



Separatum from:

SPECIAL ISSUE 8

Jacqueline Cerquiglini-Toulet
Katharina Philipowski
Barbara Sasse (eds.)

Medieval Forms of First-Person Narration: A Potentially Universal Format

(Villa Vigoni Talks I)

Published December 2020.

BmE Special Issues are published online by the BIS-Verlag Publishing House of the
Carl von Ossietzky University of Oldenburg (Germany) under the Creative Commons License
[CC BY-NC-ND 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/).

Senior Editors: PD Dr. Anja Becker (Munich) and Prof. Dr. Albrecht Hausmann (Oldenburg).

<http://www.erzaehlforschung.de> – Contact: herausgeber@erzaehlforschung.de
ISSN 2568-9967

Suggested Citation:

Marco Grimaldi: Dante e il poema allegorico medievale, in: Jacqueline Cerquiglini-Toulet/
Katharina Philipowski/Barbara Sasse (eds.): Medieval Forms of First-Person Narration: A
Potentially Universal Format (Villa Vigoni Talks I – BmE Special Issue 8), p. 65–113 (online).

Marco Grimaldi

Dante e il poema allegorico medievale

Abstract. Dante's ›Commedia‹ played a very important role in the development of medieval allegorical poetry. On the one hand, Dante reworked his probable sources in a profound way, starting with the ›Roman de la Rose‹; on the other hand, he also exerted a strong influence on Boccaccio (›Amorosa Visione‹) and Petrarch (›Trionfi‹). In this essay, I propose to describe, first of all, the main innovations of the ›Commedia‹ and then to address the question of whether and to what extent these innovations were received by Boccaccio and Petrarch.

1. Dante e io

In Italia, una delle prime cose che si insegnano a scuola riguardo al nostro più grande scrittore, Dante – subito dopo averci comunicato che è stato il più grande – è che, in buona sostanza, sappiamo tutto della sua vita. E non intendo dire solo che della biografia di Dante si conosce relativamente molto (anche se in realtà la documentazione diretta non è abbondante); intendo dire che in Italia siamo portati a vedere in Dante il supremo esempio di quella capacità positiva, tipica della poesia premoderna, di pretendere di dire la ›verità‹: un uomo, quindi, che ha opinioni solide e convinzioni incrollabili, che ha molti dubbi ma sa come affrontarli e risolverli e che pur assumendo cento maschere (i molteplici personaggi della ›Commedia‹) prova un'empatia rigidamente regolata dalle sue convinzioni etiche (il personaggio di Dante ha pietà di Paolo e Francesca, mentre l'autore della ›Commedia‹ li condanna e in tutte le sue opere poetiche (›Rime‹, ›Vita

nuova<, ›Commedia<) è ovunque e sempre presente, come un dio che si incarna continuamente.

Queste righe le ho scritte rovesciando un passaggio di una conferenza di Zadie Smith, intitolata ›L'io che non sono io<, che nella traduzione italiana suona così: »Una delle prime cose che ci insegnano a scuola riguardo al nostro più grande scrittore, Shakespeare – subito dopo averci comunicato che è stato il più grande – è che, in buona sostanza, non era nessuno« (Smith 2018, p. 236–37). Zadie Smith non intende dire semplicemente che si sa molto poco della biografia di Shakespeare, ma che nel Regno Unito si è spinti continuamente a vedere in lui »il supremo esempio di quella che Keats chiamava ›capacità negativa<, ossia un uomo che non sembrava avere opinioni solide o convinzioni incrollabili, che viveva nel dubbio e assumendo cento maschere, la cui empatia per gli altri era sconfinata, e che nelle sue opere teatrali è allo stesso tempo ovunque e assente, come un dio gnomico«. L'impersonalità di Shakespeare, secondo Smith, appare agli occhi di un britannico come una delle più alte virtù letterarie, ma la prima persona »si presenta come una forma di autoindulgenza, una debolezza narcisistica a cui possono cedere i francesi e gli americani, magari, ma non i britannici, o almeno non molto spesso«. Questo modo di vedere le cose, racconta la scrittrice, ha influenzato la sua produzione letteraria (in particolare il romanzo ›Sulla bellezza<) e le sue preferenze: »Questo è il tipo di letteratura che mi è sempre piaciuto scrivere e leggere: quella che si insinua dentro tanti corpi diversi, che prende molte vite diverse. Una letteratura rivolta verso l'esterno, verso gli altri«. Eppure, Smith confessa che una volta finito ›Sulla bellezza< e dopo averci riflettuto ha visto più chiaramente »che dentro, in maniera sotterranea, ci scorreva una prima persona, l'io che sono io«. Poiché, anche se il libro non racconta direttamente la sua vita, è comunque pieno dei suoi amori, dei suoi interessi, delle sue idee.

Le pagine di Smith mi hanno colpito molto perché l'esperienza di un lettore (o di uno scrittore) italiano è completamente diversa ed è molto più simile a quella che ho descritto all'inizio. E il confronto con il Regno Unito

dovrebbe farci capire ancora meglio quanto il caso italiano sia eccezionale. Fin dalle scuole superiori, o persino dalle medie, la frequentazione assidua e talvolta quasi quotidiana di Dante ci mette infatti di fronte a un'idea molto particolare di letteratura: una letteratura nella quale l'autore dice sempre »io« e racconta di sé (anche se lo fa attraverso una storia fantastica com'è un viaggio nei regni ultraterreni), dei suoi amori, dei suoi interessi, delle sue idee e lo fa esplicitamente, in maniera del tutto scoperta (vd. almeno Balthasar 1986, p. 17). E se pensiamo ai più grandi classici della letteratura europea, quelli che occupano grossomodo lo stesso posto che occupa Dante (Molière, Cervantes, Goethe), il caso italiano continua a risultare eccezionale. Ma è solo una »debolezza narcisista« degli italiani o è qualcosa di più profondo?

In effetti, la poesia di Dante è esattamente il contrario della »capacità negativa« (*negative capability*) con la quale Keats, in una lettera ai fratelli del 1817, descrive chi ha successo in letteratura come un uomo in grado – alla pari di Shakespeare, appunto – »di esistere nell'incertezza, nel mistero, nel dubbio senza l'impazienza di correre dietro ai fatti e alla ragione« (Keats 2016, p. 75). Qualsiasi lettore della »Commedia« sa invece, fin dalla scuola, quanto impietoso sia il giudizio di Dante sul mondo intero, passato, presente e futuro. In un'altra lettera del febbraio 1818 (all'amico John Hamilton Reynolds), Keats torna sugli stessi argomenti e sembra pensare proprio a Dante (e a una riscrittura del »Don Chisciotte«):

Ognuno ha le sue proprie meditazioni, ma non tutti le covano e le ostentano finché non appaiono come delle monete false e ingannano perfino chi le ha prodotte. Molti arrivano a toccare il confine del Paradiso stesso, e tuttavia non hanno la sicumera di mettere per scritto ciò che hanno intravisto. Sancho può inventare un Viaggio in cielo come chiunque altro. Odio la poesia che ha un disegno palpabile su di noi e, se uno non è d'accordo, sembra che si metta le mani in tasca con indifferenza. La poesia dovrebbe essere grande ma non indiscreta, una cosa che ti entra nell'animo, ma non ti fa sobbalzare né stupire, se non per il suo contenuto. (Keats 2016, p. 80)

Leggere Keats è utile proprio per marcare la distanza tra la poesia moderna e quella di Dante. La ›Commedia‹, infatti, ha di tutta evidenza un »disegno palpabile« sull'umanità intera; Dante ha la sicumera di mettere per iscritto ciò che pretende di aver visto andando ben al di là del confine del Paradiso; e la sua è una poesia che vuole cambiare il mondo, non solo descriverlo. La poesia della ›Commedia‹ – con il suo entrare nelle vite degli antichi, dei contemporanei, degli amici e dei nemici di Dante e soprattutto nell'animo dei lettori presenti e futuri – è grande e indiscreta, fa sobbalzare e stupire sia per la sua forma sia per il suo contenuto.

Eppure, l'idea di Keats è in fondo la nostra idea di poesia, o almeno quella dei maggiori poeti del Novecento. Nel 1975, nel discorso tenuto all'Accademia di Svezia in occasione dell'assegnazione del Premio Nobel per le Lettere, Eugenio Montale diceva per esempio: »io sono qui perché ho scritto poesie, un prodotto assolutamente inutile, ma quasi mai nocivo e questo è uno dei suoi titoli di nobiltà« (Montale 1976, p. 7). La nobiltà della poesia, per Montale, deriva dunque dal suo essere inutile e innocua. Per un poeta come Dante, che voleva colpire i suoi nemici con i versi e che sperava di influire tramite il poema sul comportamento degli uomini del suo tempo e di quelli del futuro, una simile idea di nobiltà della poesia non avrebbe avuto senso. Questo carattere della poesia dantesca è evidentissimo nel ›Paradiso‹, quando il protagonista incontra l'avo Cacciaguida e gli fa dire: »Ché se la voce tua sarà molesta / al primo gusto, vital nodrimento / lascerà poi, quando sarà digesta« (›Paradiso‹, XVII 130–131). Cacciaguida paragona quindi la ›Commedia‹ stessa (»la voce tua«) a una pietanza che al primo assaggio è sgradita (»molesta«) ma che poi, una volta digerita (»digesta«), lascia un »vital nodrimento«, cioè un sostentamento utile alla vita. La poesia di Dante è quindi utile e amara al tempo stesso (vd. Grimaldi 2017, p. 30–37). Ma persino un poeta completamente diverso da Montale come Pier Paolo Pasolini giunge a negare che la poesia possa avere un effetto nel mondo. Nel poemetto noto come ›Poeta delle ceneri‹, scritto tra il 1966 e il 1967 e pubblicato postumo, la poesia è nelle azioni, ma azione non è: »Le

azioni della vita saranno solo comunicate, / e saranno esse, la poesia, / poiché, ti ripeto, non c'è altra poesia che l'azione reale [...] / Avrò sempre il rimpianto di quella poesia / che è azione essa stessa, nel suo distacco dalle cose, / nella sua musica che non esprime nulla / se non la propria arida e sublime passione per se stessa» (Pasolini 2003, I, p. 128–188). Dante non avrebbe potuto certo avere lo stesso rimpianto di Pasolini per una poesia che non esprime nulla – né il mondo, né l'io.

Ma c'è un altro aspetto importante. Nella ›Commedia‹ (e in Dante in generale), la persona e l'io non scompaiono mai. Da questo punto di vista la poesia dantesca è anche quanto di più lontano si possa immaginare dalla mistica. I mistici ›hanno sempre mirato a ottenere che nella loro anima non vi fosse più neppure una parte che dicesse ›io‹» (Weil 2012, p. 19). Dante, invece, compie il viaggio ultraterreno solo ed esclusivamente per tornare al mondo e all'individuo. E la sua concezione del ›sacro‹ è del tutto differente da quella dei mistici. Una frase come questa, ancora di Simone Weil, non è in alcun modo applicabile al Dante che viaggia quale ›persona‹ nei regni ultraterreni e che nell'aldilà ritrova in gloria una donna ›reale‹ come Beatrice: »Ciò che è sacro, lungi dall'essere contro la persona, è quello che in un essere umano è impersonale. Tutto ciò che nell'uomo è impersonale, è sacro, e nient'altro lo è« (Weil 2012, p. 17). L'opera di Dante, l'opera più ›sacra‹ della letteratura, è al contrario tutto fuorché impersonale.

Nel passo di Smith mi pare ci sia però anche un sotto-testo psicologico che vale la pena provare a esplicitare. Il parallelo più stringente con la »capacità negativa« di Keats è infatti la condizione di impersonalità del vertice di ascolto analitico di Freud, che oggi si tende a declinare nella forma di »ascolto non giudicante« (Gennaro/Bucolo 2007, p. 85–86). L'analista, in altre parole, deve porsi in una condizione di attenzione fluttuante nei confronti di ciò che affiora dalla narrazione del paziente, annullando completamente le sue convinzioni circa l'importanza e il significato manifesto dei contenuti. Solo così emergerebbero i nuclei di significato inconsci. E, in ter-

mini psicologici, *empatia* significa strettamente spogliarsi della propria visione soggettiva e vedere e sentire nei panni dell'altro; in qualche modo, vuol dire farsi ›altro‹, non solo sul piano della condivisione cosciente, ma anche emotiva.

Ebbene, se il lettore inglese può forse legittimamente identificare in Shakespeare un campione dell'empatia e dell'ascolto non giudicante, quello italiano non può – o non dovrebbe – fare lo stesso con Dante. Nella ›Commedia‹, i due piani (la visione soggettiva e la capacità di *sentire* nei panni dell'altro) andrebbero tenuti distinti. In Dante non c'è ascolto senza giudizio; l'ascolto è sempre giudicante. Il giudice può di volta in volta essere Virgilio (quando all'inizio del viaggio il personaggio di Dante è ancora troppo coinvolto nelle cose terrene e prova quindi compassione per i dannati), Dante-personaggio (che man mano durante il percorso diventa più consapevole del proprio ruolo) o Dante-autore, che severamente giudica (specie nelle invettive, ma non solo) tutta l'umanità. Ma il Dante-autore non si pone mai nei confronti dei suoi personaggi in una condizione fluttuante e non annulla mai le proprie convinzioni.

In queste pagine mi propongo quindi due obiettivi: mostrare quanto la ›Commedia‹ si allontani dalla tradizione allegorica medievale e come questo allontanamento sia legato alle modalità di rappresentazione dell'individuo.

2. La ›Commedia‹ e i suoi modelli

C'è chi ritiene che la ›Commedia‹ non abbia dei veri modelli, o che ne abbia in fondo solo due: la Bibbia e l'›Eneide‹. Meglio ancora, sulla base del celebre passo del II canto dell'›Inferno‹ dove Dante, per antitesi, mette in relazione il proprio viaggio con quello di Enea e di san Paolo (›Io non Enëa, io non Paulo sono‹, ›Inferno‹, II 32), si potrebbe limitare l'elenco dei modelli al poema virgiliano (Curtius 1992, p. 398–402) e alla ›Visio Pauli‹ (vd. Ledda 2008; Ledda 2011; e Maldina 2017, p. 39–48). Ciononostante, come

tutti sanno, il censimento dei modelli possibili, probabili, ipotetici, è vastissimo e in continua espansione. Sebbene la prospettiva adottata in queste pagine sia diversa e consista nel considerare la ›Commedia‹ come modello e non i suoi modelli, da quei modelli non è possibile prescindere. Per valutare il peso dell'opera di Dante nella tradizione del poema allegorico, e in particolar modo l'influenza sui capolavori italiani trecenteschi, l'›Amorosa visione‹ di Giovanni Boccaccio e i ›Trionfi‹ di Francesco Petrarca, è necessario infatti provare prima di tutto a stabilire il posto della ›Commedia‹ in quella tradizione.¹¹ Solo così credo sia possibile misurare il grado e la quantità delle innovazioni di Dante e di conseguenza la maniera in cui tali innovazioni siano state recepite da Boccaccio e da Petrarca e stimare quanto, al contrario, i ›Trionfi‹ e l'›Amorosa visione‹ abbiano ereditato e conservato caratteristiche della tradizione del poema allegorico medievale che erano invece state abbandonate o totalmente rielaborate dalla ›Commedia‹. Talvolta si può mostrare come le innovazioni dantesche siano state utilizzate erroneamente; ed è proprio l'errore, in tali casi, a provare la dipendenza.

Poiché l'›Amorosa visione‹ e i ›Trionfi‹ sono i più importati tentativi di imitazione della ›Commedia‹ (per il metro, per la lingua e per la struttura fondata sul racconto dell'io narrante), una analisi come questa consente peraltro di osservare un fenomeno precocissimo e di lunghissima durata che si potrebbe definire l'›orfeizzazione‹ della ›Commedia‹. Già a partire dalle primissime e asistematiche imitazioni in forma lirica, per proseguire poi con Boccaccio e Petrarca, l'idea di base della ›Commedia‹, che narra l'avventura di un peccatore che per salvarsi deve attraversare i regni ultraterreni fino alla visione diretta di Dio, un'avventura nel corso della quale il protagonista viene accompagnato da tre guide, una delle quali è l'anima della donna amata in vita e glorificata in morte, una donna storicamente esistita di cui conosciamo nome e cognome per la quale nella visione dantesca c'è un posto privilegiato in Paradiso, viene ridotta quasi esclusivamente all'elemento amoroso e trasformata nel racconto della ricerca dell'amore (o dell'amata, il che è lo stesso). Mi riferisco principalmente alla

canzone di Dino Frescobaldi, ›Voi che piangete nello stato amaro‹ (Brunolo 1984) e alla ballata di Botrico da Reggio, ›Stando nel mezzo dell'oscura valle‹ (De Robertis 1954); ma la riduzione orfica è anche, ad esempio, nel ›Quadriregio‹. Tale riduzione alla radice ›orfica‹ (un uomo che cerca l'amata negli inferi o in un universo allegorico), che è nei fatti una semplificazione, è caratteristica delle imitazioni e delle riscritture della ›Commedia‹ fino agli esiti estremi della contemporaneità, come il videogioco ›Dante's Inferno‹, nel quale un Dante-crociato deve riconquistare, a suon di colpi d'ascia inflitti ai poveri dannati, una Beatrice divenuta sposa del re degli Inferi.² Ed è importante notare fin d'ora che l'›orfeizzazione‹ è dovuta principalmente alla persistente influenza del modello di poema allegorico pre-dantesco, nel quale era predominante l'elemento amoroso – a differenza di quanto accade nella ›Commedia‹ e com'è ad esempio nel principale rappresentate della categoria, il ›Roman de la Rose‹.

Ed è proprio il ›Roman de la Rose‹ il testo che assumerò a emblema della tradizione del poema allegorico medievale.³ Per abbozzare una lista delle principali caratteristiche di questa tradizione utilizzerò anche il ›Tesoretto‹ di Brunetto Latini, opera che, benché spesso catalogata tra i precursori del poema dantesco, deve molto di più dei suoi elementi arcaici alla tradizione di quante innovazioni si possa supporre abbia consegnato alla ›Commedia‹ (vd. Jauss 1989, p. 135–74; Maffia Scariati 2010; Carrai 2016).

3. Il poema allegorico fino alla ›Commedia‹

Provo ora a elencare, nella maniera più schematica possibile, quelle che mi paiono le caratteristiche fondamentali del poema allegorico medievale. La scelta è limitata, arbitraria e ovviamente strettamente funzionale al discorso sulla ›Commedia‹ e sulle sue imitazioni (vd. Jung 1971; Jauss 1989; Strubel 2002; Grimaldi 2012, p. 1–6).

a) *Persona*. Nella tradizione pre-dantesca è possibile riscontrare più spesso un'oscillazione tra narratore cosiddetto eterodiegetico e omodiegetico; in altre parole, alcuni poemi sono narrati in prima persona e altri in terza. La prima persona coincidente con l'autore appare nella ›Rose‹, nel ›Tesoretto‹ o nel ›Tournoiement Antechrist‹ di Huon de Méry (Jung 1971, p. 268 ss.; Wimmer/Orgeur 1995). Sono possibili forme ibride, come l'›Architrenius‹ di Giovanni di Altavilla, dove l'autore narra in prima persona l'avventura di un personaggio diverso da sé, benché forse a lui sovrapponibile (Giovanni di Altavilla 2019, p. 30–31).

b) *Tempo del racconto*. Il tempo della narrazione allegorica è tipicamente il passato (più o meno lontano) e questo passato è collocato solitamente in sogno. Fa eccezione il ›Tesoretto‹, dove si narrano eventi reali e non sognati come invece nel ›Songe d'enfer‹ di Raoul de Houdenc o nella ›Rose‹ (Jung 1971, p. 251 ss.). Fa caso a sé anche il ›Tournoiement Antechrist‹ di Huon de Méry, che pretende esplicitamente di narrare eventi reali; qui, per la prima volta, la cornice allegorica sembra essere impiegata per narrare l'avventura di un individuo storicamente determinato (Jung 1971, p. 290).

c) *Struttura*. Le due strutture più tipiche sono quelle della battaglia e della ricerca (*quête*), strutture come si sa archetipiche della tradizione letteraria occidentale, rappresentate dall'›Iliade‹ e dall'›Odissea‹ (Ferrucci 1974). Nella ›Rose‹ le due strutture si intrecciano: il narratore cerca la rosa, ma per raggiungerla deve affrontare varie battaglie e porre, nei fatti, un assedio.

d) *Luoghi*. La narrazione allegorica si sviluppa in massima parte in spazi topici come il giardino (nella ›Rose‹), il palazzo o la foresta (la »selva« del ›Tesoretto‹) o comunque in luoghi privi di ogni connotazione realistica (sul motivo letterario della foresta, vd. Gallé-Quérel, 2020). Spesso lo spazio dell'azione è totalmente astratto ed è semplicemente il palcoscenico sul quale agiscono le personificazioni (è il caso del ›Roman del eles‹ di Raoul

de Houdenc e di molti altri poemetti antico-francesi). Particolarmente significativo è il ›Songe d'enfer‹ di Raoul de Houdenc, databile al primo quarto del XIII sec., dove il narratore si mette in cammino verso la »cité d'Enfer« (v. 7) attraversando una serie di altre »città« che rappresentano i vari vizi (Timmel Mihm 1984; Jung 1971, p. 252); come anche il ›Songe de Paradis‹ dello stesso Raoul, che prosegue la narrazione fino all'incontro con Dio stesso. Un mero palcoscenico astratto è il viaggio intorno al mondo in cerca della »carità« nel ›Roman de carité‹ del cosiddetto Reclus de Moilliens, composto verso la prima metà del XIII sec. (Van Hamel 1885; Jung 1971, p. 260). E lo stesso credo si possa dire dei vagabondaggi del protagonista dell'›Architrenius‹. Diverso, e forse unico, il caso del ›Tournoiement Antechrist‹, nel quale compare una geografia più realistica, benché di impianto romanzesco. In generale, le descrizioni di luoghi sono di norma estremamente elementari e convenzionali (si pensi almeno alla minimale topografia del giardino nella ›Rose‹; vv. 1323–25).

e) *Personaggi*. Nella maggior parte dei poemi allegorici ci sono di regola solo due tipi di personaggi: il narratore, che talvolta entra in scena in prima persona e talaltra si limita a descrivere, e una serie variabile di personificazioni (su allegoria e personificazione, vd. Grimaldi 2012, p. 13 ss.). È pressoché la norma: nel ›Songe d'enfer‹, nel ›Tesoretto‹, nell'›Architrenius‹, nella ›Rose‹ (dove talvolta vengono però citati personaggi storici contemporanei, come ai vv. 6637 ss.). Occasionalmente possono comparire personaggi ›reali‹, spesso difficilmente identificabili, perlopiù privi di ogni caratteristica individuale e in genere puramente simbolici (così nel ›Songe d'enfer‹ e nell'›Architrenius‹); oppure rappresentanti di categorie umane o professionali (la vecchia, il prete, il re nel ›Romans de carité‹, ecc.). Talvolta possono entrare in scena personaggi storici e letterari, ad esempio nell'›Architrenius‹, nel ›Tesoretto‹ o ancora nel ›Tournoiement Antechrist‹, dove le personificazioni banchettano con i cavalieri della Tavola rotonda.

f) *Discorso e dialogo*. La narrazione allegorica, che sulla base delle caratteristiche finora elencate appare perlopiù come un racconto in prima persona di un viaggio (spesso in sogno) nel quale il narratore incontra una serie di figure, in massima parte personificazioni, mette spesso in scena i discorsi dei personaggi rappresentati. In genere, il personaggio viene introdotto, descritto, prende parola, pronuncia un discorso di estensione molto variabile, tace e scompare definitivamente dalla scena. Solo di rado tra narratore e personaggi si sviluppa un vero e proprio dialogo; ciò accade ad esempio nel capolavoro del genere, il ›Roman de la Rose‹, specie tra l'Amante e Ragione (vd. Beltrami 2014), e di conseguenza nella sua riscrittura in volgare italiano, il ›Fiore‹ attribuibile a Dante Alighieri (vd. Formisano 2012; e Canettieri 2020).

g) *Liste*. Il principio strutturante più frequentemente impiegato è la lista. Liste di nomi, di oggetti, di personificazioni, di descrizioni, di luoghi (come nel ›Romans de carité‹); moltissimi poemi allegorici medievali sono dominati da quella che Umberto Eco ha chiamato la »vertigine della lista« (vd. Eco 2009; Jeay 2015; Biaggini/Guerin 2019). Quando le liste tendono a scomparire, come in un'opera narrativamente più complessa come il ›Tournoiement Antechrist‹, la narrazione tende a strutturarsi attorno a nuclei molto semplici e ben affermati nella tradizione epica e romanzesca come il torneo, che consente la creazione di liste meno schematiche e più articolate e che permette altresì di mettere in scena una progressione data dallo scontro e dalla vittoria del bene sul male, della saggezza sull'Anticristo.

h) *Descrizioni*. Complementare eppure distinto dalle liste è il ricorso frequente alle descrizioni; di oggetti, di elementi naturali, di caratteristiche dei personaggi. Includo in questa categoria anche l'ecriasi, che è propriamente la descrizione di un'opera d'arte e che è anch'essa frequente (nel ›Roman de la Rose‹, per esempio).

i) *Enciclopedia e insegnamento*. La maggior parte dei poemi allegorici romanzati ha un fine didattico cui talvolta si associa, nelle opere più complesse e ambiziose come la ›Rose‹ e il ›Tesoretto‹, una struttura enciclopedica. E in molte opere è possibile riscontrare, come d'altronde nella tradizione del romanzo cortese-cavalleresco, l'incidenza del nesso tra amore e conoscenza: il percorso del protagonista (come nella ›Rose‹) o il fine esplicito dell'autore eterodiegetico manifestano la volontà di stabilire un'equivalenza tra la ricerca dell'amore e un processo di crescita e di educazione morale, filosofica, scientifica (vd. in generale Lewis 1969).

l) *Storia personale e attualità*. Solo in alcune opere, come si è già precisato, il personaggio che dice »io« tende a coincidere con la personalità dell'autore. È qui che affiora, perlopiù, anche la storia contemporanea. È il caso del ›Tesoretto‹, dove tali riferimenti sono del tutto espliciti (anche nella ›Rose‹ in linea di principio le due figure si sovrappongono: ma la continuazione di Jean de Meung rende totalmente scoperta la finzione); altrove, come nell'›Architrenius‹, i rimandi al presente e alla personalità dell'autore sono generalmente solo ipotetici e quasi del tutto impliciti.

4. Dalla ›Commedia‹ ai ›Trionfi‹

La tradizione del poema allegorico, specie in ambito oitanico, è ampia e diversificata e non può certo essere compiutamente inclusa nelle categorie sopra elencate. Mi pare tuttavia che siano questi i caratteri più frequenti e significativi per il confronto con la ›Commedia‹. Ancor più complesso, forse, sintetizzare gli aspetti innovativi del poema dantesco, anche solo limitandosi al posto che occupa nella storia del poema allegorico medievale. Un esercizio come questo, tuttavia, mi è parso utile in senso più generale per riflettere sulle ragioni che rendono la ›Commedia‹ un'opera a tutti gli effetti rivoluzionaria. Procederò riprendendo le categorie esposte precedentemente, verificando in quale misura le innovazioni dantesche vengano recepite da Boccaccio e da Petrarca.

a) *Persona*. Dante, come aveva già fatto nella ›Vita nuova‹, sceglie l'opzione omodiegetica (quella della ›Rose‹ e del ›Tesoretto‹), all'interno della quale è possibile distinguere, dopo Contini, tra Dante ›autore‹ e ›personaggio‹, tra *auctor* e *agens*.⁴ Questa distinzione è utile per comprendere molti aspetti strutturali dell'opera (come la possibilità, per Dante, di partecipare al dolore dei peccatori in quanto personaggio – si pensi perlomeno a Paolo e Francesca – e di condannarli in quanto autore); ma è una distinzione artificiale che non è detto fosse significativa per l'autore. Ciò che mi pare totalmente nuovo e che va ben oltre il tenue autobiografismo leggibile nel ›Tesoretto‹ è che la ›Commedia‹ sia il racconto in prima persona del viaggio fantastico di un individuo storicamente determinato, tendenzialmente sovrapponibile alla personalità di Dante Alighieri poeta fiorentino, che ha peraltro l'ambizione di rappresentare il destino di tutta l'umanità, come dichiara l'epistola a Cangrande, che ritengo dantesca (vd. Azzetta et al. 2016, p. 273–297).

Questa innovazione viene recepita sia da Boccaccio sia da Petrarca. Si pensi in particolare i sonetti proemiali dell'›Amorosa visione‹, dove compare perfino il nome dell'autore: »Giovanni è di Boccaccio da Certaldo« (I 14). L'intreccio tra io narrante e io storico è tuttavia reso meno saldo, rispetto alla ›Commedia‹, dalla quasi totale rarefazione dei riferimenti alla realtà contemporanea e alle vicende biografiche dell'autore, che soprattutto in Boccaccio sono quasi solo alluse. Diverso il discorso per i ›Trionfi‹, dove il superamento della contingenza fa parte della logica profonda dell'opera. Si può affermare però che la ›persona‹ che narra l'›Amorosa visione‹ e i ›Trionfi‹, pur coincidendo con la personalità dell'autore come nella ›Commedia‹, sia una figura più fragile e rarefatta, in fondo più simile al protagonista della ›Rose‹ e del ›Tesoretto‹. Si dà anche il caso di esplicite riprese dantesche che spezzano il legame tra narratore e protagonista: emblematico il ›Quadragesimale peregrini‹, opera di un anonimo predicatore collocabile ai primi del Quattrocento, fortemente ed esplicitamente influenzata dalla ›Commedia‹, dove il predicatore si presenta come testimone di un

viaggio ultraterreno compiuto da un angelo e da un pellegrino (vd. Delcorno 2018). Ma ritornerò alla fine su questo punto.

b) *Tempo del racconto*. La ›Commedia‹, come già il ›Tesoretto‹, abbandona vistosamente l'elemento più tipico della scrittura allegorica: l'ambientazione in sogno. In Dante, il motivo del sogno sembrerebbe essere solo un relitto, un fossile cui l'autore, forse, allude proprio per superarlo. Il protagonista si smarrisce infatti in uno stato di torpore che già gli antichi commenti spiegano come metafora di una condizione peccaminosa (come fa l'›Ottimo commento‹)⁵ e compie un viaggio reale che a tratti, per esempio nella visione finale di Dio, ha comprensibilmente l'aspetto di un sogno, ma che un sogno non è.⁶ Se si ritiene il ›Fiore‹ opera di Dante apparirà estremamente significativo che l'operazione più importante compiuta dell'autore sia proprio la rimozione della cornice che nel modello diretto, la ›Rose‹, presenta la narrazione come una visione in sogno (Formisano 2012, p. 3). Per il nostro discorso è comunque degno di nota che anche alcuni commentatori (come Guido da Pisa) e vari illustratori della ›Commedia‹, forse sviati dall'esemplarità della tradizione medievale, interpretino il poema come una ›visio in somnis‹ ad esempio rappresentando nella miniatura esordiale il poeta che si assopisce e che compone, sognando, l'opera.⁷ Ad ogni modo, influenzati o meno da tali interpretazioni del poema dantesco, sia Boccaccio che Petrarca compiono da questo punto di vista un passo indietro, restando legati fortemente alla tradizione: tanto l'›Amorosa visione‹ quanto i ›Trionfi‹ sono infatti visioni in sogno del tutto sovrapponibili al ›Roman de la Rose‹. E mi pare rilevatore della dialettica tra innovazione e conservazione della tradizione e di ripresa e variazione rispetto al modello dantesco che l'›incipit‹ dei ›Trionfi‹, pur ritornando alla visione in sogno sia stilisticamente modellato sulla ›Commedia‹. Noterei in particolare il recupero, al v. 11 del ›Triumphus Cupidinis‹ I dell'espressione ›vinto dal sonno‹, mutuata dal sogno del narratore in ›Purgatorio‹ (IX 11). Recepisce invece l'innovazione dantesca il ›Quadriregio‹ di Federigo

Frezzi, che mette in scena un narratore che si ritrova magicamente in un giardino, dove gli appare Amore dando inizio al dialogo.

c) *Struttura*. La ›Commedia‹, inutile dirlo, è un viaggio, e da questo punto di vista non si discosta dalla ›Rose‹, con le ovvie differenze. Peculiare è però la circolarità della struttura narrativa: il viaggio inizia con lo smarrimento e si conclude con la visione divina dopo la quale l'autore può avviare il racconto dal principio. L'assedio, centrale nella ›Rose‹, è ormai solo un relitto che affiora nell'episodio di Dite. Oltre a ciò, la struttura è sempre precisa, pienamente spiegata e giustificata (e vd. oltre la questione del realismo).

Nell'›Amorosa visione‹ si ha invece l'impressione che gli eventi e i personaggi in scena siano legati in modo molto meno solido; più come nei romanzi cortesi e nella ›Rose‹ (o nel ›Tesoretto‹) che come nella ›Commedia‹. Il principio strutturante dell'›Amorosa visione‹ e dei ›Trionfi‹, in fondo, è il catalogo, la lista (vd. oltre), non il viaggio del protagonista. Certo, la struttura dei ›Trionfi‹ è più complessa e compiuta (al netto dei problemi filologici), benché riconducibile anch'essa allo schema del catalogo; un catalogo che implica il superamento continuo, fino all'eternità, ma che rende l'opera una lunga successione di nomi e personaggi (vd. oltre le osservazioni sul dialogo).⁸

d) *Luoghi*. Come si è visto, il viaggio agli inferi era già stato tentato (da Raoul de Houdenc);⁹ e nel ›Tesoretto‹ la foresta della tradizione romanzesca era già diventata una selva. Ciò che separa la ›Commedia‹ da tutta la letteratura medievale è però essenzialmente il realismo della rappresentazione: i regni infernali sono ›reali‹ nel senso che è reale la geografia, sono reali gli spazi, le misure, i tempi, i fenomeni fisici e atmosferici. Uno dei maggiori sforzi di Dante sta infatti nell'immaginare come sarebbe l'aldilà se fosse vero, molto più che nel rappresentarlo secondo le coordinate offerte

dalla tradizione. La descrizione dell'›Inferno‹, del ›Purgatorio‹ e del ›Paradiso‹ è di conseguenza quanto di più realistico si possa reperire nella letteratura del Medioevo occidentale.

Per ragioni differenti, il realismo della ›Commedia‹ viene di fatto abbandonato nei ›Trionfi‹ e nell'›Amorosa visione‹. In Boccaccio si constata di fatto un ritorno ai luoghi tipici della tradizione allegorica medievale (il giardino, il palazzo) e una ricezione meccanica delle innovazioni dantesche. Per esempio, nella ripresa del »nobile castello« (I 59), che è chiaramente un calco usato tuttavia non in quanto sezione dotata di senso simbolico come nell'›Inferno‹ ma a mo' di luogo da raggiungere, più o meno come avrebbe fatto il poeta della ›Rose‹. Oppure nell'imitazione della porta dell'›Inferno‹, che in Boccaccio diventa un semplice muro, analogo alle molte pareti dipinte della ›Rose‹, sul quale sono scolpiti ammonimenti morali e che non ha più, come in Dante, una funzione strutturale. In Petrarca, l'abbandono del realismo della rappresentazione sembra funzionale all'idea di un viaggio in sogno ed è in fondo coerente con le scelte stilistiche e linguistiche delle opere volgari; ad ogni modo, il risultato è un ritorno a modelli più antichi della ›Commedia‹.

e) *Personaggi*. Nella ›Commedia‹ le personificazioni scompaiono del tutto, ed è forse questo l'aspetto più vistoso in ragione del quale il poema si differenzia dalla tradizione allegorica medievale. E per la stessa ragione non stupirà che Petrarca e Boccaccio rivelino ancora una volta un'attitudine diversamente conservativa. Nell'›Amorosa visione‹ ce ne sono pochissime (Fortuna, le allegorie della Fontana), forse proprio per effetto dell'esempio della ›Commedia‹. Ritornano invece prepotentemente nei ›Trionfi‹ (penso alla scena allegorica della lotta tra Laura e Amore; a Bella Accoglienza; al Sole al principio del ›Triumphus Temporis‹, e via dicendo). Da questo punto di vista, Petrarca è quindi ben più vicino al ›Roman de la Rose‹ che alla ›Commedia‹, benché sia noto il giudizio sprezzante di Petrarca sul poema francese. A conferma dell'importanza e del relativo isolamento della

scelta dantesca si può notare che le personificazioni sono anche il principio strutturante dei ›Documenti d'Amore‹ di Francesco da Barberino.

Nella ›Commedia‹, come si sa, trionfano i personaggi ›reali‹, che si tratti di figure storiche e letterarie (a partire da Virgilio) o di contemporanei e amici di Dante (da Cavalcanti a Carlo Martello). Tutti questi personaggi partecipano di norma all'azione e sono rappresentati nella loro concretezza umana e storica, benché assunti in una prospettiva allegorica o figurale. Nell'›Amorosa visione‹ i personaggi storici compaiono solo in forma di elementi di un catalogo: nel canto XII ci sono ad esempio Carlo d'Angiò e Manfredi di Svevia; Roberto d'Angiò, tra gli avari del canto XIV, è l'unico grande personaggio propriamente contemporaneo (di un certo interesse la presenza di Ezzelino da Romano: vd. Morlino 2016). Stesso discorso per i ›Trionfi‹, dove troviamo ancora Roberto d'Angiò, i Colonna e poco altro (soprattutto alcuni amici, come Lelio e Socrate). Anche per questo motivo, l'impressione generale di realismo della ›Commedia‹ si attenua nettamente nelle imitazioni di Boccaccio e Petrarca.

f) *Discorso e dialogo*. Il passaggio dalla predominanza del discorso a quello del dialogo è un altro degli aspetti maggiormente innovativi della dell'opera dantesca. Rispetto ai poemi allegorici medievali, la ›Commedia‹ assume una struttura decisamente più teatrale, o se si vuole più realistica (vd. De Ventura, 2007). Certo, ci sono ancora molti lunghi discorsi – o monologhi – di singoli personaggi (si pensi anche solo a Ugo Capeto nel XX del ›Purgatorio‹), ma un modo efficace di descrivere il poema è intenderlo come un viaggio durante il quale Dante dialoga con le anime. È la parola che domina e non la mera visione, come accadeva in quasi tutta la tradizione precedente con l'eccezione, ripeto, della ›Rose‹; e difatti il ›Fiore‹, se è di Dante, può essere ritenuto anche come la palestra in cui il poeta impara a gestire l'arte del dialogo.

Nell'›Amorosa visione‹, come nella tradizione del poema allegorico, ci sono moltissimi discorsi. Tuttavia, e da qui deriva il minor grado di realismo dell'opera rispetto alla ›Commedia‹, le battute dei personaggi sono

quasi tutte ›immaginate‹. Boccaccio dà abilmente parola ai personaggi che vede raffigurati, ma non c'è dialogo come nella ›Commedia‹, non c'è ›teatro‹ (che ci sarà invece, ovviamente, nel ›Decamerone‹). La formula fissa di Boccaccio è infatti *parea + dire* (per dire che a lui ›appare‹ che dicono qualcosa, perché sono figure dipinte). Poche le eccezioni: nel canto XXI, col dialogo delle donne di Giasone; oppure in qualche battuta di amanti, come la Deidamia del canto XXIII, Briseide nel XXIV, Deianira nel XXVI (vale a dire i discorsi delle donne abbandonate, specialità di Boccaccio). Mi spingerei anzi a dire che Boccaccio è vicino alla ›Commedia‹ forse solo davvero nel dialogo tra il protagonista e la guida nei canti centrali dell'opera. Anche nei ›Trionfi‹ il dialogo vero e proprio è molto scarso. L'avvio del ›Triumphus Cupidinis‹ II è infatti ritenuto un *unicum* nel poema (Pacca/Paolino 1996, p. 93: »vedendo in scena pochi personaggi dotati di facoltà di parola con i quali il narratore si intrattiene«); ed è di fatto un dialogo con due personaggi, Massinissa e Sofonisba, che ricalca quello con Paolo e Francesca. Ma direi che l'unico dialogo genuinamente dantesco sia quello del ›Triumphus Mortis‹ II con il fantasma di Laura; come in Boccaccio, è una replicazione dell'incontro purgatoriale. Ma per una tecnica dialogica modellata su quella della ›Commedia‹ si deve forse guardare ancora una volta, più avanti, al ›Quadriregio‹.

g) *Liste*. Nella ›Commedia‹ le liste permangono solo come relitto della tradizione. Sono certamente necessarie alla descrizione delle schiere di anime (si inizia dall'elenco dei poeti del nobile castello in ›Inferno‹, IV 88 ss., poi subito con gli altri spiriti magni ai vv. 120–140); ma di norma la lista ha la funzione di introdurre e anticipare l'entrata in scena di uno o più personaggi che prendono parola e che sono di solito i protagonisti del canto. È così a partire dall'episodio di Paolo e Francesca, usciti dalla »schiera ov'è Dido« (›Inferno‹, V 85). Eppure, proprio da questa celebre espressione si può misurare lo scarto tra la ›Commedia‹ e i modelli medievali: i personaggi della ›Commedia‹, in un certo senso, ›escono‹ dalle

schiere (cioè dalle liste) e rendono quegli elenchi così tipici della scrittura allegorica medievale un elemento non strutturale.

L'›Amorosa visione‹ e i ›Trionfi‹ scelgono anche in questo caso di allinearsi con nettezza alla tradizione del poema allegorico e di rinunciare a imitare l'innovazione della ›Commedia‹. Il poema di Boccaccio, a partire dal canto IV, consiste difatti in una lunghissima serie di elenchi di nomi (le figure dipinte sulle pareti della sala), che vengono semplicemente registrati e che non svolgono ovviamente nessun ruolo attivo nella narrazione. Persino Dante, evocato alla fine della rassegna dei »savi«, è una pura immagine che resta immobile sulle pareti dipinte. Non è diversa la scelta di Petrarca, benché sostenuta da un principio narrativo più solido e coerente; ciononostante, come nell'›Amorosa visione‹, domina il principio delle liste – pur introdotte con soluzioni narrative molto eleganti, come quando nel primo ›Triumphus Cupidinis‹ l'elenco dei vinti da Amore è narrato dalla misteriosa ombra. Inoltre, come si è appena visto, i dialoghi sono molto rari.

Le ragioni della maggiore conservatività dell'›Amorosa visione‹ e dei ›Trionfi‹ sono molteplici. Innanzitutto, c'è da tenere conto delle nuove finalità erudite di Boccaccio e Petrarca, interessati forse più a esporre e a sistematizzare il sapere ritrovato che alla narrazione e alla caratterizzazione dei personaggi. Mi spingerei a dire che in nessuna delle due opere ci sono figure memorabili come quelle della ›Commedia‹, ad eccezione di Laura. Ad ogni modo, la vertigine della lista tipica del poema allegorico medievale, superata dalla ›Commedia‹, torna a informare profondamente la struttura delle più importanti imitazioni dantesche del Trecento. La struttura a elenco è d'altronde il principio unificatore anche dei ›Documenti d'Amore‹ di Francesco da Barberino, con tutta l'originalità data dalla natura stratificata del testo e del commento.

h) *Descrizione*. Nella ›Commedia‹ la descrizione (di elementi naturali, caratteristiche fisiche dei personaggi ecc.) è quasi sempre funzionale alla narrazione o alla costruzione delle similitudini e l'ecfrasi è impiegata, per ragioni strutturali, solo lungo le cornici del Purgatorio. Coerentemente con

quanto detto finora, nei poemi di Petrarca e Boccaccio la lista prende spesso la forma della descrizione e più nello specifico dell'eccfrasi, che è peraltro, come si è visto, la ragione dominante dell'»Amorosa visione«.

i) *Enciclopedia e insegnamento*. La »Commedia« sviluppa e amplia sistematicamente la vocazione enciclopedica e didattica del poema allegorico medievale. Il viaggio del pellegrino è un percorso di acquisizione di sapere in senso molto largo, dalla conoscenza dello stato delle anime dopo la morte – che è la ragione primaria – fino alla conoscenza della fisica, dell'astronomia, della filosofia, della teologia, della storia. Il nesso tra amore e conoscenza, nella »Commedia«, è inoltre fortissimo. Questa componente si attenua molto nei »Trionfi« e nell'»Amorosa visione«, che conservano però l'idea di fondo di un viaggio tra il tempo e l'eterno che è anche processo di scoperta intellettuale (sul tempo, sulla fortuna, sulla fama, ecc.); ma si tratta di una conoscenza soprattutto filosofica, morale ed erudita (di una erudizione finissima, fondata su una visione più vasta e consapevole della classicità), che rinuncia programmaticamente a quell'intreccio di saperi che caratterizza Dante e specialmente la »Commedia«.

l) *Storia personale e attualità*. La »Commedia« sviluppa e perfeziona l'intreccio di storia personale e riferimenti all'attualità che come si è visto è già presente in alcuni rappresentanti eccellenti della tradizione del poema allegorico (specie il »Tesoretto«). Nella »Commedia«, è quasi superfluo sottolinearlo, il personaggio che dice »io« e che corrisponde all'individuo di nome Dante Alighieri si imbatte di continuo tanto nei protagonisti della storia contemporanea quanto in figure minori o sconosciute e fa continuamente riferimento all'attualità; anzi, come spiega Cacciaguida nel »Paradiso«, l'invettiva rivolta ai grandi della storia è di per sé più giusta e più efficace. Inoltre, il poema è concepito esplicitamente come la storia di un »io« individuale che rappresenta tutta l'umanità; e tale vertiginosa equivalenza è resa ancor più vivida dal processo di glorificazione di una donna storicamente esistita che assurge al ruolo di guida ultraterrena e per la

quale c'è un posto riservato tra i beati. Difatti, come si è già precisato in apertura, nella ›Commedia‹ e in generale nell'opera volgare dantesca la persona e l'io non scompaiono mai.

Nei poemi di Petrarca e Boccaccio viene ripresa solo la centralità della storia personale di un narratore che tende a coincidere con l'autore reale. Se è vero che le allusioni sono più scarse, non per questo sono meno significative; si pensi almeno alla collocazione tra gli avari del padre di Boccaccio nel canto XIV dell'›Amorosa visione‹ (vv. 40 ss.), o come quando Giovanni ammette che anche il suo peccato è l'avarizia; e soprattutto nell'introduzione della donna amata nella rappresentazione allegorica. Ma l'elemento nuovo è temperato dalla presenza di un tratto pienamente arcaico: Fiammetta coabita infatti con il Dio d'Amore, che dalla ›Commedia‹ era invece stato bandito.¹⁰ In Petrarca l'imitazione dantesca è da questo punto di vista più coerente e la storia personale è posta da subito al centro della rappresentazione (fin dalla »dolce memoria di quel giorno« nel ›Triumphus Cupidinis‹, I 23). E infatti nel terzo ›Trionfo d'Amore‹, dopo la menzione dei soli personaggi ›moderni‹, intesi come ›non classici‹, compare anche la »giovinetta« Laura (›Triumphus Cupidinis‹, III 85–90). E alla fine, si sa, la protagonista è ancora Laura. Come nella ›Commedia‹, nei ›Trionfi‹ c'è anche uno stretto legame tra storia personale e profezia, a partire dal passo in cui l'ignoto amico parla al narratore del »nodo« che lo accompagnerà fino alla vecchiaia. E, come nella ›Commedia‹, nei ›Trionfi‹ è esplicita la dialettica tra vicende individuali e corruzione del mondo; in Petrarca, il protagonista non può gioire perché il secolo è ›noioso‹, privo di orgoglio e di valore.

Diventano invece più rarefatti, sia nell'›Amorosa visione‹ sia nei ›Trionfi‹, i riferimenti all'attualità (vedi quanto detto sopra a proposito dei personaggi). I protagonisti dei poemi di Boccaccio e Petrarca, si potrebbe dire, sono più simboli che individui, più *everyman* che uomini; ed è proprio l'incrinarsi della giuntura tra storia personale e attualità a rendere meno

reali, più sfuggenti, le figure di Giovanni e di Francesco rispetto al Dante della ›Commedia‹.

Non ci può essere alcun dubbio sul debito contratto dall'›Amorosa visione‹ e dai ›Trionfi‹ nei confronti della ›Commedia‹, dalla lingua al metro (vd. Calenda 2014). Meno scontato, credo, era mostrare in che misura, a partire dal dato evidente dell'imitazione e senza soffermarsi sulle qualità intrinseche e sulle specificità delle due opere, Petrarca e Boccaccio restino strettamente legati alla tradizione del poema allegorico medievale rinunciando o non riuscendo a seguire Dante nell'allontanamento, spesso radicale, da quegli stessi modelli. Partendo da posizioni diverse – il culto dantesco di Boccaccio, l'antagonismo di Petrarca – l'›Amorosa visione‹ e i ›Trionfi‹ giungono in fondo a un risultato molto simile. E questo risultato credo dipenda più dalla conservatività della tradizione del poema allegorico che dal rapporto diretto tra Boccaccio e Petrarca.

A giudicare dagli elementi che ho provato a elencare appare quindi ancor più evidente l'eccezionalità della ›Commedia‹, il cui ruolo nella storia del poema allegorico medievale, dai poemetti francesi ai ›Trionfi‹ e oltre, può essere raffigurato come una nave che solcando l'Oceano riesce a dividere con nettezza e in profondità le acque e dietro la quale, dopo il passaggio, i flutti si richiudono lasciando in superficie, per quanto ben visibile e lucente, solo una scia di schiuma. Le cose cambiano se le osserviamo da un punto di vista più generale. Come si è visto, Petrarca e Boccaccio, pur in maniera meno sistematica, ereditano la principale caratteristica distintiva della ›Commedia‹ rispetto al poema allegorico medievale: la presenza sulla scena di un personaggio che tende a coincidere con la personalità storica dell'autore. Ed è questa la ragione fondamentale per la quale il ›Tesoretto‹, opera per altri versi decisamente arcaica, è persa ad alcuni così prossima alla ›Commedia‹. Ebbene, da questo punto di vista, i ›Trionfi‹ e l'›Amorosa visione‹ si allineano a quell'idea di letteratura del tutto peculiare della tradizione italiana che ho provato a descrivere all'inizio. Solo in questo

senso, forse, l'›Amorosa visione‹ e i ›Trionfi‹ si distanziano dalla tradizione del poema allegorico medievale per seguire la scia della ›Commedia‹.

5. La commedia dell'io

La letteratura nazionale è simile a una specie vivente che muta, evolve e qualche volta, per puro caso, si estingue. Come una specie vivente, si evolve in modo diverso a seconda dei contesti, e avremo allora un canone letterario scolastico, un canone accademico, un canone editoriale e così via. Come in una specie vivente, ciascun individuo condivide un patrimonio genetico che si considera sostanzialmente chiuso rispetto a quello di altre specie (benché il contatto e l'ibridazione tra letterature siano quasi sempre fecondi). E il nostro patrimonio genetico è stato determinato in maniera decisiva da quello che, con un'etichetta forse antiquata ma sostanzialmente esatta, si chiama ancora il »padre della lingua e della letteratura italiana«. In questo codice genetico non c'è solo una lingua che parliamo ancora oggi (con le sue parole, immagini, metafore) e non ci sono solo dei personaggi che hanno vitalizzato per secoli la poesia, l'arte e il teatro; c'è anche un modo di porre l'autore sempre sulla scena e di consentirgli di prendere parola direttamente, di ascoltare e giudicare i personaggi o persino i lettori e soprattutto di esprimere, direttamente e senza filtri, amori, odi, sensazioni, idee. Ci si può chiedere se sia anche questa la ragione per cui la letteratura italiana si è specializzata maggiormente nei generi che esprimono l'io piuttosto che gli uomini, il singolo più che i molti (come la lirica) e per cui in Italia è stato meno decisivo, rispetto ad altre letterature nazionali – come appunto quella inglese – il ruolo del dramma e del romanzo.

Esiste una letteratura – quella di cui parlano Keats e Zadie Smith – nella quale l'io dello scrittore scompare, assume cento maschere e non pretende di narrare ciò che ha visto ai confini del Paradiso. Ma è solo una delle possibili idee di letteratura, e non è certamente quella di Dante.

Note al testo

- 1 Per i ›Trionfi‹ faccio riferimento all'edizione Pacca, cui rimando anche per i problemi filologici (Pacca/Paolino 1996); per l'›Amorosa visione‹, ovviamente, al testo curato da Vittore Branca (Branca 1944) con la precisazione che anche io, accogliendo le conclusioni di Gonelli 2005 e Caruso 2007, ritengo estremamente debole l'ipotesi dell'esistenza della seconda redazione (testo B di Branca) e utilizzerò quindi esclusivamente il testo della cosiddetta prima redazione. Userò a riscontro anche il *Quadriregio* di Federigo Frezzi (Filippini 1914), che all'imitazione della ›Commedia‹ associa la ripresa di Petrarca e Boccaccio e può essere considerata un significativo punto di contatto fra le Tre Corone nell'ottica della storia del poema allegorico. Sul rapporto tra l'›Amorosa visione‹ e Dante, vd. Ferrara 2005; su Dante e i ›Trionfi‹, vd. Giunta 1993. E vd. anche in generale Finazzi 2014.
- 2 Su Dante e Orfeo, vd. Carrai 2012, p. 119–31, e Carrai 2020, p. 111–29.
- 3 Per una recente messa a punto sulle principali questioni interpretative e cronologiche ancora aperte rimando a Beltrami 2018. Tutte le annotazioni che seguono potrebbero essere raffinate distinguendo tra le due parti dell'opera, quella di Guillaume de Lorris e la continuazione di Jean de Meung.
- 4 C'è chi distingue tra autore reale, narratore e autore implicito (vd. Picone 1999); ma non mi pare utile moltiplicare ulteriormente gli enti, come pure è stato fatto. Santagata ha parlato invece di »arcipersonaggio« (vd. Santagata 2011, p. 9–13). Si noti che nell'›Epistola a Cangrande‹ si definisce invece *agens* l'autore della ›Commedia‹ (›Epistola XIII‹, XIV 38). Non è paragonabile l'›Architrenius‹, che è di fatto narrato in terza persona (nonostante il fatto che gli antichi lettori tendessero a leggere l'opera come il resoconto delle avventure dell'autore).
- 5 »Per queste parole si è da notare che il sonno, il quale è immagine di morte in ciò che quando l'uomo dorme non opera, da sé si prende per lo peccato, e significa la peccatrice vita [...]. E proprio exemplo pone del dormiglioso ch'è in cammino ed erralo a l'uomo ch'è in peccato; il quale peccato toglie la cognocenza della via virtuosa« (Boccardo et al. 2018, to. I p. 18, *ad* ›Inferno‹, I 10–12).
- 6 Sostiene il contrario Tavoni 2019, con argomentazioni che devono ancora essere discusse e dalle quali non si potrà tuttavia prescindere; ma vd. anche Santagata 2011, p. 32–34.
- 7 Sulle miniature, vd. Pegoretti 2019 (ma altro discorso va fatto per le rappresentazioni dei sogni del pellegrino). Così chiosa ad es. Guido da Pisa ›Inferno‹, I 11: »Hic manifeste apparet quod suas visiones in somno finxerit se vidisse, et sic confirmat dictum superius positum: ›Nel mezzo del camin di nostra vita‹« (Rinaldi/Locatin 2013, I, p. 16).

- 8 Vd. Spitzer 1976, p. 242: »Se si è lamentata la monotonia dei cataloghi dei nomi e delle enumerazioni di personaggi, si deve tuttavia considerare, tenendo conto anche della sensibilità dell'epoca, che la lunghezza dei cortei sta a dimostrare la grande potenza del trionfatore del momento, il quale tornerà ad essere assoggettato nel corteo successivo. La tecnica dell'opera deve dunque mostrare, in ciascun trionfo, il massimo dispiegamento di potenza per umiliarla in quello che segue: la vittoria finale rimane all'eternità di Dio«; e p. 243, dove si nota che nei ›Trionfi‹ »domina un principio dinamico, un incedere e un andare delle anime, nei singoli trionfi, equivalente ad una lotta fra queste schiere; in Dante, invece, le anime sono rinchiuse in *bolge*, *cerchi* ecc., e soltanto il Poeta, con le sue guide, muove lungo queste statiche prigioni d'anime«.
- 9 Non quello al Purgatorio, ovviamente; ma su questa innovazione dantesca c'è ampia bibliografia, a partire da Le Goff 1982.
- 10 Boccaccio sviluppa altrove la componente autobiografica – nella ›Fiammetta‹, nel ›Corbaccio‹, nelle ›Rime‹; però mai compiutamente come nella ›Vita nuova‹ e nella ›Commedia‹.

Bibliografia

Fonti primarie

- Brunetto Latini: Poesie, Stefano Carrai (a cura di), Torino 2016 (Collezione di poesia 433).
- Dante Alighieri: Il Fiore e il Detto d'Amore, Luciano Formisano (a cura di), Roma 2012 (= Nuova edizione commentata delle Opere di Dante 7/1).
- Dante Alighieri: Epistole. Egloge. Questio de aqua et terra, Luca Azzetta [et al.] (a cura di), introduz. di Andrea Mazzucchi, Roma 2016 (Nuova edizione commentata delle opere di Dante 5).
- Dino Frescobaldi: Canzoni e sonetti, Furio Brugnolo (a cura di), Torino 1984 (Collezione di poesia 187).
- Federico Frezzi: Il quadregio, Enrico Filippini (a cura di), Bari 1914 (Scrittori d'Italia).
- Francesco Petrarca: Trionfi. Rime estravaganti. Codice degli abbozzi, Vinicio Pacca/Laura Paolino (a cura di), introduzione di Marco Santagata, Milano 1996 (I meridiani).

- Giovanni Boccaccio: *Amorosa visione*, Vittore Branca (a cura di), Firenze 1944 (Autori classici e documenti di lingua. Accademia della Crusca).
- Giovanni di Altavilla: *Architrenius*, Lorenzo Carlucci/Laura Marino (a cura di), Roma 2019 (Biblioteca medievale 155).
- Guido da Pisa: *Expositiones et glose. Declaratio super Comediam Dantis*, Michele Rinaldi/Paola Locatin (a cura di), Roma 2013 (Edizione nazionale dei commenti danteschi 5).
- Huon de Mèry: *Le tournoi de l'Antéchrist (Li tornoiemenz Antecrit)*, Texte établi par Georg Wimmer; présenté, traduit et annoté par Stéphanie Orgeur, II éd. entier. rev. par S. Orgeur et J.-P. Bordier, Orléans 1995 (Medievalia, Série Textes du Moyen Âge 13).
- Jean De Meun: *Ragione, amore, fortuna* (>Roman de la rose<, vv. 4059–7230), Pietro Giovanni Beltrami (a cura di), Alessandria 2014 (Gli orsatti. Testi dell'altro medioevo 38).
- Keats, John: *Lettere sulla poesia*, Nadia Fusini (a cura di), con una nota di Antonio Prete, Milano 1992, 3. edition 2016 (Universale economica Feltrinelli; I classici).
- Li romans de Carité et Miserere du Renclus de Moiliens, poèmes de la fin du XII^e siècle, édition critique, accompagnée d'une introduction, de notes d'un glossaire et d'une liste de rimes par A. G. Van Hamel, 2. vols, Paris 1885 (Bibliothèque de l'École des Hautes Études 4; Section Sciences historiques et philologiques 61).
- Montale, Eugenio: *Sulla poesia*, Giorgio Zampa (a cura di), Milano 1976 (Saggi 80), p. 5–14.
- Pasolini, Pier Paolo: *Tutte le poesie*, Walter Siti (a cura e con uno scritto di), saggio introduttivo di Fernando Bandini, Cronologia a cura di Nico Naldini, Milano 2003 (I meridiani).
- The Songe d'Enfer of Raoul de Houdenc. An Edition Based on All the Extant Manuscripts, Madelyn Timmel Mihm (a cura di), Tübingen 1984 (Beihefte zur Zeitschrift für romanische Philologie 190).

Fonti secondarie

- Azzetta, Luca/Mazzucchi Andrea (a cura di): *Boccaccio editore e interprete di Dante. Atti del Convegno Internazionale di Roma (28–30 ottobre 2013)*, Roma 2014 (Pubblicazioni del >Centro Pio Rajna<. Sezione 1, Studi e saggi 22).
- Balthasar, Hans Urs von: >Gloria<. Una estetica teologica, vol. III: *Stili laicali*. Dante, Giovanni della Croce, Pascal, Hamam, Solov'ëv, Hopkins, Péguy, Milano 1986.
- Beltrami, Pietro G.: *I due autori del >Roman de la Rose<*, in: *Studi mediolatini e volgari* 64 (2018), p. 55–116.

- Biaggini, Olivier/ Guérin, Philippe (a cura di): *Entre les choses et les mots. Usages et prestiges des listes (espace roman, XVI^e–XXI^e siècles)*. Sous la direction de Olivier Biaggini et Philippe Guérin, Paris 2019.
- Boccardo, Giovanni Battista [et al.] (a cura di): *Ottimo commento alla ›Commedia‹*, Roma 2018 (Edizione nazionale dei commenti danteschi 6).
- Calenda, Corrado: *La terza rima tra Dante e Boccaccio*, in: *Azzetta/Mazzucchi 2014*, p. 293–308.
- Canettieri, Paolo: ›Il Fiore‹ (e il ›Detto d'Amore‹), in: Rea, Roberto/Steinberg, Justin (a cura di): *Dante*, Roma 2020 (Studi superiori 1205; Letteratura italiana), p. 179–96.
- Carrai, Stefano: *Dante e l'antico: l'emulazione dei classici nella ›Commedia‹*, Firenze 2012 (Archivio romanzo 22).
- Carrai, Stefano: *Il primo libro di Dante. Un'idea della ›Vita nova‹*, Pisa 2020.
- Caruso, Carlo: *L'edizione Branca dell'›Amorosa visione‹ (1944) e la nuova filologia*, in: *The Italianist, Special Supplement 27 (2007)*, p. 28–48.
- Curtius, Ernst Robert: *Letteratura europea e Medio Evo latino*, a cura di Roberto Antonelli, Firenze 1992 (Classici, Nuova Italia 1).
- Delcorno, Pietro: *Un pellegrinaggio nell'inferno dantesco: il ›Quadragesimale peregrini cum angelo‹*, in: Mascherpa, Giuseppe/Strinna, Giovanni (a cura di): *Predicatori, mercanti, pellegrini. L'Occidente medievale e lo sguardo letterario sull'Altro tra l'Europa e il Levante*, Mantova 2018, p. 219–50.
- De Robertis, Domenico: *Il Canzoniere escorialense e la tradizione ›veneziana‹ delle rime dello stil novo*, Torino 1954 (Giornale storico della letteratura italiana 27).
- De Ventura, Paolo: *Dramma e dialogo nella ›Commedia‹ di Dante. Il linguaggio della mimesi per un resoconto dall'aldilà*, Napoli 2007 (Letterature 69).
- Eco, Umberto: *Vertigine della lista*, Milano 2009.
- Ferrara, Chiara: *Dante in Boccaccio. Memoria dantesca nell'›Amorosa visione‹*, in: *Bollettino di Italianistica*, 2 (2005), n.s., p. 15–68.
- Ferrucci, Franco: *›L'assedio e il ritorno‹*, Milano 1974 (Nuovi saggi italiani/Bompiani 14).
- Finazzi, Silvia: *Presenze di Dante nel Boccaccio volgare*, in: *Azzetta/Mazzucchi 2014*, p. 329–348.
- Gallé, Hélène/Quérue, Danielle: *La forêt dans la littérature médiévale*, in: *La forêt au Moyen Âge, sous la direction de Sylvie Bépoix et Hervé Richard*, Paris 2019, p. 25–84.
- Gennaro, Accursio/Bucolo, Giusy: *Psicologia del profondo. Modelli e tecniche di psicoterapia psicodinamica*, Milano 2007 (Psicologia 11).
- Giunta, Claudio: *Memoria di Dante nei ›Trionfi‹*, in: *Rivista di letteratura italiana* 11 (1993), p. 411–52.

- Gonelli, Lida Maria: *Esercizi di bibliografia testuale sulla ›princeps‹ dell'›Amorosa visione‹ (1521)*, in: *Filologia italiana* 2 (2005), p. 147–60.
- Grimaldi, Marco: *Allegoria in versi. Un'idea della poesia dei trovatori*, Bologna 2012 (Istituto italiano per gli studi storici 62).
- Grimaldi, Marco: *Dante, nostro contemporaneo. Perché leggere ancora la ›Commedia‹*, Roma 2017 (Irruzioni).
- Huss, Bernhard/Tavoni, Mirko (a cura di): *Dante e la dimensione visionaria tra Medioevo e prima età moderna*, Ravenna 2019 (Memoria del tempo 64).
- Jauss, Hans Robert: *Alterità e modernità della letteratura medievale*, presentazione di Cesare Segre, Torino 1989 (Nuova cultura 10).
- Jéay, Madeleine: *Poétique de la nomination dans la lyrique médiévale. ›Mult volentiers me numerai‹*, Paris 2015 (Recherches littéraires médiévales 18; Le lyrisme de la fin du Moyen Âge 4).
- Jung, Marc-René: *Études sur le poème allégorique en France au Moyen Âge*, Berne 1971 (Romanica Helvetica 82).
- Ledda, Giuseppe: *Dante e la tradizione delle visioni medievali*, in: Picone, Michelangelo (a cura di): *Le tre Corone. Modelli e antimodelli della ›Commedia‹*, presentazione di Alberto Cassani, Ravenna 2008 (Lecture classensi 37), p. 119–142.
- Ledda, Giuseppe: *Modelli biblici nella ›Commedia‹: Dante e san Paolo*, in: Id. (a cura di): *La Bibbia di Dante. Esperienza mistica, profezia e teologia biblica in Dante*, Ravenna 2011 (Quaderni della Sezione Studi e Ricerche), p. 179–216.
- Le Goff, Jacques: *La nascita del Purgatorio*, Torino 1982 (ed. or. 1981; Biblioteca di cultura storica 147).
- Lewis, C. S.: *L'allegoria d'amore. Saggio sulla tradizione medievale*, Torino 1969 (ed. or. 1936).
- Maffia Scariati, Irene: *Dal ›Tresor‹ al ›Tesoretto‹. Saggi su Brunetto Latini e i suoi fiancheggiatori*, Roma 2010 (Scienze dell'antichità, filologico-letterarie e storico-artistiche 570).
- Maldina, Nicolò: *In pro del mondo. Dante, la predicazione e i generi della letteratura religiosa medievale*, Salerno 2017 (La navicella dell'ingegno 6).
- Morlino, Luca: *Ezzelino da Romano, Boccaccio e le chiose dantesche*, in: Zamponi, Stefano (a cura di): *Intorno a Boccaccio, Boccaccio e dintorni* 2015, Firenze 2016 (Studi e saggi 155), p. 27–37.
- Pegoretti, Anna: *›Visio‹ e ›fictio‹ nelle antiche illustrazioni della ›Commedia‹: per una rivalutazione dei danti dormienti*, in: Huss/Tavoni 2019, p. 121–40.
- Picone, Michelangelo: *Dante come autore/narratore della ›Commedia‹*, in: *Nuova Rivista di Letteratura Italiana* 2/1 (1999) p. 9–26.
- Santagata, Marco: *L'io e il mondo. Un'interpretazione di Dante*, Bologna 2011.
- Smith, Zadie.: *L'io che non sono io [The I Who That Is Not Me]*, in: Ead.: *Feel Free. idee, visioni, ricordi*, Roma 2018 (Bigsur 32), p. 235–252.

- Spitzer, Leo: La struttura dei ›Trionfi‹ di Petrarca, in: Scarpati, Claudio (a cura di): Leo Spitzer, Studi italiani, Milano 1976 (Letteratura e cultura dell'Italia unita 4), p. 240–250.
- Strubel, Armand: ›Grant senefiance a‹. Allégories et littérature au Moyen Âge, Paris 2002 (Moyen Âge. Outils de synthèse 2).
- Tavoni, Mirko: L'Inferno sognato, la telepatia di Virgilio e gli antefatti danteschi della ›Commedia‹ come visione in sogno, in: Huss/Tavoni (2019), p. 97–119.
- Weil, Simone: ›La persona e il sacro‹ [1943], Concetta Sala, Maria/Gaeta, Giancarlo (a cura di), Milano 2012 (Biblioteca minima [Adelphi] 55).

Indirizzo dell'autore:

Marco Grimaldi
Sapienza - Università di Roma
Dipartimento di Lettere e Culture Moderne
P.le Aldo Moro, 5
00185 Roma
e-mail: marco.grimaldi@uniroma1.it