno in un'altra occasione, nel Canto X dell'*Inferno*, troviamo un'allocuzione con una funzione analoga, rivolta a Dante da Farinata: *O Tosco che per la città del foco / vivo ten vai così parlando onesto, / piacciati di restare in questo loco. // La tua loquela ti fa manifesto / di quella nobil patria natio, / a la qual*

forse fui troppo molesto. Non è altro che un epitaffio detto a voce, come se fosse detto dal defunto in prima persona. Che cos'è quel richiamo al vivo che passa tra le arche degli epicurei se non la canonica allocuzione del morto nei confronti del classico *viator*? Quel *piacciati di restar in questo loco...*, è un adattamento di un tradizionale invito, rivolto dal defunto ad un viandante che camminava dinnanzi alla tomba, affinché si fermi e legga il messaggio inciso dal lapicida sulla lapide. Di conseguenza la terzina successiva dell'allocuzione è la dichiarazione dell'origine del morto stesso, riconosciuto dal concittadino, grazie al suo modo di parlare fiorentino.

La mimetizzazione di questi inserti a carattere sepolcrale è stata avvertita recentemente da Guglielmo Gorni, che si è limitato ad indicarne alcune. Tuttavia Gorni ha scritto a chiare lettere che la *Commedia* è anche una mostra di epigrafi, un museo di marmi murati. Segnalazione giusta, ma poco valorizzata risulta questa componente del linguaggio poetico, nella critica dantesca, nonostante Augusto Campana sia riuscito ad associare il riflesso della lapide funeraria, apposta alla tomba nella chiesa di San Domenico a Fano, all'autoritratto dantesco di Jacopo del Cassero che troviamo nel canto V del *Purgatorio*. Campana ha individuato bene la rispondenza tra alcuni di questi versi, dove Jacopo dice: *ma s'io fosse fuggito inver 'la Mira / quando fu sopraggiunto ad Oriaco, / ancor sarei di là dove si spira*; e i versi 6-10 dell'epigrafe rintracciata. Secondo Campana, tra i due brani relativi alla morte di Jacopo non c'è una corrispondenza casuale, bensì un'equivalenza concettuale e topografica e anche un'affinità della mossa stilistica e strutturale. Sia nell'uno che nell'altro caso, si tratta di un'osservazione-riflessione-esclamazione, risolta in un appassionato rimpianto.

In un altro caso l'auto-epitaffio che Dante fa pronunciare all'anima defunta è modellato su un testo di genere sepolcrale. Si allude alla celebre presentazione di Virgilio nel canto I dell'*Inferno*, v. 67: *non omo, omo già fui, / e li parenti miei furon lombardi, / mantoani per patria ambedui. // Nacqui sub Iulio, ancor che fosse tardi, / e vissi a Roma sotto 'l buono Augusto / al tempo de li dei falsi e bugiardi. // Poeta fui, e cantai di quel giusto / figliuol d'Anchise che venne di Troia, / poi che 'l superbo Ilion fu combusto*. Qui è scontata la diretta reminiscenza dell'apocrifo auto-epitaffio virgiliano: *Mantua me genuit, Calabri rapuere, tenet nunc Partenope. Cecini pascua, rura, duces*, diffusissimo nel Medioevo e all'età di Dante, grazie alla *Vita Vergilii* di Donato, e che, fungendo da modello, caratterizzerà successivamente anche le parole di conforto pronunciate da Virgilio a Dante all'inizio del canto III del *Purgatorio*, vv. 25-27: *vespero e già colà dov'è sepolto / lo corpo dentro al quale io facea ombra; / Napoli l'ha, e da Brandizio è tolto*.

Anche un altro brano, presente nel canto VII del *Purgatorio*, risente sicuramente dell'influenza dell'epitaffio in parola, caratterizzando la nuova presentazione di Virgilio nella risposta a Sordello: *Anzi che a questo monte fosser volte / l'anime degne di salire a Dio, / fur*

l'ossa mie per Ottavian sepolte. // Io son Virgilio; e per null'altro rio / lo ciel perdei che per non aver fe. Questo epitaffio virgiliano, inoltre, echeggia anche nella lapidaria espressione di Pia dei Tolomei nel canto V del *Purgatorio*, v.134: *Siena mi fè, disfecemi Maremma*, dove l'opposizione è del tutto analoga (*Mantua me genuit, Calabri rapuere*), anche se occorre avvertire, facendo un passo in avanti, che essa è in realtà un modulo abbastanza diffuso nelle iscrizioni funerarie. Del resto, se in casi come quello di Virgilio o in quello di Jacopo del Cassero siamo in presenza di fenomeni di vera e propria reminiscenza., in altri auto-epitaffi delle anime dantesche, non sarà facile e forse neanche possibile rintracciare un'eco tanto esclusiva.

A tal proposito, Claudio Giunta ha il merito di aver avviato, in un lavoro presentato a Rimini qualche anno fa, una riflessione, con terminologia introdotta da Cesare Segre, sugli aspetti di interdiscorsività intrinseci alla tipologia sepolcrale di questi brani. Si tratta in effetti non di individuare echi, riprese precise, ma di individuare immagini e stilemi che, pur non memorizzando un testo in particolare, sono senz'altro da ricondurre al codice retorico e tematico di questo repertorio sepolcrale, in cui è presente la formula diffusa dell'epigrafia.

Si prendano ad esempio le parole di uno spirito morto da giovane come Carlo Martello, nel canto VIII del *Paradiso*, vv. 56-57: *che s'io fossi giù stato, io ti mostrava / di mio amor più oltre che le fronde*. Qui Giunta ha individuato la rimodulazione di un motivo epigrafico e lo ha dimostrato con l'accostamento a epitaffi antichi: *s'io fossi ancora sulla terra....* Oppure si prenda l'allocuzione di Manfredi a Dante nel canto III del *Purgatorio*, vv. 103-105: *Chiunque / tu se', così andando, volgi 'l viso: / pon mente se di là mi vedesti unque*; o ancora si prenda *Purgatorio* V, v. 49: *Guarda s' alcun di noi unqua vedesti*. Ebbene, fra i testi raccolti dal Giunta si consideri la frase : “fermati viandante per leggere attentamente se sai chi è stato quest'uomo”. Giunta ha anche riconosciuto, con finezza, la circonlocuzione con cui Pier della Vigna domanda udienza a Dante e a Virgilio, nel canto XIII dell'*Inferno*, vv. 56-57: *e voi non gravi / perch'io un poco a ragionar m'inveschi*, sotto forma di invito in uso nel corpus delle epigrafi latine, ad esempio nell'espressione “ti prego che non ti sia pesante e poni lo sguardo sulla mia tomba”. Se ciò è vero, un emergere di una variazione dello stesso motivo si riconoscerà nella formula di cortesia con la quale l'anima di Brunetto nel canto XV dell'*Inferno* si avvicina a Dante, suo discepolo e dice, vv. 31-33: *O figliuol mio non ti dispiaccia / se Brunetto Latino un poco teco / ritorna'n dietro e lascia andar la traccia*.

Ma è proprio il carattere di breve autobiografia per tratti salienti, tipico degli epitaffi in prima persona, che torna in certe auto-presentazioni delle anime dantesche; si pensi alla già citata Pia de' Tolomei, canto V del *Purgatorio*, v.133-136: *ricordati di me che son la Pia: / Siena mi fe', disfecemi Maremma: / salsi colui che 'nmanellata pria / disponando m'avea con la sua gemma*. Nel carme sono presenti tutti gli elementi che nei versi di Dante sono espressione della dolce tenerezza di Pia, prova della finezza psicologica dell'autore; c'è infatti

l'augurio del ritorno in patria, l'invito a ricordare il nome del defunto, la femminile sollecitudine di Pia affinché il viandante la ricordi una volta *requietus*, cioè dopo essersi riposato dalla lunga via.

Un motivo epigrafico ricorrente più volte nella *Commedia* è proprio l'invito dell'anima defunta affinché il pellegrino trattenga il passo per ascoltare le sue parole e interloquire con essa; oltre ad aver già ricordato *piacciati di restare in questo loco* detto da Farinata, si pensi all'espressione *non t' incresca restare a parlar meco* di Guido da Montefeltro nel canto XXVII dell'*Inferno*, o ancora si pensi al coro dei morti di morte violenta che si rivolge a Dante nel V del *Purgatorio* vv.46-48: "*O anima che vai per esser lieta / con quelle membra con le quai nascesti*", */ venian gridando, "un poco il passo queta"*.

Oltre a questa esortazione, c'è anche l'implicita richiesta di un dono che non può essere quello classico di fiori o lacrime, ma che si trasforma coerentemente con la condizione delle anime espianti, le quali avanzano lungo le pendici della montagna in virtù delle preghiere dei vivi; ecco che il dono richiesto è il ricordo che eventualmente il vivo potrà sollecitare sulla terra *:si che di lui di là novella porte*". Quanto a quella allocuzione iniziale: *O anima che vai...*", si tenga presente che proprio all'epoca di Dante moduli simili erano usati anche in iscrizioni tombali scritte in volgare, come dimostra quella ancora leggibile nella tomba del giudice Girattone nel camposanto di Pisa, decifrata alcuni anni fa da Alfredo Stursi: *omo che vai per via prega deo dell'anima mia*.

Si potrebbero individuare anche altri temi caratteristici di questa euristica funeraria mascherati abilmente nella riscrittura dantesca, ma ci limitiamo al tema del viaggio concluso dalla morte, come nell'iscrizione di un giovane romano che dice: *sono uscito dalla città nel pretorio di Adriano e lì all'improvviso la morte mi ha accolto*. Sembra che un riflesso di questo tema sia da vedere nel racconto che Bonconte da Montefeltro fa della propria fine, dopo che, ferito a morte, aveva abbandonato il campo di battaglia a piedi, per accasciarsi poi morente sulla riva del torrente Archiano, canto V del *Purgatorio*, v. 94-98: *a piè del Casentino / traversa un'acqua c'ha nome Archiano, / che sopra l'Ermo nasce in Appennino. / Là 've 'l vocabolo suo diventa vano, / arriva' io forato ne la gola, / fuggendo a piede e sanguinando il piano. / Quivi perdei la vista e la parola; / nel nome di Maria fini', e quivi / caddi, e rimase la mia carne sola*. Anche Bonconte compiva il breve tragitto fuori dalla mischia che lo portava ormai con la morte in seno ad esalare lo spirito in un luogo analogamente remoto.

Nella biblioteca virtuale del Dante autore della *Commedia* si dovranno rubricare anche quelle speciali raccolte di testi lapidari che erano le chiese e i cimiteri dell'epoca. Da questo campo interdiscorsivo, dove si riconoscono schemi e stilemi derivati dal repertorio degli epitaffi,

si potrebbe cercare di procedere verso il terreno della intertestualità, ovvero riconoscere le interferenze dirette e puntuali, come nel caso di Jacopo del Cassero; ma solo a condizione di disporre di un vasto corpus delle iscrizioni di area italiana in età medievale, corpus che però a tutt'oggi non esiste; o quanto meno si dovrebbe disporre di raccolte relative a città e luoghi in cui Dante soggiornò. In assenza di ciò ci si dovrà accontentare di aver compreso che Dante fece parlare le anime, che immaginò di incontrare nel suo triplice viaggio ultramondano, con il linguaggio che era loro proprio, attraverso la forma dell' epitaffio.

D'altronde quello di Dante è appunto in viaggio attraverso un enorme sepolcreto, come sta a ricordarci il paragone delle arche degli epicurei nel IX canto dell'*Inferno*, con il cimitero romano di Pola o quello di Arles in Provenza. E' una spia che Dante ci lascia intravedere. Di riflesso, è chiaro come la costruzione del personaggio protagonista del poema, alter ego dell'autore, risenta della canonica figura classica del *viator*, frequente nel repertorio epigrafico sepolcrale: il *viator* passa per la strada disseminata di tombe e si sofferma ogni volta a leggere le parole ivi incise, in una sorta di dialogo con i sepolcri.

Data per certa l'incidenza delle scritture epigrafiche esposte, occorre ricordare che l'autore di questi immaginari epitaffi era un poeta capace di intarsiarvi reminiscenze di origine letteraria, adatte, per gusto e intonazione, a fondersi entro tale testualità. Una scoperta è ad es. il calco di un brano dello pseudo-Geremia dalle *Lamentationes*, *O voi che passate per la strada considerate se c'è un dolore nel mondo tanto grande quanto il mio*; brano presente in Dante fin dall'epoca della *Vita Nova*, dove è citato esplicitamente all'inizio di un sonetto (*O voi, che per la via d'Amor passate, / attendete e guardate / s'elli è dolore alcun, quanto'l mio, grave*). Questo riporto riaffiora pure in auto-epitaffi dell'*Inferno*, come quello di Bertram del Bornio nel canto XXVIII, vv.130-132: *Or vedi la pena molesta, / tu che, spirando, vai veggendo i morti: / vedi s'alcuna è grande come questa*; o anche l'auto-epitaffio di Maestro Adamo nel canto XXX. Sono echi indubitabili di un testo che non è un epitaffio ma che, per il suo tono lamentoso e lacrimevole, si inserisce bene all'interno di questi brani.

La familiarità del mondo medievale con la scrittura epigrafica era naturalmente in sostanziale continuità con la cultura classica. Il tema stesso della discesa agli inferi e dei colloqui con i defunti risale alla poesia antica, dal libro XI dell'*Odissea* al VI dell'*Eneide*. Sottolineamo dunque, come l'idea di inglobare nel poema una serie di iscrizioni funebri sia di tipo classicistico, e sia già presente nel modello virgiliano. Proprio Virgilio, dopo aver raccolto, nella V Egloga delle *Bucoliche*, il breve epitaffio del pastore Dafni, aveva incastonato nell'*Eneide* le iscrizioni funebri di Palinuro, a conclusione del V libro, e di Caieta leggendaria nutrice di Enea, in apertura del VII libro. Ma lo spunto alle iscrizioni degli auto-epitaffi, come concise autobiografie stilizzate

dei defunti, sarà venuto forse a Dante dal lungo epicedio di Marcello fatto pronunciare nel VI libro dell'*Eneide* ad Anchise, in risposta alla domanda di Enea riguardo la richiesta di rendergli nota l'identità di una delle ombre. Dante ricordava perfettamente questo brano, tanto che all'avvento di Beatrice nel Paradiso terrestre riprese alla lettera un emistichio di gusto sepolcrale e lo rimodellò con originale stile, per esprimere la gioia suscitata dall'apparizione di Beatrice nel canto XXX del *Purgatorio*. Del resto, bisogna anche dire che il primo a raccogliere lo spunto virgiliano dell'inserzione di epitaffi nel corpo di un lungo poema era stato un altro poeta caro a Dante, Ovidio, che aveva incorporato un'iscrizione sepolcrale nel XIV canto delle *Metamorfosi*, rendendo un autentico omaggio a Virgilio all'atto di descrivere anche lui la tomba di Caieta.

Ma Dante, basandosi sull'esempio virgiliano, non si limitò solo ad incorniciare degli auto-epitaffi così concisi nei suoi colloqui coi defunti, riprese piuttosto il suggerimento implicito nell'epicedio di Marcello, elaborando gli epitaffi a tal punto da dare un articolato ritratto del personaggio. Percorrendo la galleria di epigrafi della *Commedia* se ne incontrano sia di maggiore che di minore concisione, proprio come accadeva scorrendo con l'occhio il pavimento delle chiese stesse dove si trovavano i monumenti tombali.

Aver fatto oggetto personaggi di rango più o meno alto corrispondeva alla trasformazione allora in atto dei riti della inumazione. Tra i secoli XII e XIII, ha scritto Armando Petrucci, nelle città dell'intera Europa il diritto della morte scritta si estende gradualmente a fasce sempre più ampie di popolazione, e non è più esclusivo privilegio dei grandi o dell'alto clero. Le chiese si riempiono di sepolcri e di iscrizioni funebri, e alla fuoriuscita nelle piazze dell'epigrafia celebrativa corrisponde l'affollarsi della epigrafia privata commemorativa, in proporzioni che oggi è difficile immaginare.

Come ci si può facilmente aspettare, la tipologia delle iscrizioni dantesche varia anche in ragione della distribuzione entro le tre cantiche del poema. Nell'*Inferno*, man mano che si scende lungo i cerchi, abbiamo auto-epitaffi che mirano sempre di più ad una *damnatio memoriae* del defunto; si veda ad es. il ruffiano Venedico Caccianemico nel canto XVIII, vv.55-57: *I' fui colui che la Ghisolabella / condussi a far la voglia del marchese, / come che suoni la sconcia novella*; o meglio ancora Ciampòlo di Navarra nel canto XXII, vv. 48-54: *I' fui del regno di Navarra nato. / Mia madre a servo d' un signor mi puose, / che m' avea generato d' un ribaldo, / distruggitor di sé e di sue cose. / Poi fui famiglia del buon re Tebaldo; / quivi mi misi a far baratteria, / di ch'io rendo ragione in questo caldo*. Ciò è proprio una caratterizzazione negativa del peccatore, ma non diverso lo stile e l'orientamento dell'auto-epitaffio di Vanni Fucci nel canto XXIV, vv. 122-126: *Io piovvi di Toscana, / poco tempo è, in questa gola fiera. / Vita bestial mi piacque e non umana / sì come a mul ch'i' fui; son Vanni Fucci / bestia, e Pistoia mi fu degna tana*. Dello stesso tenore è quello di Frate Alberigo nel canto XXXIII, vv. 118-120: *I' son frate Alberigo; / i' son quel da le frutta del mal orto, / che qui riprendo dattero per figo*. Viceversa, in un cerchio più alto come quello dei suicidi, troviamo l'anonimia dell'ignoto suicida fiorentino nel

finale del canto XIII: *I' fui de la città che nel Batista / mutò 'l primo padrone*. Qui rispondono la dignità e il tono sostenuto della lunga epigrafe pronunciata nello stesso canto dal Pier della Vigna: *Io son colui che tenni ambo le chiavi / del cor di Federigo, e che le volsi, / serrando e disserando, sì soavi, // che dal secreto suo quasi ogn' uom tolsi; / fede portai al glorioso officio, / tanto ch' i' ne perde' li sonni e' polsi. // La meretrice che mai da l' ospizio / di Cesare non torse li occhi putti, / morte comune e de le corti vizio, // infiammò contra me li animi tutti...* Questo brano ha un carattere proprio di epigrafe funebre; nel caso di Pier della Vigna il dannato, presentando un motivo purgatoriale, chiede che la verità dei fatti possa essere resa nota nel mondo terreno, così da riscattare almeno parzialmente l'ingiustizia che lo indusse nel peccato.

La stessa solennità si ritrova anche in *Purgatorio* nell'auto-epitaffio di Manfredi nel canto III, vv. 112-117: *Io son Manfredi, / nepote di Costanza imperadrice; / ond' io ti prego che, quando tu riedi, // vadi a mia bella figlia, genitrice / de l'onor di Cicilia e d' Aragona, / e dichi 'l vero a lei, s'altro si dice*. Poco più in alto incontriamo le anime di Corrado Malaspina, nel canto VIII, e di Umberto Aldobrandeschi nell'XI. Ritroviamo, pur nel peccato, analogo senso della magnanimità: *Io fui latino e nato d'un gran Tosco: / Guglielmo Aldobrandesco fu mio padre; / non so se 'l nome suo giammai fu vosco. // L'antico sangue e l'opere leggiadre// d'i' miei maggior mi fer sì arrogante, / che non pensando a la comune madre, // ogn'uomo ebbi in dispetto tanto avante, / ch'io ne mori', come i Sanesi sanno, / e sallo in Campagnatico ogni fante. // Io sono Umberto; e non pur a me danno / superbia fa, ché tutt'i miei consorti / ha ella tratti seco nel malanno. // E qui convien ch' io questo peso porti / per lei, tanto che a Dio si soddisfaccia, / poi ch'io nol fe' tra' vivi, qui tra' morti*.

Vi sono due esempi di iscrizioni funebri di ecclesiastici, che figurano in altrettanti canti contigui del *Purgatorio*, il canto XVIII con l'abate di San Zenone di Verona, *io fui abate in San Zenone in Verona*, e il canto XIX, con papa Adriano V, che riguadagna non a caso la lingua deputata all'epitaffio, cioè il latino: *scias quod ego fui successor Petri* (sappi che io fui successore di Pietro). La gravità sarà tuttavia ben altra negli auto-epitaffi delle anime beate come in quello di Cunizza da Romano, che si apre con un'elaborata perifrasi geografica. Questo processo di elevazione tonale e stilistica che va di pari passo con l'ascesa del Dante *viator*, giunge al culmine del discorso di S. Bonaventura, entro il quale è pure incastonato il sintetico auto-epitaffio. È il canto XII del *Paradiso*, vv.127-128: *Io son la vita di Bonaventura / da Bagnoregio, che ne' grandi uffici / sempre pospuosi la sinistra cura*.

Da altri punti di vista si può individuare una tipologia ancora diversa; infatti, così come può accadere che in una sola tomba sia inumata una sola salma, così pure può accadere che in una sola tomba siano inumate le salme di due coniugi; è il caso di Francesca e Paolo, i quali ancor

che adulteri fruiscono di una sorta di pietoso epitaffio in comune, benché nella persona di lei sola. Abbinati in epigrafe sono anche il conte Ugolino e il conte Ruggieri nel canto XXXIII dell'*Inferno*; il beato Alberto di Colonia e S. Tommaso nel canto X del *Paradiso*. Comune a tre anime dannate è addirittura l'epitaffio dei sodomiti fiorentini, sia pure immaginato come pronunciato solo dalla voce di Jacopo Rusticucci nel canto XVI dell'*Inferno*.

Assai interessante, infine, è rilevare l'espansione narrativa in forma di vere e proprie microstorie accordata da Dante ad alcuni di questi auto-epitaffi. Esempi più evidenti sono quelli di Francesca e Paolo e di Guido da Montefeltro nell'*Inferno*; di Bonconte da Montefeltro, Sapia, Marco Lombardo nel *Purgatorio*; di Cunizza da Romano o di Folchetto da Marsiglia nel *Paradiso*. In questi casi, niente pregiudica la ripresa di formule distintive del genere sepolcrale. Qui allora troviamo un articolato auto-epitaffio che è piuttosto lungo rispetto alle principali vicende biografiche del personaggio a cui ci si riferisce.

Dante dunque è riuscito a conferire, persino alla morte e alle circostanze in cui essa sopraggiunge, uno sviluppo che sa di romanzesco. L'espansione massima la si ha nel caso di Giustiniano. Alla luce delle considerazioni fatte, si può leggere come abnorme auto-epitaffio il canto VI del *Paradiso*, marcato dalla formula incipitaria *Cesare fui e son Iiustiniانو* (v. 10), sviluppato da Dante fino ad occupare l'intero canto.

Il classicismo pascoliano

Giovanni Barberi Squarotti

Per affrontare il rapporto di Pascoli con i classici, occorre dare una definizione generale della questione. Gioveranno poi quattro esempi concreti; in modo da constatare come questo rapporto sia effettivamente onnicomprensivo e riguardi tutti i versanti della poesia pascoliana e non soltanto quella che è evidentemente classicistica. I *Poemi conviviali* sono tutti ambientati nell'antichità classica. Ma vi sono le altre raccolte pascoliane, e in particolare quelle "realistiche", nonché i testi poetici di impianto patriottico, risorgimentale e anche nazionalista. Ebbene, il classicismo interessa tutti i versanti della poesia pascoliana, anche se in maniera non sempre immediatamente percepibile.

Inizio dalla fine, cioè dal 1911, l'anno che precede la morte di Giovanni Pascoli. Nel 1911 si celebra il cinquantenario del Regno d'Italia: si organizzano feste, celebrazioni, e tutti poeti, in particolare i grandi poeti nazionali, vengono chiamati a dare il loro contributo. Pascoli entrò in "fibrillazione" già nel 1907, iniziando a lavorare a un progetto grandioso, una serie di poemi sul Risorgimento italiano, progetto che non completò mai. La raccolta rimase incompiuta, e non fu nemmeno pubblicata dal Pascoli stesso, bensì, dopo la morte di lui, dalla sorella Maria, nel 1914.

Fra le tante celebrazioni organizzate per la ricorrenza si indisse un concorso per il Natale dell'Urbe, fissato nel 21 aprile del 753 a.C.; i concorrenti dovevano presentare un carme in latino a una commissione che si sarebbe riunita a Roma e che il 21 aprile del 1911 avrebbe proclamato il vincitore. Pascoli presenta un carme, un inno in cento esametri latini, che diventerà poi, notevolmente ampliato (oltre quattrocento esametri) l'*Inno a Roma*, tradotto tra l'altro in italiano in seicentosessanta endecasillabi. Un testo monumentale come richiedeva l'occasione. La commissione giudicatrice, formata da Guido Baccelli, Luigi Ceci e Giuseppe Aldini, esamina i componimenti pervenuti (alcune decine), decide di non assegnare il primo premio, assegna invece il secondo premio ex equo a due concorrenti, Pascoli e un altro poeta; così Pascoli, per il suo *Inno a Roma*, ha solo la medaglia d'argento. Il 23 la notizia è data dal *Corriere della Sera*; il 3 di settembre Gabriele d'Annunzio, indignato, prende la penna e scrive un articolo, sempre sul *Corriere*, che merita di essere letto: «Alludo alla più miserevole e ridevole testimonianza di sordità e di meschinità data dalla commissione solenne sul monte [il Campidoglio] ove il Petrarca fu laureato poeta latino. Un amico mi scrisse aver udito tutta la notte le oche custodi starnazzare, gracidare non

si sa con qual sentimento. Giovanni Pascoli è il più grande poeta latino che sia sorto nel mondo dal secolo di Augusto ad oggi. Non vedo chi possa reggere al paragone: in purità di lingua, in vigore di numero, in splendore di stile. Nei suoi più alti poemi egli non è un imitatore ma un continuatore degli antichi; dopo Catullo, dopo Orazio, dopo Vergilio egli continua il secolo d'oro, voglio dire, quasi incredibile a dirsi, che lo arricchisce e lo affina. Egli ha colto il genio della lingua nel punto in cui stava per decadere e lo ha sospinto in alto ancor d'un grado. Laddove un Commissario Capitolino non si meraviglia, il cantore dell'Eneide si meraviglierebbe. Il latino pascoliano è riconoscibile – pur da un mediocrissimo latinista – come quel d'Orazio; per un sapore e per un colore che non si ritrovano in alcun altro. Orbene in Italia, in Campidoglio, è possibile che una commissione investita di ogni autorità e dignità si disonori conferendo ad un carne di Giovanni Pascoli il secondo premio?».

Queste parole di Gabriele d'Annunzio inquadrano e definiscono effettivamente la fisionomia particolare del Pascoli poeta latino, quale poi è stata messa in luce più volte dai critici. Pascoli poeta, e in particolare poeta latino, non è appena un imitatore degli antichi, che si rifaceva a modelli ormai secchi, a una lingua morta. È invece un vero e proprio poeta latino. D'Annunzio è esplicito in questo: Pascoli è come un Orazio, è cioè un poeta che rinnova il secolo d'oro della poesia latina (vale a dire il secolo di Augusto).

Pascoli è autore di un cospicuo numero di poemi in latino (l'*Inno a Roma* è uno degli ultimi). dai primi anni Novanta egli concorreva costantemente a un concorso di poesia latina che si teneva ad Amsterdam, riportando molto spesso il primo premio. Ma l'immedesimazione del Pascoli con la materia e coi modelli latini, che non sono più modelli, ma divengono materia fatta propria, si può osservare non solo nel Pascoli poeta latino, ma anche nel Pascoli poeta italiano. D'Annunzio lo aveva detto: Pascoli non è un imitatore, è un vero e proprio continuatore degli antichi. D'Annunzio dice così per celebrare l'amico, che era poi amico-nemico, fratello maggiore e minore; questa definizione dannunziana, comunque, è stata poi fatta propria da chi si è occupato specificamente del Pascoli e del suo rapporto con i classici, e declinata in varie forme. Un grande amico del Pascoli e poi critico pascoliano, Manara Valgimigli, ritenne il classicismo pascoliano un classicismo soggettivistico. Contini parla di classicismo intimistico o meglio dice che i *Primi Poemetti* sono il controcanto intimistico dei *Conviviali* e Giuseppe Nava, uno dei più autorevoli critici pascoliani, un filologo che ha pubblicato la prima edizione critica delle *Myricae*, parla delle poesie del Pascoli iscrivendole sotto la definizione di attualizzazione dell'antico. Soggettivismo, classicismo intimistico, attualizzazione dell'antico, sono tutte definizioni che vanno nel medesimo senso. Non è il moderno che si fa antico, ma al contrario l'antico che si fa moderno, che si immedesima col moderno. Non più modelli, non più soltanto fonti (i poeti antichi): il classicismo diventa una

dimensione del soggetto poetante, si rivela e si giustifica come possesso e manifestazione dell'io. L'io ha assimilato gli antichi e si esprime come si potrebbero esprimere loro.

Può essere altresì utile, prima di sviluppare il discorso, ricordare come Pascoli, in alcuni suoi scritti di natura critica o teorica, respinga costantemente il principio dell'imitazione. Ora, può sorprendere che un poeta come Pascoli – il quale si rifà ai classici, usa la lingua e gli stilemi degli antichi all'interno dei propri componimenti – faccia questo discorso, respinga appunto il principio dell'imitazione poetica. Eppure è così, e almeno in tre scritti. Uno è l'introduzione pascoliana alla sua propria antologia della poesia lirica latina, *Lyra*. Il secondo è il discorso sulla *Ginestra* di Leopardi, *Eco di una notte mitica* (1900). L'ultimo è un articolo apparso nel 1909 sulla rivista «Il Marzocco». Ebbene, in questi tre interventi Pascoli dice che il vero poeta non imita, ma fa propria la materia letteraria. Il passato letterario è per il vero poeta una fonte di ispirazione, più o meno come (parafraso l'ultimo articolo, quello apparso sul «Marzocco») un fiore o un paesaggio. Come la realtà può essere fonte di ispirazione per il poeta, così anche la letteratura antica. Principale fonte della poesia, secondo la teoria romantica, sono le cose, gli oggetti: i romantici promuovono una poesia di cose e non di parole, una poesia che dipenda dalla realtà concreta e non un mero esercizio di stile. Ebbene, per Pascoli la letteratura, in quanto tradizione assunta nel suo complesso, è una realtà che il poeta possiede e che gli serve per comunicare.

Ma in che modo Pascoli (come dice D'Annunzio) è non imitatore ma continuatore, in che modo si può leggere nelle poesie pascoliane questa sostanziale e radicale immedesimazione con l'antico? Innanzitutto bisogna far riferimento alla raccolta in lingua italiana che nasce proprio nel segno dei classici e degli antichi ovvero i *Poemi conviviali*. È raccolta che nasce nel 1895, quando Adolfo De Bosis commissiona a Giovanni Pascoli alcuni poemi per la sua rivista «Il Convito»: da qui il titolo *Poemi conviviali*, nati appunto per «Il convito» di De Bosis. In realtà, scritti effettivamente per *Il Convito* sono solo tre poemi su una ventina; tre poemi che fra l'altro, nella raccolta, verranno collocati alla fine. Dal 1895 Pascoli dunque lavora alla raccolta e in diverse fasi ne completa il disegno, pubblicandola nell'agosto del 1904. Il suo è quindi un lavoro quasi decennale. E la raccolta che non è più soltanto “conviviale” in senso stretto, in quanto legata alla rivista *Il Convito*. Come sostiene anche Nava, nel titolo *Poemi conviviali* bisogna poi riconoscere altri significati, altre allusioni: questa poesia è conviviale perché sostanzialmente si rifà a quella occasione archetipica della poesia greca che è appunto l'occasione del simposio, del convito. L'origine della lirica greca era legata appunto al banchetto. All'inizio, i greci componevano e cantavano poesia durante i banchetti. Con il titolo *Poemi conviviali* Pascoli farebbe dunque riferimento non soltanto all'occasione aurorale della propria raccolta, ma all'aurora stessa della poesia, secondo la tradizione occidentale.

La raccolta in questione si compone interamente di poesie ambientate nel mondo antico: si parte con un componimento dedicato a Solone, statista e poeta ateniese; si passa a una serie di poemi che hanno come protagonisti eroi omerici; c'è poi un poema ispirato a Esiodo (quindi alla poesia epico-didascalica); segue una serie di poemi di soggetto ed implicazione platonica; c'è successivamente un poema dedicato alla lirica polare greca; si passa quindi a personaggi e fenomeni più recenti Alessandro Magno, Tiberio, l'Impero Romano, Gog e Magog e infine la Buona Novella. Quest'ultimo è un poema in due parti: la prima è ambientata a Betlemme, la notte della natività; la seconda è ambientata a Roma dove giunge l'angelo che prima era stato a Betlemme, per fare lo stesso annuncio. Ma Roma dorme: l'unico che sente il soffio delle ali dell'angelo sui tetti di Roma è un gladiatore morente, il quale come ultimo lume di coscienza avverte la novità di questo messaggio di riscatto e redenzione. Si chiudono così i *Poemi conviviali*; come si è visto, tutti ambientati in età antiche, con personaggi antichi (storici o letterari), tutti dunque esplicitamente classicistici.

In che senso si può parlare di immedesimazione da parte del Pascoli? In effetti Pascoli non fa parlare dei personaggi antichi ma parla lui attraverso quei personaggi. L'antichità non è che uno schermo per esprimere se stesso, la propria ideologia, la propria concezione della vita e della poesia, in taluni casi anche la propria esperienza personale nel momento in cui questa esperienza diventa un modello assoluto dal punto di vista etico o filosofico. I personaggi antichi pascoliani sono da considerare nella maggior parte dei casi degli alter ego del poeta, degli schermi su cui il poeta proietta sé stesso. Pascoli allora non imita, si sostituisce all'antico.

Consideriamo, sempre all'interno dei *Conviviali*, la serie dei poemi di argomento omerico. Dopo *Solon*, che è il primo poema, ma è un proemio, cioè fa da introduzione all'intera raccolta, esiste una serie cospicua di poemi (una mezza dozzina) tutti ispirati o dedotti dalle fonti omeriche: ricordo *La cetra d'Achille*, *Le memnonidi*, *Anticlo* e *L'ultimo viaggio*. Ebbene, qui Pascoli non ha imitato Omero, non ha semplicemente preso un passo dell'Iliade rifacendolo a modo proprio, ma si è proprio sostituito ad Omero, raccontando quello che Omero non narra, quello che nell'*Iliade* e nell'*Odissea* non c'è, ma viene dopo. Si tratta di ciò che Omero o un altro poeta epico greco avrebbe potuto raccontare se avesse voluto continuare le vicende dell'*Iliade* e nell'*Odissea*. *La cetra di Achille* racconta l'ultima notte di Achille prima della morte; *Le memnonidi* è un testo che si collega al precedente cambiando semplicemente il punto di vista, facendo parlare l'Aurora madre di Memnone (un eroe ucciso da Achille) e facendole profetizzare ad Achille la prossima morte; *Anticlo* racconta lo sviluppo della vicenda di Anticlo; *L'ultimo viaggio*, che è il più lungo dei *Poemi conviviali*, il più complesso, e per molti aspetti anche il più affascinante, racconta, come dice il titolo, l'ultimo viaggio di Odisseo che Omero non ha raccontato.

Lo spunto dell'*Ultimo viaggio* si trova nell'*Odissea*: nel libro undicesimo dell'*Odissea*, Tiresa profetizza ad Odisseo che doveva trovare la morte in una terra dove uno degli abitanti avrebbe confuso il remo con il timone dell'aratro. Pascoli parte appunto da qui, da dove Omero si era fermato. Ovviamente tien conto anche di Dante, ricollegandosi all'ultimo viaggio di Ulisse secondo il canto XXVI dell'*Inferno* dantesco. Immagina dunque Pascoli che Odisseo, tornato ad Itaca, aveva avuto nostalgia del mare, fino a decidere di ripartire. il poema è lungo, complesso ma anche molto affascinante: Odisseo ripercorre le tappe dei suoi viaggi precedenti, già narrati dall'*Odissea*; e una dopo l'altra queste tappe si rivelano delle invenzioni. Egli, approdato di nuovo all'isola di Circe, non la trova: la maga che aveva trasformato i compagni di Odisseo in animali, e che aveva irretito lo stesso eroe, non esiste più, in quell'isola non c'è nulla, le voci che un tempo egli aveva sentito erano solo un fruscio di foglie mosse dal vento. L'amore è dunque un'illusione. L'eroe raggiunge quindi l'isola dei Ciclopi, dove aveva incontrato l'essere gigantesco e mostruoso con un occhio: ebbene Odisseo adesso non trova altro che una famiglia di timidi e umili pastori, pacifici, innocui, ospitali. Chiede loro di quell'essere gigantesco che allevava anche lui pecore e capre, ma faceva strage dei forestieri. Ma essi non lo hanno mai visto, semmai lamentano di esser stati vittime essi stessi di predatori forestieri, chiara illusione al precedente viaggio di Odisseo, che arrivato alla terra dei Ciclopi aveva raziato le greggi nonché consumato i formaggi di Polifemo. Semmai questi pastori ricordano l'antichissima l'eruzione di un vulcano, adesso spento. Il ciclope non è mai esistito, il suo unico occhio era la bocca fiammeggiante del vulcano; la poesia antica ha mitizzato il fenomeno naturale, trasformando il vulcano in un ciclope che Odisseo avrebbe accecato. Ed ecco Odisseo di fronte alle sirene. Nella tradizione antica e anche nell'*Odissea*, le sirene rappresentano la conoscenza: non è lecito avvicinarsi a esse perché non è lecito a un uomo conoscere la verità. Chi passava davanti all'isola delle sirene restava avvinto dal loro canto, ma in questo modo, avvicinandosi, finiva per sfracellava sugli scogli dell'isola. L'Odisseo omerico, per superare indenne quell'isola, aveva ordinato ai compagni di turarsi le orecchie con la cera, in modo da non sentir nulla e mantenere la rotta; egli solo aveva voluto udire il canto, ma aveva preso la precauzione di farsi legare all'albero della nave. Cosa succede all'Odisseo pascoliano? Egli si avvicina a quella che dovrebbe essere l'isola delle sirene, ma non sente più la voce delle sirene, sente solo la risacca sulle rocce. Insomma, Odisseo a questo punto è arrivato alla fine dei suoi viaggi, e vorrebbe sapere la verità definitiva. Ha già visto che l'amore è un'illusione, che Polifemo non è mai esistito: qual è la verità ultima? L'eroe si avvicina agli scogli, ma si avvicina troppo, si schianta, fa naufragio e muore. La verità ultima è la morte. Ma c'è ancora un'appendice, relativa alla ninfa Calipso, che in Omero aveva affascinato Odisseo. Ebbene, cos'è Calipso realmente? È la morte, come nasconditrice. Dopo la morte, ciascuno rifluisce nel grande abbraccio dell'essere.

L'*Ultimo viaggio*, in fondo, è un poema contro l'epos: Pascoli torna ad Omero, ma cambia totalmente il senso di ciò che Omero ha narrato.

Questo principio di lavoro si riscontra anche in altri testi dei *Conviviali*. Il secondo, *Il cieco di Chio*, racconta quello che è successo all'origine della poesia. Nella tradizione omerica, i poeti, che cantano canti epici tendenzialmente improvvisandoli, sono ciechi. Lo sono, in particolare, i due poeti nominati nell'*Odissea*: Fenio (quello di Itaca) ed Emotoco (quello che canta nella reggia dei Feaci). Ma cieco è anche il poeta che si nomina nell'Inno ad Apollo. Pascoli facendo proprio riferimento all'inno omerico ad Apollo, racconta come questo accecamento è avvenuto. Pascoli interpreta l'accecamento del poeta in termini platonici o neoplatonici: il poeta è cieco alla realtà tangibile, all'apparenza delle cose, ma perché vede la realtà profonda, l'essere profondo in cui tutti rifluiamo (per riutilizzare l'immagine con cui si chiude l'*Ultimo viaggio*). La cecità dell'aedo è in realtà l'apertura alla visione profonda delle cose. Un tema da ricollegare al platonismo o meglio al neo-platonismo, che proprio sul cadere del Novecento si stava introducendo anche in Italia, attraverso varie matrici straniere, in particolare idealistiche. L'accecamento dell'aedo è un topos dell'antica poesia epica; ma viene trattato da Pascoli in termini di attualizzazione, diventa uno strumento per esprimere una filosofia della poesia che è proprio quella a cui Pascoli fa riferimento, in cui egli crede. Siamo di fronte a un caso di sincretismo: commissione di diverse matrici culturali in un unico discorso.

Il sincretismo è proprio dei *Conviviali* (e in genere di gran parte della poesia pascoliana). È sincretismo culturale la struttura stessa dei *Conviviali*, raccolta che ha fondamentalmente un'organizzazione storico-cronologica, e parte da Omero per arrivare al Cristianesimo. Viene esplorata la tradizione storico-letteraria occidentale, dalla sua aurora fino al momento di crisi o di rinnovamento. A parte *Solon*, che ha una funzione di proemio, abbiamo poi, come abbiamo visto, una sezione omerica. Segue una sezione esiodea. C'è quindi una sezione dedicata alla tragedia, i poemi di Ate, divinità dell'accecamento, da cui deriva la colpa e la conseguente punizione, come nelle tragedie greche. Dopo inizia una serie platonica, dove spiccano poemi dedicati al tema della immortalità dell'anima, con riferimento ai dialoghi platonici. Viene quindi rappresentata la lirica corale greca, Bachilide e Simone in particolare ma anche Tindaro. Abbiamo poi lo splendore dell'impero alessandrino. E infine un riferimento al cristianesimo. La *Buona novella*, l'ultimo dei *Poemi conviviali*, si affaccia sul messaggio cristiano, come rinnovamento di un mondo mai stanco rappresentato da Roma corrotta. Inizialmente si ha una visione di Roma dedita a orgia e violenze, dove le matrone che sognano i gladiatori, le feste sono sfrenate, i corvi che girano intorno agli stadi sono ammicchiati i cadaveri dei gladiatori. Questa Roma corrotta adesso dorme. Passa un angelo, e

annuncia il messaggio evangelico all'unico che veglia, un gladiatore. Per Pascoli, questo messaggio si identifica in una parola: pace.

Quella dei *Conviviali* è una struttura storica, o meglio storico-letteraria: l'ordine dei componimenti è non soltanto un ordine temporale ma anche un ordine letterario. Da buon professore, Pascoli vuole rappresentare tutti i generi della letteratura antica nel loro ordine cronologico quindi parte dall'epica e poi rivisita la tragedia, la lirica e via dicendo finché arriva ai poemi su personaggi e fatti storici: Alexandros, Tiberio, Gog e Magog e la Buona Novella. Sono sintomatiche alcune inversioni nell'ordine temporale che hanno motivazioni strutturali in alcuni casi e motivazioni ideologiche in altri. *Solon* dovrebbe essere a rigore posto dopo i poemi omerici. Sta prima poiché ha la funzione di proemio. Altra inversione sintomatica e ancora più significativa è quella fra la *Buona novella* e *Gog e Magog*. Gog e Magog sono popolazioni orientali nominate nell'*Apocalisse*. Alessandro Magno ha fermato l'aggressività di queste genti barbare chiudendo le porte di bronzo del Caucaso. Ma ad un certo punto queste popolazioni selvagge si accorgono che Alessandro Magno è morto: l'eroe da loro immaginano eterno, sempre lì a sorvegliare le porte, non esiste più. Le porte stesse sono uno sbarramento fragile, che incute timore solo in virtù di un artificio complicato: vi sono trombe che risuonano, e che Gog e Magog hanno creduto le trombe di guerra di Alessandro, ma esse sono finte, fatte di terra, e risuonano grazie al soffiare del vento. Accortisi dell'inganno, Gog e Magog aprono le porte e irrompono con furia distruttiva in Occidente. Secondo l'ordine storico, il poema *Gog e Magog*, che allude alle invasioni barbariche, dovrebbe essere successivo al poema sulla *Buona novella*, relativo alla diffusione del cristianesimo a Roma. Pascoli invece inverte l'ordine. Vuole prima mostrare il crollo dell'Occidente e successivamente garantire il rimedio, la reiterazione dello spirito antico attraverso il messaggio cristiano. Questo è il sincretismo pascoliano: l'idea che tutta la tradizione occidentale sia un flusso continuo che ha avuto continui superamenti: all'interno di questo flusso si pone anche il Cristianesimo, che rappresenta non una frattura, una soluzione di continuità, bensì un rinnovamento.

Di questo grande flusso dello spirito occidentale, Pascoli si sente il depositario: scrive perciò assimilando tutto questo insieme di elementi. Come il Cristianesimo ha rinnovato (ma non distrutto) la cultura antica, che stava crollando, così anche il poeta scrive ritrovando continuità fra i miti antichi e certi sviluppi cristiani.

Elena Landoni

Gli esordi della lingua letteraria italiana

È fondamentale capire le origini della poesia italiana, per comprendere la svolta data a questa da PETRARCA. La poesia delle origini comprende vari poeti: JACOPONE DA TODI, GUITTONE D'AREZZO, DANTE e infine PETRARCA.

Il metodo da noi scelto è quello di delineare la storia della poesia a partire dalla materialità dei costituenti poetici. È fondamentale fare una storia della letteratura per tematiche che possono essere trovate anche nella storia dell'arte figurativa o nella musica, tenendo conto che ciò che caratterizza l'arte, attraverso la parola, è la lingua. Attraverso il metodo da noi scelto è possibile arrivare a due esiti:

alcune figure retoriche, tradizionalmente riconosciute come 'migliori' nella storia della letteratura, almeno fino a quel momento, vengono ricollocate, cioè ridiscusse e risemantizzate, all'interno del disegno letterario tradizionale. Jacopone da Todi, ad esempio, riconosciuto come poeta minore dalla storia letteraria, si conquista, in base a quest'ottica, una funzione fondamentale nella nostra letteratura.

La letteratura italiana delle origini nasce come libro-posizione dei temi della letteratura provenzale in lingua doc.

I Siciliani, ad esempio, costruiscono una storia letteraria partendo dai temi nativi della poesia provenzale. Vi è, però, una differenza che tipizza dall'inizio la via italiana rispetto a quella provenzale: si sente, cioè, il bisogno di riprendere in mano la parola come strumento veritativo o veicolo di significato.

I Provenzali teorizzano la costruzione di una poesia sul 'puro niente'; infatti, essa è un intrecciare delle parole tra di loro. Molti testi poetici provenzali dicono apertamente che la loro poesia non ha nessun contenuto. I Siciliani costruiscono i loro testi presentando una certa compattezza negli esiti sintattici, costruendo le loro poesie in modo analogo. Il loro corpus poetico presenta pochissimi periodi con subordinate dal 4° grado in giù. Solo GUITTONE D'AREZZO presenta il caso opposto, infatti i suoi periodi arrivano al 7° e all'8° grado di subordinazione.

La poesia provenzale veniva costruita intorno a temi standardizzati, quindi vi era un codice tipico della letteratura provenzale. Questa poesia, costruita sul tema amoroso, era declamata a corte e i poeti provenzali interpretano e rappresentano la cultura cortese in quanto riflessa dalla gerarchia feudale. L'amante si pone come vassallo dell'amata, le si rivolge seguendo un rigoroso 'galateo' di comportamento, come nel vassallaggio feudale.

Nella letteratura provenzale il senno era una saggezza innata, un habitus mentale, nato dalla competenza. L'onore era ciò che l'amante si procurava, praticando senno e sapere, ciò consisteva essenzialmente nel pregio. La donna provenzale non sempre corrispondeva all'amore e, spesso, si cantava un amore frustato, quindi il pregio non poteva consistere in altro che in senno e sapere. La vergogna era l'opposto, chi non era in grado di utilizzare la competenza erotica se ne ricopriva. Una categoria fondamentale era la misura, cioè la traduzione in termini cortesi del saper stare nel 'giusto mezzo'.

Per la prima volta l'amore profano, e non solo sacro, acquista una dignità poetica.

I Siciliani, così, ereditano le parole dei provenzali usandole, nelle loro poesie, con lo stesso significato già assai autorevolmente assunto, riproducendone anche l'intreccio codificato delle parole tra loro: cortesia significava senno e onore, mentre l'opposto era la vergogna e la follia.

Vi sono varie figure retoriche dominanti:

- dittologia sinonimica, ovvero un procedimento in cui, anziché dire una parola se ne dicevano due: una sinonimo dell'altra:

so' alegro e vivone gioso

(GIACOMO DA LENTINI, Membrando l'amoroso dipartire, 33)

sollazzando ed istando in gioi...

(ID., Dal core mi vene, 155-157)

s'io lo taccia o dica niente

(ID., Uno disio d'amore, 4)

e convenmi partire,
in altra parte gire
(Ibidem, 45-46)

I poeti Siciliani non sono preoccupati di chiarire l'idea, ma di investire la lingua.

- personificazione: figura retorica, di gusto classico, consistente nel dare la parola ad un personaggio assente o defunto, o anche a cose astratte e inanimate, come se fossero persone reali. Essa è usata da tutti i poeti del '200 e '300. Questa figura tradizionalmente caratterizzava l'opera di ogni singolo autore, mentre nei Siciliani non vi è alcuna figura che caratterizzi l'autore.

- similitudine figura retorica consistente in un paragone istituito tra immagini, cose, persone e situazioni, attraverso la mediazione di avverbi di paragone o locuzioni avverbiali (come, simile a, a somiglianza di). È usata da DANTE perché deve comunicare il suo pensiero e/o la fede in un disegno di salvezza. Essa serve per tradurre in termini esperenziali discorsi altrimenti astratti e/o difficili.

Anche i poeti SICILIANI usano la similitudine: "il cuore mi fa sentire come un uomo che ha prurito e non è mai quieto fino a che non può toccare dove sente prurito, non poter togliermi questo prurito mi fa sentire come un pittore che riprende se stesso perché non riesce a dipingere la figura che ha di fronte."

JACOPONE DA TODI è un autore religioso, che scrive anch'esso poesie d'amore e tuttavia pensa che la lingua sia sostanzialmente inaffidabile:

Ciò che non pòi con mano la lengua lo ssa fare,
non ài lengua a ccentura de saperle iettare
parol' d'adorare che passa le corate!
(45, 56-58)

Non par che tu sente de quel ch'e' ho sentito
però non me par che ne sacci parlare
(2, 13-14)

Frate tu parli ch'eo non t'enteno
(Ibid., 55)

se plu favelle, tollote a pranzo la cocina
(7, 53)
per lo parlar c'ai fatto tu lassarai lo vino
(7, 59)
se plu favelle, aspettate un grave disciplino
(7, 61)

Dal punto di vista grammaticale egli 'massacra' la lingua nelle parti di grammatica già assestate, ne prende i costrutti e li smonta: ad esempio, usa il gerundio in modo agrammaticale, utilizzandolo con una preposizione (per te Signor vendicando); usa l'infinito senza preposizione in discorsi in cui ci vorrebbe:

la gente l'à'n deriso,
pensanno el so parlato,
parlanno esmesurato
de que sente calore
(9, 17-20)

Signor, non t'è iovato
mustrannome cortesia
(12, 5-6)

Lo mondo n'è stopito
conceper per audito
lo corpo star polito
ad non esser toccata!
Sop'onne uso e rasone
aver concezione
(32, 59-64)

simiglianza de Deo c'aio
detorpita en varietate
(36, 29-30)

Mentr'e' magno, ad ura ad ura
sostener granne fredura
(53, 55-56)

JACOPONE scrive solo laude, non poesie d'amore tout court, usando il lessico della poesia cortese (cioè, sapere, senno, follia, misura) mantenendone, come vediamo, il lessico, ma ri-significandolo:

Senno me par e cortisia
empazzir per lo bel Messia.
Elio me sa sì gran sapere
a cchi per Deo vole empazzire,
en Parisi non se vide
cusì granne filosofia.
(87, 1-6)

Chi va cercando la vergogna,
bene me par che certo iogna;
ià non vada più a Bologna
per 'mparare altra mastria.
(87, 27-30)

Amore, che ami tanto
ch'eo non saccio dir lo quanto
de lo como esmesurato!
La Mesura se lamenta
de lo como esmesurato...
(82,1-5).

La parola cortesia è così riferita a Cristo, a Maria, o all'anima convertita. I referenti della cortesia non sono più, allora, quelli dell'etica cortese, ma acquistano un nuovo significato, ed anche la vergogna ne assume uno positivo. La misura, in Jacopone, diventa un disvalore, rovesciando così la scala dei valori. Usa poi la personificazione in maniera diversa dai Siciliani, in quanto gli elementi personificati sono quelli del mondo spirituale.

I Siciliani non hanno bisogno di comunicare la propria esperienza, il loro fine è costruire un codice o un lessico che per Jacopone, invece, non sono che un pretesto, qualcosa che esiste prima del testo

stesso. Egli vuole comunicare il significato della fede, ciò che accade dopo l'esperienza della conversione.

Un altro autore, toscano, è GUITTONE D'AREZZO, che è anch'egli un convertito. Per lui la poesia cortese si fonda sull'inganno, in quanto mette la donna al posto di Dio. Nelle sue poesie utilizza, inoltre, subordinate di 7° e 8° grado, arrivando anche a un periodo dilatato per 10 versi, non utilizzando alcun verbo:

Modo ci è anche d'altra condizione,
lo qual, tegn'omo ben perfettamente:
ciò è saver sì dir, che la cagione
possa avere da dire altro parvente.

...

Donna voi sempre «no» dire e «sì» fare;
che si far vole che sia conoscente,
e vole d'altra parte dimostrare
'che del penser de rom saccia neente
(100,1-12)¹

Similmente vole ch'om s'enfeggia
di non vedere, e veggia ogne su' stato

...

e di tal modo si conduca'e reggia
che cagion possa aver che non s'aveggia
(101, 1-7)

Ché bene vi poria giurare in fede
che qual più dice ch'ama è 'nfingitore,
e dol senza dolore,
molto promette e ha in cor di poco dare,
voi volendo gabbare;
e odio via più d'altro è periglioso
(XLIX, 119-24)

ch'el mesconosce Dio, e crede e chiama
sol dio la donna ch'ama;
con magna gioia el suo strugge, e li pare
ricco conquisto e onorato fare,
consummar sé, che men potè e men vive
(XXVII)

Fede e speranza aggiare, amore meo,
ché'n amar voi sempr'eo cresco e megliuro:
così v'ho'l core e'l senno e'l voler puro,
che'n obrianza ho meve stesso e Deo.
Voi mi' Deo sete e mia vita e mia morte:
ché, s'eo so en terra o'n mare

¹ Edizione EGIDI.

in periglioso affare,
voi chiamo, com'altri fa Deo,
tantosto liber mi veo.
(VIII, 29-39)

Bon è l' senbrante e lo parlar è reo:
misteri è che l'un sia de falsitate
(53,7-8)

Deo!, mala donna, siatene signore
a dir o «no» o «sì» ben fermamente
(53,12-13)

La sua grammatica è intesa al fare e le canzoni iniziano il periodo con una congiunzione: perché, affinché, come, onde agganciare il periodo a quello precedente. Nella lingua italiana, a differenza del latino, sappiamo come il periodo inizi con la principale, tendenzialmente seguita dalle subordinate (tranne per il periodo ipotetico), GUITTONE, invece, pone le subordinate prima della principale. Una delle sue figure retoriche dominante è la epifrasi, che aggiunge al pensiero concluso ciò che non è stato ancora detto:

Ahi lasso, or è stagion de doler tanto
a ciascun om che ben ama Ragione,
ch'eo meraviglio u' trova guerigione,
ca mòrto no l'ha già corrotto e pianto,
vedendo l'alta Fior sempre granata
e l'onorato antico uso romano
ch'a certo pèr crudel forte villano,
s'avaccio ella no è ricoverata.
(XIX, 1-8)

memorando ch'eri di ciascun delizia,
arca d'onni divizia
sovrapiena, ama di mel terren tutto,
corte d'onni disdutto
e zambra di riposo carca e d'agio,
refittoro e palagio
a privadi e a stran' d'onni sapore,
d'ardir gran miradore,
forma di cortesia e di piagenzia
e di gente accoglienza,
norma di cavalier' di donne assempro.
(XXXIII, 5-15)

Egli usa le parole del lessico cortese: follia, amore, sapere, ma ne rivoluziona il significato:

O tu, de nome Amor, guerra de fatto,
segondo i toi cortesi eo villaneggio,
ma segondo ragion, cortesia veggio
s'eo blasmo te, o chi tec'ha contratto.
Per che seguo ragion, non lecciarìa,
und'ho già mante via

portato in loco di gran ver menzogna
ed in loco d'onor propria vergogna,
in loco di saver rabbi'e follia;
or tomo de resia
in dritta ed in verace oppinione
(XXVII, 1-11)

ché'n tutte parte ove dstringe Amore
regge follore la loco di savere:
donque como valere
pò, né piacer di guisa alcuna fiore,
poi dal Fattor d'ogni valor disembra
e al contrar d'ogni mainer asembra?
(Ibid., 10)

Un altro poeta per noi importante è CECCO ANGIOLIERI che, nella sua poesia, non vuole che essa si carichi del significato datole da DANTE o da JACOPONE. Vista da questi ultimi come salvezza o redenzione la poesia, per lui, è un oggetto d'arte. Nei suoi sonetti vi è un'invasione ossessiva della realtà.

La critica gli accredita 111 sonetti, di cui 70 sono costruiti con periodi ipotetici propri, che cominciano con *se*. Nello stesso sonetto, inoltre, potranno esserci anche 4 o 5 periodi ipotetici. Il sonetto di ANGIOLIERI, ad esempio, *S' i' fosse foco ardere' il mondo* risulta costruito su nove periodi ipotetici dell'irrealtà, quindi i versi sono costruiti su realtà apparenti:

S'i' fosse foco, ardere' il mondo;
s'i' fosse vento, lo tempestarei;
s'i' fosse acqua, i' l'annegherei;
s'i' fosse Dio, manderei en profondo;
s'i' fosse papa, serei allor giocondo,
ché tutti ' cristiani embrigarei;
s'i' fosse 'mperator, sa' che farei?
a tutti mozzarci lo capo a tondo.
S'i' fosse morte, andarei da mio padre;
s'i' fosse vita, fuggirei da lui:
similmente faria da mi' madre.
S'i' fosse Cecco, com'i' sono e fui,
torrei le donne giovani e leggiadre:
le vecchie e laide lasserei altrui.
(LXXXII, Ediz. ANTONIO LANZA)

Per Cecco Angiolieri l'aver scritto un sonetto o il non averlo scritto non cambia sostanzialmente nulla, proprio l'opposto di ciò che dominava la coscienza poetica di Dante, per cui tramite la poesia si comunicavano la verità e la redenzione.

Al periodo ipotetico, ancora in Cecco, è intrecciata la figura retorica dominante che è la *adynaton*, ovvero avvalorare l'impossibilità che si realizzi un evento ipotizzando, per assurdo, la realizzazione di un altro fatto che non potrà mai verificarsi:

Io averò quell'ora un sol di bene
ch'a Roma metterà neve d'agosto
(XLI, 1-2)

Se tutta l'acqua balsamo tornasse
e la terr'òr diventasse a carrate,
e tutte queste cose me donasse
Quel che n'avrebbe ben la podestate
perché mia donna del mondo passasse,
e' li direi: «Missere, or l'abbiate!»;
ed anzi ch'ai partito m'accordasse
sosterrei dura morte, en veritate.
Che solamente du' o pur tre capegli
contra sua voglia non vorrei l'uscisse
per caricar d'oro mille camegli.
Ma i' vorrei ched ella mel credesse;
che tante maitinate e tanti svegli,
come li fo, non credo che perdesse.
(XVII)

Un'altra figura retorica usata è la litote, che immette due negatività, attenuazione di un concetto mediante la negazione del contrario. Non vuole costruire significati paralleli e deprime l'etica cortese che viene ridicolizzata:

La mia malinconia è tanta e tale
chi non discredo che, s'egli 'l sapesse
un che mi fosse nemico mortale,
che di me pietade non piangesse;
(7, 1-4)

Ma quest è la risposta c'ho da lei;
ched ella non mi voi né mal né bene
e ched i' vad'a far li fatti mei:

Anche ha cotale vertute l'Amore
che in cui è degna di voler errare,
fosse colui ch'anche fosse 'l piggior
di reio in buono in una 'l fa tornare
(9-12)

Altri autori fondamentali, ovviamente, sono DANTE e PETRARCA, con quest'ultimo che prende le distanze dal primo. È quindi possibile, ovviamente, riscontrare delle precise differenze tra loro, ove Dante coniando nuove parole e moltiplicando il messaggio, convoca tutto il linguaggio nel riconosciuto disegno di salvezza e le figure retoriche più usate, come tale, potranno essere la similitudine:

E come quei che con lena affannata
uscito fuor del pelago a la riva
si volge a l'acqua perigliosa e guata,
così l'animo mio, ch'ancor fuggiva,
si volse a retro a rimirar lo passo
che non lasciò giammai persona viva.

(Inf., I, 22-27)

e la perifrasi, figura retorica che permette di dire qualcosa con un giro di parole, che intervengono sul messaggio che vuole dare Dante. Tutta la Divina Commedia è una perifrasi da primo all'ultimo verso:

Nel mezzo del cammin di nostra vita
(Inf., I, 1)

l'amor che move il sole e l'altre stelle
(Par, XXXIII, 145)

Per DANTE sono comunque determinanti l'amore e la donna amata, infatti nella Divina Commedia la trasfigurazione teologale dell'amore - per cui la donna, Beatrice, diviene allegoria della teologia - si accompagna alla condanna senza remissione dell'amore cortese e stilnovistico. Petrarca, invece, non vuole investire la poesia volgare nel disegno di salvezza dato da Dante, non conia nuove parole ed è selettivo.