



Anno LX • numero 2 • 2008

LETTERE ITALIANE

già diretta da Vittore Branca e Giovanni Getto

direttori

Carlo Ossola e Carlo Delcorno



Leo S. Olschki Editore
Firenze

LETTERE ITALIANE

Anno LX • numero 2 • 2008

Direzione:

Gian Luigi Beccaria, Carlo Delcorno, Cesare De Michelis, Maria Luisa Doglio,
Giorgio Ficara, Marc Fumaroli, Giulio Lepschy, Carlo Ossola,
Gilberto Pizzamiglio, Jean Starobinski

La Redazione della rivista è affidata al Condirettore Gilberto Pizzamiglio

Redazione:

Giovanni Baffetti, Attilio Bettinzoli, Bianca Maria Da Rif, Fabio Finotti,
Claudio Griggio, Giacomo Jori

Articoli

L. BOLZONI, <i>Dante o della memoria appassionata</i>	Pag. 169
G. BAFFETTI, <i>L'arte del molteplice nei Dialoghi del Tasso</i>	» 194
M. MAGGI, <i>Un inedito «vocabolario» italiano manoscritto di Emanuele Tesauro</i>	» 205

Note e rassegne

NOTIZIE DI MANOSCRITTI: A. TROIANO, <i>Contributo alla tradizione manoscritta dello Specchio di Croce di Domenico Cavalca: il ms. 129 della Newberry Library di Chicago</i>	» 226
L. BARONCINI, <i>Un caso di agiografia umanistica: la Istoria di San Clemente attribuita a Guido Gonzaga</i>	» 236
F. FIDO, <i>Per la datazione di un'ode a Metastasio</i>	» 256
N. D'ANTUONO, <i>Ceccarella Carafa: nostalgia e sogno del periodo aragonese</i>	» 258
R. DAMIANI, <i>Dal «paese della Politica» all'impero dell'iki</i>	» 269

Recensioni

I Vangeli in antico veneziano. Ms. Marciano It. I 3 (4889), a cura di F. Gambino con una presentazione di F. Brugnolo (C. Lorenzi), p. 285. - M. LANGER, *Der "Viaggio sul Reno" des Aurelio de' Giorgi Bertola. Eine Diskursreise durch das 18. Jahrhundert* (A. Stauble), p. 288. - G. PARINI, *Alcune poesie di Ripano Eupilino seguite dalle scelte d'autore per le "Rime degli Arcadi" e le "Rime varie"*. Con il saggio di Giosue Carducci *Il Parini principiante*, Edizione, critica a cura di D. Isella (S. Contarini), p. 290. - G. A. CAMERINO, *Dall'età dell'Arcadia al "Conciliatore". Aspetti teorici, elaborazioni testuali, percorsi europei* (A. Carrozzini), p. 293. - I. NIEVO, *Drammi giovanili. Emanuele e Gli ultimi anni di Galileo Galilei*, a cura di M. Bertolotti (S. Segatori), p. 298.

I Libri: «Lettere Italiane» tra le novità suggerisce (si parla di E.

Raimondi, A. Balduino, T. Foster Gittes) Pag. 301

Libri ricevuti » 306

Abbonamento 2008: Italia € 72,00 Estero € 98,00

Collezione completa: chiedere offerta

Indirizzare manoscritti, libri per recensione e quanto riguarda la Redazione a:

«LETTERE ITALIANE» - DIPARTIMENTO DI ITALIANISTICA - UNIVERSITÀ DI PADOVA -
Via Beato Pellegrino, 1 - 35137 PADOVA

Indirizzare abbonamenti, inserzioni, versamenti e quanto riguarda l'Amministrazione a:
CASA EDITRICE LEO S. OLSCHKI - Cas. Postale 66 - 50100 FIRENZE, Viuzzo del Pozzetto, 8 -
50126 FIRENZE - Conto corrente postale 12707501 - Tel. 055.65.30.684 - Fax 055.65.30.214

(e mail: periodici@olschki.it)

Publicato nel mese di settembre 2008



15 DIC. 2008

Dante o della memoria appassionata

Ci sono molte cose, sulla memoria, che abbiamo dimenticato.¹ In un'età come la nostra, dominata dalla memoria artificiale e dalla realtà virtuale che essa crea, dobbiamo fare un grande sforzo anche solo per immaginare un mondo diverso, in cui la memoria individuale viene coltivata, esercitata, e gode di grande considerazione. Questo era il mondo di Dante, in cui la memoria veniva addestrata a controllare gli spazi della mente e a costruirvi complicate architetture interiori, un mondo in cui la memoria era strettamente legata alla poesia, sia perché il ritmo del verso e la struttura della strofa agiscono sullo spirito umano con la potenza incantatrice della musica, sia perché la poesia crea immagini capaci di imprimersi nella mente e di modellare di sé le tre facoltà principali, quelle in cui un'interpretazione vulgata della dottrina di Agostino vedeva l'immagine della Trinità impressa nell'uomo: la volontà, l'intelletto e, appunto, la memoria.²

C'è a mio parere un vasto continente da riscoprire se leggiamo la *Divina commedia* nell'ottica della memoria, di una memoria culturalmente, quasi antropologicamente così lontana e diversa dalla nostra. Questo continente da esplorare si colloca nel mezzo fra due confini, in qualche modo indicati dalla critica, e cioè tra biografia

¹ Cfr. P. Rossi, "Che cosa abbiamo dimenticato sulla memoria?", in *Il passato, la memoria, l'oblio. Sei saggi di storia delle idee*, Bologna, Il Mulino, 1991, pp. 35-58.

² A partire dal XII secolo, nota Friedrich Ohly, la memoria viene fatta corrispondere al Padre, la *voluntas* allo Spirito Santo, la *intelligentia* al Figlio, il che corrisponde ad una semplificazione dell'idea agostiniana per cui le tre facoltà «sono state create da Dio di natura tale da servire all'analogia conoscenza delle tre persone divine» (F. OHLY, *Annotazioni di un filologo sulla memoria*, in *Geometria e memoria. Lettera e allegoria nel Medioevo*, Bologna, Il Mulino, 1985, p. 141)

da un lato, analisi stilistica e metrica dall'altro. Boccaccio, scrivendo la vita di Dante, ricordava che era dotato di grandissima memoria;³ a metà Novecento Gianfranco Contini ha individuato nella memorabilità della *Commedia* un elemento essenziale, che agisce sia all'esterno che all'interno del testo: la memoria nazionale, egli nota, ha tratto dalla *Commedia* un vasto repertorio di citazioni, di sentenze, di frasi proverbiali; nello stesso tempo Contini individua un modo di lavorare proprio di Dante, e cioè la "continua ripetizione di figure ritmiche e foniche pure, cioè non vincolate al contesto", il fatto che certe soluzioni formali si ripresentano a distanza nel poema, spesso anche in contesti profondamente diversi.⁴

Fra le indicazioni biografiche di Boccaccio e le analisi testuali di Contini possiamo collocare l'arte della memoria, possiamo cioè analizzare il modo in cui Dante utilizza quelle tecniche della memoria che erano componente di base della cultura (e delle pratiche) del suo tempo. Questo non significa, naturalmente, ridurre la *Divina commedia* a una *summa* per predicatori; significa invece vedere come Dante si appropria, da poeta, di quella tradizione, come la usa e la trasforma così da farne una componente del testo che egli crea. Puntando l'attenzione su questo specifico aspetto vorrei lasciare per il momento sullo sfondo la dimensione più propriamente filosofica

³ G. BOCCACCIO, *Trattatello in laude di Dante*, a cura di P. G. Ricci, in *Tutte le opere*, a cura di V. Branca, Milano, Mondadori, III, 1974, pp. 437-496 (I redazione): cfr. p. 467: «Fu ancora questo poeta di maravigliosa capacità e di memoria fermissima e di perspicace intelletto, intanto che, essendo egli a Parigi, e quivi sostenendo in una disputazione *de quolibet* che nelle scuole della teologia si faceva, quattordici quistioni da diversi valenti uomini e di diverse materie, con gli loro argomenti pro e contra fatti dagli opposenti, senza mettere in mezzo raccolse, e ordinatamente, come poste erano state, recitò; quelle poi, seguendo quello medesimo ordine, sottilmente solvendo e rispondendo agli argomenti contrarii. La qualcosa quasi miracolo da tutti i circostanti fu reputata»; II redazione, pp. 497-538, cfr. p. 501: «Già vicino alla sua vecchiezza, non gli parve grave l'andarne a Parigi, dove, non dopo molta dimora, con tanta gloria di sè, disputando, più volte mostrò l'altezza del suo ingegno, che ancora narrando se ne maravigliano gli uditori», e p. 513: «Fu ancora Dante di maravigliosa capacità e di memoria fermissima, come più volte nelle disputazioni in Parigi e altre mostrò». Boccaccio qui ricorda un tipico esempio di *performance* mnemonica, che rientra fra quelle che le tecniche di memoria promettevano di rendere possibili. Importante in questa ottica il passaggio di *Par.* XXIV, 46-49, segnalato da Luigi De Poli (L. DE POLI, *La structure mnémorique de la "Divine Comédie". L' "ars memorativa" et le nombre cinq dans la composition du poème de Dante*, Bern, Peter Lang, 1999, pp. 16-17).

⁴ G. CONTINI, *Un'interpretazione di Dante*, in *Un'idea di Dante. Saggi danteschi*, Torino, Einaudi, 1976², pp. 69-111. Il saggio è del 1956, ed era uscito su «Paragone». Riproponendo Contini segnala la continuazione del suo lavoro fatta da G. L. BECCARIA, *L'autonomia del significante. Figure del ritmo e della sintassi. Dante, Pascoli, D'Annunzio*, Torino 1975, cap. III.

della memoria, la questione cioè (ampiamente dibattuta dalla critica) di quale tradizione di pensiero, fra le diverse che – dal mondo classico e poi da Agostino fino alla scolastica – si interrogano sulla memoria, sia più presente nella riflessione dantesca e più concorra a modellare il testo della *Commedia*. Cercherò di mostrare che le tecniche della memoria che Dante usa nel suo poema tendono a rompere le barriere fra la struttura del testo e i modi della sua ricezione; costruiscono una rete in cui il Dante narratore e il Dante personaggio sono coinvolti insieme con il lettore; per far questo esse agiscono al confine fra corpo e psiche, fra conoscenza razionale e forte coinvolgimento emotivo. Quella di Dante, in altri termini, è una memoria appassionata, una memoria che per il lettore di oggi costituisce una sfida piena di fascino.⁵

Analizzare il testo della *Commedia* nell'ottica dell'arte della memoria è un lavoro lungo e complesso. Mi limiterò qui a fare alcune osservazioni preliminari, a indicare alcune linee di ricerca. Vorrei prima ricordare brevemente quali sono le acquisizioni più recenti della critica che ci possono essere utili.⁶ Nel passaggio dal mondo

⁵ Per un ripensamento della tradizione occidentale in una linea che ripensa il rapporto fra passioni e ragione cfr. R. BODEI, *Geometria delle passioni. Paura, speranza, felicità: filosofia e uso politico*, Milano, Feltrinelli, 1992.

⁶ I due libri, pur molto diversi fra loro, che hanno riproposto l'importanza dell'arte della memoria sono P. ROSSI, *Clavis universalis. Arti della memoria e logica combinatoria da Lullo a Leibniz*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1960 e F. A. YATES, *The Art of Memory*, London, Routledge and Kegan Paul, 1966 (trad. it. *L'arte della memoria*, Torino, Einaudi, 1972). Cfr. inoltre M. CARRUTHERS, *The Book of Memory. A Study of Memory in Medieval Culture*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990; *Images of Memory: on Remembering and Representation*, a cura di W. Melion e S. Kuchler, Washington, Smithsonian Institution Press, 1991; *Mnemosyne. Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung*, a cura di A. Assmann e D. Harth, Frankfurt am Main, Fischer, 1991; *La cultura della memoria*, a cura di L. Bolzoni e P. Corsi, Bologna, Il Mulino, 1992; J. COLEMAN, *Ancient and Medieval Memories. Studies in the Reconstruction of the Past*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992; *Ars memorativa*, a cura di J. J. Berns e W. Neuber, Tübingen, Niemeyer, 1993; *Les lieux de mémoire et la fabrique de l'oeuvre*, a cura di V. Kapp, Paris-Seattle-Tübingen, Biblio 17, 1993; L. BOLZONI, *La stanza della memoria. Modelli letterari e iconografici nell'età della stampa*, Einaudi, Torino 1995; *Lieux ou espaces de la mémoire?*, «Villa Gilet», cahier special 1996; *Memoria e memorie. Convegno internazionale di studi*, Roma, 18-19 maggio 1995, Accademia Nazionale dei Lincei, a c. di L. Bolzoni, V. Erlindo, M. Morelli, Firenze, Olschki, 1998; M. CARRUTHERS, *The Craft of Thought. Meditation, Rethoric, and the Making of Images, 400-1200*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998 (trad. it. *Machina memorialis. Meditazione, retorica e costruzione delle immagini (400-1200)*, Pisa, Edizioni della Normale, 2006); *Seelen Maschinen. Gattungstraditionen, Funktionen und Leistungsgrenzen der Mnemotechniken vom späten Mittelalter bis zum Beginn der Moderne*, a cura di J. J. Berns e W. Neuber, Wien-Köln-Weimar, Böhlau, 2000; *The Medieval Craft of Memory. An*

classico al mondo cristiano le tecniche della memoria continuano a essere parte della retorica ma nello stesso tempo assumono un forte connotato morale: il mondo cristiano infatti le assimila e le trasforma a sua immagine e somiglianza, adattandole alla novità della propria dottrina e alle proprie esigenze spirituali. San Tommaso ad esempio, nella *Summa theologiae*, difende l'uso delle *imagines agentes*, delle immagini di memoria, perché danno forma sensibile a concetti astratti e svolgono la stessa funzione che le metafore, le allegorie, le parabole svolgono nei discorsi degli uomini ma anche nella Bibbia, nel testo divino.⁷ Frances Yates ha poi mostrato come il Medioevo cristiano faccia propria la concezione classica della *prudentia* (saggezza), che nasce dalla capacità di orientarsi nel presente (*intelligentia*), di attrezzarsi per il futuro (*providentia*) e di ricordare il passato (*memoria*), così da trarne utili insegnamenti. La memoria viene dunque a occupare un posto di primo piano, sia nella retorica che nell'etica.

Bisogna poi tener presente che il cristianesimo è una delle religioni del ricordo:⁸ la liturgia ha il compito di far ricordare e quindi di far rivivere la vita e il sacrificio di Cristo; nella Messa il ricordo si traduce in presenza reale; nella vita individuale, inoltre, conoscere i principali articoli della fede, ricordarsi dei peccati per confessarli, ricordarsi delle pene infernali per non cadere nel peccato è di assoluta importanza, perché su questo si gioca la salvezza o la perdizione eterna. È in questo contesto di base che le tecniche della memoria assumono un ruolo e un significato nuovi.

Studi recenti hanno inoltre mostrato come le tecniche della memoria facciano da interfaccia fra lettura e scrittura: memoria e invenzione risultano così strettamente legate. Mary Carruthers⁹ ha

Anthology of Texts and Pictures, ed. by M. Carruthers and J. Ziolkowski, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2002; L. BOLZONI, *La rete delle immagini. Predicazione in volgare dalle origini a Bernardino da Siena*, Torino, Einaudi, 2002.

⁷ TOMMASO D'AQUINO, *Summa Theologiae*, I, q. 1, art. 9: «est ... naturale homini ut per sensibilia ad intelligibilia veniat, quia omnis nostra cognitio a sensu initium habet. Unde convenienter in sacra Scriptura traduntur nobis spiritualia sub metaphoris corporalium». Cfr. anche II, IIae, q. XLIX, ad 2m.

⁸ Sugli studi che hanno sottolineato come si possa parlare di "religioni del ricordo" per il giudaismo e il cristianesimo, cfr. J. LE GOFF, *Memoria*, in *Enciclopedia*, Torino, Einaudi, vol. 8, 1979, pp. 1068-1109 (cfr. pp. 1081-1084). Affascinanti annotazioni sul ruolo della memoria nel cristianesimo in OHLY, *Geometria e memoria* cit.

⁹ CARRUTHERS, *The Book of Memory* cit.; *The Craft of Thought* cit.

studiato il ruolo di primo piano svolto dalle tecniche della memoria nel modo in cui i testi vengono letti, ruminati, assimilati, trasformati in un tesoro interiore che potrà essere via via riusato, sia per produrre nuovi testi che per prendere decisioni morali. Visto in questa ottica, il testo letterario appare come qualcosa di non chiuso, di mai veramente finito: è una *res*, un oggetto che attraversa i tempi e le generazioni e che funziona da *auctoritas* anche in quanto è spezzettato, digerito, fatto rivivere in altre forme e in altri modelli di comportamento. Si tratta di un processo in primo luogo mentale, in cui le tecniche classiche interagiscono con le tecniche della meditazione monastica. Queste insegnano infatti a plasmare la propria mente, a crearvi una mappa di 'luoghi': qui si collocano i ricordi delle cose lette e sentite, di qui si traggono il materiale e le associazioni necessarie per nuovi pensieri, nuove parole, nuove opere. Si sviluppa e si coltiva una "forza del pensiero" che permette di costruire nella propria mente templi, tabernacoli, palazzi, giardini, itinerari da percorrere in un processo di elevazione, e trasforma la memoria in un archivio capace di riprodursi e di generare. È una memoria che si nutre della Bibbia, o meglio di alcuni passi della Bibbia, che si imprimono nella mente così da costruire una griglia di *loci* cui tutto si riconduce, e da cui tutto prende le mosse; è una memoria che ha come oggetto la Gerusalemme celeste e il mondo eterno dell'Aldilà; è una memoria che mobilita le passioni e lega fortemente la lettura alla scrittura, la conservazione alla invenzione.

A mia volta ho studiato testi di mistici e predicatori, da Jacopone da Todi, Giordano da Pisa, Simone da Cascina, fino a San Bernardino da Siena,¹⁰ e ho mostrato come le tecniche della memoria servissero non solo a ricordare testi e immagini già esistenti, ma anche a costruire testi e immagini memorabili, capaci cioè di imprimerli con forza nella mente, di esercitarvi a lungo il loro potere. Ho mostrato cioè l'esistenza di una rete delle immagini, fatta sia di immagini puramente mentali, sia di immagini e schemi visibili; una rete che vuole guidare anche le reazioni del pubblico, controllare i modi della ricezione; una rete che dà ordine alla memoria e vuole costruire le tappe di un percorso che porti alla trasformazione morale e alla elevazione a Dio.

¹⁰ BOLZONI, *La rete delle immagini* cit.

Quale ricaduta queste prospettive possono avere sul testo dantesco? Frances Yates per prima si è posta la questione e ha avuto ben presente come essa potesse suscitare scandalo, potesse apparire come rozza o impraticabile.¹¹ La Yates ha fatto notare che la *Divina commedia* – o meglio quello che Contini chiamava un po' snobisticamente il "libretto" della *Commedia*¹² – è anche un sistema di memoria dei vizi e delle virtù; la struttura delle tre cantiche corrisponde infatti a un sistema di *luoghi* il cui *ordine* – possiamo aggiungere – viene via via puntigliosamente spiegato, così che lo si possa conoscere e ricordare (*Inf.* XI, 19 sgg.; *Purg.* XVII, 85 sgg., ecc.). I gironi dell'Inferno, le cornici del Purgatorio, i cieli del Paradiso ci mettono sotto gli occhi la classificazione dei vizi e delle virtù. Gli incontri con i diversi personaggi funzionano da *images agentes*, nel senso che aiutano a capire e a ricordare la natura specifica del vizio che è condannato e della virtù che è premiata.¹³

Lo schema di base è simile a quello presente nelle *summae* dei predicatori, là dove – come hanno notato Carlo Delcorno e alcuni commentatori del poema – la contrapposizione fra vizio e virtù

¹¹ YATES, *L'arte della memoria* cit., p. 87 sgg. Cfr. poi K. A. OTT, *Die Bedeutung der Mnemotechnik für den Aufbau der "Divina Commedia"*, «Deutsches Dante-Jahrbuch», 62, 1987, pp. 163-193; L. PINNELLI, *La "Divina Commedia" come teatro della memoria*, «Il Veltro», XXXV, 1991, pp. 310-315; M. CORTI, *Il "libro della memoria" e i libri dello scrittore*, in *Percorsi dell'invenzione. Il linguaggio poetico e Dante*, Torino, Einaudi, 1993, pp. 27-50; P. RIGO, *Memoria classica e memoria biblica in Dante*, Firenze, Olschki, 1994; F. MAZZONI, *Dante "misuratore di mondi"*, in *Dante e la scienza*, a cura di P. Boyde e V. Russo, Ravenna, Longo, 1995, pp. 25-53; S. PEARCE, *Dante and the art of memory*, «The Italianist», XVI, 1996, pp. 20-61; J. MAZZARO, *The "Divina Commedia" and the Rhetoric of Memory*, «Rivista di studi italiani», 17, 1999, pp. 112-139; L. DE POLI, *La structure mnémonique de la "Divine Comédie"* cit.; L. RICCI BATTAGLIA, *Viaggio e visione. Tra immaginario visivo e invenzione letteraria*, in *Dante da Firenze all'aldilà*, Atti del terzo Seminario dantesco internazionale, a cura di M. Picone, Firenze, Cesati, 2001, pp. 15-73; R. ANTONELLI, *"Memoria rerum" et "memoria verborum". La costruzione della "Divina Commedia"*, «Criticò», 87-88-89, 2003, pp. 35-45; G. TULONE, *"Qual è colui che sognando vede". Immagini e memoria nella Commedia*, in *Attraverso il sogno. Dal tema alla narrazione*, a cura di E. Porciani, Soveria Mannelli, IRIDE, 2003, pp. 13-50.

¹² CONTINI, *Un'interpretazione di Dante* cit., p. 69.

¹³ YATES, *L'arte della memoria* cit., pp. 87-88. Qui sta, io credo, il nucleo più vitale della idea della Yates; meno convincente mi pare l'associazione di ciascuna delle tre cantiche con le parti della *prudentia*, per cui si avrebbe la «memoria, che ricorda i vizi e le loro punizioni nell'Inferno, *intelligentia*, l'uso del presente per far penitenza e acquistare virtù, e *providentia*, il guardare innanzi, verso il Paradiso» (p. 87). Credo che, anche se declinata in modi diversi, la compresenza delle tre facce del tempo attraversi tutte le cantiche. Cfr. l'affascinante analisi del senso della struttura della terza rima proposta da Freccero (J. FRECCERO, *Dante. The Poetics of Conversion*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1986, pp. 258-271).

corrispondente si arricchiva di *exempla* memorabili, tratti dall'antichità oltre che dalle sacre scritture.¹⁴ Un esempio significativo è, nel *Purgatorio*, il girone dei superbi (canti X-XII), in cui si esalta il "visibile parlare" (*Purg.* X, 95) di Dio.¹⁵ Alla fine del canto XVII del *Paradiso*, con esplicito riferimento a tutte le tappe del viaggio dantesco, Cacciaguida teorizzerà proprio lo stretto rapporto che il poema vuole creare fra *exemplum*, visibilità e memoria:

Però ti son mostrate in queste rote,
 nel monte e ne la valle dolorosa
 pur l'anime che son di fama note,
 che l'animo di quel ch'ode, non posa
 né ferma fede per essempro ch'aia
 la sua radice incognita e ascosa,
 né per altro argomento che non paia.

(*Par.*, XVII, 136-142)¹⁶

Se confrontate con il testo che le precede, queste parole non corrispondono a verità: lo aveva notato Auerbach e l'ha ripreso con forza Teodolinda Barolini, la quale ha sottolineato che esse *creano* in un certo senso la verità del testo: «della maggior parte delle anime che Dante incontra non avremmo mai sentito parlare se non fosse per il suo poema. Sono famose ora, poiché il testo ha dato loro vita, rendendole quel tipo di figure esemplari che Cacciaguida descrive». ¹⁷ È per noi difficile ricostruire il grado di notorietà che

¹⁴ C. DELCORNO, *Dante e Peraldo*, in *Exemplum e letteratura tra Medioevo e Rinascimento*, Bologna, Il Mulino, 1989, pp. 195-227; A. M. CHIAVACCI LEONARDI, *Introduzione a Dante Alighieri, Il Purgatorio*, Milano, Mondadori, 1997, pp. XI-XXVIII (p. XXI sgg.).

¹⁵ Cfr. T. BAROLINI, *Ricreare la creazione divina: l'arte aracnea nella cornice dei superbi*, in *La Commedia senza Dio. Dante e la creazione di una realtà virtuale*, Milano, Feltrinelli, 2003, p. 33 (trad. it. di *The Undivine Comedy. Dethologizing Dante*, Princeton, Princeton University Press, 1992), pp. 173-198; P. M. VESCOVO, *Ecfrasi con spettatore (Dante, Purg., X-XVII)*, «Lettere italiane», XLV, 1993, pp. 335-360; due saggi contenuti in *Ecfrasi. Modelli ed esempi fra medioevo e rinascimento*, a cura di G. Venturi e M. Farnetti, Roma, Bulzoni, 2004; G. VENTURI, *Una "lectura Dantis" e l'uso dell'ecfrasi: Purgatorio X*, pp. 15-32 e L. RICCI BATTAGLIA, *"Come...le tombe terragne portan segnato": lettura del XII canto del Purgatorio*, pp. 33-64; V. S. BENFELL III, *"Blessed are they that hunger after justice": From Vice to Beatitudes in Dante's Purgatorio*, in *The Seven Deadly Sins: From Communities to Individuals*, a cura di R. Newhauser, Leiden, Brill, 2007.

¹⁶ Per il testo seguo quello stabilito da Giorgio Petrocchi nell'Edizione Nazionale (*La Commedia secondo l'antica vulgata*, Milano 1966-67).

¹⁷ Cfr. T. BAROLINI, *Il miglior fabbro. Dante e i poeti della Commedia*, Torino, Bollati Boringhieri, 1993, p. 223 (trad. it. di *Dante's Poets. Textuality and Truth in the "Comedy"*,

ogni singolo personaggio aveva presso i contemporanei di Dante, ma certo possiamo dire che Cacciaguیدا ci dà preziose indicazioni sulla prospettiva sul testo che il poeta vuole creare, sulle istruzioni di lettura che egli ci fornisce.

La classificazione dei vizi e delle virtù non era affidata solo ai testi, ma anche a schemi visivi, o meglio a schemi misti di parole e di immagini, che hanno una notevole diffusione in Europa soprattutto tra il XII e il XIV secolo; nati in ambiente monastico, nel '300 conoscono anche una committenza laica.¹⁸ L'esempio che qui presentiamo, l'albero dei vizi e delle virtù (Fig. 1), proviene dalla Biblioteca Laurenziana di Firenze (cod. Pluteo, 30.24, cc. 3v-4r), risale probabilmente alla fine del '300, o all'inizio del '400, e fa parte di un ciclo che comprende anche immagini come quelle del *lignum vitae*, ispirata alla celebre opera di san Bonaventura, o del serafino e della *turris sapientiae*. Si tratta di schemi che aiutano a ricordare, a praticare, a dire tutto ciò che serve per pentirsi, per contemplare, per purificarsi, per compiere appunto un'opera di edificazione interiore (secondo una metafora che ad esempio la *turris sapientiae* prende alla lettera).¹⁹ Era una specie di biblioteca morale sintetizzata e visualizzata, pronta per l'uso sia di predicatori che di laici colti. Era un ciclo in cui le singole componenti potevano variare; quel che resta ferma è una struttura che univa insieme memoria e invenzione, esegesi biblica e sua applicazione morale, schema visivo e corrispondenze numeriche.

Che nella *Divina Commedia* sia presente uno schema preciso,

Princeton, Princeton University Press, 1984). La studiosa riprende il tema in *La Commedia senza Dio* cit., p. 33, dove cita Auerbach come un'eccezione al fatto che in genere i critici non si accorgono che l'affermazione di Cacciaguیدا non è vera (E. AUERBACH, *Mimesis: il realismo nella letteratura occidentale*, Torino, Einaudi, 1956, p. 200: «si trovano insieme personaggi della storia recente o addirittura contemporanea e, nonostante i versi 136-138 del XVII canto del *Paradiso*, ordinarissimi e oscuri»).

¹⁸ Cfr. BOLZONI, *La rete delle immagini* cit., p. 61 sgg. (e nota 53 p. 96); *The Medieval Craft of Memory: an Anthology of Texts and Pictures* cit. Una recente ricerca sulla *turris sapientiae* è stata condotta da K. GOEURIOU, *La tour de la sagesse. Étude historique d'un exemple d'image "édificatrice" à la fin du Moyen Âge*, Mémoire de magistère d'histoire médiévale, Université de Nancy, 2007.

¹⁹ Sulle immagini di tipo architettonico, sul loro uso, sul loro legame con l'esegesi biblica, cfr. la ricca documentazione data da H. DE LUBAC, *Exégèse médiévale. Les quatre sens de l'Écriture*, Paris, Aubier, 1959-1964 (cfr. II, 2, p. 42 sgg.). Sulla rappresentazione visiva dell'Inferno cfr. H. ENGEL, *Dantes Inferno, Zur Geschichte der Höllenvermessung und des Höllentrichtermotivs*, München-Berlin, Deutscher Kunstverlag, 2006.

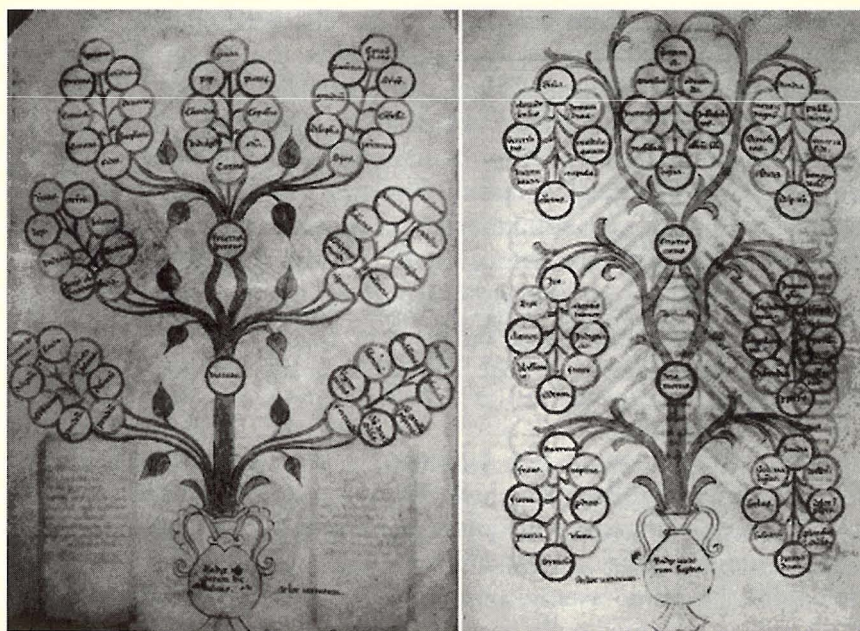


Fig. 1. *L'albero dei vizi e delle virtù*, Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, cod. Pluteo, 30.24, cc. 3v-4r.

facilmente visualizzabile, è cosa che non abbiamo dimenticato: basta vedere i manuali scolastici, o anche recenti edizioni del poema, in cui è facile trovare gli schemi che rappresentano l'Inferno, il Purgatorio, il Paradiso: rappresentano nel senso che aiutano a ricordare e a orientarsi nel vasto mare del testo, a sapere a ogni passo, a ogni verso, in quale luogo ci troviamo (intendendo per luogo sia il luogo testuale, che il luogo della classificazione e del percorso che le corrisponde, esperienza del resto ben nota a chiunque, non più giovanissimo, è stato interrogato sulla *Divina Commedia*).

Abbiamo prove che, nel Cinquecento, il rapporto fra luoghi dell'al di là e sistema di memoria è ancora ben presente alla mente di chi pratica la mnemotecnica e di chi legge Dante. Molto significativo in questo senso è il comportamento di Lodovico Dolce, già segnalato dalla Yates.²⁰ Con la disinvoltura che caratterizza l'editoria cinquecentesca, egli pubblica nel 1562 un *Dialogo nel quale si ragiona del modo di accrescer et conservar la memoria* che è in realtà

²⁰ YATES, *L'arte della memoria* cit., pp. 86-88.

la traduzione del *Congestorium artificiosae memoriae* di Johannes Host von Romberch, un domenicano tedesco. Il trattato originario viene presentato in forma dialogica, mentre alcune aggiunte servono a dargli una patina italiana. Fra queste una è per noi di particolare interesse. Romberch si sofferma sulla possibilità di usare i luoghi dell'aldilà, fra cui quelli infernali, facilitandone la memoria grazie a delle iscrizioni, e cita con una certa larghezza la geografia del VI dell'*Eneide*.²¹ Dolce si limita a citare Virgilio e aggiunge Dante:

Hor. In che [cioè per ricordare i luoghi dell'Inferno] ci gioverà assai l'ingeniosa inventione di Virgilio e di Dante.

Fabr. Cioè, in distinguer le pene seconda la qualità de' peccati.

Hor. Così è a punto.²²

Diventa spontaneo, per Lodovico Dolce, proporre la *Divina Commedia* come utile strumento mnemonico, come splendido esempio letterario («ingeniosa inventione») che può utilmente interagire con la lunga tradizione mnemonica che faceva ricorso ai luoghi dell'aldilà.²³ Così ad esempio un trattato anonimo trascritto nel '400 insegnava a costruire nella memoria le vie che portano all'Inferno e al Paradiso, e uno dei primi trattati a stampa, il fortunatissimo testo di Jacopo Publicio, ha tra le sue illustrazioni un sistema di luoghi

²¹ J. ROMBERCH, *Congestorium artificiosae memoriae*, Venezia, Melchiorre Sessa, 1533, c. 18r. La prima edizione è del 1520.

²² L. DOLCE, *Dialogo nel quale si ragiona del modo di accrescere e conservar la memoria*, a cura di A. Torre, Pisa, Scuola Normale Superiore, 2001, pp. 36-37. Come Torre sottolinea, nel *Dialogo nel quale si ragiona della qualità, diversità e proprietà dei colori* (Venezia, Sessa, 1565, anastatica Bologna, Forni, 1985, cc. 72v-73r), il Dolce è molto interessato all'opera dantesca sia nell'ottica della simbologia del dono (p. XLVII) sia per il simbolismo dei colori, dove, a proposito del colore cesio, cita il Caronte dantesco e quello dipinto da Michelangelo nella Cappella Sistina («il che espresse mirabilmente anco Michel' Agnolo nel Caronte, ch'egli dipinse nel giudicio», c. 11r): «oltre che per l'aggiornamento testuale, effettuato col richiamo alla descrizione di Dante, il passo dolciano è interessante per il cenno finale alla rappresentazione michelangiolesca della scena dantesca nella Cappella Sistina: l'autore crea così un sottile filo di memoria tra la notazione di gusto enciclopedico riguardante il colore, le testimonianze letterarie ad essa accostabili e la sua rappresentazione reale sotto forma di prodotto d'arte» (nota 98, pp. 36-37).

²³ Già la Yates (*Arte della memoria* cit., pp. 53-57) ha segnalato la retorica di Boncompagno da Signa (*Rbetorica novissima*, a cura di A. Gaudenzi, Bologna, Bibliotheca iuridica Medii Aevi, II, 1892, pp. 249-297 (cfr. pp. 275-279), in cui il tema tradizionale della necessità per il fedele di ricordare le pene dell'Inferno e le gioie del Paradiso si intreccia in modo significativo con la difesa della memoria artificiale. Sulla tensione che si crea così fra i caratteri propri della memoria umana (ivi compresa l'arte della memoria) e l'ineffabilità delle gioie paradisiache ci fermeremo più avanti.

costituito dalla Terra e dalle sfere celesti, che culminano nel Paradiso (Fig. 2).²⁴ Uno schema analogo troviamo nel *Thesaurus artificiosae memoriae*, del domenicano fiorentino Cosma Rosselli, pubblicato nel 1579, che costruisce un sistema enciclopedico usando come *loca communia* l'Inferno, il Purgatorio e il Paradiso e si preoccupa di corredare il testo con immagini, fra le quali troviamo i rozzi schemi che qui riproduciamo appunto dei luoghi infernali (Fig. 3) e della città celeste (Fig. 4).²⁵ Ma la testimonianza più interessante dal nostro punto di vista è quella segnalata da Spencer Pearce, a proposito della *Difesa di Dante* scritta da Jacopo Mazzoni.²⁶ Belisario Bulgarini aveva accusato il poema di esser frammentato, episodico, di avere quindi una composizione che era difficile memorizzare.²⁷ Jacopo Mazzoni, che era noto per le sue doti mnemoniche, risponde esaltando le capacità che Dante ha dimostrato di controllare e ordinare una materia tanto complessa: «nella disposizione della sua favola ha usato tanto artificio, perché ella fosse rammemorabile, ch'egli si può arditamente affermare, ch'ella sia stata collocata tutta secondo la regola della memoria artificiale». Anzi, continua Mazzoni, è tale la forza memorativa della *Commedia* che a sua volta può funzionare anche come sistema aperto (qualcosa di simile, diremmo noi, ai luoghi dell'al di là del trattato del Rosselli): tutti i precetti dell'arte «vengono osservati da Dante, di maniera, che può ciascuno, non solamente facilissimamente ritenere a memoria tutto il concetto del suo poema, ma anchora da quello cavar luoghi et imagini per tenersi a mente altre cose, che s'imparano».²⁸

²⁴ Cfr. Venezia, Biblioteca Marciana, cod. Marciano VI 238, segnalato da YATES, *L'arte della memoria* cit., p. 100; J. PUBLICIO, *Oratoriae artis epitome*, Venezia 1491, [c. 53r].

²⁵ Riproduco qui l'intero, lungo titolo dell'opera: COSMA ROSSELLI, *Thesaurus artificiosae memoriae, concionatoribus, philosophis, medicis, iuristis, oratoribus, procuratoribus, caeterisque bonarum literarum amatoribus, negociatoribus insuper, aliisque similibus, tenacem ac firmam rerum memoriam cupientibus, perutilis, at omnes sui amatores et possessores valde locupletans, insimulque decorans, cum rerum caelestium atque terrestrium tenax ac tutum scrinium esse possit*, Venetiis, apud Antonium Paduanum, 1579. Cfr. B. KELLER DALL'ASTA, *Heilsplan und Gedächtnis. Zur Mnemologie des 16. Jahrhunderts in Italien*, Heidelberg, C. Winter, 1999, pp. 152-184.

²⁶ PEARCE, *Dante and the art of memory* cit, pp. 25-28.

²⁷ B. BULGARINI, *Alcune considerazioni sopra 'l discorso di M. Giacompo Mazzoni fatto in difesa della Comedia di Dante, stampato in Cesena l'anno 1573*, Siena, Luca Bonetti, 1583.

²⁸ J. MAZZONI, *Della difesa della Commedia di Dante distinta in sette libri*, Cesena, Severo Verdoni, 1688, II, pp. 598 e 596. I primi tre libri, compresi nel I volume, erano stati pubblicati nel 1587; gli altri vengono per la prima volta pubblicati nel 1688.

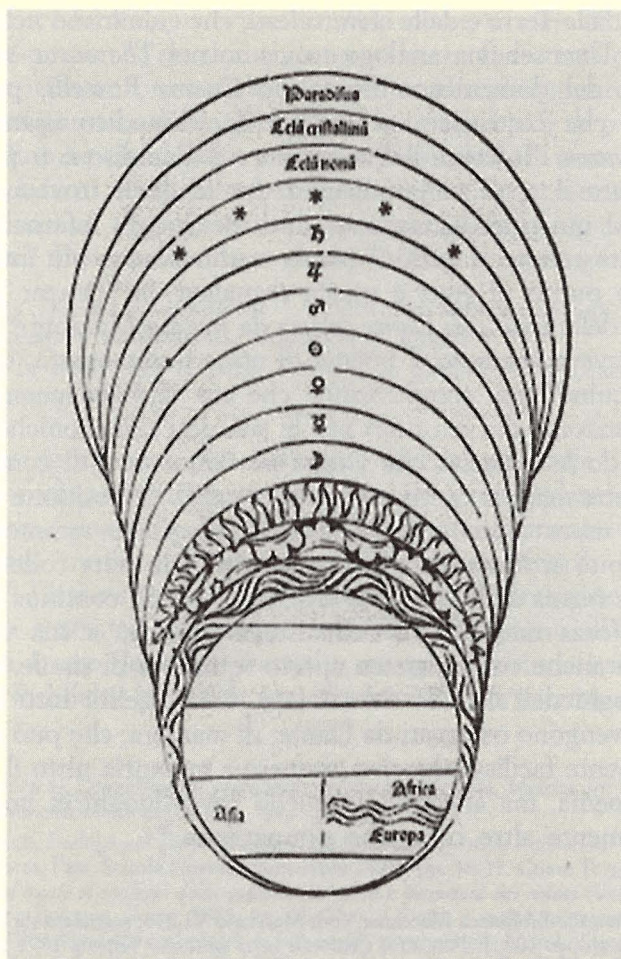


Fig. 2. *Le sfere celesti e il Paradiso*, in JACOPO PUBLICIO, *Oratoriae artis epitome*, Venezia 1491, [c. 53r].

Possiamo naturalmente pensare che quella di Mazzoni fosse una lettura distorta, ormai ben lontana dalla vera natura della *Commedia*. Mi sembra più utile ipotizzare che Mazzoni (e con il Dolce con lui) conservasse memoria di qualcosa che noi abbiamo dimenticato, e che possiamo cercare di recuperare analizzando il testo del poema. Altre testimonianze interessanti, nel senso che qui ci interessa, ci potrebbero inoltre venire da uno studio delle edizioni illustrate della *Commedia*, come ad esempio da quella pubblicata

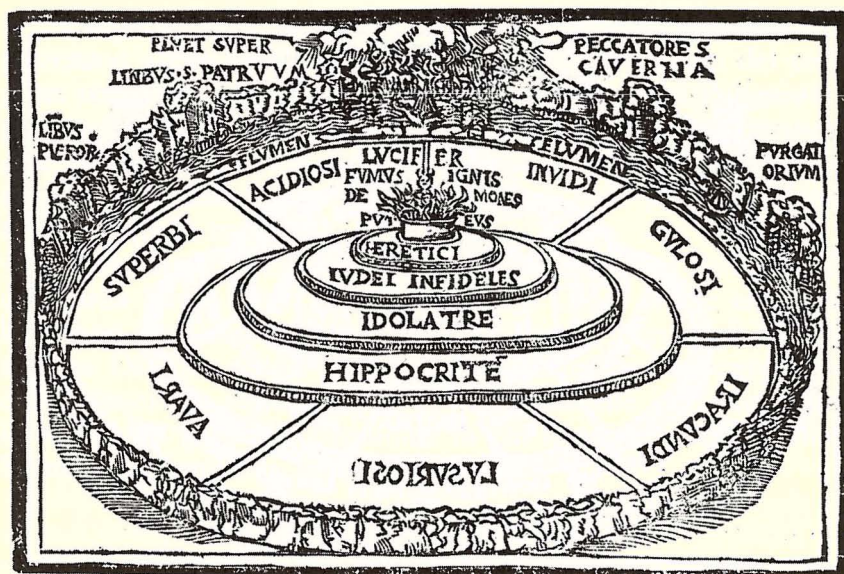


Fig. 3. I luoghi infernali, in COSMA ROSSELLI, *Thesaurus artificiosae memoriae*, Venetiis, Apud Antonium Paduanum, 1579, c. 12r.

dal Marcolini nel 1544 con il commento di Alessandro Vellutello, come ha di recente suggerito Massimiliano Rossi.²⁹

Possiamo a questo punto chiederci: se lo schema di base è quello che si diceva, e cioè un grande sistema di memoria dei vizi e delle virtù, quali sono gli strumenti specifici di cui Dante si avvale per costruirlo, per farlo vivere nella mente del lettore? Iniziamo dal problema dell'ordine dei luoghi, che dal punto di vista retorico corrisponde alla *dispositio*. Nell'*Inferno* l'ordine è fissato per sempre: ognuno dei dannati che Dante incontra rimarrà là, inchiodato alla sua pena e al *luogo* che le corrisponde anche dopo il Giudizio universale, nella tenebra senza tempo.³⁰ Diversa

²⁹ M. ROSSI, *Alessandro Vellutello e Giovanni Britto che "per sé fuoro"*. Sul corredo grafico della "Nova esposizione", «Studi rinascimentali», 5, 2007, pp. 127-144 (cfr. pp. 133-135).

³⁰ Per la distinzione fra l'eternità senza fine dell'*Inferno* e l'eternità come simultaneità del Paradiso, cfr. T. BAROLINI, *Medieval multiculturalism and Dante's theology of Hell*, in *Dante and the Origins of Italian Literary Culture*, New York, Fordham University Press, 2006, pp. 102-121 (cfr. pp. 111-112).

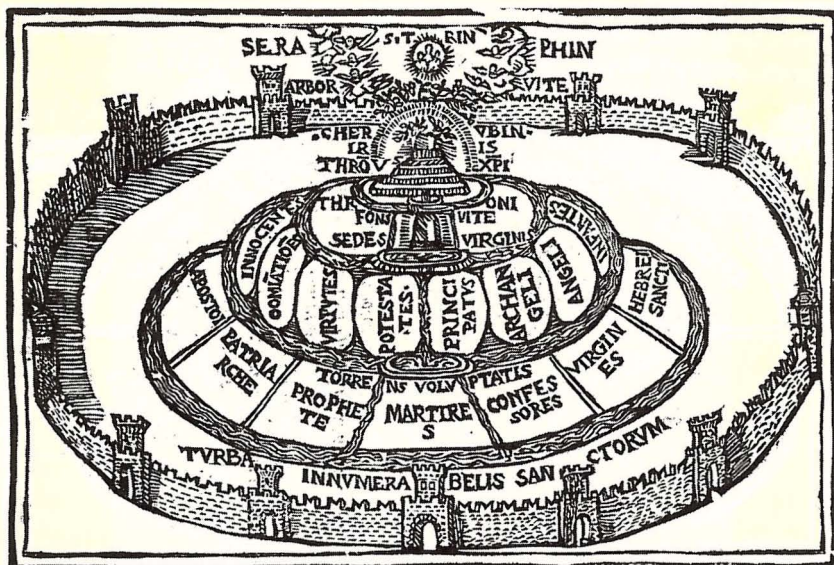


Fig. 4. *La città celeste*, in COSMA ROSSELLI, *Thesaurus artificiosae memoriae*, Venetiis, Apud Antonium Paduanum, 1579, c. 37v.

è la situazione delle altre due cantiche. Non solo il Purgatorio è destinato a scomparire, ma lo stesso ordine che Dante percorre è in un certo senso precario. I penitenti che Dante incontra, infatti, sono collocati in una certa cornice solo perché la colpa principale di cui si sono macchiati appaia chiara e memorabile. Prima o dopo l'incontro con Dante sono destinati infatti a purificarsi delle altre colpe in altre cornici del *Purgatorio*.³¹ Dante lo dice ad esempio a proposito di se stesso, nel girone degli invidiosi:

“Li occhi” diss’io “mi fieno ancor qui tolti,
ma picciol tempo, ché poca è l’offesa
fatta per esser con invidia volti.

Troppa è più la paura ond’è sospesa
l’anima mia del tormento di sotto,
che già lo ’ncarco di là giù mi pesa” (*Purg.* XIII, 133-138)

³¹ Debbo questa osservazione a Luigi Blasucci, che ha studiato il ruolo particolare che il tempo ha nella seconda cantica: L. BLASUCCI, *Tempo e penitenza nel “Purgatorio”*, «Soglie», II, 2000, pp. 33-45.

Se vogliamo assecondare il patto col lettore che Dante stabilisce, potremmo allora dire che Dio ha fatto sì che il viaggio del pellegrino coincida con il momento in cui la struttura del Purgatorio è più leggibile, più atta appunto a diventare un sistema di memoria e di purificazione spirituale. Oppure possiamo dire che la poesia dantesca rimodella l'ordine divino a seconda delle proprie esigenze, anche di quelle memoriali.

Questo aspetto della questione diventa chiaro nel *Paradiso*. Nel cielo della Luna, infatti, Beatrice spiega a Dante che le anime dei beati non sono realmente collocate nei *luoghi* in cui egli le vede, ma che Dio usa questo tipo di rappresentazione (appunto la localizzazione) per rendere comprensibile al debole intelletto umano la varietà dei gradi di beatitudine di cui le anime godono. Mosè, Samuele, Giovanni, la Madonna,

Non hanno in altro cielo i loro scanni
che questi spirti che mo t'appariro,
né hanno all'esser lor più o meno anni;
ma tutti fanno bello il primo giro,
e differentemente han dolce vita
per sentir più e men l'eterno spiro.

Qui si mostraro, non perché sortita
sia questa spera lor, ma per far segno
della celestial c'ha men salita.

Così parlar conviensi al vostro ingegno,
però che solo da sensato apprende
ciò che fa poscia d'intelletto degno. (*Par.* IV, 31-42)

Il rapporto fra luoghi e immagini nel *Paradiso* è dunque puramente illusorio. Esso corrisponde alla strategia retorica, al sistema di memoria che le anime e Dio usano nei confronti di Dante. Oppure, possiamo dire, anche a questo livello la poesia dantesca si presenta come riproduzione della lingua divina.³²

³² Questo passo è stato di recente variamente interpretato. Freccero commenta le parole di Beatrice sottolineando il carattere illusorio dell'ordinamento del *Paradiso*: «the structure of the *cantica* depends, not upon a principle of *mimesis*, but rather upon metaphor» (FRECCERO, *Dante. The Poetics of Conversion* cit., p. 222). Teodolinda Barolini nota che Dante proietta «onto the souls a concern for representing themselves to the pilgrim which is in fact a displaced articulation of his own concerns as writer of this texts» e sostiene che tale strategia gli è necessaria per poter scrivere il *Paradiso*, dandogli una struttura

E veniamo ora all'altra componente essenziale di un sistema di memoria, e cioè le *imagines agentes*. Secondo la tradizione, esse devono essere associate alla cosa da ricordare e devono essere capaci di colpire fortemente, di suscitare orrore o piacere. Non possono dunque assolutamente essere banali, o anche solo comuni e prevedibili. Funzionano soltanto – per tradurre gli insegnamenti antichi in termini moderni – se producono un effetto di straniamento.³³ Il modo specifico in cui Dante opera per crearle è stato messo bene in luce da Harald Weinrich.³⁴ Proprio qui, credo, sta l'aspetto più innovativo del suo studio. La tecnica di base che Dante usa è, dice Weinrich, il contrappasso, quel principio giuridico per cui la pena corrisponde alla colpa. È significativo, egli nota, che l'enunciazione esplicita di questo principio sia messa in bocca a Bertran de Born («Così osserva in me lo contrapasso», *Inf.* XXVIII, 142), serva cioè da commento a una delle apparizioni più terribili e fantastiche dell'Inferno. Bertran de Born è infatti un busto decapitato e cammina reggendo la propria testa per i capelli. Egli è punito in questo modo, tra i seminatori di discordia, perché ha spinto il giovane principe Enrico III a ribellarsi contro il padre, re d'Inghilterra. La sua immagine di dannato rende visibile la natura, l'essenza di ciò che egli ha compiuto: ha lacerato il corpo dello stato, ha separato la testa dal busto.³⁵ Il contrappasso dantesco, in altri termini, rende visibile la similitudine, prende alla lettera la metafora. Per questo i dannati diventano *imagines agentes* sia del peccato commesso sia della giustizia divina. Nello stesso tempo questo tipo di memoria si iscrive sia nella sofferenza dei dannati che nel modo in cui essa prende forma attraverso la parola, attraverso il dialogo con Dante: «L'Inferno dantesco – ha scritto Karlheinz Stierle – è un inferno

analogo alle due altre cantiche (T. BAROLINI, *The Undivine Comedy. Detheologizing Dante*, Princeton, Princeton University Press, 1972).

³³ V. SKLOVSKIJ, *L'arte come artificio*, in *Una teoria della prosa*, Milano, Garzanti, 1966, pp. 7 sgg.

³⁴ H. WEINRICH, *La memoria di Dante*, Firenze, Accademia della Crusca, 1994, saggio poi in parte ripreso in *Memoria e oblio davanti a Dio e agli uomini (Dante)*, in *Lete. Arte e critica dell'oblio*, Bologna, Il Mulino, 1999, pp. 39-60 (trad. it. di *Lethe. Kunst und Kritik des Vergessens*, München, Beck, 1997).

³⁵ Mazzotta dedica all'episodio una ricca analisi, individuandovi un esempio di come nella *Commedia* si costruisca la «relationship between God's justice and poetic justice» (G. MAZZOTTA, *Metaphor and Justice (Inferno XXVIII)*, in *Dante's Vision and the Circle of Knowledge*, Princeton, Princeton University Press, 1993, pp. 75-95).

della memoria. Se i dannati, come dice Bertram dal Bornio (*Inf.* XXVIII, 142), sono sottomessi alla legge del contrappasso, cioè a una corrispondenza particolare tra colpa e pena, la vera punizione non è altro che la sempiterna rammemorazione dell'atto o degli atti colpevoli. La punizione dell'*Inferno* è lavoro della memoria». Nel momento dell'incontro con Dante, un frammento di storia, e di temporalità si inserisce nella fissità eterna dell'*Inferno*: il lavoro interiore dei dannati si esterna, si traduce in parola: «le sculture della memoria – scrive Stierle – possono liberarsi dalla loro interiorità», ma il tradursi dell'esperienza in parole acuisce la sofferenza, come ad esempio in Ugolino, uno degli esempi più significativi di quella «enciclopedia di atti antropologici elementari messi in narrazione» che Stierle individua come elemento caratterizzante della rappresentazione dantesca.³⁶

Il poema dantesco, possiamo dire, costruisce nel suo interno gli strumenti per la propria memorabilità, per la memorabilità del proprio sistema morale. Ogni tappa del percorso, d'altra parte, corrisponde a una tappa di conoscenza e di trasformazione morale. Non è ovviamente un percorso qualsiasi quello che Dante compie: è un percorso che arriva fino a Dio, e che trasforma via via, luogo dopo luogo, le facoltà interiori perché siano pronte all'incontro finale.

Nella cornice dei superbi, nel *Purgatorio*, Dante paragona gli esempi di superbia scolpiti nel suolo alle lastre tombali, con il ritratto del defunto, che si trovano nel pavimento delle chiese e dei monasteri:

Come, perché di lor memoria sia,
sopra i sepolti le tombe terragne
portan segnato quel ch'elli eran pria,

³⁶ K. STIERLE, *Mito, memoria e identità nella Commedia*, in *Dante. Mito e poesia*, a cura di M. Picone e T. Crivelli, Firenze, Cesati, 1999, pp. 185-201. Interessante è l'osservazione che Lieberknecht fa nella discussione sull'intervento di Stierle: in *Luca*, 16, nella parabola di Lazzaro e il ricco Epulone, egli nota, c'è già tutta la teoria del contrappasso, come appare dall'esegesi che ne fa Gregorio Magno nella XL omelia: abbiamo infatti il contrappasso corporale (punizione della lingua secca), il contrappasso psicologico e la persistenza della memoria dell'individuo condannato. Vorrei notare però che si tratta di una versione del contrappasso molto meno elaborata, dal punto di vista logico e retorico, rispetto a quella dantesca, che si lega a una visualizzazione della natura profonda del peccato. Cfr. inoltre K. GROSS, *Infernal metamorphoses: An interpretation of Dante's "Counterpass"*, in *Modern Critical Views*, a cura di H. Bloom, New York-Philadelphia, Chelsea House Publishers, 1986.

onde lì molte volte si ripiagne
 per la *puntura de la rimembranza*,
 che solo a' pii dà de le calcagne;
 sì vid'io lì... (*Purg.* XII, 16-22)

L'espressione che qui Dante usa, «la puntura de la rimembranza», ci aiuta a mettere a fuoco un'altra caratteristica fondamentale della memoria dantesca: il suo essere cioè carica di passioni, tale da toccare, ferire nel profondo. L'atto di ricordare trascina infatti con sé le emozioni, come leggiamo in alcuni dei passi più famosi dell'*Inferno*. «Nessun maggior dolore / che ricordarsi del tempo felice / ne la miseria», dice Francesca da Rimini (*Inf.* V, 121), e per mastro Adamo, il falsatore di moneta condannato alla sete perenne, il ricordo diventa parte stessa della pena:

Li ruscelletti che d'i verdi colli
 del Casentin discondon giuso in Arno,
 facendo i lor canali freddi e molli,
 sempre mi stanno innanzi, e non indarno,
 ché l'immagine lor vie più m'asciuga
 che 'l male ond'io nel volto mi discarno. (*Inf.* XXX, 64-69)

E Ugolino (*Inf.*, XXXIII, 4): «Tu vuo' ch'io rinovelli / disperato dolor che 'l cor mi preme / già pur pensando, pria ch'io ne favelli». Gli esempi si potrebbero moltiplicare, ma quel che più interessa è vedere come la memoria appassionata investa lo stesso Dante e svolga una funzione che è di grande importanza per il nostro discorso. Leggiamo subito all'inizio del poema, in un luogo dunque memorabile per eccellenza:

Nel mezzo del cammin di nostra vita
mi ritrovai per una selva oscura,
 che la diritta via *era* smarrita.
 Ahi quanto a dir *qual'era* è cosa dura
 esta selva selvaggia e aspra e forte
 che nel pensier *rinova* la paura! (*Inf.* I, 1-6)

Abbiamo qui un forte contrasto di tempi verbali, come accade in molti casi analoghi, soprattutto nell'*Inferno*: «la buia campagna / tremò sì forte, che de lo spavento / la mente di sudore ancor mi *bagna*», *Inf.* III, 131-132; «e *vidivi* entro terribile stipa / di serpenti, e di sì diversa mena / che la memoria ancor mi *scipa*»,

Inf. XXIV, 84; «Allor mi *dolsi*, e ora mi *ridoglio* / quando *drizzo* la mente a ciò ch'io *vidi*», *Inf.* XXVI, 19-20; «Quand'io 'l senti' a me parlar con ira, / *volsimi* verso lui con tal vergogna, / ch'ancor per la memoria mi si *gira*», *Inf.* XXX, 133; «già *era*, e con paura il *metto* in metro, / là dove l'ombre tutte *eran* coperte», *Inf.* XXXIV, 10; «“Amor che ne la mente mi ragiona” / *cominciò* elli allor sì dolcemente / che la dolcezza ancor dentro mi *suona*», *Purg.* II, 112-114 e così via.

Il contrasto di tempi verbali, in quanto rimanda all'opposizione fra mondo narrato e mondo commentato,³⁷ mette subito in risalto la complessità della questione di chi dice “io” nella *Commedia*: c'è il passato che è il tempo del pellegrino, dell'*agens*, e c'è il presente che è il tempo dell'*auctor*, di colui che ricorda, scrive, commenta. Proprio la forza emotiva della memoria tende però a rompere quella distinzione di tempi e di funzioni: la paura che il ricordo della selva trascina con sé serve certamente a costruire l'*auctoritas* di Dante scrittore, nel senso che è una riprova della verità dell'esperienza da lui vissuta, e nello stesso tempo ne sottolinea la qualità, la forza particolare; tutto questo, tuttavia, non esaurisce la sua funzione. Il Dante pellegrino rappresenta anche il lettore ideale del suo poema, nel senso che propone un modello di 'etica della lettura', ci mette cioè davanti agli occhi come dobbiamo reagire al poema, quali trasformazioni i diversi canti debbono via via produrre in noi. Ci propone, in altri termini, un modello da imitare: anche noi lettori dobbiamo far sì che le immagini agiscano su di noi con tutta la loro potenza. È molto importante, in questa ottica, vedere come la memoria appassionata si intrecci da vicino con il contrappasso, e quindi con la tecnica di base che, come si diceva, serve a costruire le *images agentes*. Pensiamo ad esempio alla Caina, alla zona più profonda dell'Inferno, dove i traditori dei parenti sono infitti nel lago ghiacciato.

Poscia *vid'io* mille visi cagnazzi
fatti per freddo; onde *mi vien* riprezzo
e *verrà sempre*, de' gelati guazzi. (*Inf.* XXXII, 70-72)

³⁷ H. WEINRICH, *Tempus. Le funzioni dei tempi nel testo*, Bologna, Il Mulino, 2004 (trad. it. di *Tempus. Besprochene und erzählte Welt*, Stuttgart, Kohlhammer, 1964). Cfr. inoltre F. AGENO BRAMBILLA, *Osservazioni sull'aspetto e il tempo del verbo nella "Commedia"*, in *Studi danteschi*, Padova, Antenore, 1990, pp. 138-183.

Anche qui abbiamo il contrasto di tempi verbali che abbiamo visto nell'*incipit*, rafforzato e dilatato dal futuro («e verrà sempre»). Solo che il gioco delle associazioni si fa più raffinato. Un'esperienza sensibile, propria del mondo terreno – la vista dei «gelati guazzi», degli stagni gelati – richiama alla mente, per analogia, la scena infernale. Coloro che hanno sovvertito la legge dell'amore, che sono stati insensibili al calore che esso comporta, sono conficcati nel ghiaccio: il contrappasso crea un'immagine che mette sotto gli occhi la natura del peccato. La memoria, e l'orrore, che questo genera in Dante non solo restano intatti nel presente ma si rafforzano alla vista degli stagni gelati. L'orrore morale, in altri termini, si prolunga nell'orrore fisico, nell'insopportabile sensazione di gelo che l'esperienza terrena rigenera, ogni volta, per analogia. I confini fra corpo e psiche vengono travalicati: la forza dell'immaginazione, così importante nel ricordare, sa fare proprio questo. Noi lettori siamo invitati a condividere con Dante l'intero processo memoriale, con le sue componenti di conoscenza, e di rigetto morale e fisico.

Ma vediamo un altro esempio in cui la memoria del peccato si prolunga nel corpo, fino ad agire su di esso. Nel primo girone del Purgatorio Dante incontra i superbi, che camminano con una fatica indicibile, piegati a terra sotto il peso di macigni, tanto che a fatica si possono riconoscere. Anche qui la legge del contrappasso rende immediatamente visibile al pellegrino (e al lettore) il carattere della colpa che viene punita e funziona da immagine della memoria. Dante ne è talmente consapevole che a sua volta camminerà piegato, così da fare assumere al proprio corpo la stessa posizione del penitente con il quale ha appena parlato, fino a quando Virgilio non lo inviterà a riprendere la posizione eretta:

Di pari, come buoi che vanno a giogo,
m'andava io con quell'anima carca,
fin che 'l sofferse il dolce pedagogo.

Ma quando disse: "Lascia lui e varca;
ché qui è buono con l'ali e coi remi,
quantunque può, ciascun pinger sua barca";
dritto sì come andar vuolsi rife'mi

con la persona, avvegna che i pensieri
mi rimanessero e chinati e scemi. (*Purg.* XII, 1-9)

Per rappresentare la fatica, la sofferenza indicibile dei corpi umani sottoposti a quella posizione del tutto innaturale, Dante aveva fatto ricorso a un paragone scultoreo:

Come per sostentar solaio o tetto,
per mensola talvolta una figura
si vede giugner le ginocchia al petto,
la qual fa del non ver vera rancura
nascere 'n chi la vede; così fatti
vid'io color, quando puosi ben cura (*Purg.* X, 130-135)

Il paragone aiuta da un lato il lettore a costruire l'immagine, a ritradurla nei termini familiari dell'esperienza sensibile; d'altro lato richiama l'attenzione sulla carica di sofferenza che anche la rappresentazione, non vera per definizione, può generare («la qual fa del non ver vera rancura»). È interessante che proprio un artista, Botticelli, nel tradurre in immagini i canti del Purgatorio dedicati ai superbi abbia colto il progressivo curvarsi del personaggio Dante, il suo riflettere in sé, nel suo corpo, quella posizione dolorosa in cui si esprime la «puntura de la rimembranza» del peccato della superbia.³⁸ (Fig. 5)

Si diceva sopra che notare come la *Commedia* sia anche un grande sistema di memoria dei vizi e delle virtù non significa certo assimilarla a una *summa* per i predicatori. È vero d'altra parte che proprio i predicatori, che usano per secoli certi procedimenti in modo più diretto, meno letterariamente elaborato, ci possono aiutare a notare alcuni procedimenti di Dante che altrimenti ci sfuggirebbero. Questo almeno è successo a me, quando ho letto i testi che riportano le prediche di san Bernardino da Siena, un francescano dotato di una straordinaria, e pericolosissima, capacità di trascinare le masse cittadine. Nel 1424, predicando a Firenze contro i «sodomiti», contro cioè gli omosessuali, egli prende le mosse da un passo dell'*Apocalisse*, VIII, 7 e lo applica appunto ai sodomiti fiorentini:

Al fuoco, al fuoco! Eccoti venire una grandine grossa mescolata con fuoco e con sangue, ch'è di grandine tutta la terra, cioè tutto Firenze...

³⁸ *Sandro Botticelli: pittore della Divina Commedia*, a cura di S. Gentile, Milano, Skira, 2000, vol. II, a cura di H. Th. Schulze Altcapenberg, pp. 160-161. Cfr. l'analisi di P. L. RUBIN, *Images and Identity in Fifteenth Century Florence*, New Haven, Yale University Press, 2007, I parte, cap. 5.

Vedesti ieri che usciva fuori dalla bocca de' cavalli fuoco, fummo e zolfo. Che è el fuoco? Sono parole di cattiva ragione. Voglio che voi facciate come farò io, e come vi dirò, e chi riderà sarà di que' di Sodoma, ma chi farà come io, m'obbligo in tutto el tempo della mia vita fare prieghi per lui nelle messe che io dirò. Quando udite ricordare parole di sodomia, ogni e catuno isputi in terra e spurghisi bene. Poi non si vogliono ammendare in altra forma, almeno s'ammenderanno che sarà fatto beffa di loro. Sputate forte! L'acqua del vostro sputo, forse, ispegnerà el loro fuoco. E così ognuno isputi fortemente!³⁹

A questo punto il predicatore sputa, e altrettanto fa gran parte del suo pubblico: «che parve un tuono», annota il trascrittore della predica. Il gesto fisico si lega a un ricatto morale («chi riderà, sarà di que' di Sodoma»); è segno che separa i puri dagli impuri, esprime una condanna, una messa al bando, e insieme richiama alla mente l'immagine apocalittica, con quel fuoco e quel fumo e quella grandine che sono stati puntualmente usati per descrivere e condannare i "sodomiti". Il gesto richiama alla mente l'immagine e, insieme la iscrive nel corpo, la prolunga in esso.

Bernardino, che in forma così teatrale insegnava a prendere alla lettera le metafore che designano la natura di un peccato e a tradurle in un gesto corporeo, certo si rifaceva a una tradizione più antica. I suoi testi mi hanno aiutato a capire che a quella stessa tradizione si rifaceva Dante, negli esempi che abbiamo visto. Anche nell'*Inferno*, d'altra parte, i sodomiti sono bruciati da una pioggia di fuoco:

Ahimè, che piaghe vidi ne' lor membri
ricenti e vecchie, dalle fiamme incese!
Ancor men duol pur ch'i' me ne rimembri. (*Inf.* XVI, 9-12)

E il ricordo di quella vista prende la forma di quella 'memoria appassionata' che ci è ormai familiare.

Ma fin dove arriva l'operazione della memoria? Le immagini, impresse nelle facoltà interiori, nell'immaginazione, nell'intelletto, nella memoria, costituiscono una guida, un aiuto a percorrere il cammino che guida a Dio. Nel momento culminante del percorso,

³⁹ SAN BERNARDINO DA SIENA, *Le prediche volgari*, a cura di C. Cannarozzi, Pistoia, Pacinotti, 1934, vol. II, p. 48.



Fig. 5. SANDRO BOTTICELLI, disegno per *Purgatorio XI*, da *Sandro Botticelli: pittore della Divina Commedia*, a cura di S. Gentile, Milano, Skira, 2000, vol. II, a cura di H. Th. Schulze Altcapenberg, p. 161.

tuttavia, esse cessano di esistere e di operare, legate come sono alla specifica condizione umana, e quindi alla sua debolezza.⁴⁰ La componente retorica della questione è espressa negativamente: ciò che non si può ricordare tramite le immagini, non si può neppure esprimere tramite le parole:

Da quindi innanzi il mio veder fu maggio
che 'l parlar mostra, ch'a tal vista cede,
e cede la memoria a tanto oltraggio. (*Par. XXXIII*, 55-57).

Questi versi si possono collocare accanto a altri passi, del tutto simili, della letteratura mistica.⁴¹ Vorrei qui ricordare il caso di un

⁴⁰ La costruzione della memoria, e della scrittura, deve infatti fare continuamente i conti con il rischio dell'oblio e della sconfitta: è un punto sottolineato con forza da G. MAZZOTTA, *Dante, Poet of the Desert. History and Allegory in the 'Divine Comedy'*, Princeton, Princeton University Press, 1979, pp. 260 sgg.

⁴¹ Cfr. M. COLOMBO, *Dai mistici a Dante: il linguaggio dell'ineffabilità*, Firenze, La Nuova Italia, 1987; P. BOITANI, *Le foglie di Sibilla: leggendo il XXXIII canto del Paradiso*, in *Il tragico e il sublime nella letteratura medievale*, Bologna, Il Mulino, 1992, pp. 315-350; G.

poeta, Jacopone da Todi.⁴² Alla base di alcune delle sue laudi troviamo schemi che intervengono a costruire tutto il testo, o una parte di esso. L'albero, la scala, i cerchi che raffigurano i cieli, sono gli strumenti con cui rappresentare, e insieme aiutare a costruire il percorso interiore. Ma si tratta solo di strumenti, che letteralmente esplodono nel momento del contatto col divino. Vediamo ad esempio la laude n. 84, "Fede, spen e caritate", dove si descrivono i tre alberi su cui salire per guadagnare le tre virtù teologali. I versi finali descrivono la condizione di chi è arrivato al nono ramo del terzo albero:

Chi li iogne, ben è pleno
de lo Spirito devino;
fatto è uno serafino,
e guarda ne la Ternetate.
E tutti li stati à lassati,
e li tre arburi à spezzati
e li tre celi à fracassati
e vive ne la Deietate (vv. 273-280)⁴³

Al termine del percorso, c'è una specie di distruzione violenta degli strumenti di cui ci si è serviti per dare alla propria esperienza forma, ordine, visibilità: questi alberi spezzati, questi cieli fracassati, fanno venire in mente le tecniche per dimenticare che si troveranno più tardi nei trattati di memoria. Solo che qui l'*ars oblivionalis* è effetto immediato e violento dell'incontro col divino.

In realtà i versi danteschi che abbiamo citato non pongono fine all'uso delle immagini, ma sottolineano piuttosto la difficoltà crescente a farne strumenti efficaci per rappresentare e far ricordare

LEDDA, *La guerra della lingua. Ineffabilità, retorica e narrativa nella "Commedia" di Dante*, Ravenna, Longo, 2002; C. BOLOGNA, *Il "punto" che vinse Dante in Paradiso*, «Critica del testo», VI, 2003, pp. 721-754. Sul peculiare rapporto di Dante con la tradizione mistica cfr. C. OSSOLA, *La poesia mistica nella terza cantica*, in AA.VV., *Dante poeta cristiano*, Firenze, Edizioni Polistampa, 2001, pp. 41-53 e M. MOCAN, *La trasparenza e il riflesso. Sull'alta fantasia in Dante e nel pensiero medievale*, Milano, Bruno Mondadori, 2007. Sul senso di "oltraggio", cfr. L. PERTILE, *La punta del disio. Semantica del desiderio nella 'Commedia'*, Firenze, Cadmo, 2005, pp. 254 sgg.

⁴² Riassumo qui i risultati dell'analisi svolta in BOLZONI, *Jacopone da Todi: poesie da vedere*, in *La rete delle immagini* cit., pp. 121-138.

⁴³ Cito da JACOPONE DA TODI, *Laude*, a cura di F. Mancini, Bari, Laterza, 1974.

il procedere della visione.⁴⁴ Anche qui, in questa fase estrema del percorso, non viene meno la qualità emotiva del ricordo:

...Quasi tutta cessa
mia visione, e ancora mi distilla
nel core il dolce che nacque da essa.

(Par. XXXIII, 61-63)

E, poco dopo:

La forma universale di questo nodo
credo ch'io vidi, perché più di largo,
dicendo questo, mi sento ch'ì' godo. (XXXIII, 91-93)

Siamo davvero alla fine del percorso, là dove, come ha notato Freccero, il pellegrino e il poeta coincidono e tutti i rischi di naufragio, di sconfitta, di oblio, sono ormai alle spalle.⁴⁵

Dicevamo all'inizio che ci sono molte cose, sulla memoria, che abbiamo dimenticato. Cercare di ricordarlo non ci offrirà certo nessuna *clavis universalis*, ma forse ci può fornire un ulteriore strumento per cercare di orientarci nel mondo della *Commedia*.

LINA BOLZONI

⁴⁴ È interessante il fatto che, come si accennava, anche nella retorica di Boncompagno da Signa da un lato si difende l'uso della memoria artificiale anche in materia religiosa e per l'al di là, dall'altro si sottolinea l'inadeguatezza della memoria umana di fronte alla realtà del Paradiso: «Viri sancti per itinera fidei gradientes firmiter asseverant, quod divina maiestas residet in excelso throno, cui adsistunt Cherubini et Seraphini omnesque ordines angelorum. Legitur etiam, quod ibi sit ineffabilis gloria et vita perpetuo duratura. Ineffabilis est quia non patet sensus hominis nisi per credulitatem: immo plus est, quia dicitur quod in cor hominis non ascendit. Non est hominis rerum ineffabilium subsidio alicuius artificii memorari, sed credere firmiter de gloria Dei et de resurrectione corporum secundum fidei catholicae doctrinam». L'affidarsi alla fede non elimina tuttavia la necessità della memoria, come leggiamo poco dopo: mentre gli eretici non credono alla resurrezione dei corpi e pensano che Inferno e Paradiso «esse quaedam opinabilia», scrive Boncompagno, «nos autem cui fidem catholicam indubitanter credimus, invisibilium gaudiorum paradisi et eternarum penarum inferni debeamus assidue memorari» (*Rhetorica novissima* cit., p. 277) Dobbiamo d'altra parte considerare il fatto che la parte sulla memoria della *Rhetorica novissima* si chiude all'insegna del segreto; ha rivelato, egli scrive, solo quello che si basa sulla natura e che gli è stato insegnato: «Verumtamen aliqua in armario anime dogmata remanserunt, que perituris non volui carthulis annotare».

⁴⁵ FRECCERO, Dante. *The Poetics of Conversion* cit., p. 25.