

# DA DANTE A BERENSON SETTE SECOLI TRA PAROLE E IMMAGINI

Omaggio a Lucia Battaglia Ricci

a cura di

ANNA PEGORETTI e CHIARA BALBARINI



LONGO EDITORE RAVENNA

59.

*Da Dante a Berenson: sette secoli tra parole e immagini  
Omaggio a Lucia Battaglia Ricci*

a cura di  
Anna Pegoretti e Chiara Balbarini

**Memoria del tempo**

Collana di testi e studi medievali e rinascimentali  
diretta da Johannes Bartuschat e Stefano Prandi

Volume pubblicato con il contributo del Dipartimento di Studi Umanistici  
dell'Università degli Studi Roma Tre

Ogni saggio è stato sottoposto a due revisioni anonime con il metodo double-blind peer-review

I singoli autori sono responsabili dei diritti di pubblicazione delle immagini relative al loro contributo.  
Contributors to this volume are responsible for the publication of copyright images  
related to their essay.

ISBN 978-88-9350-013-5

© Copyright 2018 A. Longo Editore snc  
Via P. Costa, 33 – 48121 Ravenna  
Tel. 0544.217026 – Fax 0544.217554  
e-mail: [longo@longo-editore.it](mailto:longo@longo-editore.it)  
[www.longo-editore.it](http://www.longo-editore.it)  
All rights reserved  
Printed in Italy

Da Dante a Berenson:  
sette secoli tra parole e immagini  
Omaggio a Lucia Battaglia Ricci

A cura di ANNA PEGORETTI e CHIARA BALBARINI

LONGO EDITORE RAVENNA

CORRADO BOLOGNA

“ARS POETICA” E ARTISTA NELLA *COMMEDIA*  
DANTESCA (E DINTORNI)

1. Che rapporto lega, nell'età di Dante, lo studio dell'*ars poetica*, lo sviluppo di un pensiero estetico e poetologico intorno all'*arte* e l'introduzione nel lessico intellettuale italiano, grazie alla *Commedia* e ad un sonetto di Cino da Pistoia, in una sincronia difficile da precisare, del termine *artista*, con il senso davvero rivoluzionario di 'creatore di un'opera d'arte'<sup>1</sup>? È evidente che una ricerca di questa

<sup>1</sup> Il *Dizionario Enciclopedico Italiano* della Treccani, vol. I, p. 675a (ma ora anche in rete), s. v. «artista», con esegesi che a mio parere va ridiscussa sui documenti, precisa fra l'altro: «Con riferimento alla poesia, è talora contrapposto a *poeta*, considerando come qualità proprie di questo la forza dell'ispirazione e del sentimento, l'altezza della fantasia, e attribuendo all'artista soprattutto virtuosismo e abilità tecnica». Questo il sonetto di Cino, indirizzato a un «Guido» che potrebbe essere Cavalcanti (il v. 10, «Né ricuopro mia ignoranza con disdegno», in rima con «ingegno», ricorre agli stessi termini con cui Dante connota Guido nel celebre passo di *Inf.* x, 59-63): «Qua' son le cose vostre ch'io vi tolgo, / Guido, che fate di me sì vil ladro? / Certo bel motto volentier ricolgo: / ma funne vostro mai nessun leggiadro? // Guardate ben, chéd ogni carta volgo: / se dite il vero, i' non sarò bugiadro. / Queste cosette mie, dov'io le sciolgo, / ben le sa Amor, innanzi a cui le squadro. // Ciò è palese, *ch'io non sono artista / né cuopro mia ignoranza con disdegno*, / ancor che 'l mondo guardi pur la vista; // ma sono un uom cotal di basso 'ngegno / che vo piangendo, tant'ho l'alma trista, / per un cor, lasso, ch'è fuor d'esto regno» (si cita da *Poeti del Duecento*, a cura di G. Contini, 2 tomi, Milano-Napoli, Ricciardi, 1960, t. II, p. 639, nr. VI [cxxxii]; al v. 9 il laconico commento è: «forse la prima attestazione del vocabolo in volgare italiano, prima che lo usasse il *Paradiso*», senza messa a punto del valore contestuale). In questo contesto il lemma *artista*, dietro a cui si coglie un valore polemico, mi sembra usato da Cino non solo nel senso pieno di 'scrittore', 'poeta raffinato', ma con una sfumatura che allude all'accezione di 'filosofo', 'allievo della Facoltà delle *Artes*' (su questo tema la bibliografia è vasta). Non si deve dimenticare che proprio Guido Cavalcanti fu connotato nel tempo suo e della generazione successiva come «*un de' migliori loici* che avesse il mondo e *ottimo filosofo naturale*» (G. BOCCACCIO, *Dec.* VI.IX, 8), e che lo stesso Cino è definito in termini simili dal Boccaccio nelle *Esp. sopra la Com.* (X, 62): «Uomo costumatissimo e ricco e d'alto ingegno, e seppe molte leggiadre cose fare meglio che alcun altro nostro cittadino: e, oltre a ciò, fu nel suo tempo reputato *ottimo loico e buon filosofo*». Per Cavalcanti "filosofo" rinvio a diverse belle ricerche di R. REA, soprattutto: *Stilnovismo cavalcantiano e tradizione cortese*, Roma, Bagatto, 2007 e *Cavalcanti poeta. Uno studio sul lessico lirico*, Roma, Nuova Cultura, 2008; Roberto Rea ha anche approntato, insieme con Giorgio Inglese, un'edizione commentata, con revisione critica del testo, delle *Rime* di Guido, Roma, Carocci, 2011. Credo comunque che l'occorrenza ciniana di *artista* meriti un ulteriore approfondimento. Si potrà muovere dal volume curato da R. Arqués Corominas e S. Tranfaglia, *Cino da Pistoia nella storia della poesia italiana*, Firenze, Cesati,

dimensione richiederebbe maggiore ampiezza d'orizzonte ed un esame approfondito di fonti su piani molto diversificati. Offro questi primi appunti di riflessione sul tema a una grande studiosa quale Lucia Battaglia Ricci, che all'intreccio fecondo fra le arti della parola e dell'immagine ha dedicato alcune fra le ricerche più belle, originali e innovative.

Per secoli Orazio, così il lirico come il satirico, rappresentò una delle basi per l'apprendimento della grammatica, della retorica ed anche della letteratura nelle scuole del Medioevo imperniate sulle arti nel Trivio e nel Quadrivio, che fino al XII secolo, secondo l'alta formulazione di Curtius, «costituiscono la struttura basilare dello spirito»<sup>2</sup>. A partire poi dalle *artes* di Matteo di Vendôme, Goffredo di Vinsauf, Gervasio di Melkley, Eberardo il Germanico, Giovanni di Garlandia<sup>3</sup>, nell'elaborazione dei nuovi codici didattici e delle pratiche di trasmissione basate sulla metamorfosi del *cursus studiorum*, sboccia un nuovo interesse per l'*Epistola ai Pisoni*, l'*ars poetica* per antonomasia, arricchita dalle postille esegetiche dei numerosi commentatori tardo-antichi.

Un riesame della tradizione manoscritta oraziana, agevolato dal repertorio di Birger Munk Olsen e dalle ricerche di Claudia Villa<sup>4</sup>, offre materiale di riflessione per identificare linee di trasmissione testuali peculiari all'area francese, tra il Nord dell'Università, della corte monarchica e di quelle signorili, e il Centro-Sud dei raffinati poeti latini attivi nelle corti lungo la Loira e dei trovatori provenzali. Il regesto di *Autori letti nelle scuole* raccolto da Curtius dimostra la salda presenza di Orazio nel canone basilare della formazione fra il X secolo (Gualtiero di Spira), la prima metà del XII (Corrado di Hirsau, che «di Orazio [...] consiglia incondizionatamente solo l'*Ars poetica*»), la fine del XII (Alessandro Neckam, il quale «raccomanda l'intera produzione di Orazio, ivi compresi le *Odi* e gli *Epodi*»), fino al XIII secolo con Eberardo il Germanico, che nel *Laborintus* accanto ad Orazio

2017. Quanto alle occorrenze dantesche di *artista* nella *Commedia*, che verranno presentate e discusse nelle pagine seguenti, esse sono quattro, tutte, significativamente, nella terza cantica: *Par.* XIII, 77; XVI, 51; XVIII, 51; XXX, 33.

<sup>2</sup> E.R. CURTIUS, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, trad. it. a cura di R. Antonelli, Firenze, La Nuova Italia, 1992 [ed. orig. 1948], p. 51 (cfr. cap. II, *Letteratura e istruzione*, § 2, *La concezione delle "artes" nel Medio Evo*, pp. 48-51).

<sup>3</sup> Per le quali rimane importante l'inaugurale edizione di E. FARAL, *Les Arts poétiques du XII<sup>e</sup> et du XIII<sup>e</sup> siècles. Recherches et documents sur la technique littéraire du Moyen Âge*, Paris, Champion, 1923 (rist. anast. 1971).

<sup>4</sup> Cfr. B. MUNK OLSEN, *L'étude des auteurs classiques latins aux XI<sup>e</sup> et XII<sup>e</sup> siècles, I: Catalogue des manuscrits classiques latins copiés du IX<sup>e</sup> au XII<sup>e</sup> siècle. Apicius-Juvenal*, Paris, Editions du CNRS, 1982; C. VILLA, *I manoscritti di Orazio, I*, in «Aevum», 66 (1992), pp. 95-135; *II*, in «Aevum», 67 (1993), pp. 55-103; *III*, in «Aevum», 68 (1994), pp. 117-46; della stessa Villa si vedano: «*Ut poësis pictura*». *Appunti iconografici sui codici dell'«Ars poetica»*, in «Aevum», 62 (1988), pp. 186-97; *Per una tipologia del commento mediolatino: l'«Ars poetica» di Orazio*, in *Il commento ai testi*. Atti del seminario di Ascona (2-9 ottobre 1989), a cura di O. Besomi e C. Caruso, Basel-Boston-Berlin, Birkhauser, 1992, pp. 19-42; *La tradizione medievale di Orazio*, in *Atti del Convegno di Venosa (8-15 novembre 1992)*, a cura del Comitato Nazionale per le celebrazioni del Bimillenario della morte di Q. Orazio Flacco, Venosa, Edizioni Osanna Venosa, 1993, pp. 193-202, alle pp. 200-01.

(di cui ricorda solo le *Satire*) dispone già i poeti latini medioevali (Marbodo di Rennes e Alano di Lille) e le *poetriae* recenti<sup>5</sup>.

Lo stesso Curtius rilevò già che fra le *doctrinatae poetriae* evocate nel *De vulg. el.* II.iv, 3 anche Dante cita solo Orazio («Magister noster Horatius»), e commentò: «Poiché adopera il plurale, ha in mente anche altre arti poetiche; senza dubbio pensa a quelle latine dei secoli XII e XIII, che egli dimostra di conoscere e di seguire»<sup>6</sup>. Zygmunt Barański ha aperto una prospettiva di grande interesse sul rapporto di Dante con il grande classico latino e sul senso dell'*imitatio* da parte sua<sup>7</sup>. In realtà Dante si spinge ben oltre la frontiera dell'imitazione, dichiarando la propria volontà di *emulazione* («nos doctrine operi intendentes, doctrinatas eorum poetrias emulari oportet») <sup>8</sup>: ciò significa paragone e superamento, dialettica e riplasmazione di antiche e nuove categorie della poetica latina nel confronto con la fioritura della poesia rimata in volgare.

Ho affrontato già altrove la questione, ancora meritevole di scavo, dell'influenza esercitata da Orazio sulla cultura occitanica del XII secolo<sup>9</sup>. L'idea che le radici della civiltà trobadorica siano nutrite da una vasta e capillare sapienza latina fu a lungo approfondita, prima delle ricerche di Curtius<sup>10</sup>, soprattutto da Dimitri Schedludko, che in un fitto resoconto alternò lo scavo nelle fonti classiche a prospezioni nei settori della *Volksliedtheorie*, della *arabische Theorie*, della *mittellateinische*

<sup>5</sup> CURTIUS, *Letteratura europea*, cit., cap. II, § 5, *Autori letti nelle scuole*, pp. 58-64, alle pp. 59-60.

<sup>6</sup> Ivi, pp. 395-96.

<sup>7</sup> Z. BARAŃSKI, *Three Notes on Dante and Horace*, in «Reading Medieval Studies», XXVII (2001), pp. 5-37.

<sup>8</sup> *De vulg. el.*, II.iv, 3-4 (si cita dall'edizione a cura di P.V. MENGALDO, Padova, Antenore, 1968 [«Vulgares eloquentes», 3], p. 39): «Differunt tamen [*scil.*: ei qui vulgariter versificantur] a magnis poetis, hoc est regularibus, quia magni sermone et arte regulari poetati sunt, hii vero casu, ut dictum est. Id circo accidit ut, quantum illos proximius imitetur, tantum rectius poetemur. unde nos doctrine operi intendentes, doctrinatas eorum poetrias emulari oportet. Ante omnia ergo dicimus unumquodque debere materie pondus propriis humeris coequare, ne forte humerorum nimio gravata virtute in cenum cespitare necesse sit: hoc est quod Magister noster Oratius precipit cum in principio Poetrie “Sumite materiam” dicit». Il richiamo è, ovviamente, ad Hor., *Ars p.*, 38-40: «Sumite materiam vestris, qui scribitis, aequam / viribus et versate diu quid ferre recusent, / quid valeant humeri [...]»: testo fondativo dell'emulazione dantesca nei confronti di Orazio, su cui tornerò ampiamente.

<sup>9</sup> Cfr. C. BOLOGNA, *Orazio e l'“ars poetica” dei primi trovatori*, in «Critica del testo», X/3 (2007), pp. 173-99. Nello stesso fascicolo della rivista, accomunato al mio sotto la titolazione complessiva *Orazio e i trovatori*, è stato pubblicato il saggio di M. BERNARDI, *Orazio e i trovatori: le glosse provenzali del ms. Par. lat. 7979*, ivi, pp. 201-34, in cui viene comunicata e illustrata l'importante scoperta di un sistema di glosse occitaniche all'opera oraziana, avvenuta nel quadro della ricerca (*La tradizione manoscritta di Orazio nel “Midi” della Francia dal X al XII secolo*) che io stesso gli suggerii per la sua tesi di Dottorato presso l'Università di Perugia, e che, profondamente rielaborata, è apparsa ora con il titolo *Orazio: tradizione e fortuna in area trobadorica*, Roma, Viella, 2018. Il volume analizza in dettaglio la trasmissione manoscritta di Orazio e l'interesse per la sua opera nelle regioni che videro la prima fioritura della poesia cortese. L'edizione delle postille occitaniche nel codice Parigino 7979 è di prossima pubblicazione.

<sup>10</sup> Cfr. E. R. CURTIUS, *Dichtung und Rhetorik im Mittelalter*, in «Deutsches Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte», XVI (1938), pp. 435-75 (si veda l'elenco dei saggi preparatori a *Europäische Literatur* in ID., *Letteratura europea*, cit., p. 660).

*Theorie*. Però Scheludko<sup>11</sup>, pur raccogliendo molto materiale intorno a diversi classici (tra i quali spicca ovviamente Ovidio), non ricorda mai Orazio, se non in maniera generica, come *auctor* nel canone del *cursum studiorum* delle scuole. Angelo Monteverdi, in un saggio giustamente famoso del 1936 (apparso due anni prima del citato articolo di Curtius su *Dichtung und Rhetorik im Mittelalter*, uno fra i primi spunti per il pannello complessivo che diventerà poi, nel 1948, l'*Europäische Literatur*) avanzava l'ipotesi, mai più ripresa da alcun ricercatore, che Orazio abbia ispirato le riflessioni retoriche e poetologiche dei poeti mediolatini e di quelli dell'età dantesca<sup>12</sup>. Non si spinse a suggerire, invece, ed è un peccato, l'ipotesi immediatamente contigua e consequenziale: cioè che anche i trovatori coevi dei poeti latini della Loira agli inizi del XII secolo (Marbodo di Rennes, Balderico di Bourgueil, Ildeberto di Lavardin), nel giro d'anni in cui sbocciavano le *poetriae* nuove, possano aver studiato, prima degli Stilnovisti e di Dante, l'*Ars poetica* oraziana.

D'altra parte, giusto nei decenni a cavallo fra i secoli XI e XII, come in Italia così anche nel Nord della Francia, ad Angers, Poitiers, Beauvais, essa tornava ad esser letta e studiata, su manoscritti forse talora coincidenti con quelli che sono giunti fino a noi. Uno di quei libri Claudia Villa lo segnalò nel 1992 nel codice oggi a Leida<sup>13</sup>, proveniente dalla biblioteca di Saint Pierre de Beauvais, bruciata nell'incendio del 1180, in cui verso il 1176-77, nel prologo del *Cligès*, Chrétien de Troyes dichiarava di aver studiato per trarre l'ispirazione del suo romanzo («en un des livres de l'aumaire / mon seignor saint Pere a Biauvez») <sup>14</sup>. Con questa triangolazione fra biblioteche reali, biblioteche descritte e lettura-scrittura di «livres anciens», che configura un limpido paradigma di compatibilità logica, storica e documentaria, si sostiene il collegamento intertestuale legato alla celebre *inventio*, già nel primo romanzo di Chrétien, *Erec et Enide* (1169-70), della definizione fiera, solenne di quell'originale tecnica struttiva della storia, «une mout bele conjointure» <sup>15</sup>: la perfetta versione romanza della fondamentale *callida iunctura* oraziana (*Ars p.*, 47-48), adibita ormai a edificare «un conte d'avanture», ben oltre il limite dell'intreccio dei versi lirici.

2. I nuovi poeti nelle lingue d'oc e d'oïl erano attratti dalla riflessione intorno alla *forza di incidere sulla tradizione*, vero punto di forza del fare poetico, che già per Orazio risiedeva nella capacità del poeta, “temprato e cauto”, di *rinnovare il rapporto fra lingua e idee*, riuscendo a «rendere nuova una parola usata, facendo ricorso a una metafora ingegnosa, alla congiunzione studiata dei vocaboli» («in

<sup>11</sup> Cfr. D. SCHELUDKO, *Beiträge zur Entstehungsgeschichte der altprovenzalischen Lyrik. Klassisch-lateinische Theorie*, in «Archivum romanicum», XI/3 (1927), pp. 273-312.

<sup>12</sup> Cfr. A. MONTEVERDI, *Orazio nel Medio Evo*, in «Studi medievali», n.s., IX (1936), pp. 162-80.

<sup>13</sup> Cfr. VILLA, *La tradizione medievale di Orazio*, cit., pp. 200-01.

<sup>14</sup> CHRÉTIEN DE TROYES, *Cligès*, in ID., *Œuvres complètes*, ediz. diretta da D. Poirion, Paris, Gallimard, 1994 («Bibliothèque de la Pléiade», 408), p. 173 (sono i vv. 20-21).

<sup>15</sup> ID., *Erec et Enide*, ivi, pp. 3-4 (è il v. 14; quello citato subito dopo è il v. 13).



verbis etiam tenuis cautusque serendis / dixeris egregie, notum si callida verbum / reddiderit iunctura novum. [...]»: *Ars p.*, 46-48). Ritengo che questo sia il punto-chiave su cui torna il Dante della *Commedia*, rimeditando da par suo (e quindi superando) l’*Ars* oraziana<sup>16</sup>, per sfuggire alla dialettica fra rinnovamento formale e profondità del contenuto, e realizzare invece il suo progetto di «trasumanar» espresso al limite dell’ineffabile attraverso una scrittura superiore a qualsiasi umana misura. Meriterà dunque che, per affrontare la prospettiva dantesca, si proponga una sintesi dello *status quaestionis* circa la cultura trobadorica, su cui Dante meditò approfonditamente.

Già un commentatore medioevale di Orazio, soffermandosi sull’idea centrale del passo citato, faceva cenno al “fulgore” che i «vulgaria verba» riscattano, rinnovando la propria energia e la propria luminosità grazie ad una «honesta compositio» («Dicit vulgaria verba in metro honesta compositione splendescere et quasi noviter inventa resonare»)<sup>17</sup>. Immagino che i poeti che componevano “in volgare” (prima occitanico, poi oitanico e italiano) fra XII e XIII secolo, senza troppo riflettere sullo scarto semantico del lemma nel passaggio dal latino alla lingua romanza, siano stati attratti dallo «splendescere» dei «vulgaria verba» oraziani e da questo invito a fare «noviter inventa resonare», che credo immediatamente accostabile, sul piano letterale e su quello ideologico, alla categoria di «so novelh» peculiare della civiltà trobadorica, studiata da Aurelio Roncaglia in un bellissimo, inaugurale saggio (in cui peraltro a Orazio non si faceva riferimento esplicito)<sup>18</sup>.

Se lessero Orazio, magari sui banchi di scuola, quindi anche con l’accompagnamento degli scolî, che si trasmisero con grande frequenza saldati al testo poetico, gli inventori occitanici del *so novelh* lessero in nuova luce la «callida iunctura» capace di «redd[ere] novum» un «notum verbum», come l’esatto profilo, tracciato *ante litteram* dal *Magister* latino dell’arte poetica, della loro sperimentazione straordinaria, la poesia rimata in lingua volgare, che offriva un’originale, mai prima pensata rilettura dei «vulgaria verba» dello scoliasta oraziano.

Proprio alcuni versi dell’*ars poetica* oraziana uno fra i più interessanti trovatori delle prime generazioni, il funambolico, marcabruniano Bernart Marti, traduce alla lettera, facendone la *cobla* conclusiva e la *tornada* d’una lirica importante e programmatica (*Farai un vers ab son novelh*)<sup>19</sup>, connotata fin dall’*incipit* da una chiarissima polemica antiguglielmina (la poesia parodizzata è *Farai un vers, pos mi sonelh*)<sup>20</sup>:

<sup>16</sup> Per fondare la ricerca intorno alla posizione dantesca riprendo qui una parte delle considerazioni che ho svolto in BOLOGNA, *Orazio e l’“ars poetica” dei primi trovatori*, cit.

<sup>17</sup> *Scholia in Horatium lambda fi psi codicum Parisinorum Latinorum 7972, 7974, 7971*, ed. Botschuyver, Amsterdam, H.A. Van Bottemburg 1935, ad v. 47, p. 426.

<sup>18</sup> Cfr. Au. RONCAGLIA, «Laisat estar lo gazel». *Contributo alla discussione sui rapporti fra lo “zagial” e la ritmica romanza*, in «Cultura neolatina», IX (1949), pp. 67-99.

<sup>19</sup> Cfr. BERNART MARTI, *Farai un vers ab son novelh* (BdT 63,7), in *Il trovatore Bernart Marti*, a cura di F. BEGGIATO, Modena, Mucchi, 1984, pp. 119-20.

<sup>20</sup> Cfr. GUGLIELMO IX D’AQUITANIA, *Farai un vers pos mi sonelh* (BdT 183, 12), in ID., *Poesie*, a cura di N. PASERO, Modena, Mucchi, 1973, pp. 125-30.

Mas so que hom a sobretot  
 cove per mezura menar,  
 si non o fai es senes cot:  
 l'autruy li ave segr'e cassar.  
 Ab so qu'ieu sembli be la cot  
 que non talh'e fa'l fer talhar.  
 Aquo de qu'iei non say un mot  
 cugi ad autruy ensenhar<sup>21</sup>.

Lo sberleffo finale è palesemente la capriola logica e morale di un lirico sottile, colto, che si addobba da saltimbanco in gara con il modello giullaresco (a sua volta già parodico) rappresentato da Guglielmo IX: e lo fa per rispondere all'arroganza esibita da Guglielmo IX nel dichiarare la propria eccellenza di poeta e di «maistre certa» a cui è concessa una ispirazione “fatale” ricevuta “dormendo su un cavallo”, senza bisogno di sottoporsi alle fatiche del *labor limae*. Subito prima campeggia, abbagliante nella sua letterale evidenza, la limpida citazione in versi occitanici di *Ars p.*, 304-05: «Ergo fungar vice cotis, acutum / reddere quae ferum valet exors ipsa secandi» diventa «Ab so qu'ieu sembli be la cot / que non talh' e fa'l fer talhar». In questa prospettiva l'intera lirica di Bernart Marti si rivela contemporaneamente parodia della posizione di Guglielmo IX e recupero, finalizzato a questa polemica, delle indicazioni di Orazio sulla fatica artigianale della scrittura, di cui l'oltranzoso duca di Aquitania si faceva beffe. Anche i versi conclusivi della poesia, allora, lasciano trapelare in termini assolutamente letterali un altro punto cruciale dell'*Ars poetica*: la dichiarazione metaforica, paradossale e provocatoria, di disimpegno, di non-partecipazione etica all'attività di creazione come *affilatura della lama che è la lingua poetica*. La figura oraziana è colta qui nella sua piena valenza di fondazione di una poetica dell'elaborazione formale intesa al perfezionamento etico anzitutto di chi scrive e quindi di chi legge, e si salda così all'autorizzazione incipitaria del poeta come *pintor*: un “pittore” che affina la propria interiorità e che nello stesso tempo, “affilando la lama della propria lingua”, trasmette a chi legge la medesima forza di “affilare” la mente. *La poesia è una “cote” che ha forza di affilare pur non potendo tagliare*; così il poeta-pittore, che “non taglia”, sa “far tagliare gli altri”.

Escludo che la citazione sia un estratto di carattere esemplare o paremiografico. Bernart Marti (che si autodefiniva «lo pintor»<sup>22</sup>, non, come si è scritto, per un generico richiamo realistico all'attività di pittore<sup>23</sup>, ma perché se «ut pictura poesis» – *Ars p.*, 361 –, allora «ut pictor poeta») prende ispirazione direttamente dall'*Ars*

<sup>21</sup> BERNART MARTI, *Farai un vers ab son novelh*, cit., vv. 43-50 (ed. BEGGIATO cit., p. 120).

<sup>22</sup> Cfr. ID., *Companho, per companhia* (BdT 63, 15), v. 38: «Bernart Marti lo pintor», ed. BEGGIATO cit., p. 96, nr. VI).

<sup>23</sup> Così, se vedo bene, tende a interpretare l'attributo Beggiato nella sua ed. cit. di Bernart Marti, pp. 39-40; per il richiamo al passo oraziano, cfr. p. 20, nota 10 (dove accenna solo al mio suggerimento circa la fonte diretta del trovatore, avanzato oralmente durante un seminario coordinato, nei primi anni Ottanta del Novecento, da Aurelio Roncaglia).

poetica oraziana. L’idea di forte impatto estetico e poetico, che colgo nello sfondo oraziano delle polemiche fra i primi trovatori (altrove ho più ampiamente documentato le dimensioni e la profondità del dibattito)<sup>24</sup>, è così riassumibile: solo un *lungo esercizio elaborativo* saldato a un *profondo impegno didattico-morale* consentono di conquistare la *totalità di forma e contenuto* che fa grande la poesia.

Rinuncio a documentare qui, per ragioni di spazio (rinviando alle mie ricerche citate, che intendo approfondire) altri momenti in cui appare diretta l’ispirazione oraziana di quelle che chiamerei le *poetiche implicite* dei primi poeti europei in volgare. Sottolineo solo l’importanza strategica del pensiero di Orazio nell’opposizione tra poesia “franta” e “intera”, o “integrata”, su cui si apre una vasta polemica in età marcabruniana. Avanzo qui un’ipotesi che nella prospettiva che sto illustrando mi pare acquisire un buon livello di probabilità. I «menut trobador bergau / entrebesquill» di cui parla Marcabru sono gli stessi che compongono intrecci vani di parole frante («motz [...] / entrebeschatz de fraichura»: *Per savil tenc ses doptanssa*): immaturi, verbosi e manieristici, «trobador, ab sen d’enfanssa», incapaci di dar vita a quella profonda coesione fra il contenuto e la forma, fra la verità del senso morale e la complessità dell’espressione, che rappresenta la tramatura più intima di un testo. Il legame che rende «entiers» un «vers», preservandolo dalla «fraichura», andrà inteso (sottolineava già Roncaglia) «non solo in senso tecnico-artistico, ma anche e soprattutto in senso morale»<sup>25</sup>.

L’attributo di «entiers», fin dagli inizi della lirica occitanica, in particolare in Marcabru (*Doas cuidas ai compaignier*)<sup>26</sup>, in Bernart Marti (*D’entier vers far ieu non pes*, interamente giocato sul lemma e sulla sua semantica)<sup>27</sup>, in Peire d’Alvernha (*Sobre-l vieill trobar e-l novel*)<sup>28</sup> – il quale manifesta esplicitamente «l’intenzione di presentarsi come un vero erede di Marcabru, proprio perché in grado di esprimere il contenuto morale di quella poetica in nuove forme»<sup>29</sup> – è sempre stato contrapposto a «frag», ‘franto’, ‘spezzato’, ‘dimezzato’<sup>30</sup>, come l’insieme solido e coerente alla frammentazione incondita. A mio avviso questa opposizione, e dunque il senso più schietto di «entiers», vanno ricondotti non tanto, come sug-

<sup>24</sup> Cfr. BOLOGNA, *Orazio e l’“ars poetica” dei primi trovatori*, cit., specie pp. 190 ss.

<sup>25</sup> Au. RONCAGLIA, *Marcabruno: «Lo vers comens quan vei del fau»*, in «Cultura Neolatina», XI (1951), pp. 25-48, a p. 38.

<sup>26</sup> MARCABRU, *Doas cuidas ai compaignier* (BdT 293, 19), v. 10, in *Poésies complètes du troubadour Marcabru*, a cura di J.-M.L. DEJEANNE, Toulouse-Paris, Privat-Picard, 1909, p. 89, nr. XIX: «En dos cuidars ai consirier / a triar lo fruit de l’entier».

<sup>27</sup> BERNART MARTI, *D’entier vers far ieu non pes* (BdT 63, 6), ed. BEGGIATO cit., pp. 107-10, nr. v.

<sup>28</sup> PEIRE D’ALVERNHA, *Sobre-l vieill trobar e-l novel* (BdT 323, 24), vv. 7-12, in A. CANNISTRÀ, *Edizione critica di un “difficile” testo di Peire d’Alvernhe*, (B. d. T. 323, 24), in *Studi offerti a Gianfranco Contini dagli allievi pisani*, Firenze, Sansoni, 1984, pp. 45-65.

<sup>29</sup> R. VIEL, *Per l’edizione critica di Alegret: nodi stilistici e intertestuali*, in «Critica del testo», VIII/3 (2005), pp. 803-39, a p. 830.

<sup>30</sup> Nella sua ed. cit. di PEIRE D’ALVERNHA, *Sobre-l vieill trobar e-l novel*, v. 17, Cannistrà corregge a testo «motz fai meitadiers» («spezza in due le parole»); si tratterebbe, secondo l’editore, di «un’espressione mutuata dal linguaggio epico» (p. 55).

gerirono Alberto Del Monte e dopo di lui Erich Köhler<sup>31</sup>, al canone decisivo dell'estetica elaborata (però un secolo più tardi) dalla scolastica tomistica («integritas sive perfectio»)<sup>32</sup>, quanto soprattutto, con maggiore compatibilità storica e in una dimensione più strettamente poetologica, alla categoria che Orazio definisce «totum», ovvero *totalità*, sistema, insieme: «infelix opera summa, quia ponere totum / nesciet» (*Ars p.*, 34-35).

Questo è uno dei punti a mio parere cruciali per apprezzare la misura del rapporto fra l'*ars poetica* oraziana e le poetiche dei primi trovatori: ma anche, e su ben più alto livello problematico, per cogliere l'ampiezza con cui Dante ripensa alla funzione dell'*ars* e, rimeditando il lavoro dei suoi predecessori, introduce la categoria di *artista* come 'creatore di un'opera d'arte', sublimando la propria esperienza di poeta nel superamento del limite estetico che l'*ars* impone all'*artista*. Il traguardo è un orizzonte supremo in cui il «poema sacro», nella compatta "integrità" di forma e contenuto, riesce ad assumere una *materia* così alta da superare tutte le regole espressive determinabili da un'*ars*. A quel livello l'*artista* è libero dall'*ars*, è, appunto, un *creatore*: il poema, nella sua mente e nella sua parola, coincide con il pensiero dell'universo nella mente divina.

Così per l'*ethicus* Orazio come, dietro a lui, per i trovatori moraleggianti dell'inizio del XII secolo e poi per i poeti volgari che in Italia seguono il loro insegnamento, fino a Dante che tutti li sussume e li supera, l'infrazione, la spaccatura, la scissione di forma e contenuto disarticola la dialettica necessaria fra parola e idea perché annulla il valore etico della loro unitaria coesione, che rappresenta, in un solo moto stilistico e morale, la *forma dell'integrità*. L'esaltazione dell'*ordo* (*Ars p.*, 42), della *mensura* esatta (la *mezura* occitanica) che correla le idee alla forma nella struttura metrico-strofica (e anche rimica, nella cultura volgare), portava Orazio a collocare in primo piano *semplicità e unitarietà* del testo («Denique sit quod vis, simplex dumtaxat et unum»: v. 23). La saldatura o, per usare la formula oraziana, la «callida iunctura» di tecnica e di ispirazione, anche per i nuovi poeti in lingua volgare deve dar vita, nell'insieme dell'opera («operis summa»), a un «totum» (v. 34), a una *totalità* indivisa, un «vers entiers» che costituisca nel contempo la materia, il tema, la figuralità profonda del testo, e li annetta alla sperimentazione di un raffinato intreccio verbale, di un elegante stile, di una calibrata coloritura retorica, fusi «in perfetta coerenza formale e sostanziale»<sup>33</sup> entro una sostanza morale, etico-pedagogica, insegnativa, di alta esemplarità.

Di affine natura è, mi pare, la categoria del «bos sabers» in cui culmina l'immedesimazione dell'*ars* poetica e di quella erotica in Jaufre Rudel (*Non sap chan-*

<sup>31</sup> Cfr. E. KÖHLER, *Trobadorlyrik und höfischer Roman: Aufsätze zur französischen und provenzalischen Literatur des Mittelalters*, Berlin, Rutten & Loening, 1962, pp. 21-27.

<sup>32</sup> Nel secolo XIII la formula sarà definita da TOMMASO D'AQUINO, *S. Th.*, I, qu. 5, art. 4; invece «quae diminuta sunt, hoc ipso turpia sunt» (ivi, I, qu. 39, art. 8): lo ricorda Del Monte nella nota introduttiva alla sua edizione di *Sobre'l vieill trobar e'l novel* (PEIRE D'ALVERNHA, *Liriche*, a cura di A. DEL MONTE, Torino 1955, pp. 108-17, a p. 113).

<sup>33</sup> Au. RONCAGLIA, *Una "crux" di Peire d'Alvernhe*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa - Classe di Lettere e Filosofia», s. III, XVIII/3 (1988), pp. 937-45, a p. 941.

tar, v. 24: «totz mos bos sabers mi desva»<sup>34</sup>. Ancora una volta il poeta insiste su un equilibrio fra il momento espressivo formale, le premesse di formazione intellettuale e l’esercizio di affinamento iniziatico alla poesia, secondo il modello oraziano: «Scribendi recte sapere est et principium et fons» (*Ars p.*, 309). «Recte sapere»/«bos sabers»: la specularità delle due categorie è limpida. La *fin’amors* è una *sapientia*, una *sapida scientia*<sup>35</sup>; non è solo *un sapere*: è il *sapore del sapere*. Sapere per imparare a scrivere; saper scrivere («saber chantar») per saper amare («bos sabers»), e saper trasformare, nella metamorfosi dell’amore, il proprio testo e con esso la propria interiorità.

Le recenti, notevoli scoperte di Marco Bernardi, che ancora attendono di venire diffuse nella loro pienezza con l’edizione completa dei testi ritrovati<sup>36</sup>, dimostrano come la mia ricostruzione ipotetica di una conoscenza puntuale dell’opera oraziana nell’area occitanica sia solidamente radicata su una base documentaria finora impensabile, da collocarsi addirittura *prima* che si inizi la grande stagione trobadorica. Nel codice Par. lat. 7979, databile tra la fine dell’XI e i primi del XII secolo, contenente Lucano e Orazio (quest’ultimo neumatizzato in notazione diastematica aquitana), Bernardi ha rinvenuto centinaia di glosse in latino e in lingua d’oc, marginali e interlineari, apposte con ogni probabilità da un *magister* attivo fra Aquitania e Poitou (Bernardi suggerisce il nome di Thibaut di Saint-Hilaire). Il maestro, forse attivo alla corte di Guglielmo VIII, padre del primo trovatore, per il suo insegnamento elementare sia della grammatica latina sia del *cantus* appunta sul proprio Orazio glosse latine alternate ad altre in provenzale, ed elabora così quelle che Bernardi ha definito schegge di *lessico cortese*, parziale ma di forte evidenza ideologica, proprio quando stava nascendo la poesia cortese in volgare.

Sotto il segno di uno fra i più robusti *auctores* dell’antichità classica, finora quasi del tutto trascurato nelle ricerche provenzalistiche, attraverso un’inedita *lectura Horatii* latino-provenzale svolta nelle aree «tanto aperte a influenze e suggestioni sperimentali, da diventare il luogo di nascita della prima lirica volgare europea»<sup>37</sup>, va dunque riletta la più ampia questione dell’*ars poetica* elaborata

<sup>34</sup> JAUFRE RUDEL, *Non sap chantar qui so non di* (BdT 262, 3), in *Il canzoniere di Jaufre Rudel*, a cura di G. CHIARINI, L’Aquila, Japadre, 1985, p. 55.

<sup>35</sup> Si veda il bel saggio di M. MOCAN, «Bos sabers»: la “*sapida scientia*” dei primi trovatori, in «La parola del testo», IX (2005), pp. 9-27.

<sup>36</sup> Oltre ai saggi indicati nella nota 9 si vedano, di M. BERNARDI, i seguenti lavori: *Elementi di discontinuità nella tradizione manoscritta e nella fortuna medievale d’area francese (X-XII secolo) dell’opera di Orazio*, in «Giornale Italiano di filologia», LX/1-2 (2008), pp. 105-70; Id., *Fortuna e tradizione della poesia oraziana in area trobadorica*, in *Culture, livelli di cultura e ambienti nel Medioevo occidentale*. Atti del 9° Convegno della Società Italiana di Filologia Romanza (Bologna, 5-8 ottobre 2009), a cura di F. Benozzo et alii, Roma, Aracne, 2012, pp. 205-27; Id., *L’Orazio Par. lat. 7979 e la formazione dei trovatori*, in «Critica del Testo», XIII/2 (2010), pp. 25-66.

<sup>37</sup> C. VILLA, «Horatius presertim in Odis»: appunti per un colloquio inevitabile, in *Motivi e forme delle «Familiari» di Francesco Petrarca*. Atti del convegno (Gargnano del Garda, 2-5 ottobre 2002), a cura di C. Berra, Milano, Cisalpino, 2003 («Quaderni di Acme», 57), pp. 175-87 (la citazione a p. 181). Della studiosa si vedano anche i fondamentali studi citati a nota 4 e EAD., *La tradizione di Orazio e la “biblioteca di Carlo Magno”*: per l’elenco di opere nel codice Berlin,

dalla civiltà trobadorica e del suo rapporto con la trasmissione e rielaborazione dell'*ars* antica.

3. Forse qualcosa mi sfugge, ma non mi sembra che esistano ricerche sulla presenza di Orazio nella lirica italiana delle Origini e in particolare della Scuola Siciliana: è una direzione, dunque, nella quale varrà la pena di avviare lo scavo. Eppure, se è vero che le *poetiche implicite* dei trovatori dialogano con l'*Ars* oraziana, non sarebbe da stupirsi se i manieristici rielaboratori federiciani della poesia occitanica avessero a loro volta fatto ricorso a quel testo, o al resto dell'opera del poeta latino. Il successo delle *Artes* latine duecentesche, ben note ai colti poeti stilnovisti, li avrà forse invitati a ricorrere direttamente al maestro antico; il territorio merita di venire esplorato nei dettagli.

Sullo Stilnovo esiste invece un'utile e innovativa ricerca pubblicata vent'anni fa da Carlo Paolazzi<sup>38</sup> e purtroppo scarsamente ripresa e discussa dalla critica, in cui si studia dettagliatamente la presenza dell'*Epistola ai Pisoni* in Guinizelli, Cavalcanti e nel Dante stilnovistico. Paolazzi riconosce l'*Ars poetica* oraziana come testo di riferimento nell'ampio dibattito sviluppato dallo Stilnovo su una fondazione sapienziale dell'ispirazione lirica; questo nesso è «parte integrante di un progetto poetico che si ispira all'*Ars poetica* oraziana, del tutto assiomatica nell'affermare che “la sapienza (filosofica) è principio e fonte dello scrivere bene»<sup>39</sup>. Dell'*Ars* Paolazzi mette a fuoco, con notevole originalità ermeneutica, l'«incidenza teorica e inventiva», anche se spesso «a doppio taglio»<sup>40</sup>, sulla nuova *maniera* toscano-emiliana. Parimenti sono illuminate in questa prospettiva alcune problematiche poetologiche quali «la contropolemica dei novatori e l'*Ars poetica* di Orazio», gli «strali oraziani di Cavalcanti contro Guittone», gli «affioramenti oraziani nelle sezioni teoriche della *Vita nova*», «Orazio e la funzione psicagogica della poesia», «Orazio, la “natura” e la poetica del “dolce stil novo”». Soprattutto rilevanti, nel quadro del problema che sto qui delineando, sono le pagine dedicate al ricorso all'«*Ars poetica* come supporto teorico delle tenzoni polemiche»<sup>41</sup>, al *recte sapere* oraziano come fonte del «gran conoscimento» e della «gran canoscenza» bonagiuntiani<sup>42</sup>, l'insistenza sulle «orme (oraziane) dei due Guidi»<sup>43</sup>, le tracce delle quali incontrerebbe lo stesso Dante, il paragrafo conclusivo, dedi-

Diez. B. Sant. 66, in *Formative Stages of Classical Traditions: Latin Texts from Antiquity to the Renaissance*. Proceedings of a Conference held at Erice (16-22 October 1993), as the 6<sup>th</sup> Course of International School for the Study of the Written Records, a cura di O. Pecere e M.D. Reeve, Spoleto, CISAM, 1995, pp. 299-322.

<sup>38</sup> Cfr. C. PAOLAZZI, *La maniera mutata. Il “dolce stil novo” tra Scrittura e «Ars poetica»*, Milano, Vita e Pensiero, 1998 (cito soprattutto qualche titolo significativo di paragrafi e capitoli e una frase dalla *Prefazione*, p. x).

<sup>39</sup> Ivi, p. 142.

<sup>40</sup> Ivi, p. 143.

<sup>41</sup> *Ibid.*

<sup>42</sup> Ivi, pp. 153 ss.

<sup>43</sup> Ivi, pp. 228 ss.

cato al «conflitto fra “dettatura” e “ineffabilità”»<sup>44</sup>.

Abbacinati da quel fulmineo «Orazio satiro» del IV dell’*Inferno* i dantisti hanno resistito a lungo a cogliere la presenza viva e ampia delle altre opere oraziane, *Ars poetica* in testa, nella *Commedia*. Peraltro nell’ultimo ventennio hanno arricchito un *dossier* secolarmente assai scarno gli studi innovativi di Claudia Villa<sup>45</sup> e più di recente anche di Mirko Tavoni<sup>46</sup>, che hanno messo in luce un debito profondo del pensiero poetante dantesco, e dunque un ampio ripensamento sull’*ars poetica* oraziana e sul suo secolare commento (in particolare quello tardo-medioevale), ed anche le ricerche acute di Zygmunt Barański<sup>47</sup> e quelle, peraltro scettiche circa la conoscenza da parte di Dante dell’Orazio lirico e più in generale circa l’influsso del grande classico latino sul pensiero poetologico dantesco, di Suzanne Reynolds<sup>48</sup>, di Giorgio Brugnoli e di Roberto Mercuri<sup>49</sup>.

<sup>44</sup> Ivi, pp. 307 ss.

<sup>45</sup> Per le ricerche di C. VILLA rinvio agli studi indicati nelle note 4 e 37. Inoltre, della stessa studiosa, si vedano i notevolissimi saggi: *Minerva e il riso di Beatrice*, in EAD., *La protervia di Beatrice. Studi per la biblioteca di Dante*, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo 2009, pp. 201-14, e *Il problema dello stile umile e il riso di Dante*, ivi, pp. 215-32. In quest’ultimo studio si conferma «la circolazione dell’Orazio lirico, nei secoli fra X e XIII, anche in area italiana», e si sottolinea come un notevole numero di codici dimostri che, «ben prima delle scelte operate dal Petrarca, l’Orazio lirico si era imposto come lettura, anche presso le corti dove molte *Odi* furono provviste di notazione neumatica e perciò, forse, lette ad alta voce con accompagnamento musicale. [...] In particolare dovremo ricordare che il manoscritto attualmente Escorial, Biblioteca del Monasterio O III 17 (Italia, sec. XII ex.), contenente l’Orazio lirico e una edizione dell’*Ars poetica* accompagnata dal commento *Materia*, ora in gran parte eraso, circolò certamente negli ambienti scolastici bolognesi» (p. 221). Di grande rilievo la considerazione conclusiva della studiosa: «fra i manoscritti di Orazio da me censiti, l’esemplare escorialense sembra candidarsi autorevolmente come uno degli esemplari più vicini al Dante esiliato» (p. 222).

<sup>46</sup> Si vedano ora i saggi raccolti da M. TAVONI nel suo importante libro *Qualche idea su Dante*, Bologna, il Mulino, 2016, specie il cap. IX, *Perché il poema di Dante è una “commedia”?*, pp. 335-69. Sull’influsso di *Satire* 14 nella definizione di *comedia* («*commedia* nel senso di “satira”») cfr. le pp. 350 ss., in particolare 352-53, ove si discute il ruolo attribuito da Dante ad Orazio “personaggio” e “poeta” nel IV canto dell’*Inferno*: «Dante assume le *Satire* di Orazio, cioè il testo fondante di quella tradizione satirica in forza della quale già sa che chiamerà il proprio poema *comedia* (in contrapposizione alla *tragedia* di Virgilio) [...] Partendo dalle parole di Orazio, e anzitutto dalla sua autoesclusione dal novero dei poeti, Dante costruisce una scena in cui sancisce di fatto, incontrando il personaggio stesso di “Orazio satiro”, e teorizza di diritto, facendo intervenire l’autorità del poeta al quale quell’onore spetta in massimo grado («*Onorate l’altissimo poeta*»), l’idea che al poeta *comico* (cioè *satirico*) l’onore del nome di *poeta* spetta tanto quanto spetta a Virgilio stesso. È ovvio che questa legittimazione, nel capostipite Orazio, della poesia comica o satirica che dir si voglia prelude immediatamente, e punta come al suo obiettivo finale, all’*onore* che quei poeti rendono a Dante stesso, “ch’ei si mi fecer de la loro schiera / sì ch’io fui sesto tra cotanto senno” (vv. 101-102)».

<sup>47</sup> Fra le ricerche di Z.G. BARAŃSKI, oltre al saggio citato nella nota 7, si vedano soprattutto: *Dante e Orazio medioevale*, in «Letteratura italiana antica», VII (2006), pp. 187-221, e «*Valentissimo poeta e correggitore de’ poeti*»: *A First Note on Horace and the «Vita nova»*, in *Italia. Studi in onore di Guglielmo Gorni*, a cura di M.A. Terzoli, A. Asor Rosa, G. Inglese, 3 voll., Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2010, vol. I. *Dante. La «Commedia» e altro*, pp. 3-18.

<sup>48</sup> Cfr. S. REYNOLDS, *Medieval Reading: Grammar, Rhetoric, and the Classical Text*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996.

<sup>49</sup> Cfr. G. BRUGNOLI-R. MERCURI, «Orazio», in *Enciclopedia dantesca*, Roma, Istituto dell’En-

Ormai vediamo con chiarezza quanto Dante abbia ingaggiato un vero corpo a corpo con Orazio, così come ha fatto con gli altri grandi classici latini (in primo luogo Virgilio, com'è ovvio, e l'Ovidio delle *Metamorfosi*) che nutrono la sua opera e nei confronti dei quali, allo stesso tempo, elabora una reazione competitiva, non tanto per emulazione poetica, insomma per «anxiety of influence», quanto per una suprema elatività spirituale nel proclamarsi *poeta sacro*, il cui libro è stato scritto dal Cielo e dalla Terra (*Par.* XXV, 2-3), incomensurabile con tutti quegli scrittori antichi che Agostino, nel *De civitate Dei* (XVIII.xiv, 24) definiva «poetae, qui etiam theologi dicerentur, quoniam de diis carmina faciebant».

Meriterebbe soffermarsi in breve sulla questione generale del rapporto di Dante con i sommi classici latini e sul suo modo di assumere e riscrivere i loro testi, di assorbirli e negarli in un solo gesto. È quasi inutile ricordare il capolavoro e modello di questa funzione di riscrittura, «conosco i segni de l'antica fiamma» (*Purg.* XXX, 48), cioè «agnosco veteris vestigia flammae» (*Aen.* IV, 23), nel luogo cruciale del ritorno di Beatrice e dell'addio a Virgilio in cui viene evocato il dialogo doloroso di Didone con la sorella Anna. Invece, come esempio del complesso rapporto di competizione e superamento instaurato da Dante con i classici, a partire da quello con Orazio, «variato nel tempo per i profondi mutamenti intervenuti nella cultura e nel progetto poetico»<sup>50</sup> fra il *De vulgari eloquentia*, il *Convivio* e la *Commedia*, è necessario almeno evocare per un punto di grande risalto il braccio di ferro ingaggiato con le *Metamorfosi* ovidiane lungo tutto il *Paradiso*.

Sfida suprema a qualsiasi invocazione incipitaria è l'apertura del I canto paradisiaco, immediatamente dopo l'altissimo proclama teologico («La gloria di colui che tutto move») che lancia un ponte lunghissimo, di parole e di idee, verso la conclusione del poema («L'Amor che move il sole e l'altre stelle»). Il canto, si ricorderà, è avviato (*incredibile dictu!*) con un esplicito richiamo ad Apollo, che Dante stesso, nella *Lettera a Cangrande* (*Ep.* XIII, 18), connota come «secunda pars» del «prologus» alla «cantica» («O buono Appollo, a l'ultimo lavoro / fammi del tuo valor sì fatto vaso, / come dimandi a dar l'amato alloro», *Par.* I, 13-15); segue subito il riferimento al mito di Marsia («*Entra nel petto mio, e spira tue / sì come quando Marsia traesti / de la vagina de le membra sue*», vv. 19-21), che Ovidio incastona nella parte conclusiva del VI libro, quando il satiro, orrendamente spellato vivo, grida al vendicativo dio Apollo che è uscito sconfitto nella gara di flauto: «“*Quid me mihi detrahis?*”, inquit; / “*A! Piget, a! Non est*”, clamabat “*tibia tanti*”» (*Met.* VI, 385-86)<sup>51</sup>. L'orrore dello scorticamento di Marsia è evocato come

ciclopedia Italiana, 1970-78, vol. IV, pp. 173-78; R. MERCURI, *Orazio in Dante*, in *Filologia antica e moderna. Due giornate di studio su tradizione e critica dei testi*. Atti del Convegno (Arcavacata, 16-17 novembre 1995), Soveria Mannelli, Rubbettino, 1997, pp. 113-28.

<sup>50</sup> PAOLAZZI, *La maniera mutata*, cit., p. 284.

<sup>51</sup> «“Perché mi estrai da me stesso?” diceva. “Mi pento, mi pento”, gridava: “il flauto non vale tanto!”» (V. SERMONTI, *Le Metamorfosi di Ovidio*, Milano, Rizzoli, 2014, p. 305). Su Apollo che dietro al volto solare e rasserenante di dio della poesia cela un'altra immagine cruenta, avida di stragi e di vendetta, di dolore e di morte, si veda il bel libro di M. DETIENNE, *Apollo con il coltello in mano. Un approccio sperimentale al politeismo greco*, trad. it., Milano, Adelphi, 2002 [ed. orig.



*imago memoriae* di intensa pateticità per far cenno all’ispirazione poetica dell’artista che non ha bisogno di *ars* perché dialoga con la Voce di Amore che (*i*)spira.

È evidente infatti che l’invito al dio pagano («*Entra nel petto mio, e spira tue...*»), al di là della «natura “teologica” dell’Apollo dantesco»<sup>52</sup>, si collega alla lettera, rilanciando il tema dell’(*i*)spirare “dentro”, alla più celebre e alta dichiarazione di poetica di tutta l’opera dantesca: «E io a lui: “I’ mi son un che, quando / *Amor mi spira*, noto, e a quel modo / ch’*e’ ditta dentro* vo significando”» (*Purg.* XXIV, 52-54), che aveva a sua volta incorporato e riplasmato un luogo decisivo della poetica dell’ispirazione interiore di stampo agostiniano-vittorina, la *Lettera a Severino sulla Charitas*, ovvero sull’Amore: «Solus [...] de ea digne loquitur qui *secundum quod cor dictat interius, exterius verba componit*»<sup>53</sup>. Oggi si tende ad attribuire questa lettera a un *frater Yvus*, ma al tempo di Dante essa circolava come opera di Riccardo di San Vittore. Gervais Dumeige<sup>54</sup> vi ha riconosciuto una sicura prossimità al *De consideratione* di Bernardo di Chiaravalle, autore anch’esso carissimo a Dante, il quale lo cita come *auctor* accanto ad Agostino e a Riccardo proprio nella *Lettera a Cangrande* (§ 80), e come personaggio lo innalza al rango di guida negli ultimi tre canti della *Commedia*. Dante riceve dal

1998]. Sulla presenza di Ovidio in Dante (anche per recuperare la vasta bibliografia) rimangono fondamentali le pagine di Michelangelo PICONE ora raccolte nella sezione *Dante e Ovidio* dei suoi *Scritti danteschi*, a cura di A. Lanza, Ravenna, Longo, 2017, pp. 165-321. Sulla «coscienza di Dante di aver trionfato su Ovidio» nella riscrittura spirituale di una «favola del mondo in un senso» si legga K. STIERLE, *La favola del mondo e il sistema delle belle arti. Ovidio, Dante, Proust*, in ID., *Il gran mare del senso. Esplorazioni “ermeneutiche” nella «Commedia» di Dante*, ed. it. a cura di C. Rivoletti, Roma, Aracne, 2014 [ed. orig. 2007], pp. 507-32 (le parole citate sono alle pp. 509-11; l’edizione originale del libro è: *Das grosse Meer der Sinns. Hermeneutische Erkundungen in Dantes «Commedia»*, München, Fink, 2007).

<sup>52</sup> *La «Commedia» di Dante Alighieri*, con il commento di R. HOLLANDER, traduzione e cura di S. Marchesi, 3 voll., Firenze, Olschki, 2011, vol. III. *Paradiso*, p. 4, nota ai vv. 13-15, ove si ricorda che «Paolino di Nola inneggia a Cristo in termini analoghi: “Salve o Apollo vere” in *Carmina* II.51, come nota Kantorowicz [...], uno tra i moltissimi casi di espressioni di questo tipo che si incontrano in testi sincretistici greci e, in misura minore, latini», e si conclude: «“Chi, se non Dio, può servire da “musa” finale per un poema che tratta dei misteri ultimi della fede cristiana?”».

<sup>53</sup> Si tratta, come suggerì acutamente Mario CASELLA nella recensione al libro di F. FIGURELLI, *Il dolce stil novo*, Napoli, Ricciardi, 1933, in «Studi danteschi», XVIII (1934), pp. 105-26 (in particolare pp. 107-09), della cosiddetta *Lettera a Severino sull’amore*. Il testo, un tempo (e comunque all’età di Dante) attribuito a Riccardo di San Vittore, ora restituito a un non meglio noto «frate Ivo», si legge, come *Lettera a Severino sulla carità*, in *Trattati d’amore cristiani del XII secolo*, a cura di F. Zambon, 2 voll., Milano, Fondazione Lorenzo Valla-Mondadori, 2008, pp. 422-67 (cfr. p. 422, § 1). Rinvio alle considerazioni che ho svolto in «*Io mi son un che quando amor mi spira, / noto...*», in *Cantares de amigos. Estudos en homenaxe a Mercedes Brea*, a cura di E. Corral Díaz, E. Fidalgo Francisco, P. Lorenzo Gradin, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela Publicacións, 2016, pp. 157-74.

<sup>54</sup> Cfr. IVES, *Épître à Séverin sur la charité* – RICHARD DE SAINT VICTOR, *Les quatre degrés de la violente charité*, a cura di G. DUMEIGE, Paris 1955; dello stesso Dumeige si veda anche *Richard de Saint-Victor et l’idée chrétienne de l’amour*, Paris, Presses Universitaires de France, 1952, pp. 112-33.

pensiero agostiniano questa mirabile immagine di una Voce che «detta dentro il cuore» ispirando l'artista-poeta a comporre le sue parole "all'esterno", ma anche quella di un "ingresso" dell'uomo nella propria interiorità; in quel sicuro ricetta, l'artista poeta può ascoltare questa Voce proveniente dall'Alto: «Et inde admonitus redire ad memet ipsum *intravi in intima mea* [...]. Inveni longe me esse a te in regione dissimilitudinis, *tamquam audirem vocem tuam de excelso*» (*Conf.* VII.x, 16)<sup>55</sup>.

Rimeditato attraverso il filtro agostiniano, che significa anche neoplatonico, il mito classico è dunque la via attraverso cui Dante, *poeta sacro*, «redit ad seipsum» ed «intra in intima sua», ascoltando la voce «de excelso», che ormai «dicat interius». Il «buono Appollo» invitato ad «entrare nel petto» e a «spirare», così come la dea della sapienza all'inizio del II canto («*Minerva spira*, e conducemi Appollo», *Par.* II, 8: ma già, nel canto del ritorno di Beatrice «proterva», il velo della donna «cerchiato delle fronde di *Minerva*», *Purg.* XXX, 68)<sup>56</sup>, sono maschere pagane chiamate a evocare l'intera tradizione della letteratura e del mito antichi (ancora una volta imperniati sulla coppia canonica Orazio-Ovidio)<sup>57</sup>, trasferendola *a lo divino*, nella cornice nuovissima della *sacra rappresentazione* in cui si traduce la *Commedia*, e in sommo grado il *Paradiso*<sup>58</sup>.

<sup>55</sup> In *Conf.* XIII.ii, 2, Agostino si riferisce, dialogando con Dio, alla «longinqua dissimilitudo tua», accennando all'incommensurabile dissomiglianza ontologica fra l'Essere e l'esistente.

<sup>56</sup> «Tutto che 'l vel che le scendea di testa, / cerchiato delle fronde di Minerva, / non la lasciasse parer manifesta, / regalmente nell'atto ancor proterva / continuò come colui che dice / e 'l più caldo parlar dietro riserva» (*Purg.* XXX, 67-72).

<sup>57</sup> VILLA, *La protervia di Beatrice*, cit., pp. 12-213, collegando *Purg.* XXX, 67-72 alle *Metamorfosi* ovidiane e all'*Ars poetica* (vv. 406-07: «ne forte pudori / sit tibi Musa lyrae sollers et cantor Apollo»), stabilisce il contatto con l'invocazione di *Par.* II, 8-9: «La fronda di Minerva, che subito evoca la dea, giudice delle Muse nella gara fra Calliope e le Piche, narrata da Ovidio, può ben trattenere sul capo il velo di Beatrice, arbitro della poesia dantesca, nelle considerazioni subito proposte nel primo incontro con lui. E se Orazio, conclusa la grande lode della poesia suggerisce al poeta [qui cita *Ars p.*, 406-07] Dante può iniziare il suo *Paradiso* con la suprema dichiarazione [qui cita *Par.* II, 8-9]. L'accordo con Minerva sembra necessario nel momento in cui è annunciata la novità di una impresa che evoca la meraviglia degli Argonauti [qui cita *Par.* II, 16-18]. Nel segno di Giasone argonauta e bifolco, Dante suggerisce l'idea di una meraviglia provocata. Da una vertiginosa caduta stilistica, dove l'eroe, inevitabile protagonista di un modello epico alto, discenda al livello più basso dello stile umile, con una *incongrua stili mutatio*». La funzione-mito classico attiva nell'ispirazione profonda di Dante è finemente studiata, entro la prospettiva delle diverse «tonalità soggiacenti e tipiche di volta in volta del genere elegiaco o epico oppure dell'iscrizione tombale», da S. CARRAI, *Dante e l'antico. L'emulazione dei classici nella «Commedia»*, Firenze, Edizioni del Galuzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2012 (la citazione è dalla quarta di copertina, palesemente autoriale).

<sup>58</sup> «La *Commedia* di Dante è, di fatto, una grande sacra rappresentazione, o meglio, un intero ciclo di sacre rappresentazioni» (E. POUND, *The Spirit of Romance*, London, J.M. Dent & Sons, 1910; tr. it parziale in ID., *Opere scelte*, a cura di M. de Rachewiltz, Introduzione di A. Tagliaferri, Milano, Mondadori, 1979, p. 847). Cfr. ora ID., *Dante – dalle carte Scheiwiller*, a cura di C. Bologna e L. Fabiani, Venezia, Marsilio, 2015, p. 66.

In maniera molto significativa, subito dopo il richiamo al mito di Apollo e Marsia, recuperando l'altro mito di Glauco dal XIII libro delle *Metamorfosi* (vv. 898-968), Dante introduce un'allusione alla propria metamorfosi all'immortalità («Nel suo aspetto tal dentro mi fei, / qual si fé Glauco nel gustar de l'erba, che 'l fé consorto in mar de li altri dei», *Par.* I, 67-69), che, sbocciata dal gesto forte di un paradossale dialogo con il mito antico avviato nell'istante in cui si descrive «la gloria» dell'universo cristiano, si riverbererà lungo l'intera cantica, riecheggiando ancora nel canto XXXI («io, che al divino da l'umano, / a l'eterno dal tempo era venuto», vv. 37-38).

Credo di poter riconoscere nell'avvio del *Paradiso* esattamente le parole con cui Glauco commenta la propria trasformazione in dio («*Hactenus acta tibi possum memoranda referre, / hactenus et memini; nec mens mea cetera sensit*», *Met.* XIII, 954-55)<sup>59</sup>. È così che Dante, *artista* nella cui memoria tutta la poesia antica si deposita e si trasforma superando la stessa *ars*, decide di descrivere la propria *deificatio* ricantando alla lettera un mito classico minore, la cui intrusione nel contesto dell'*incipit* paradisiaco è davvero perturbante. Però nell'assumere il mito dell'indiano Glauco, accanto all'altro, violento, dell'artista ispirato Marsia, ne trasforma radicalmente lo spirito, assorbendoli, annullandoli, restituendoli al quadro dell'*episteme* cristiano-medioevale, attraverso una luminosa rimediazione della paolina *Seconda Lettera ai Corinzi*<sup>60</sup>, che lui stesso cita nella *Lettera a Cangrande*<sup>61</sup>, e della mistica dell'*excessus mentis*, peculiare di Riccardo di San Vittore: «[...] vidi cose che *ridire / né sa né può* chi di là sù discende; / perché appressando sé al suo disire, / *nostro intelletto* si profonda tanto, / che *dietro la memoria non può ire*» (*Par.* I, 5-9). In questa formula si condensa l'arcata amplissima del ponte lessicale-concettuale fra Ovidio, che rappresenta e commenta la metamorfosi di

<sup>59</sup> «Altro non potrei dirti dell'incredibile storia; / giusto questo ricordo, che a quel punto ho perso coscienza» (SERMONTI, *Le Metamorfosi di Ovidio*, cit., p. 715). Per quanto segue rinvio a quanto ho scritto altrove: C. BOLOGNA, «*La navicella del mio ingegno*». Dante, nuovo Orfeo nel «*casser de la mente*», in «*Per beneficio e concordia di studio*». *Studi danteschi offerti a Enrico Malato per i suoi 80 anni*, a cura di A. Mazzucchi, Cittadella, Bertinello, 2015, pp. 161-89 (in particolare pp. 169 ss.). Fra gli studi recenti dedicati alla presenza, latente o esplicita, dei miti classici, spesso mediati dai mitografi medioevali, ricordo gli importanti libri di P. RIGO, *Memoria classica e memoria biblica in Dante*, Firenze, Olschki, 1994, e di CARRAI, *Dante e l'antico*, cit. (ad essi rinvio anche per la bibliografia pregressa).

<sup>60</sup> «Scio hominem, sive in corpore sive extra corpus nescio, Deus scit, raptum usque ad tertium celum, et vidit arcana Dei, que non licet homini loqui» (2 *Cor.* 12, 2-4).

<sup>61</sup> Questa l'intera argomentazione: «Et postquam dixit quod fuit in loco illo Paradisi per suam circumlocutionem, prosequitur dicens se vidisse aliqua que recitare non potest qui descendit. Et reddit causam dicens quod intellectus in tantum profundat se in ipsum desiderium suum, quod est Deus, quod memoria sequi non potest. Ad que intelligenda sciendum est quod intellectus humanus in hac vita, propter connaturalitatem et affinitatem quam habet ad substantiam intellectualem separatam, quando elevatur, in tantum elevatur, ut memoria, post reditum, deficiat propter transcendisse humanum modum. Et hoc insinuat nobis per Apostolum ad Corinthios loquentem, ubi dicit: “Scio hominem, sive in corpore sive extra corpus nescio, Deus scit, raptum usque ad tertium celum, et vidit arcana Dei, que non licet homini loqui”. Ecce, postquam humanam rationem intellectus ascensione transierat, quid extra se ageretur non recordabatur» (*Ep.* 13, 77-79).

Glauco in dio, e Dante che sta descrivendo il progressivo, straordinario «indiarsi», al modo dei Serafini (*Par.* IV, 28), della sua mente poetica nella salita fino alla vetta sulla scala dei più elevati “stati” spirituali<sup>62</sup>.

Nel parallelismo fra gli avvii dei due primi canti l'intenzionale legame di intertestualità con Ovidio è davvero impressionante: «O buono Appollo...» (*Par.* I, 13 ss.) / «O voi che siete in piccioletta barca...»:

O voi che siete in *piccioletta barca*,  
 desiderosi d'ascoltar, seguiti  
 dietro al *mio legno che cantando varca*,  
 tornate a riveder li vostri liti:  
 non vi mettete in pelago, ché forse,  
 perdendo me, rimarreste smarriti.  
 L'acqua ch'io prendo già mai non si corse:  
*Minerva spira, e conduceci Appollo*,  
 e nove Muse mi dimostrar l'Orse.  
 Voialtri pochi che drizzaste il collo  
 per tempo al pan de li angeli, del quale  
 vivesi qui ma non sen vien satollo,  
 metter potete ben per l'alto sale  
*vostro navigio*, servando mio solco  
 dinanzi a l'acqua che ritorna equale.  
 Que' gloriosi che passaro al Colco  
 non *s'ammiraron* come voi farete,  
 quando Iasón vider *fatto bifolco* (*Par.* II, 1-18).

Ritorna Apollo come “guida” («conduceci Appollo», v. 8), e immediatamente dopo (vv. 16-18) riemergono, con impressionante precisione nella specularità rispetto all'originale latino, ancora una volta le *Metamorfosi*: «Que' gloriosi che passaro al Colco / non *s'ammiraron* come voi farete, / quando Iasón vider *fatto bifolco*», che rende l'ovidiano: «suppositoque iugo *pondus grave cogit aratri / ducere* et insuetum ferro proscindere campum. / *Mirantur Colchi [...]*» (*Met.* VII, 115-20). A me sembra evidente che nella memoria creatrice di Dante cresca e si trasformi in senso poetologico l'immagine di Ovidio del «*pondus grave aratri*», con riferimento al pesante giogo a cui Giasone si sottopose («suppositoque iugo»). Questa memoria del mito ovidiano è il pernio di una possente figura di carattere *poetico ed etico*, orientato, suggerisco, *esattamente nella stessa direzione a cui tende il richiamo oraziano*. È su di essa che ruota l'intera invocazione incipitaria del canto, ove Dante fa cenno a *un grave peso da porsi sulle spalle per adempiere un'opera sovrumana*, e invita il lettore a esercitare la propria capacità di sostenerlo,

<sup>62</sup> Di «viaggio dell'intelletto di Dante» attraverso diversi «stati d'animo» spirituali e di un «viaggio» allegorico coincidente con «lo sviluppo mentale e spirituale di Dante», con esplicito riferimento alla psicagogia di Riccardo di San Vittore, aveva già parlato POUND in *The Spirit of Romance*, cit.; trad. it. cit., pp. 743-896 (alle pp. 813-14). Si veda ora anche ID., *Dante*, cit., pp. 36-37. Cfr. *infra*, nota 121.

adeguandosi al livello mentale e spirituale necessario. In situazioni così intense sul piano della poetica e dell’etica si conferma il *ruolo allegorico di eroe civilizzatore* assunto dal poeta, che Michelangelo Picone dimostrò con una dettagliata rilettura dell’emulazione a *lo divino* fra la *Commedia* e le *Metamorfosi* pagane: «Dante [...] si presenta nel poema sacro come il nuovo Ulisse, il nuovo Orfeo, il nuovo Giasone o il nuovo Piramo, come colui che porta a compimento e fruizione l’avventura amorosa e/o conoscitiva che l’eroe mitologico aveva iniziato, e nel corso della quale egli era anche talvolta miseramente perito»<sup>63</sup>.

In realtà nessun commentatore antico o moderno si è mai dichiarato soddisfatto di una delle soluzioni proposte per il dilemma costituito dal parallelo con Giasone. «Non è chiaro su cosa precisamente verta la similitudine», sintetizza Anna Maria Chiavacci Leonardi, la quale peraltro chiude la sua lunga nota con un sottile accenno che apre l’ermeneutica proprio nella direzione che sto proponendo:

Se il viaggio che ora la nave di Dante intraprende è simile a quello di Argo (l’una e l’altra infatti solcano un’acqua mai percorsa), il paragone fra Dante e Giasone, i due naviganti alla conquista del vello d’oro, sarà nella difficoltà delle prove da ambedue superate per ottenerlo: il domare i buoi, l’arare il terreno, sarà per il poeta la lotta con le parole per narrare un così sublime oggetto. Lo stupore dei lettori che lo seguiranno sarà, come e più che per i compagni di Giasone, nel vedere il supremo sforzo compiuto dalla mente e dall’arte per dominare una simile materia<sup>64</sup>.

Senza dubbio un legame allegorico stringe il personaggio Giasone, l’archetipo del *navigante* e la figura del poeta, che dev’essere capace di narrare la sua esperienza, e «il cui racconto desterà la nostra meraviglia», secondo Teodolinda Barolini, la quale sullo sfondo mitografico intravede anche, rovesciato di segno, il mitologema ulissico: «Se il pellegrino è come Nettuno (per il *trasumanar* che lo ha reso simile a un dio del mare, come Glauco, un Nettuno minore), allora il poeta è come Giasone, un Ulisse intento alla sua *impresa* più audace»<sup>65</sup>.

4. Nel momento in cui evoca attraverso Ovidio il mito della nave Argo per figurare la propria potenza creatrice che «cantando varca» un’«acqua che già mai non si corse», e in cui connota in una dimensione nuovissima la figura di Giasone delle *Metamorfosi*, sottoposto al «giogo» e schiacciato dal «peso grave dell’aratro», Dante ha in mente, e quindi fa confluire e tempera, anche il

<sup>63</sup> M. PICONE, *La riscrittura di Ovidio nella «Commedia»*, in Id., *Scritti danteschi*, cit., pp. 253-293 (a p. 258); la frase è ripetuta in Id., *Dante e i miti*, ivi, pp. 323-31 (a p. 325), ove confluisce parte del saggio precedente, sentito anche dall’autore, con tutta evidenza, come fondativo nell’elaborazione critica dell’idea.

<sup>64</sup> D. ALIGHIERI, *Commedia*, 3 voll., con il commento di A.M. CHIAVACCI LEONARDI, Milano, Mondadori, 1991-97, vol. III. *Paradiso*, p. 54, nella nota a *Par.* II, 16-18.

<sup>65</sup> T. BAROLINI, *La «Commedia» senza Dio. Dante e la reazione di una realtà virtuale*, trad. it., Milano, Feltrinelli, 2003 [ed. orig. 1992], p. 86, che si richiama anche alle ricerche di R. HOLLANDER, *Allegory in Dante’s «Commedia»*, Princeton, Princeton University Press, 1969, cap. V, *Dante’s Voyage*.

celebre passo oraziano dell'*Ars poetica* (vv. 38-40) in cui si definisce il tema della preventiva valutazione delle forze da parte del poeta: «*Sumite materiam vestris, qui scribitis, aequam / viribus et versate diu quid ferre recusent, / quid valeant umeri*». Ed è proprio al superamento di questo equilibrio poetologico tra la “forza” metaforica delle “spalle” e il “peso” della “materia” da “assumere”, che Dante orienta il suo possente braccio di ferro con i classici.

Propongo che si accolga alla lettera il fine suggerimento della Chiavacci Leonardi, e che lo si sviluppi fino a far maturare la sua sostanza profonda. Come i compagni di Giasone «s'ammiraron» per la fatica disumana da lui compiuta sotto il peso del giogo che si mise sulle spalle per superare la prova iniziatica intesa alla conquista del vello d'oro, così Dante, nel momento in cui trova i «*verba*» che riescano a «significar» l'atto supremo del «trasumanar» (*Par.* I, 70), annuncia quel che avverrà a noi lettori sagaci, che «*drizzammo il collo / per tempo al pan de li angeli*» (*Par.* II, 10-11) e quindi ora possiamo seguire il «solco» della sua nave-mente-poema nell'«acqua» che «già mai non si corse» (vv. 14 e 7): resteremo noi pure, in misura maggiore, «ammirati» di fronte al «supremo sforzo compiuto dalla mente e dall'arte per dominare una simile materia». Nella complessa tessitura poetologica di questo passaggio, cruciale per l'autolegittimazione dantesca del suo nuovo ruolo di *poeta che supera le barriere dell'arte*, il richiamo dialettico all'*Ars poetica* di Orazio, perfettamente fuso con quello alle *Metamorfosi* di Ovidio, costituisce una fondazione mitografica fondamentale.

Dall'inizio alla fine del *Paradiso* questa lettura identificativa del mito degli Argonauti scandisce l'immaginario metaforico e allegorico del viaggio, della *Commedia* come nave, della mente di Dante che «muove» il testo che sta avanzando nella mente del lettore così come Orfeo con il suo canto spingeva la nave Argo mossa dal solo pensiero (è «il mio legno che cantando varca» del v. 3). Ma qui Ovidio non basta più a Dante, giacché nelle *Metamorfosi* non si dice di Orfeo: è dalla *Tebaide* del «poeta cristiano» Stazio che trae l'idea di un canto orfico che mitiga le fatiche del remare. Non è ancora appieno l'immagine dantesca, stupenda e di grande novità, della nave-mente, della nave-testo che «cantando varca», ma siamo un passo più vicini all'idea: «*mitior et senibus cynnis et pectine Phoebi / vox media de puppe venit, maria ipsa carinae / accedunt. Post nosse datum est: Oeagrius illic / adclinis malo mediis intersonat Orpheus / remigiis tantosque iubet nescire labores*» (*Theb.* V, 340-45).

La figura allegorica riapparirà, nel xxxiii canto, in un contesto in cui la sfida ai classici è stata vinta da un altissimo pensiero poetante e il ricorso al mito è ormai solo l'ombra di un sogno: infatti è superato il traguardo transumano, inaccessibile all'*ars poetica*, alle sue regole meramente retoriche e alle sue allusioni a un *ethos* di fatto didascalico, di poter vedere e dire tutto «ciò che per l'universo si squaderna» e di comprendere trasferendo nelle parole di un impensato *volgare illustre* la «forma universal» del «nodo» che lega «sustanze e accidenti e lor costume» (*Par.* xxxiii, 87, 88 e 91). Decisivi, pochi versi prima della fine, sono la memoria gloriosa del passato sconfitto e lo sguardo intenzionalmente lunghissimo rivolto da vincitore all'*incipit* della cantica il cui progetto, impossibile sul piano

umano, è stato adempiuto con un viaggio della nave-mente-testo che raggiunge il *nodo*, appunto, dell’Essere. In quel momento il legame con il canto II e con la sua fonte ovidiana viene sottolineato da Dante attraverso il ricorso allo stesso verbo-chiave, «ammirare», che è alla lettera il «mirantur» di Ovidio, *Met.* VII, 120: «Un punto solo m’è maggior letargo / che venticinque secoli a la ’mpresa / che fe’ Nettuno ammirar l’ombra d’Argo» (vv. 94-96).

Sussunto, attraverso quel richiamo all’“ammirazione” dei Colchidi e di noi lettori, il tema di Ovidio nel sottotesto con un segnale abbastanza esplicito da risultare trasparente per un lettore medioevale, Dante lo fa intersecare con la rimessa in causa dell’*ars* oraziana, e conferma fino all’ultimo l’identificazione di sé stesso con quell’Orfeo, cantore sacro che con il pensiero muoveva le pietre e gli animali, e «theologus poeta» nella lettura di Agostino e poi di Tommaso d’Aquino (*Sententia libri Metaphysicae* I, 4): di quell’Orfeo, soprattutto, che era sceso agli Inferi per strappare alla morte la sua Euridice, mentre Dante ha attraversato l’Inferno grazie a Beatrice calata dall’Empireo per salvarlo<sup>66</sup>.

L’“ammirazione” di noi lettori, nuovi Colchidi, è ormai chiamata a fermarsi non tanto sul coraggio dell’eroe che scavalca i confini fra realtà e mito per aprire all’umanità una nuova armonia del mondo, né sull’*ardimen* del trovatore capace di «entrebeschar los motz» e di creare «une mout bele conjointure», una «callida iunctura» che renda «entiers» un «vers», preservandolo dalla «fraichura», «non solo in senso tecnico-artistico, ma anche e soprattutto in senso morale» (per riprendere la bella formulazione di Roncaglia). Noi lettori del *Paradiso* che, abbandonando la «picciotta barca» su cui abbiamo navigato nelle prime due cantiche, possiamo ormai «metter [...] ben per l’alto sale / [n]ostro navigio, servando [su]o solco / dinanzi a l’acqua che ritorna equale» (*Par.* II, 1 e 13-15), siamo chiamati ad “ammirare”, infine, l’*ardimento* mai prima pensato di un nuovo eroe conquistatore di spazi sovrumani, *poeta sacro liberatosi da qualsiasi regola compositiva e da qualsiasi «modus»*, da qualsiasi “misura”, da tutti i «certi fines / quos ultra citraque nequit consistere rectum» che ancora una volta Orazio (*Sat.* I.1, 106-07) aveva indicato come limiti insuperabili in vista di un “corretto equilibrio”. Tanto più rilevante sarà la constatazione di una possibile presenza anche di questo luogo oraziano nell’orizzonte poetologico che Dante sfida, se si accetta che l’«Orazio satiro» di *Inf.* IV, 89 è davvero uno dei suoi *auctores*, come mi sembra abbia dimostrato con forza e acutezza Mirko Tavoni cogliendo nella IV *Satira* del

<sup>66</sup> «Dante è un nuovo Orfeo, in quanto poeta che salva e si fa garante dell’immortalità dell’amata: ma anche Beatrice è figura di Orfeo, se scende nell’Ade cristiano come redentrice attiva. Nel contempo Dante salvato dagli Inferi è una reincarnazione maschile di Euridice, e anche Beatrice è una seconda Euridice, in quanto sottratta alla morte e riportata alla fama mondana per virtù di poesia»: G. GORNI, *Beatrice agli inferi*, in *Omaggio a Beatrice (1290-1990)*, a cura di R. Abardo, Firenze, Le Lettere, 1997, pp. 143-58; quindi, con il titolo *La Beatrice di Dante dal tempo all’eterno*, quale introduzione all’ed. della *Vita Nova* a cura di L.C. Rossi, Milano, Mondadori, 1999, pp. v-XI, alle pp. XXXIII-XXXIV. Rinvio anche al mio *Il ritorno di Beatrice. Simmetrie dantesche fra «Vita nova», «petrose» e «Commedia»*, Roma, Salerno editrice, 1998, specie pp. 65-66. Si veda altresì P. RIGO, *Memoria classica e memoria biblica in Dante*, cit., p. 11.

l libro «il sotto-testo che spiega l'incontro di Dante con la "bella scola" della poesia» e riconoscendovi la base dell'idea di «*commedia* nel senso di "satira"»<sup>67</sup>.

Questo nuovo poeta del «trasumanar», che nega il «modus in rebus» e i «certi fines», rifiuta l'assunzione di una materia «aequam / viribus» e sconvolge il progetto di un testo «simplex [...] et unum», cioè di un «vers entiers», è ormai più che un *artefice* e un *artista*. Egli è capace di far rimare *ardito* con *infinito*, giacché, quando «al divino da l'umano, / all'eterno dal tempo [è] venuto» (*Par.* xxxi, 37-38), ha osato gettarsi dietro le spalle tutte le forme della poesia e dell'arte per conquistare (*De vulg. el.* l.xvii, 6) quella «dulcedine[m] glorie» che consente di «posterga[re]» la memoria dell'«exilium», così quello storico, del poeta cacciato immeritabilmente dalla patria, come quello ontologico, dell'uomo «advena et peregrinus»<sup>68</sup> nella «regio dissimilitudinis» che, agostinianamente, è la vita umana (*Conf.* vii.x, 16), riscattabile solo nell'atto di «giungere» la natura terrestre «col valore infinito»:

Io credo, per l'acume ch'io soffersi  
del vivo raggio, ch'i' sarei smarrito,  
se li occhi miei da lui fossero aversi.  
E' mi ricorda ch'io fui più ardito  
per questo a sostener, tanto ch' i' giunsi  
l'aspetto mio col valore infinito.  
Oh abbondante grazia ond'io presunsi  
ficcar lo viso per la luce eterna,  
tanto che la veduta vi consunsi! (*Par.* xxxiii, 76-81).

A me pare, ripeto, che esattamente in questo luogo decisivo per lo svolgimento della cantica paradisiaca in cui si adempie il progetto poetologico del poema sacro, l'immaginario dantesco, avviato sulla scia delle *Metamorfosi*, aggancci in modo molto significativo il controcanto ovidiano mitologico-allegorico a quello etico-poetologico di schietta origine oraziana. Infatti è a questo punto che, nella competizione con l'idea classica di *artista*, viene introdotto il tema dell'*inadeguatezza all'impresa delle forze di un lettore non preparato*, che non si sia cibato del «pan de li angeli», ossia che non abbia commisurato le proprie capacità all'incomparabilità dell'esercizio spirituale richiesto da Dante nella composizione, e di conseguenza nella lettura e nell'ermeneutica, del *Paradiso*. Dante ha ben chiaro il senso del «Sumite materiam vestris, qui scribitis, aequam / viribus et versate diu quid ferre recusent, / quid valeant umeri», così *a parte subiecti* (lui, nuovo Orfeo, nuovo Giasone, nuovo *poeta*, sa sostenere il peso e il rischio del viaggio nell'acqua mai

<sup>67</sup> TAVONI, *Qualche idea su Dante*, cit., p. 350 (nel cap. ix, *Perché il poema di Dante è una «commedia»?*, pp. 335-69).

<sup>68</sup> *Ps.* 38, 13: «Exaudi orationem meam, Domine, et clamorem meum auribus percipe. Ad lacrimas meas ne obsurdescas, quoniam advena ego sum apud te, peregrinus sicut omnes patres mei»; cfr. *1 Paral.* 29, 15: «Peregrini enim sumus coram te et advenae, sicut omnes patres nostri»; *1 Hebr.* 11, 13: «Peregrini et hospites sunt super terram».



prima corsa) come *a parte obiecti* (il lettore, ma anche qualsiasi altro scrittore, dovrà riflettere prima di partire: «non vi mettete in pelago, ché forse, / perdendo me, rimarreste smarriti»).

Individuo la chiave di volta di questa *liaison* nello *spirare* di Minerva, della *Sapientia*, nelle vele della *Commedia*, il «legno che cantando varca», che ovviamente discende in via diretta, con assoluta coerenza incipitaria, dall'avvio del I del *Purgatorio* «Per correr migliori acque alza le vele / omai la navicella del mio ingegno» (*Purg.* I, 1-2). Tuttavia Dante aveva incominciato già a descrivere questa costellazione figurale in *Conv.* II, I, 1, con l'«artimone della ragione» immediatamente collegato con il tema del viaggio in nave e con quello del cibo spirituale: «per che, dirizzato l'artimone all'ora del mio desiderio, entro in pelago con isperanza di dolce cammino e di salutevole porto e laudabile nella fine della mia cena. Ma però che più proficabile sia questo mio cibo, prima che vegna la prima vivanda voglio mostrare come mangiare si dee». Non sfuggirà che è proprio questo, nel *Convivio*, il luogo deputato allo svelamento del senso profondo dell'allegorismo, imperniato sulla figura di Orfeo:

e questo è quello che si nasconde sotto 'l manto di queste favole, ed è una veritate ascosa sotto bella menzogna: sì come quando dice Ovidio che Orfeo faceva colla cetera mansuete le fiere, e li arbori e le pietre a sé muovere: che vuol dire che lo savio uomo collo strumento della sua voce faccia mansuescere ed umiliare li crudeli cuori, e faccia muovere alla sua voluntade coloro che [non] hanno vita di scienza e d'arte; e coloro che non hanno vita ragionevole alcuna sono quasi come pietre (*Conv.* II, I, 1).

5. Il ricorso al mito antico, ossia al codice espressivo meno adatto a trattare il tema dell'Essere che domina il *Paradiso*, è il solo strumento ancora fruibile, all'inizio della cantica, per dar parola all'ineffabile, il mezzo in qualche misura estremo a cui Dante ricorre per rappresentare la fatica sovrumana del *poeta che diviene più che un artista*: «un lavoro poetico, che richiede l'uso dell'arte, e insieme dell'ispirazione»<sup>69</sup>. La saldatura di Ovidio e Orazio, nel sostrato della nuova mitografia della *Commedia*, che si presenta ormai come *figura di un progrediente percorso iniziatico dell'artista capace di superare l'"ars"*, si compie in un doppio segno. In primo luogo quello della lenta, profonda preparazione spirituale necessaria a superare i limiti dell'*ars*, le regole della *téchne* compositiva; in secondo luogo quello della sollecitazione a riconoscere consapevolmente i livelli di autonomia creativa raggiunti e acquisiti, e ad assumere solo l'impegno per il quale si è ormai pronti.

Qui riemerge con forza la sfida lanciata all'arte poetica classica, in particolare, appunto, al celebre passo, il più certo fra gli innesti oraziani nel poema, l'invito «Sumite materiam...», da tempo riconosciuto nel canto XXIII del *Paradiso*. Merita dunque che si riprendano le considerazioni svolte in apertura, intorno alla «callida iunctura» di tecnica e di ispirazione che colpì già i trovatori provenzali, e che viene

<sup>69</sup> CHIAVACCI LEONARDI, commento a *Par.* I, 13, p. 16.

ripensata da Dante in maniera rivoluzionaria, traguardando un'idea di *poeta* che ingloba e supera quella di *artista*, dunque una categoria di *poema sacro* che sfugge alle regole dell'*ars poetica*, in quanto assume una *materia* in sé ineffabile, sovrastante qualsiasi *modus, rectum, finis, callida iunctura*. Sforzando il *signum* oltre il limite della significabilità, giungendo a dire l'indicibile, Dante sopravanza la stessa dialettica fra il rinnovamento formale e la profondità del contenuto, e realizza invece il suo progetto di «trasumanar», adempiendo infine lo scopo programmatico di espressione in un *vulgare illustre* capace di superare la soglia dell'ineffabile attraverso una scrittura superiore a qualsiasi umana misura.

Dieci canti esatti prima della fine del poema, di fronte al sorriso di Beatrice, Dante perde la parola, si trova di fronte all'abisso del silenzio, e comprende di non riuscire a raccogliere le energie mentali e linguistiche per ritrovarla, annunciando un salto:

Se mo sonasser tutte quelle lingue  
che Polimnìa con le suore fero  
del latte lor dolcissimo piú pingue,  
per aiutarmi, al millesmo del vero  
non si verria, *cantando il santo riso*  
e quanto il santo aspetto facea mero;  
e così, *figurando il paradiso*,  
*convien saltar lo sacrato poema*,  
*come chi trova suo cammin riciso* (Par. xxiii, 55-63).

Di fronte all'impresa di cantare il «santo riso» di Beatrice (nella cui descrizione è ripresa e variata l'antica serie rimica di Giacomo da Lentini *riso: viso: paradiso*, di decisa fortuna stilnovistica), ancora una volta, Dante percepisce l'incommensurabilità dell'impresa rispetto alle capacità espressive non solo sue, del poeta, ma della parola poetica in sé. Neppure la somma di tutte le lingue di tutti i poeti nutriti dal più fecondo «latte dolcissimo» delle Muse riuscirebbe a restituire in forma di parola la bellezza di quel «santo riso»: a crollare, mostrando la propria inadeguatezza, non è dunque la voce di Dante, ma quella dell'intera tradizione poetica, nella dimensione dell'epica antica come in quella della lirica moderna, che aveva celebrato la bellezza di *Midons* e di *Madonna* senza coglierne la natura di segno, di *ánghelos* della vera bellezza trascendente<sup>70</sup>.

La rappresentazione “in figura” del Paradiso è impedita, e il poema stesso (il «sacrato poema» del v. 62, che tornerà due canti più tardi, all'inizio del xxv, come «poema sacro») deve “fare un salto”, di fronte all'ostacolo insormontabile: così come cadrà l'alta fantasia negli ultimi versi, parimenti qui, di fronte al limite dell'indicibile, si affaccia la tentazione della desistenza. Questa dichiarazione di ec-

<sup>70</sup> Rinvio al mio saggio *Beatrice e il suo “ánghelos”*. *Cavalcanti fra «Vita Nova» e «Commedia»*, in *«Per correr miglior acque...»*. Bilanci e prospettive degli studi danteschi alle soglie del nuovo millennio. Atti del Convegno (Verona-Ravenna, 25-29 novembre 1999), 2 voll., Roma, Salerno editrice, 2001, vol. I, pp. 115-41.

cezionalità, la più estremistica e oltranzosa pensabile per un’opera in volgare, assomiglia e supera, ridefinendole, non solo le precedenti intitolazioni del poema stesso come *comedia* (sulle cui note il poeta «giurava» nel XVI canto dell’*Inferno*), ma anche tutto ciò che la più alta tradizione classica, con la quale Dante pure dichiara di misurarsi quando utilizza il termine *poema*, ha mai potuto creare: compresa dunque l’«alta tragedia» (*Inf.* XX, 13) della sua prima guida, Virgilio. Mi pare assai significativo che la formula «sacrato poema» sia creata per esprimere una rinuncia alla rappresentazione diretta, un *salto*, una *desistenza*. Dante svela ora il cuore della sua alta impresa: dare immagine, *figura*, a quanto per definizione trascende qualsiasi parola, dal momento che ne costituisce l’origine e la sostanza. Narrare questa radice da cui discende ogni cosa creata e ogni immagine significa dunque catturare nel tessuto di un poema umano la vera luce dell’Essere: è dunque come sempre con estrema coerenza che, nel centro del canto, prende corpo la tesa riflessione metapoetica sulla visibilità e sulla figurabilità nell’immaginazione e nella poesia del vero, del bello, del divino.

Si tratta, come ha acutamente rilevato Marco Ariani, di un «ossimoro poetico in cui Dante segna [...] la paradossale inadeguatezza di una scrittura che nel darsi come mezzo inefficiente dota sé stessa delle ragioni cogenti della sua stessa esistenza quale segnatura figurativa dell’infigurabile», rivelandosi una «emblematica definizione dello statuto speciale della terza cantica, mirabile ardimento di un viaggio testuale impossibile»<sup>71</sup>. Anche Mira Mocan ha sintetizzato con eleganza questa paradossalità come luogo mentale e poetologico nel confronto con il sovrumano:

Il suono delle parole che pronunciano l’indicibilità del Paradiso sostituisce, letteralmente, qualcosa che rimane inaccessibile alla lingua umana, ovvero la descrizione dell’Essere nella sua sostanza, reso sensibile nella bellezza del “riso” di Beatrice. Qui, insieme al “salto”, si nomina anche il gesto creativo che il poeta sta compiendo, quello di “figurare il paradiso” [...] È qui che si annuncia la cifra della promessa dantesca, sotto la forma del “paradosso”: e la natura “sacra” del poema è dichiarata in concomitanza con la confessione della difficoltà del dire, laddove il poema deve “saltare”: non ammissione di impotenza, ma unica prova possibile della realtà e della verità di un’esperienza sovrumana, con cui la lingua umana ora si misura<sup>72</sup>.

<sup>71</sup> M. ARIANI, *Nota su «figurando il Paradiso» («Par.» XXXI, 61): “umbra lucis”, “lux infigurabilis”, in *La parola e l’immagine. Studi in onore di Gianni Venturi*, a cura di M. Ariani et alii, Firenze, Olschki, 2011, pp. 49-63, a p. 51.*

<sup>72</sup> Cfr. M. MOCAN, *Vedere la “vera luce” nel cielo delle stelle fisse. Il trionfo di Cristo e Maria, in *Cento canti per cento anni*, III. *Paradiso*, 2. *Canti XVIII-XXXIII*, Roma, Salerno editrice, 2015, pp. 671-97, a p. 673. Sulla terzina dei vv. 61-63 si veda anche BAROLINI, *La «Commedia» senza Dio*, cit., pp. 85 ss. (ove si collega il «saltare» di *Par.* XXIII, 62 al «varco / folle di Ulisse» di *Par.* XXVII, 82-83, e si riconduce anche *Par.* II, 1-18, con il richiamo al mito di Giasone, all’«immaginario ulisiano» diffuso nell’intera *Commedia*), e l’intero cap. 10, «*Convien saltar lo sacrato poema*»: *la fine della «Commedia» e dell’enjambement*, pp. 300 ss. Sulla retorica dell’ineffabilità è di grande sottigliezza e ricca di aperture problematiche la ricerca di G. LEDDA, *La guerra della lingua. Ineffabilità, retorica e narrativa nella «Commedia» di Dante*, Ravenna, Longo, 2002; su *Par.* XXIII, si vedano in particolare le pp. 284-88.*

La storia semantica e poetologica di quel *riso* indicibile è stata ricostruita magistralmente da Claudia Villa in un paio di saggi raccolti in un libro davvero fondamentale<sup>73</sup>, ove se ne sottolinea la dipendenza diretta proprio dall'*Ars poetica* oraziana, con un richiamo non solo all'*Epistola ai Pisoni*, ma anche a quella prima *Satira* su cui poco fa ho attirato l'attenzione come su un luogo di alto profilo nell'ininterrotto duello dantesco con i classici:

Il riso è la misteriosa e complessa emozione alla cui soglia Orazio, nell'*Ars poetica*, si era trattenuto, stabilendo i confini fra la buona e la cattiva poetica. [...] Sul limitare dell'indicibile Dante colloca [...] l'*utilis comediarum risus*, segno del genere letterario scelto per il suo esercizio poetico che rinomina *sacrato poema*, nel pieno rispetto della tradizione che riconosceva l'identico statuto di commedia alle opere di Terenzio e al biblico *Cantico dei Cantici*. L'ineffabile riso di Beatrice che sigilla la volontà di superare ogni limite espressivo, i «certi denique fines, quos ultra citraque nequit consistere rectum» (*Sermones* I i, 106-07) costringe Dante all'omissione (*convien saltar*), subito legittimata dal dialogo con Orazio: «Ma chi pensasse il ponderoso tema / E l'omero mortal che se ne carca, / Nol biasmerebbe se sott'esso trema» (*Par.* XXIII, 64-66). La citazione recupera con evidenza *AP.* 38-41<sup>74</sup>.

Nel nome di Orazio, e in quello ancora più evidente di Ovidio, ma sempre nella contestazione e nel rovesciamento dei loro modelli di poetica e di mitografia, con una «intenzione radicalmente innovativa rispetto ai precetti classici dell'equilibrio e della misura del testo poetico»<sup>75</sup>, Dante riscatta un ruolo inedito alla sua *quête* spirituale e testuale in un cammino mai prima percorso, verso la *regio similitudinis* in cui il *vers* diverrà infine in pieno *entiers*, perché il «mirabile ardirimento di un viaggio testuale impossibile» consentirà che il gesto *ardito* si congiunga con l'*infinito*, e che l'abbandono di ogni *téchne*, di ogni *ars*, lasci spazio solo alla *creazione nel luogo assoluto della mente*.

*La mente creatrice diventata arditamente "infinito"*: questo è il vero nuovo soggetto della poesia, negli ultimi canti del *Paradiso*.

6. La tentazione di rinunciare a descrivere ciò che le forze della lingua e della mente non riescono a sostenere tornerà, con un richiamo altrettanto preciso alle classificazioni dei generi di fondazione classica, in particolare alla commedia e alla tragedia, nel XXX canto del *Paradiso*, a tre passi dalla conclusione. In un solo sguardo, nel «punto» forse più critico e pericoloso dell'intero poema, sul bordo dell'ineffabilità, l'immenso sforzo viene trattenuto e condensato sull'orlo dell'abisso:

<sup>73</sup> VILLA, *La protervia di Beatrice*, cit., in particolare i già ricordati capp. XI, *Minerva e il riso di Beatrice* e XII, *Il problema dello stile umile e il riso di Dante*.

<sup>74</sup> Ivi, pp. 208-09.

<sup>75</sup> MOCAN, *Vedere la "vera luce"*, cit., p. 687. Un'importante ermeneutica del confronto di Dante con Orazio, con particolare riferimento al canto XXIII del *Paradiso*, fu proposta nel 1989 da M. PRICONE, *Miti, metafore e similitudini del Paradiso. Un esempio di lettura*, ora in ID., *Scritti danteschi*, pp. 615-32.

Da questo passo vinto mi concedo  
più che già mai da punto di suo tema  
soprato fosse comico o tragedo:  
ché, come sole in viso che più trema,  
così lo rimembrar lo dolce riso  
la mente mia da me medesimo scema.

Dal primo giorno ch’i’ vidi il suo viso  
in questa vita, infino a questa vista,  
non m’è il seguire al mio cantar preciso;  
ma or convien che mio seguir desista  
più dietro a sua bellezza, poetando,  
come a l’ultimo suo ciascuno artista (Par. xxx, 22-33).

La portata rivoluzionaria di questo salto del poema viene dunque annunciata nel canto XXIII (v. 62) e ribadita nel XXX con la proclamazione di una necessaria *desistenza* di fronte al «punto di suo tema» (che, sottolinea con finezza Claudia Villa, «riafferma l’eseplare sentenza di Orazio: “omne tulit punctum, qui miscuit utile dulci” (AP. 343)»)<sup>76</sup>, insomma con l’ammissione di rinuncia ad esprimere pienamente l’«ultimo suo» a cui deve piegarsi ogni «artista» per l’impossibilità di conquistare questo estremo luogo della propria mente creatrice per l’*inopia verborum* a fronte della quale l’*Epistola a Cangrande* fonda «la poetica dell’*assumptio metaphorismorum*»<sup>77</sup>. Giunti a quel punto di caduta, secondo le limpide parole di Marco Ariani,

a sostenere il «ponderoso tema» (Par. XXIII, 64) non basta più dunque nemmeno il più alto stile tragico: «riciso» (XXIII, 63), «soprato» e «preciso» (xxx, 24 e 30: si noti la semantica della violenza e della ferita, che denuncia la dolorosa afasia poetica), il «cantar» non è più in grado di terminare l’«ardua sua materia» (v. 36) e dovrà limitarsi a riferire le parole di luce ottenebrante che risplendono nella mente del poeta accecato: come una voce insonorizzata dall’*excessus luminis*, ma tanto più potente perché salvata dal naufragio della memoria, ora sensibile solo a percezioni sinestetiche di luce e *verba*<sup>78</sup>.

Quel punto ultimativo, intorno al quale sarebbe necessario approfondire l’indagine semasiologica, varrà, sul piano estetico-poetologico, al pari del *summum bonum* sul piano dell’etica, così come Boezio di Dacia lo definisce, in ordine allo stato di pura felicità mentale a cui l’uomo può giungere realizzando nell’*opus* le

<sup>76</sup> VILLA, *La protervia di Beatrice*, cit., p. 225. Per la semantica del «punto» del «tema» da cui viene «soprato comico o tragedo» rinvio a C. BOLOGNA, *Il «punto» che «vinse» Dante in «Paradiso», in «Critica del testo», VI/2 (2003), pp. 721-54 (specie 745 ss.).*

<sup>77</sup> M. ARIANI, *Canto xxx. La «transformatio viatoris per claritatem», in Cento canti per cento anni, III. Paradiso, 2, cit., pp. 894-916, a p. 898. Dello stesso autore si veda anche l’importante saggio I «metaphorismi» di Dante, in *La metafora in Dante*, a cura di M. Ariani, Firenze, Olschki, 2009, pp. 1-57, specie pp. 15 ss.*

<sup>78</sup> Id., *Canto xxx*, cit., pp. 898-99.

sue capacità naturali, in un testo (*De summo bono*) che non si può escludere Dante abbia conosciuto: «Et cum homo sic operatur, naturaliter operatur, quia operatur propter summum bonum ad quod innatus est. Et cum operatur sic bene ordinatus est, quia tunc ordinatur ad optimum et *ultimum suum finem*»<sup>79</sup>.

Iacomo della Lana (1324-28) e l'Ottimo (1333) intendono «l'ultimo suo» di *Par.* xxx, 33 come «termine»; Benvenuto da Imola (1375-80), per il quale «artista» equivale ad «artifex», così interpreta il sintagma, riferendosi esplicitamente all'idea che si forma nella mente, nell'*ingenium* del pittore, e insomma al *télos* a cui tende la sua *phantasia* (Giovanni da Serravalle, nel 1416-17, riprenderà letteralmente queste parole): «idest, fini suo, sicut pictor quando facit ultimum de potentia in figura, in qua expendit omnes vires ingenii sui, desistit et cessat; de quo loquitur Valerius, quod consumpsit omnes vires sui ingenii; ita poeta noster in finali descriptione suae poetriae desistit»; per Francesco da Buti (1385-95) la terzina intorno alla desistenza dell'«artista» di fronte al proprio «ultimo» fa cenno ai limiti della «sapienza» creativa: «cioè come conviene desistere a ciascuno artefice di seguire più oltre, quando è venuto al suo fine, cioè a quel ch'elli ne sa: imperò che più oltre non può ch'elli sappia»<sup>80</sup>.

Fra i moderni Francesco Torraca, nel suo commento del 1905, suggerì opportunamente un nesso con *Par.* xiii, 73-78, ove constatava il ritorno in stretta sequenza dei rimanti *artista* e *trema* (aggiungo che anche là, ai vv. 76 e 78, rimano *scema* e *trema*, come in *Par.* xxx, 25 e 27): «Come *ciascuno artista* pervenuto all'*ultimo suo*, al termine estremo della sua capacità. “Quanto la nostra volontà ottenere puote, tanto le nostre operazioni si stendono” (*Conv.*, iv.ix, [7]); ma qualche volta “l'artista ha l'abito dell'arte e man, che *trema*”; molte volte “la forma non s'accorda all'intenzion dell'arte, perchè a risponder la materia è sorda”; cfr. *Par.* xiii, 78; I, 127-29. La collocazione e gli accenti danno ad *ultimo suo* forte risalto». Anche Giuseppe Vandelli, nella revisione del commento di Scartazzini, intende: «così come l'artista, giunto al supremo grado di perfezione a lui possibile»<sup>81</sup>. A proposito della terza occorrenza di *artista* nella *Commedia*, ovvero *Par.* xviii, 51 («Indi, tra l'altre luci mota e mista, / mostrommi l'alma che m'avea parlato / qual era tra i cantor del cielo *artista*»), Robert Hollander suggerisce: «La parola “artista” [...] è usata qui forse per la prima volta nel senso moderno, non cioè per indicare un esperto di una delle sette arti liberali (in questo caso della musica), né per indicare un “artigiano”, esperto di arti meccaniche, come in *Par.* xiii, 77 e xvi, 51, ma come un “artista” vero e proprio, che compone e produce un'opera [...]».

<sup>79</sup> Leggo il testo nell'autorevole sito *The Latin Library*: <http://www.thelatinlibrary.com/boethiusdacia/desummobono.html>. Si vedano le fini considerazioni di P. FALZONE, *Desiderio della scienza e desiderio di Dio nel «Convivio» di Dante*, Bologna, il Mulino 2010, p. 163.

<sup>80</sup> I commenti danteschi si leggono online nell'importante sito del *Dartmouth Dante Project*: <https://dante.dartmouth.edu>.

<sup>81</sup> DANTE ALIGHIERI, *La Divina Commedia*, commentata da G.A. SCARTAZZINI, settima edizione in gran parte rifatta da G. Vandelli, col rimario perfezionato di L. Polacco e indice dei nomi proprii e di cose notabili, Milano, Hoepli, 1914, p. 1013.

La seconda volta che verrà usata in questo senso, in *Par.* XXX, 33, farà di Dante il solo altro “artista” a ricevere questa designazione nella *Commedia*»<sup>82</sup>.

Infine Anna Maria Chiavacci Leonardi, nel 1994, per commentare il «similmente operando a l’artista / ch’a l’abito de l’arte ha man che trema» di *Par.* XIII, 77-78, oltre che al passo di *Conv.* IV.ix evocato da Torraca rinvia pertinentemente a *Conv.* III.vi, 6: «E se essa umana forma, esemplata e individuata, non è perfetta, non è manco dello detto esemplo (*scil.* l’idea esemplare che è nella mente divina), ma della materia la quale individua». Quanto poi alla «man che trema» del v. 78 l’annotazione della Chiavacci Leonardi, che richiama il passo di *Par.* XXIII ispirato al confronto con l’*Ars poetica* oraziana, è bellissima: «lo stesso tremito, lo stesso verbo, tornerà a XXIII, 66 per dire l’insufficienza dell’autore stesso al suo alto tema. In questo verso, uno dei grandi terzi versi danteschi, si scopre la sofferta esperienza di Dante in strenua gara con la materia di cui si era *fatto scriba* (x, 27)»<sup>83</sup>.

La caduta della «possa» dell’«alta fantasia», nel canto XXXIII, sancirà infine la crisi iniziatica che blocca il percorso verso «l’ultimo suo», ma che è stata superata proprio in vista dell’«ultimo», del *télos* non ancora raggiunto. E questa crisi si illumina ulteriormente se la si legge alla luce dell’intenzione innovativa rispetto ai precetti classici dell’equilibrio e della misura del testo poetico, cioè della commisurazione fra la materia scelta e le forze espressive dell’autore che si accinge a trattarla. Concordi, i commentatori riconoscono nella terzina XXIII, 64-66, «ma chi pensasse il ponderoso tema / e l’omero mortal che se ne carca, / nol biasmerebbe se sott’esso trema», un preciso rinvio polemico al luogo (*Ars p.*, 38-40) in cui Orazio invita l’aspirante poeta a ponderare, a soppesare l’adeguatezza dell’argomento rispetto alla portata della propria perizia artistica, letteralmente della propria ‘spalla’, dell’«omero mortal». E l’arcata aperta all’inizio della cantica, con l’avviso ai lettori di meditare bene se partecipare con le loro forze al viaggio nelle nuove acque, viene a compimento proprio in questo supremo nodo che stringe Dante nella sfida a Orazio, recuperando anche la riflessione del *Convivio*<sup>84</sup>.

Come suggerisce ancora Mira Mocan,

nell’annunciare la propria difficoltà espressiva, Dante si è invece assunto la materia più ardua, perché divina: troppo grave per qualunque «omero mortal», sfidando quindi nel modo più assoluto il precetto oraziano e misurando così direttamente la distanza incolmabile fra l’eccellenza dei classici e la nuova poetica cristiana del *Paradiso*, da lui

<sup>82</sup> HOLLANDER, commento cit. a *Par.* XVIII, 51, vol. III, p. 197.

<sup>83</sup> CHIAVACCI LEONARDI, commento cit. a *Par.* XIII, 77-78, pp. 372-73.

<sup>84</sup> Intorno al ricorso al verbo «biasimare» in *Par.* XXIII, 66 e in *Conv.* III.iv, 10-12, dove Dante «si difende dal possibile “biasimo” per aver colpevolmente disatteso alcuni precetti oraziani» («per lui, poeta cristiano, quei precetti sono sempre validi, anche se una serie di ragioni filosofiche e teologiche mostrano che essi non sono sempre e del tutto applicabili»), insiste PAOLAZZI, *La maniera mutata*, cit., pp. 326-27; ma cfr. anche pp. 319 ss., sul ripetersi, nel *Paradiso*, di «dichiarazioni [...] circa il deciso superamento di ogni materia mai “portata” [...] dalla parola dei poeti o “compresa” dalla fantasia».

stesso plasmata nell'affrontare una materia "sacra". Nel riso di Beatrice, e nella dichiarazione di ineffabilità che ne insinua la bellezza mentre dichiara di rinunciare a raffigurarlo, si riassume lo scarto e il superamento dei limiti di oraziana memoria<sup>85</sup>.

Per Dante, il Dante che ha raggiunto ormai l'Empireo ed è uscito dal tempo per entrare definitivamente nell'eterno, non possono essere più la misura, il *modus* e la tecnica costruttiva, la «callida iunctura», a determinare l'adeguatezza fra stile e materia, fra "arte" e "rappresentazione": ma solo la *convenientia*, pur nella sua natura umbratile e imperfetta, rispetto alla verità dell'essere. A venir messa in discussione è proprio la categoria di *artista*, inaugurata da Dante, che come ho detto in apertura è, insieme a Cino, il primo a utilizzare il lemma, di certo in maniera assai più approfondita dell'amico lirico e giurista (dunque a pieno titolo *artista*).

Dante sceglie per sé la definizione di *poeta* (*Par.* xxv, 8), che ha attribuito solo a Virgilio e Omero (*Inf.* iv, 80 e 88) e a Stazio (*Purg.* xxii, 72)<sup>86</sup>. E *poeta* significa qualcosa di più grande, ontologicamente diverso dal semplice *artista*, dall'*artifex*, l'"artigiano" della lingua pur molto avvertito ed elegante: ha superato ogni antagonista e competitore, ogni «miglior fabbro del parlar materno». Il poeta sa «intrare in intima sua» e in quel luogo ascendere allo stato mentale e spirituale più elevato, per ascoltare la Voce che, risuonando «de excelso», «dictat interius». Egli è ormai assai *più che un artista*, e perfino *più che un poeta* come furono quei classici a cui si ispira e che gli sono stato maestri: è lo scriba di Dio, «unicus dictator» di tanti «scribi divini eloquii» (*Mon.* iii.iv, 11). Dante è quindi il solo artista, il solo poeta, capace «di oltrepassare ogni forma stilistica e contenutistica, di trasmodarsi oltre ogni possibile "modus significandi"»<sup>87</sup>.

Proprio nel canto xxiii, nel cuore del richiamo polemico al «Sumite materiam» oraziano, il poeta dichiara l'eccezionalità della propria fatica, del mai prima pensato «ponderoso tema» (v. 64) che lo sta schiacciando, come il giogo sul collo di Giasone. Infatti:

non è pareggio da *picciola barca*  
 quel che fendendo va l'*ardita prora*,  
 né da nocchier ch'a sé medesimo parca (*Par.* xxiii, 67-69).

Galleggia di nuovo, con significativa ripresa della metaforica e del lessico, il richiamo all'unicità della propria scrittura già dichiarata, come s'è detto, nel-

<sup>85</sup> MOCAN, *Vedere la "vera luce"*, cit., p. 688.

<sup>86</sup> Cfr. il bel saggio di S. ASPERTI, *Dante, I trovatori, la poesia*, in *Le culture di Dante. Studi in onore di Robert Hollander*. Atti del quarto Seminario dantesco internazionale (University of Notre Dame (Ind.), USA, 25-27 settembre 2003), a cura di M. Picone, Th. J. Cachey Jr. e M. Mersica, Firenze, Cesati, 2004, pp. 61-92, specie pp. 61 ss., con richiami alla bibliografia pregressa: in particolare B. BARGAGLI STOFFI-MÜHLETHALER, "Poeta", "poetare" e sinonimi. *Studio semantico su Dante e la poesia duecentesca*, Firenze, Accademia della Crusca, 1986 («Studi di lessicografia italiana», 8).

<sup>87</sup> VILLA, *La protervia di Beatrice*, cit., p. 225.



l'esordio del *Purgatorio* («Per correr miglior acque alza le vele / omai la navicella del mio ingegno») e all'inizio del canto II del *Paradiso* («O voi che siete in picciolletta barca, / desiderosi d'ascoltar, seguiti / dietro al mio legno che cantando varca»). Una «picciola barca» non può affrontare un «pareggio», un percorso come quello sull'«acqua che già mai non si corse» che «fendendo va l'ardita prora» della nave-mente-*Commedia*, cioè della fantasia creatrice del poeta, secondo la metafora assunta e rielaborata da Dante sulla base di Bartolomeo Anglico e Averroè<sup>88</sup>. E non sfuggirà di certo che l'«ardita» di *Par.* XXIII, 68 anticipa di dieci canti l'«ardito» che, in rima con «infinito», ho già segnalato in *Par.* XXXIII, 79. La terzina è davvero, come ha intuito Robert Hollander, «una sorta di “pietra di confine” per la *Commedia*, in cui si registra l'esperienza diretta dell'empireo da parte del protagonista»<sup>89</sup>. Su questo lido sembra naufragare, e in realtà giunge invece a maturazione piena, «quel “figuralismo intratestuale” così caratteristico della produzione dantesca: ma è solo in questo punto che, di fatto, la coincidenza fra navigazione e scrittura si realizza pienamente, nel recupero, peraltro, delle ricchissime implicazioni precedentemente assunte dall'immagine nelle opere dantesche, con riferimento al suo stesso destino umano e individuale»<sup>90</sup>.

La mente del poeta, uomo che ha raggiunto il punto sublime della maturità spirituale, e quindi grazie a lui la mente umana, è una nave che distende le vele per correre le acque della vita. Il cammino di questa nave è anche il percorso che la mente del lettore è invitato a seguire, crescendo, innalzandosi, in un'iniziazione in cui la profondità è sublimità, giacché *approfondire* significa *salire in alto*.

7. Per chiudere queste considerazioni intorno al campo di tensioni semantiche imperniato sulla categoria di *artista* e alle dinamiche che gli imprimono trasformazioni decisive nell'età di Dante, credo valga la pena di soffermarsi sul testo del *Communiter*, un interessantissimo commento all'*Ars poetica* oraziana riportato alla luce da Claudia Villa, e poi edito e studiato da Lisa Ciccone, che offre alcuni spunti per cogliere nel suo farsi l'idea moderna che *la mente è il luogo d'origine della poesia* e l'*ars* un limite, necessario ma non insuperabile, alla creatività dell'*opifex-artifex-poeta*.

*Communiter* è di assai probabile fattura italiana; l'area culturale in cui nacque

<sup>88</sup> Rinvio ancora una volta a BOLOGNA, «*La navicella del mio ingegno*», cit. Per il rapporto fra la miniatura del codice Egerton 943, la cultura scientifico-allegorica dantesca e quella dei primi commentatori si vedano le importanti ricerche di A. PEGORETTI: il libro *Indagine su un codice dantesco. La «Commedia» Egerton 943 della British Library*, Pisa, Felici, 2014, pp. 167-74, ed ora il saggio *Un Dante “domenicano”*. *La «Commedia» Egerton 943 della British Library*, in *Dante visualizzato. Carte ridenti, I: XIV secolo*, a cura di R. Arqués Corominas e M. Ciccutto, Firenze, Cesati, 2017, pp. 127-42.

<sup>89</sup> HOLLANDER, commento cit. a *Par.* XXIII 67-69, vol. III, p. 253.

<sup>90</sup> MOCAN, *Vedere la “vera luce”*, cit., p. 689. Fra virgolette un richiamo a E. PASQUINI, «*Paradiso» XXIII come icona del terzo regno*, in *La parola e l'immagine*, cit., pp. 65-73 (a p. 67); cfr. anche, dello stesso Pasquini, il notevole volume *Dante e le figure del vero: la fabbrica della «Commedia»*, Milano, Mondadori, 2001, pp. 123-26.

può essere ristretta con alta probabilità a quella tosco-emiliana; fu comunque generato nel quadro del rinnovato spirito comunale e più peculiarmente nel «mondo della scuola», e di «un livello di insegnamento già avanzato, successivo rispetto alla più basilare istruzione relativa alla grammatica e alla morfologia»<sup>91</sup>:

Dal punto di vista testuale, la datazione del nucleo originario del *Communiter* sembra [...] non dover andare oltre la metà del XIV secolo ed essere spostata piuttosto indietro nell'ambito della prima metà del XIV, o, se l'*auctor* fosse un grande innovatore, addirittura alla fine del XIII, ancora lontana sia dai processi di accusa e difesa della poesia che della medesima presuppongono un'autonoma valutazione, sia dalla fortuna di Seneca e dal clima intellettuale che ruotava intorno a Petrarca<sup>92</sup>.

L'elemento di più grande risalto, nel *Communiter*, è una spiccata, originale, coraggiosa presa di distanza nella valutazione dell'autonomia assiologica e operativa della *poetria* rispetto all'arte retorica, parallelo al movimento che a poco a poco si produce in quel periodo in numerosi livelli dell'*episteme*:

il contesto storico da una parte e lo sviluppo endogeno alle singole discipline dall'altra crearono le condizioni per lo smembramento del grande bacino della retorica e la rottura del *Trivium*. [...] All'epoca della stesura del *Communiter* i tempi erano senza dubbio maturi per la mutazione dello schema delle sette arti strutturatosi sin da Marziano Capella e Cassiodoro e per l'inserimento della poesia fra le arti del discorso<sup>93</sup>.

Il postillatore oraziano, probabilmente un maestro toscano di Pescia («Vescontinus de Piscia»)<sup>94</sup> apre la sua lezione, vero e proprio *accessus* all'*Ars*, con una forte perorazione a favore della *scienza poetica* equiparata, in coppia con la «retorica», ma sganciata da essa, all'altro duetto «grammatica et dialectica», e immediatamente orienta il discorso verso una dialettica fra *intellectus* e *affectus* che mi sembra molto innovativa per quel torno d'anni. Non mi stupirei se si riuscisse un giorno a dimostrarne un'origine almeno latamente mendicante, in particolare francescana, con una probabile ispirazione riconducibile a diverse correnti dell'agostinismo medioevale:

*Communiter a doctoribus traditur quod tres sunt scientie de sermone: grammatica, dialectica et rhetorica, sed, ut mihi videtur, scientia que poesis dicitur ad sermocinalem partem satis debet et potest apte reduci. Cum enim scientia comparetur ad animam sicut ad proprium subiectum et due sint anime potentie principales, scilicet intellectus et affectus*<sup>95</sup>.

<sup>91</sup> Cfr. L. CICCONE, *Introduzione*, in EAD., *Esegesi oraziana nel Medioevo: il commento «Communiter»*, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2016, pp. 3-117 (in particolare pp. 58 ss.; le parole citate fra virgolette sono alle pp. 61-62).

<sup>92</sup> Ivi, p. 57.

<sup>93</sup> Ivi, p. 47.

<sup>94</sup> Ivi, p. 60.

<sup>95</sup> *Communiter*, 1 e 7, ivi, p. 217.

È inatteso il richiamo a una teoria dell’anima e delle emozioni, in una sede come questa. Viene a crearsi, fin dalle prime battute del *Communiter*, un incrocio innovativo e fruttuoso fra la dimensione retorica e quella psicologica, che sposta l’asse intorno a cui ruota la riflessione sulla poetica:

La novità del *Communiter* secondo cui la poesia va inserita tra le discipline sermocinali perché, come la retorica, riesce a catturare l’attenzione dell’ascoltatore non solo attraverso le parole, ma anche perché in grado di creare immagini, recitare o raffigurare mediante i tropi, va [...] rapportata agli anni in cui bisognava ancora liberare la poesia dalle pastoie scolastiche del Trivio e in cui l’*auctoritas* di Aristotele immediatamente fruibile tramite le nuove traduzioni e la circolazione del commento di Averroè consentiva un nuovo riordinamento dell’intera *scientia sermonis*<sup>96</sup>.

Nel *Communiter* si riverbera dunque la radicale mutazione in atto nella cultura scolastica. L’evoluzione epistemologica fin qui tratteggiata sembra ricondurre agli stessi ambienti frequentati da due non ancora abbastanza noti *magistri* coevi di Dante, Guizzardo da Bologna e Pace da Ferrara<sup>97</sup>, che commentando la *Poetria nova* chiamarono in causa Aristotele «per affermare che la poetica e la retorica sono due discipline indipendenti l’una dall’altra visto che ad esse lo Stagirita aveva dedicato due opere distinte»<sup>98</sup>. Su un orizzonte epistémico ampio, l’apertura dell’autore del *Communiter* all’autonomia della poetica dalla retorica, nella prospettiva di una valutazione degli aspetti “intellettivi” accanto a quelli “affettivi” del testo<sup>99</sup> è già di per sé sintomo di una mutazione radicale, direi quasi antropologica, del clima culturale maturato tra la fine del XIII e l’inizio del XIV secolo nei grandi *studia* e nei centri minori dell’Italia centro-settentrionale, in particolare toscani ed emiliano-romagnoli.

Soprattutto mi sembra fondamentale, nell’orizzonte fin qui delineato, il richiamo del *Communiter* alla figura del *poeta* come *artifex* ed *opifex*: «*poesis* est nomen artis, *poetria* nomen libri de arte, *poeta* nomen auctoris sive artificis, *poema* nomen operis a poeta confecti»<sup>100</sup>. L’*ars* è *opus*, insieme teoria e strumento, struttura concettuale e capacità materiale. Come l’*artifex* divino, così quello umano agisce sulla materia, trasforma il “quasi nulla” in “qualche cosa”. Il Creatore trasse il mondo dal *quidam nihil* ribadito dalla tradizione agostiniana, che si riverbera in

<sup>96</sup> CICCONE, *Introduzione*, cit., pp. 53-54.

<sup>97</sup> Su Guizzardo e Pace si veda almeno C. VILLA, *Bartolomeo da San Concordio, Trevet, Musato, Dante (Inf. xxxiii). Appunti per le vicende di Seneca tragico nel primo Trecento*, in «*Moribus antiquis sibi me fecere poetam*». *Albertino Mussato nel VII centenario dell’incoronazione poetica (Padova 1315-2015)*, a cura di R. Modonutti e E. Zucchi, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2017, pp. 161-76 (alle pp. 163 e 172-73, con rinvii bibliografici).

<sup>98</sup> CICCONE, *Introduzione*, cit., p. 48.

<sup>99</sup> Questa posizione venne forse condivisa anche da altri commentatori del tempo; occorrerà attendere il compimento delle ricerche di Lisa Ciccone intorno ai due maestri emiliani: cfr. per ora l’*Introduzione*, cit., specie pp. 42 ss.

<sup>100</sup> *Communiter*, 13, p. 218; la stessa categorizzazione verrà ripetuta successivamente, al termine di un’*amplificatio* del ragionamento intorno all’*ars intrinseca*, nel paragrafo 137, a p. 235.

età carolingia nell'*Epistola de nihilo et tenebris* di Frìdegiso di Tours<sup>101</sup>; del pari l'artista, fin dai primi versi in lingua volgare della tradizione europea (il provocatorio *Farai un vers de dreit nien* di Guglielmo IX di Aquitania, forse polemico proprio nella direzione dei filosofi come Frìdegiso), proclama con fiera oltranza la propria potenza creatrice capace di "trarre dal nulla" una poesia, di "comporla con il nulla", "trattando del nulla".

È rilevante in modo speciale una sottolineatura molto originale del *Communiter*, che conduce subito all'ambiente in cui filosofia e poesia si nutrono reciprocamente: quello stilnovistico, in particolare cavalcantiano e dantesco, e più ancora agli ultimi canti del *Paradiso*. Il "luogo" in cui l'evento della creazione si compie, secondo il *Communiter*, è *la mente del poeta*: «Hec siquidem principaliter ducunt originem ex mente artificis ubi est ars intrinseca, idest exemplar formale omnium que gerenda sunt foris»<sup>102</sup>. Poco dopo, elencando le quattro caratteristiche necessarie al «vates sive dictator et orator quisque, persuadere cupiens quod intendit»<sup>103</sup>, il commentatore oraziano riprende e puntualizza l'idea, che con tutta evidenza gli sta molto a cuore, giacché costituisce il nocciolo della sua proposta originale: «In hiis quattuor ideo maxime ars intrinseca dicitur contineri, quia trahunt exemplare principium ex mente opificis, ubi ars intrinseca fore dicitur, que forma est et exemplar eorum que foris aut verbis aut actibus exprimuntur»<sup>104</sup>.

Nella stessa età in cui i poeti-filosofi dello Stilnovo, in particolare Cavalcanti e Dante, elaborano una moderna teoria del *phantasma* che lo *spiritus* accoglie, forma e trasforma attraverso le potenze dell'anima, è certo di grande innovatività la determinazione, nella breve *ars* che il *magister* autore del *Communiter* incastonava entro il suo commento alla canonica *Ars* oraziana, di due livelli dell'*ars poetica*, intesa come *téchne*, capacità esecutiva, e come *epistème*, sapere teorico: l'*ars intrinseca*, che si svolge e si compie *nello spazio interiore della mente dell'artista*, dell'«opif[ex] sive poeta» che edifica l'«opus sive poema»<sup>105</sup>, e nella quale l'opera d'arte viene immaginata come *exemplar formale* dell'*opus*; quella *extrinseca*, che realizza concretamente gli aspetti "esteriori" della messa in opera, «esprimendoli a parole o con le azioni» («aut verbis aut actibus exprimuntur»).

Giunge così a piena maturazione e a compimento, spostando il fulcro dell'attenzione dagli aspetti puramente retorico-formali a quelli estetico-psicologici relativi alla creatività interiore, un'idea che aveva già fissato, ricorrendo a profonde tonalità agostiniane e con un'alta consapevolezza di scrittura, di fatto un'autoreferenzialità che fa dell'*ars poetica* un'espressione di poesia<sup>106</sup>, uno fra i maestri

<sup>101</sup> Cfr. *Fridugiso di Tours e il «De substantia nihili et tenebrarum»*. Edizione critica e studio introduttivo, a cura di C. GENNARO, Padova, Cedam, 1963; FREDEGISO DI TOURS, *Il nulla e le tenebre*, trad. it. di F. D'Agostini, Genova, Il Nuovo Melangolo, 1998.

<sup>102</sup> *Communiter*, 71, p. 225 (corsivo mio).

<sup>103</sup> Ivi, 134, p. 235.

<sup>104</sup> Ivi, 135, p. 235.

<sup>105</sup> Ivi, 138, p. 235.

<sup>106</sup> Sul tema si veda l'importante libro di J.-Y. TILLIETTE, *Des mots à la Parole. Une lecture de la «Poetria Nova» de Geoffroy de Vinsauf*, Genève, Droz, 2000, in particolare pp. 17 ss.

delle arti poetiche del primo XIII secolo, Geoffrey de Vinsauf, in apertura della sua *Poetria nova*, composta per rinnovare nella modernità l’insegnamento della *Rhetorica ad Herennium*<sup>107</sup>. A lui si deve un efficacissimo, limpido parallelo fra l’attività del poeta e quella dell’architetto, in primo luogo dell’architetto supremo nell’atto della creazione del mondo<sup>108</sup>, su cui il Medioevo ha moltiplicato l’iconografia. L’artista, seguendo un’*intrinseca linea cordis*, imita il gesto creativo tracciando i suoi versi con il “compasso che ruota ‘dentro’ la mente” («*circinus interior mentis*»), costruisce diagrammi, stende progetti di edifici verbali<sup>109</sup>. A me sembra che in questo modo si applichino le strategie compositive di una pedagogia e di una mnemotecnica spirituali che appaiono influenzate insieme dal neoplatonismo e dal pensiero agostiniano medioevale, in particolare da Ugo di San Vittore (penso specialmente al *Didascalicon*, al *De archa Noe* e al *Libellus de formatione Arche*)<sup>110</sup>:

Si quis habet fundare domum, non currit ad actum  
 Impetuosa manus: *intrinseca linea cordis*  
*Praemetitur opus*, seriemque sub ordine certo 45  
*Interior praescribit homo, totamque figurat*  
*Ante manus cordis quam corporis; et status ejus*  
*Est prius archetypus quam sensilis. Ipsa poesis*  
*Spectet in hoc speculo quae lex sit danda poetis.*  
 Non manus ad calamum praeceps, non lingua sit ardens 50  
 Ad verbum: neutram manibus committe regendam  
 Fortunae; sed *mens* discreta praeambua facti,  
 Ut melius fortunet opus, suspendat earum  
 Officium, tractetque diu de themate secum.  
*Circinus interior mentis praecircinet omne* 55  
*Materiae spatium. Certus praelimitet ordo*  
 Unde praearripiat cursum stylus, at ubi Gades

<sup>107</sup> Al 1210 circa datava la stesura della *Poetria nova* il classico studio di FARAL, *Les Arts poétiques*, cit., pp. 16 e 28-33.

<sup>108</sup> Sul rapporto imitativo che lega la creazione di Dio-architetto, quella della Natura che disegna con un compasso un volto bello e poi, *a capite ad calcem*, l’intera persona, e quella della mente umana che, con la mano interiore, dà forma anzitutto mentale si vedano le fini considerazioni di S. DE LAUDE, «*Dalla testa ai piedi*». *Quando chi scrive è come Dio*, in «il verri», xxvi (2004), pp. 84-94 (a p. 92 si richiama la diffusissima *Cosmographia* di Bernardo Silvestre, del 1145 circa, per la creazione dell’uomo dalla testa ai piedi).

<sup>109</sup> Mary Carruthers ha riconosciuto nei versi di Geoffrey de Vinsauf la fonte del finale del I libro del *Troilus and Criseyde* di Geoffrey Chaucer: cfr. M. CARRUTHERS, *Seeing Things. Locational Memory in Chaucer’s Knight’s Tale*, in *Art and Context in Late Medieval Narrative. Essays in Honour of Robert Worth Frank, Jr.*, a cura di R. Edwards, Cambridge-Rochester, D.S. Brewer, 1994, pp. 93-106 (alle pp. 97-98). Della stessa studiosa, sul ruolo delle mnemotecniche e dei diagrammi nella pedagogia medioevale, si vedrà ovviamente il classico volume *The Book of Memory. A Study of Memory in Medieval Culture*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008<sup>2</sup>.

<sup>110</sup> *Hugonis de Sancto Victore De archa Noe - Libellus de formatione arche*, a cura di P. SICARD, Turnhout, Brepols, 2001; il *De archa Noe* alle pp. 3-117; il *Libellus* alle pp. 121-62.

Figat. Opus totum prudens in pectoris arcem  
 Contrahe, *sitque prius in pectore quam sit in ore.*  
*Mentis in arcano cum rem digesserit ordo,* 60  
 Materiam verbis veniat vestire poesis<sup>111</sup>.

La mente dell'artista, nell'«arcano» dell'interiorità, progetta e poi edifica l'opera d'arte, così figurativa come verbale, seguendo un'«intrinseca linea cordis», un «disegno interiore del cuore», ed è ancora l'*interior homo* a tracciare l'insieme, la totalità della casa («domum [...] totam»), «dentro» lo spazio mentale, con la «mano del cuore» prima che con la «mano del corpo»; l'opera esiste anzitutto in quanto modello formato nella mente («archetypus») e solo successivamente come realizzazione materiale, sensibile («sensilis»). Nello specchio («speculum») offerto dalle arti figurative la poesia deve riconoscere la legge da offrire ai poeti («ipsa poesis / Spectet in hoc speculo quae lex sit danda poetis»). In questa operazione schiettamente neoplatonico-agostiniana compiuta dal «compasso interiore della mente» che circoscrive lo «spazio in cui la materia artistica può prender forma» («circinus interior mentis praecircinet omne / materiae spatium») non sarà troppo ardito riconoscere una delle stazioni fondamentali del progressivo cammino verso le nuove idee di *ars* e di *artista*, focalizzato dal *Communiter* e immediatamente dopo, in un clima culturale ormai profondamente diverso, assunto e superato dal genio dantesco.

Al termine di questo percorso, sulle soglie della civiltà moderna, la figura interiore comporrà, in un *locus qui non est locus* e sotto il segno del «concetto», il disegno tracciato *intus* dal compasso della mente e la *dispositio* della materia nei *loci* di memoria. Un teorico attentissimo alle mutazioni epistemiche ed emozionali del suo tempo, come Gian Piero Lomazzo, nel *Trattato dell'arte della pittura* (1584) parlerà di «composizione delle forme nella idea», e descriverà come esempio archetipico della svolta manieristica lo sterminato spazio interiore in cui «andava poi profundando [...] sottilmente e con gran consideratezza il profondo Buonarroti»<sup>112</sup>.

Proprio Michelangelo, che alle letture neoplatoniche e «spirituali» legherà le fonti del Platone tradotto nella Firenze medicea da Marsilio Ficino e con ogni probabilità una riflessione anche sulla *Commedia* dantesca, di questo spazio interiore

<sup>111</sup> Il testo di GEOFFROI DE VINSANF, *Poetria nova*, vv. 43-56, si legge in FARAL, *Les arts poétiques*, cit., pp. 198-99 (corsivi miei). Da ultimo si vedano le considerazioni notevoli di TILLIETTE, *Des mots à la Parole*, cit., specie pp. 68 ss., e di P. BAGNI, *Linguaggi dell'estetica*, a cura di L. Rampello e M. Petrelli, Firenze, Alina, 2006, specie pp. 163 ss. Sui debiti della *Poetria nova* rispetto a Giovanni di Salisbury e Bernardo di Chartres cfr. M. CURRY WOODS, *Some Techniques of Teaching Rhetorical Poetics in the Schools of Medieval Europe*, in *Learning from the Histories of Rhetoric. Essays in Honor of Winifred Bryan Horner*, a cura di T. Enos, Carbondale and Edwardsville, Southern Illinois University Press, 1993, pp. 91-113.

<sup>112</sup> G.P. LOMAZZO, *Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura*, l. VI, cap. LXV, *Composizione delle forme nella idea*, in Id., *Scritti sulle arti*, a cura di R.P. Ciardi, 2 voll., Firenze, Centro Di, 1973-74, vol. II, pp. 415-19.

in cui si forma e si trasforma l'*idea* offrirà la moderna declinazione esaltando la potenza «della fantasia e l'interiorità di fronte al conformismo verso la tradizione e l'autorità»<sup>113</sup>; «ed è anche ovvio che su questo piano si finisca per vedere, in Michelangelo, l'antirinascimento nella sua manifestazione più clamorosa, il rinascere in lui d'uno spirito mistico medievale, contro il razionalismo paganeggiante»<sup>114</sup>.

La più celebre quartina del grande artista, che meriterebbe d'essere ripensata alla luce di un probabile modello dantesco, propone una limpida definizione delle categorie di «concetto» e di «intelletto», a pieno titolo neoplatoniche, e proprio sulla linea che Dante tracciò nei canti paradisiaci su cui sto soffermandomi:

Non ha l'*ottimo artista* alcun concetto,  
ch'un marmo solo in sé non circoscriva  
col suo soverchio, *et solo a quello arriva*  
*la man, che ubbidisce all'intelletto*<sup>115</sup>.

«Michelangelo's use of *intelletto* is further evidence that he had “frequented the doctors and saints” of Neo-Platonism»<sup>116</sup>: il commento di un grande studioso del livello di Robert J. Clements riconduce appunto all'ambiente neoplatonico, senza però richiamare ai versi fin qui rammentati dei canti XIII, XXII e XXX del *Paradiso*, che Michelangelo doveva pur conoscere bene, visto che, secondo quanto dichiarò il suo biografo Ascanio Condivi, «ogni sera [...] si faceva leggere qualche cosa di Dante, o del Petrarca, e tal volta del Boccaccio, fin che si addormentasse»<sup>117</sup>. Mi pare degna di ulteriori scavi la prospettiva, fin qui a mio parere poco attentamente valutata, di un Michelangelo poeta, pittore e scultore che riflette su tutti questi piani intorno al modello di Dante, fondativo della nuova categoria di *artista*, e sui limiti entro cui riesce ad agire lo strumento guidato dalla mente («la man che ubbidisce all'intelletto») allorché materializza l'opera tutta mentale, esteriorizzandone «il concetto».

<sup>113</sup> E. BATTISTI, *Il concetto di imitazione nel Cinquecento da Raffaello a Michelangelo*, in «Commentari», VII/2 (1956), pp. 86-104, a p. 104 (ripreso poi nel suo *Rinascimento e Barocco*, Torino 1960, pp. 197-98).

<sup>114</sup> ID., *Storia della critica su Michelangelo* (1966), in ID., *Michelangelo. Fortuna di un mito. Cinquecento anni di critica letteraria e artistica*, a cura di G. Saccaro Dal Buffa, Firenze, Olschki, 2012, pp. 3-25, a p. 21.

<sup>115</sup> MICHELANGELO BUONARROTI, *Rime e lettere*, a cura di A. Corsaro e G. Masi, Milano, Bompiani, 2017, p. 206.

<sup>116</sup> R.J. CLEMENTS, *Michelangelo's Theory of Art*, New York, Routledge & Kegan Paul, 1961, p. 15 (ma più in generale l'intero cap. I, *Beauty, Intellect, and Art*, pp. 1-66); alle pp. 16 ss. Clements raccoglie e discute altre liriche michelangiottesche in cui compare «this key term, *intelletto*», e ponendosi il problema dell'influsso sull'età manieristico-barocca di questa teoria michelangiottesca dell'arte come concetto interiore, rileva come anche «Galileo used Michelangelo's own vocabulary when he asked, “And when would you know how to remove the excessive stone [*soverchio*] from a piece of marble and discover that beautiful figure which was hidden within?» (p. 28).

<sup>117</sup> Cfr. ora G. BUSI, *Michelangelo. Mito e solitudine del Rinascimento*, Milano, Mondadori, 2017, pp. 47 e 268.

Il messaggio di Michelangelo, e prima del suo ispiratore Dante, intorno a quella che Paul Valéry definì «une intime correspondance» fra «la pensée de l'artiste et la matière de son art», «remarquable par une réciprocité dont ceux qui ne l'ont pas éprouvée ne peuvent imaginer l'existence»<sup>118</sup>, è «indirizzato all'umanità intera, e non solo ai contemporanei. [...] Michelangelo anche criticamente fece in modo essere “non finito”»<sup>119</sup>. Non a caso un artista novecentesco attento alla visionarietà come forma del movimento mentale, quale fu Umberto Boccioni, nel 1914 riconobbe che «nessuno dei maestri antichi ebbe più di Michelangelo potenzialmente ciò che noi chiamiamo “uno stato della mente”»<sup>120</sup>.

È di grande significato epistemologico che proprio alla stessa, già evocata categoria di *stato mentale*, così peculiare della psicologia di un Medioevo neoplatonico ispirato dallo pseudo-Dionigi l'Areopagita e da Giovanni Scoto Eriugena, commentati e fatti maturare da Ugo e Riccardo di San Vittore sempre presenti nel fondo della poetica di Dante, si richiamasse nel 1910 il già ricordato poeta e filologo Ezra Pound in un saggio innovativo quale fu *The Spirit of Romance*, parlando del

viaggio dell'intelletto di Dante attraverso quegli stati d'animo in cui gli uomini, di ogni sorta e condizione, permangono prima della loro morte; inoltre Dante, o intelletto di Dante, può significare “Ognuno”, cioè “Umanità”, per cui il suo viaggio diviene il simbolo della lotta dell'umanità nell'ascesa fuor dall'ignoranza su verso la chiara luce della filosofia. Nel secondo di questi sensi, il viaggio è lo sviluppo mentale e spirituale di Dante. [...] Non vi è dubbio che Dante concepisse l'Inferno, il Purgatorio e il Paradiso reali come stati e non come luoghi. Qualche tempo prima Riccardo di San Vittore aveva espresso questa tendenza [...]»<sup>121</sup>.

8. Nell'età di Dante, dunque, elementi aristotelici ed altri di origine neoplatonica e agostiniana si fondono nella straordinaria dialettica dell'evento della creazione nella mente dell'artista divenuta *opificium*, officina e dimora, focolare domestico e laboratorio: *obrador*, ‘luogo in cui opera l'artista’, ‘luogo dell'opera’, come già lo chiamava il primo poeta volgare d'Europa, l'oltranzoso Guglielmo IX d'Aquitania<sup>122</sup>. La mente del poeta-artista-artefice è “un luogo che non è luogo”, secondo la bellissima formula con cui, nelle *Confessiones*, Agostino definiva lo

<sup>118</sup> Così P. VALÉRY, *Autour de Corot* (1932), in ID., *Œuvres*, a cura di J. Hytier, 2 voll., Paris, Gallimard, 1960, vol. II, pp. 1307-25 (a p. 1316); a questo bellissimo saggio di Valéry si richiamava anche Clements nel passaggio evocato nella nota precedente.

<sup>119</sup> E. BATTISTI, *Storia della critica su Michelangelo*, cit., p. 25.

<sup>120</sup> Così Umberto Boccioni, *Il Dinamismo Plastico*, del 1914, ricordato da R. CARRIERI, *Pittura e scultura d'avanguardia, 1890-1960, in Italia*, Milano, Edizioni della Conchiglia, 1960, p. 53; trago la citazione da E. BATTISTI, *Michelangelo: la sua importanza per il secolo XX* (1975), in ID., *Michelangelo. Fortuna di un mito*, cit., pp. 149-57, a p. 152.

<sup>121</sup> POUND, *Dante*, cit., pp. 27-78, alle pp. 36-37.

<sup>122</sup> Cfr. GUGLIELMO IX D'AQUITANIA, *Ben vuellh que sapchon li pluzor* (*BdT* 183, 2), v. 3, in ID., *Poesie*, ed. cit., pp. 165-68, a p. 165.



spirito: appunto «locus qui non est locus»<sup>123</sup>. Popolato dalle idee e dalle emozioni, capace di farle reagire reciprocamente per dar vita a un’opera originale come fa l’artigiano nella sua officina, questo *locus* della mente, indecidibile e imprevedibile, è l’interiorità, l’*intus* grazie a cui Agostino, sviluppando il pensiero di Paolo, arricchisce la meditazione cristiana sull’antica *psyché*. In quell’*intus*, come assoluta libertà dello spirito, prende forma la creatività che è il più alto stato di grazia concesso all’essere umano. Si adempie così il rarissimo destino per cui, nel pensiero agostiniano, l’uomo è stato creato come inizio (*initium*, non *principium*) capace a sua volta di “dare inizio” a nuove realtà, “creatura che diviene creatore” come ha visto lucidamente Hannah Arendt:

Poiché sono *initium*, nuovi venuti e iniziatori grazie alla nascita, gli uomini prendono l’iniziativa, sono pronti all’azione. [*Initium*] *ergo ut esset, creatus est homo, ante quem nullus fuit* (‘perché ci fosse un inizio fu creato l’uomo, prima del quale non esisteva nessuno’), dice Agostino nella sua filosofia politica. Questo inizio non è come l’inizio del mondo, non è l’inizio di qualcosa, ma di qualcuno, che è a sua volta un iniziatore. Con la creazione dell’uomo, il principio del cominciamento entrò nel mondo stesso, e questo, naturalmente, è solo un altro modo di dire che il principio della libertà fu creato quando fu creato l’uomo, ma non prima<sup>124</sup>.

Si potrà anche allegare, fra i testi su cui di certo Dante meditò, e accanto a lui la cultura scolastica che andava elaborando la nuova idea della *mens artificis*, e così superava gli schematismi delle *Artes* e delle *Poetriae* antiche e moderne, un magnifico passaggio della *Consolatio Philosophiae* di Boezio. Comparando la *mente* dell’*artifex* (che per il momento è solo un “artefice”, non ancora un “artista”), nel momento in cui dà forma storica all’idea dell’opera, alla provvidenzialità divina che «dispone ciò che va realizzato in maniera puntuale e stabile», ben diversamente dall’incontrollabile «amministrazione temporale» del Fato, Boezio istituiva già un formidabile parallelismo fra l’azione di Dio e quella dell’uomo-creatore:

*Sicut [...] artifex faciendae rei formam mente praecipiens movet operis effectum et quod simpliciter praesentarieque prospexerat per temporales ordines ducit, ita deus providentia quidem singulariter stabiliterque facienda disponit, fato vere haec ipsa quae disposuit multipliciter ac temporaliter administrat*<sup>125</sup>.

Si riverbera nella riflessione poetologica dei secoli XII-XIV un’idea del “fare” creativo che può essere ricondotta di sicuro alla filosofia antica nei suoi esiti medioevali, con la grande mediazione, a cui ho già fatto cenno, della teoria degli affetti di Agostino e degli Agostiniani (in particolare i Vittorini), ma anche alle poetiche trobadoriche e siciliane relative al *cuore come organo spirituale* in cui tro-

<sup>123</sup> Cfr. AGOSTINO, *Conf.* XIII. ix, 2.

<sup>124</sup> Cfr. H. ARENDT, *Vita activa. La condizione umana*, trad. it., Milano, Feltrinelli, 2003 [ed. orig. 1958], p. 129 (e cfr. la nota 3 a p. 267, dove si discute in dettaglio la principale fonte agostiniana di questo ragionamento, *De civ. Dei* XI. xxxii).

<sup>125</sup> BOEZIO, *Phil. Cons.* IV, p. 6, 12 (corsivi miei).

vano sede l'immagine e la parola<sup>126</sup>. Per i trovatori “il canto muove dall'interno (*intus*) del cuore (*d'ins dal cor*)”; una celebre canzone di Bernart de Ventadorn fissa la fenomenologia della circolazione pneumatologica dal cuore al canto:

Chantars no pot gaire valer,  
 Si *d'ins dal cor* no mou lo chans!  
 Ni chans no pot dal cor mover,  
 Si no i es fin'amors coraus.  
 Per so es mos chantars cabaus  
 Qu'en joi d'amor ai et enten  
 La boch' e'ls olhs e'l cor e'l sen<sup>127</sup>.

Nel cuore Amore dipinge, come il pittore platonico, la figura dell'amata; un'immagine miniata da un italiano nel canzoniere provenzale *N*, oggi alla Pierpont Morgan Library di New York, M 819 (fol. 59r), presenta, nel cuore di Folquet de Marselha, l'immagine dipinta di *Midons* raffigurata secondo la lettera della canzone *En chantan m'aven a membrar* ivi trascritta, ove l'idea dell'“interiorità del cuore” si fa ancor più icastica, quasi tangibile, e «l'immagine interiore» è tradotta in un «ritratto visibile»<sup>128</sup> («Perqu'es vertatz, e sembra be / qu'inz el cor port, donna, vostra faisson»)<sup>129</sup>. Nella lirica siciliana la donna raffigurata nell'immaginazione e nel cuore diventa una conquista di autonomia dalla realtà, una via attraverso cui la poesia si stacca dal bisogno della concreta esperienza sensibile, conquistando il *fantasma*, l'immagine che “rappresenta” il reale; «il carattere sostitutivo del fantasma è la grande scoperta della poesia filosofica di ascendenza aristotelico-averroista e conseguente alla traduzione del *De anima*»<sup>130</sup>. Con le parole di Giorgio Agamben,

<sup>126</sup> Per la cultura dei Vittorini, il suo radicamento nella civiltà del XII secolo, i suoi influssi sull'episteme successiva, si muoverà dal magnifico volume *L'École de Saint-Victor de Paris. Influence et rayonnement du Moyen Âge à l'époque moderne*. Actes du Colloque international du C.N.R.S. pour le neuvième centenaire de la fondation (1108-2008), a cura di D. Poirel, Turnhout, Brepols, 2010, alle pp. 139-52 il saggio di K.J. Verger, *Saint-Victor et l'université*, con spunti interessanti per l'argomento di queste pagine), e dall'altrettanto fondamentale ricerca dello stesso D. POIREL, *Des symboles et des anges. Hugues de Saint-Victor et le réveil dionysien du XII<sup>e</sup> siècle*, Turnhout, Brepols, 2013. Sul tema topico del cuore si veda almeno l'ormai classica raccolta di saggi: *Capitoli per una storia del cuore. Saggi sulla lirica romanza*, a cura di F. Bruni, Palermo, Sellerio, 1988.

<sup>127</sup> Cfr. BERNART DE VENTADORN, *Seine Lieder; mit Einleitung und Glossar*, a cura di C. APPEL, Halle a. S., Niemeyer, 1915, nr. 15, p. 85.

<sup>128</sup> Sul tema dello *Spazio del cuore* si veda il cap. III della III parte, *Il ritratto doppio*, nel bellissimo libro di L. BOLZONI, *Il cuore di cristallo. Ragionamenti d'amore, poesia e ritratto nel Rinascimento*, Torino, Einaudi, 2010, pp. 308-25 (le parole virgolettate a p. 318; l'immagine del poeta con il volto dell'amata dipinto nel cuore è riprodotta a p. 314). Sulla ricezione anche figurativa della lirica trobadorica cfr. l'importante: M.L. MENEGHETTI, *Il pubblico dei trovatori*, Torino, Einaudi, 1992; per il tema della pittura nel cuore cfr. specialmente le pp. 171-75.

<sup>129</sup> FOLQUET DE MARSELHA, *En chantan m'aven a membrar* (BdT 155, 8), vv. 8-10, in *Le poesie di Folchetto di Marsiglia*, a cura di P. SQUILLACIOTTI, Pisa, Pacini, 1999, pp. 285-89 (a p. 285); un'editio minor (Folquet de Marselha, *Poesie*), a cura dello stesso editore scientifico, è uscita a Roma nel 2003: cfr. nr. 11, p. 112 (per altri luoghi biblici e medioevali cfr. la nota a p. 216).

<sup>130</sup> A. GAGLIARDI, *Guido Cavalcanti: poesia e filosofia*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2001, p. 38.

che riprendendo alcuni spunti decisivi di Robert Klein ha avviato una lettura al contempo profondamente filologica e filosofica delle categorie di *spiritus*, *anima*, *intellectus*, *phántasma*, sintetizzerò: «la psicologia medioevale, con un’invenzione che è fra le eredità più feconde che essa ha trasmesso alla cultura occidentale, concepisce l’amore come un processo essenzialmente fantasmatico, che coinvolge immaginazione e memoria in un assiduo rovello intorno a un’immagine dipinta o riflessa nell’intimo dell’uomo»<sup>131</sup>.

Così in Giacomo da Lentini, che conosce a menadito Folquet e lo traduce in una riscrittura d’arte:

Avendo gran disio  
dipinsi una pittura,  
bella, voi simigliante,  
e quando voi non vïo,  
guardo `n quella figura,  
e par ch’eo v’aggia avante<sup>132</sup>.

Il poeta-pittore che nel creare “dipingendo” segue l’*exemplar* di cui parla il *Communiter*, e che rappresenta l’*idea* platonica e il *concetto* neoplatonico, compie il *mysterium ineffabile* dell’unione del fisico e del metafisico, dell’anima e del corpo, a proposito della quale Ugo di San Vittore, nel *De unione corporis et spiritus*, «mette in opera una sorta di mistica scala di Giacobbe, lungo la quale il corpo ascende verso lo spirito e lo spirito discende fino al corpo»<sup>133</sup>. A questo moto spirituale avrà pensato Dante quando ideò la discesa degli spiriti beati verso di lui, corpo vivo e pensante in salita lungo gli «stati della mente» in direzione dell’«ultimo suo», il *télos* a cui l’artista in-tende.

La fenomenologia cortese e siciliana della genesi di amore si fonda su un percorso diretto dagli *occhi* al *core*, senza riferimento alla *mente*. È con Cavalcanti che il processo di sviluppo della passione si forma e si svolge, radicalizzandosi, nello spazio interiore che la fisiologia e la psicologia incominciano a chiamare non più solo *cuore*, *anima*, *spirito*, ma, appunto, *mente*. Il luogo dell’amore è il punto più

<sup>131</sup> G. AGAMBEN, *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Torino, Einaudi, 1976, p. 96. Sul tema del *phántasma* nella lirica medioevale e sulla sua derivazione dal confluire delle linee aristotelico-galenica e neoplatonica nella fisiologia e nella psicologia medioevali sono fondamentali le innovative ricerche di Robert Klein e, appunto, di Agamben: cfr. R. KLEIN, «*Spiritus peregrinus*», in *Id.*, *La forme et l’intelligible. Écrits sur la Renaissance et l’art moderne*, a cura di A. Chastel, Paris, Gallimard, 1970, pp. 31-64 (tr. it. *La forma e l’intelligibile. Scritti sul Rinascimento e l’arte moderna*, Torino, Einaudi, 1975); del secondo specie la Parte III di *Stanze*, intitolata *La parola e il fantasma. La teoria del fantasma nella poesia d’amore del ’200*, pp. 71-155 (e qui in particolare i capitoli III, «*Spiritus phantasticus*», pp. 105-120, e IV, *Spiriti d’amore*, pp. 121-29).

<sup>132</sup> GIACOMO DA LENTINI, *Meravigliosa-mente*, vv. 19-24, in *Poeti della Scuola siciliana*, edizione promossa dal Centro di studi filologici e linguistici siciliani, 3 voll., vol. I, *Giacomo da Lentini*, a cura di R. ANTONELLI, Milano, Mondadori, 2008, pp. 47-48.

<sup>133</sup> AGAMBEN, *Stanze*, cit., p. 115.

elevato della mente, che nella personale *fisiologia del disamore*<sup>134</sup> di Cavalcanti coincide con il *cassero*, vocabolo che, a mio parere, per la prima volta assume nella sua poesia la moderna valenza peculiare del linguaggio nautico: «*e tien ragion nel casser de la mente*»<sup>135</sup>. La mente è quindi l'organo psichico sede dei processi cognitivi: la *species* della donna in forma di spirito visivo passa attraverso gli occhi e penetra nella mente disorganizzando le facoltà intellettive.

Il *casser de la mente* a cui fa riferimento Cavalcanti non sarà, allora, solo l'*apex* o *arx mentis* della tradizione medico-filosofica antica e medioevale<sup>136</sup>, punto altissimo, culminante della piramide di «stati mentali»: sarà la vetta dell'edificio spirituale che l'artista costruisce dentro di sé con la propria opera, di cui si ricorderà tanti secoli più tardi Giacomo Leopardi nel *Pensiero dominante* («Come solinga è fatta / la mente mia d'allora / che tu quivi prendesti a far dimora! / [. . .] Siccome torre / in solitario campo, / tu stai solo, gigante, in mezzo a lei»).

Il significato originario di *cassero*, interpretato da un eccellente dizionario etimologico qual è il Battisti-Alessio come «parte più alta e più forte d'un castello (XIV sec.)», dal latino *castrum* attraverso l'arabo *alqasr*, viene a poco a poco assorbito e superato dall'accezione tipica del linguaggio nautico, che lo stesso di-

<sup>134</sup> Rinvio al mio saggio *Fisiologia del Disamore*, in «Critica del testo», IV/1 (2001) [= *Alle origini dell'io lirico. Cavalcanti o dell'interiorità*], pp. 59-87.

<sup>135</sup> GUIDO CAVALCANTI, *Vedeste al mio parere onne valore*, in Id., *Rime, con le rime di Iacopo Cavalcanti*, Torino, Einaudi, 1986, XXXVIII, 6.

<sup>136</sup> Su questi temi ho scritto in: *Fisiologia del disamore*, cit.; *La testa oltre le nuvole. Per un lessico del pensiero nella tradizione europea*, in «Micrologus», XII. *Il sole e la luna* (2004), pp. 343-71, in particolare alle pp. 361 sgg.; *Bernoccoli e altre protuberanze spirituali*, ivi, XX. *Estremità e escrescenze del corpo* (2012), pp. 63-86, specie alle pp. 71 ss. Intervenne per primo sulla questione, con un saggio ancora oggi importante, R. CRESPO, *Il «casser de la mente» cavalcantiano e l'«arx mentis» della tradizione mediolatina*, in «Quaderni di semantica», I (1980), pp. 135-41 (che però, senza motivazioni, nega l'equivalenza possibile fra il «casser de la mente» cavalcantiano e il «cassero» della nave). Fra gli studi successivi apportano contributi di analisi e di complessivo ripensamento progressivamente più ampi e profondi S. RIZZARDI, *Dinamiche intertestuali nella storia di un'immagine: il «casser de la mente» cavalcantiano*, in «Studi e problemi di critica testuale», LVII (1998), pp. 131-15; M. PICONE, *La torre della ragione: per un sonetto dantesco*, in «*Carmina semper et citharae cordi*». *Études de philologie et métrique offertes à Aldo Menichetti*, a cura di M.-C. Gérard Zai et alii, Genève, Slatkine, 2000, pp. 291-300. Ripensa la figura allegorica dell'*arx* e del *castrum* interiore nella prospettiva della tradizione tardoantica e medioevale dell'*aedificatio animae*, in un libro bello e ricco, I. GALLINARO, *I castelli dell'anima. Architetture della ragione e del cuore nella letteratura italiana*, Firenze, Olschki, 1999. Sul «castello della mente» e sulla reinterpretazione delle metafore architettonico-testuali nel quadro dell'allegorismo e delle mnemotecniche spirituali cfr. D. COWLING, *Building the Text. Architecture as Metaphor in Late Medieval and Early Modern France*, Oxford, Oxford University Press, 1998, pp. 109-38; C. WHITEHEAD, *Castles of the Mind. A Study of Medieval Architectural Allegory*, Cardiff, University of Wales Press, 2003. Sul modello architettonico-allegoristico della «Torre della Sapienza» del domenicano bolognese Francesco Bonaccorsi e per altri cicli mnemotecnico-spirituali ad uso dei predicatori si veda L. BOLZONI, *La rete delle immagini. Predicazione in volgare dalle origini a Bernardino da Siena*, Torino, Einaudi, 2002, particolarmente pp. 72 ss., da integrare con la bibliografia ivi raccolta, pp. 95-96, nota 49 (al cap. II, *Allegorie e immagini della memoria: il «Colloquio spirituale» e il ciclo della «Torre della Sapienza»*, pp. 47-101).

zionario data proprio al Duecento: «lat. medioev. (XIII sec.) *castrum* castello sul ponte della galea»<sup>137</sup>. Il *casser de la mente* va inteso allora in Cavalcanti, per la prima volta nella lingua letteraria italiana, come il luogo della mente-nave in cui, a poppa, il pilota indirizza la rotta attraverso il timone. Nella prua della mente-nave risiede la *virtus imaginativa*; nella poppa la *virtus reminiscibilis et conservativa*, ossia la memoria. Ed è proprio dalla memoria, dal «casser de la mente», che l’Io lirico dirige il pensiero poetante e il testo che ne nasce, formandosi nella mente del poeta-artista in un viaggio mentale che coniuga *immaginario visivo* e *invenzione letteraria*<sup>138</sup>.

All’altezza cronologica ed epistemologica di Cavalcanti, di Dante, del commento oraziano *Communiter*, viene a leggibilità il paradigma mai prima sviluppato della specularità genetica fra ciò che “avviene dentro” e ciò che si “produce fuori” della mente. Questa struttura di rispecchiamento fra l’evento che si genera *intus*, nella mente del poeta, ossia l’ispirazione e la formazione dell’opera d’arte attuata dall’*ars intrinseca*, e quello che si configura *foris* grazie all’*ars extrinseca*, va ricondotta alla stessa *epistème* in cui si diffonde il principio agostiniano della *Lettera a Severino* sull’amore dello pseudo-Riccardo di San Vittore, letta e rimeditata da Dante.

L’origine dell’opera d’arte prende luogo, ormai, nella mente dell’artista: «origo ex mente artificis ubi est ars intrinseca». Egli ascolta *intus*, nella mente/cuore, la Voce di Amore, e compone *foris* la sua parola poetica come solo l’artista sa fare: «secundum quod cor dictat interius, exterius verba componit» – «“I’ mi son un che, quando / Amor mi spira, noto, e a quel modo / ch’e’ ditta dentro vo significando”».

<sup>137</sup> C. BATTISTI-G. ALESSIO, *Dizionario etimologico italiano*, Firenze, Barbera, 1975, 5 voll., vol. I, p. 795a, s.v. *Càssero*. Per queste considerazioni rinvio ancora una volta al mio «*La navicella del mio ingegno*», cit.

<sup>138</sup> Richiamo intenzionalmente, in chiusura, il bellissimo studio di L. BATTAGLIA RICCI, *Viaggio e visione. Tra immaginario visivo e invenzione letteraria*, in *Dante da Firenze all’aldilà*. Atti del terzo Seminario dantesco internazionale (Firenze, 9-11 giugno, 2000), a cura di M. Picone, Firenze, Cesati, 2001, pp. 15-73.

## INDICE GENERALE

Premessa delle curatrici	p. 7
Marcello Ciccuto <i>Il canto di Omero, che «sovra li altri com'aquila vola»</i>	» 11
Corrado Bologna <i>“Ars poetica” e artista nella «Commedia» dantesca (e dintorni)</i>	» 25
Alberto Casadei <i>Forme dell’“inventio” nel finale del «Paradiso»: qualche appunto sul trentesimo canto</i>	» 67
Marco Collareta <i>Memoria scritturale e contesto narrativo nell’invettiva di Dante contro Firenze</i>	» 77
Fabrizio Franceschini <i>Guido da Pisa, l’«Epistola a Cangrande» e i primi “accessus” a Dante</i>	» 113
Marco Santagata <i>L’apprendista mercante. Per la biografia del giovane Boccaccio</i>	» 147
Chiara Balbarini <i>«Fac al piue pietoxo modo che say». Originalità e canone iconografico nella visualizzazione di testi devozionali e liturgici</i>	» 165
Gigetta Dalli Regoli <i>Fiorenza, “urbium flos”. Il contributo di Sandro Botticelli e di Piero di Cosimo</i>	» 171
Marco Corsi <i>Da sinistra a destra: la “seconda scrittura” di Leonardo</i>	» 179

Anna Pegoretti <i>Leonardo e Dante: appunti per una ricerca inevitabile</i>	» 197
Maria Cristina Cabani <i>Il Tasso del Marino: dal ritratto all' autoritratto</i>	» 221
Roberta Cella <i>La «Grammatichetta illustrata» di Giulio Orsat Ponard (1898)</i>	» 227
Lino Pertile <i>I disegni di Botticelli per la «Commedia» da Bernard Berenson a Yukio Yashiro</i>	» 243
Indice dei nomi	» 269