

Centre d'études supérieures  
de la *Renaissance*

---

Table ronde

*« Considérez la doctrine qui se cache  
/ sous le voile de ces vers mystérieux »  
(lf. IX, 62-63)*

---

# LECTURAE DANTIS TURONENSES

organisée par  
Sabrina Ferrara & Bruno Pinchard

**VENDREDI 11 JUIN 2021**

[En ligne]

## RÉSUMÉS

# SOMMAIRE

**3 | Anthony De Araujo-Rousset**

*If.* l. 61-90 - Entre le visible et l'invisible : lier les paroles et les temps

**6 | Elena Pierazzo**

*Pg.* XXVI - La sensualità

**8 | Luigi Spagnolo**

*If.* V - L'enigma di Francesca

**9 | Gaia Tomazzoli**

Idées et images : l'Ulysse de Dante au prisme d'Yvonne Bâtard

**11 | Alessandro Benucci**

Ré-écrire Dante aujourd'hui : en *Enfer* avec la « bédé »

**14 | Maria Maślanka-Soro**

«La verità nulla menzogna frodi»: alcuni miti virgiliani e la loro reinterpretazione nella *Commedia*

**15 | Andrea Aldo Robiglio**

*Francescamente* (*Purg.* XVI, v. 126): autour de Marco Lombardo et de la philosophie courtoise

**17 | Bruno Pinchard**

Dante entre terre et mer

**18 | Luigi Tassoni**

La prospettiva del tragico nel *Purgatorio*

**22 | Raffaele Pinto**

*I crini mozzi*. Perché la prodigalità è un peccato? (*Purg.* XXII 19-54)

**23 | Giulio D'Onofrio**

*Inferno*, Canto III, vv. 22-69 - La vilissima imperfezione

**25 | Franziska Meier**

Le *paradis terrestre*. Un miroir de la poésie de Dante ?

**26 | Francesco Ciabattini**

*Pd.* VIII, X, XIII-XIV, XVII: Il *paradiso dantesco*: i canti della musica

**41 | Giulia Puma**

*Pd.* X-XII - « *Tu vuò saper di quai piante s'infiora / questa ghirlanda* » (*Pd.* X, 91-92): la représentation peinte d'une bibliothèque idéale du temps de Dante

**Anthony De Araujo-Roussel** - Université Jean Moulin Lyon-3  
lf. / 61-90 - *Entre le visible et l'invisible : lier les paroles et les temps*

Il paraît présomptueux de revenir sur le premier chant de l'*Enfer*. J'avais promis un travail sur *Paradis XXI*. Les grandes lignes de la *lectura dantis* étaient écrites. Je m'interroge toujours sur la signification de la figure de Pierre Damien. La récente publication de son *Livre de Gomorrhe* nourrit ce questionnement. De plus, le symbolisme de l'échelle me fascine toujours. Et pourtant j'abandonne, momentanément, le chant paradisiaque pour ces vers 61 à 90 du premier chant, si souvent balisé. Pour un jeune dantologue, s'attaquer à ce *canto* est vertigineux. Le nombre de commentaires accroît ce sentiment d'écrasement, comme l'alpiniste frêle devant une paroi abrupte. Faut-il alors suivre les pas de Victoria Ocampo, voire de Benedetto Croce, et proposer une lecture blanche, vierge de l'apport des commentateurs ? Ce n'est pas exactement ce que je propose.

Cette rencontre de Virgile et le premier dialogue entre la voix criante quoiqu'apeurée de Dante et celle enroutée de Virgile est au centre de mon travail actuel. Le répètera-t-on jamais assez ? Dante ne rencontre que trois créatures vivantes dans lesquelles l'union de la matière et de la forme (vaste problème des formes substantielles) est réelle. Ce sont trois animaux effrayants. Ensuite, dès le cri du *Miserere*, Dante ne rencontrera que des ombres dolentes ou des corps glorieux. Virgile initie cette confrontation entre l'*homo viator* et ceux qui ont vécu, comme on disait dans l'ancienne « *alma Roma* » (*Inf.* II, 20). Ainsi se dresse la rencontre entre le visible et l'invisible, entre le *manifesto* et l'*occulto* (*Par.* XIX, 42). Cette confrontation entre les vivants et les morts, entre l'*ombra* et l'*homo certo*, est un topos de la littérature antique et médiévale. De nombreux ouvrages en donnent des analyses critiques ou des catégorisations. Se pose également le problème de la nécromancie, qu'Étienne Tempier condamne dans le sylabus de 1277. Dans la légende dantesque, l'affaire Visconti est souvent rappelée, y compris par les biographes les plus autorisés.

De même, ce premier dialogue avec Virgile engage une métapoétique. Elle n'est pas seulement un art poétique ou un canon formel de la création tel qu'ébauché dans le second livre du *De Vulgari*. Davantage : c'est l'essence – une essence qui est d'abord un pouvoir – de la poésie qui est en jeu. Le premier échange investigate la nature d'un poète qui, parce que *vates*, ne reste pas le *poeta*. Entre les deux, toute la « sorcellerie évocatoire » du geste d'écrire en vers s'immisce. Les romantiques, ensuite Mallarmé, s'en souviendront. La réponse de Virgile annonce la mission du poète : délivrer – plus que produire – une *factio rhetorica musicaque poita* (*DVE* II, IV, 2). Elle engage l'avenir du monde. La haute poésie, comme Rabelais parlera d'une « haute mythologie », réoriente les lignes de temporalités. La poésie réunit dans le même geste de l'écriture l'anamnèse des fondements, l'attention à l'histoire du présent, et la prophétie même à rebours. Ce geste était central dans l'*Énéide*. Il le demeure dans la *Commedia*. Le poète est un lieu d'un livre-nœud (*Par.* XXXIII, 85-87). Il ne se soumet pas à la conception augustinienne du temps comme devenir (*Confessions*, XI). En ceci, je le note juste en passant, il est

plus proche du (néo) pythagorisme que d'Héraclite. Virgile l'annonce. Il chanta les destins de Rome. Il en dévoila les *arcana fatorum*. Il en révéla les origines mythiques pour en mieux dessiner la vocation historique. Il le proclame. Dante l'écoute. Le Dante-personnage comprend-il que sa mission sera similaire ? Le Dante-auteur le sait, et d'autant plus que Béatrice lui redira. Il devra « noter » cette histoire du monde qu'il vit dans l'Éden (*Purg.* XXXIII, 52). Lui aussi aura à chanter le passé, le présent et le futur dans un « admirable tremblement du temps » (Chateaubriand, *Vie de Rancé*). Virgile l'annonce : être poète, c'est faire vibrer le temps par le chant inspiré, l'art des Muses. Héraclite faisait de l'écoulement de l'eau le modèle du devenir. Cette métaphore revient dans la voix paradoxale de Virgile pour indiquer cette négation de ce qu'Étienne Klein appelle le « temps fléché ». La prophétie du *veltro* quelques vers plus loin renforcera cette parole de prophétie, entre messianisme et énigmaticité.

Cette mission du *vates* n'est pas exempte d'une autre valeur, gémignée : la maîtrise et l'autorité. Dante joue avec l'ambiguïté étymologique de l'autorité (*Conv.* IV, VI, 3-5). Elle est un acte poétique de liaison. Lier les voyelles AUIEO est le prélude pour lier les temporalités. L'art des Muses est un art du lien des paroles, entre poésie et musique (ce qui rappelle la *factio rhetorica musicaque poita*, mais aussi *Conv.* I, VII, 14). Tel est l'un des sens de l'autorité : le lien musical et poétique, le retournement, la permutation ; ce que Leibniz appellera « entr'expression ». Dans le projet du livre IV du *Convivio*, la signification de l'autorité est repiquée sur la foi accordée dans l'œuvre d'Aristote et sur un projet civil dont se souviendra Giambattista Vico. La *Commedia* revient au premier sens, à la Rome des poètes plus profonde que celle des philosophes et des empereurs qu'elle rend cependant possible. La première étymologie de l'autorité est corrélative à une maîtrise conçue dans son unicité. Elle est d'abord un art littéraire. Virgile est maître parce qu'il est auteur. Et il est auteur parce qu'il est un lieu des lignes de temporalité autant que des signes.

Trois aspects retiennent donc notre attention dans cette première étape du dialogue entre Dante et Virgile : le rapport entre le visible et l'invisible hypostasié dans la rencontre entre un « homme certain » et une « ombre » ; une définition de la poésie comme art de la liaison ou de la ligature des lignes de temporalités ; un rapport entre l'autorité et la maîtrise. Savons-nous assez que ces trois éléments sont unifiés par le mythe de Rome ? Même lorsque la tragédie se fait comédie ou lorsque la lumière du latin décline au profit de celle du vulgaire (*Conv.* I, XIII, 12), la centralité de Rome demeure immarcescible.

La parole poétique d'un mort devient, brisant la partition du visible et de l'invisible, le site d'une autorité poétique. Cette dernière chante les destins de Rome et du monde (la bénédiction *urbi et orbi* a une origine textuelle dans les *Fastes* d'Ovide). Elle lie les voyelles et les dimensions du temps. La parole liante d'outre-tombe est un acte de fondation de l'histoire tout autant que de prophétie même rétrograde ou rétrospective. Dante hérite de Virgile comme le poète de Mantoue d'Homère. Dans leur différence diégétique autant que dans leur proximité parfois de détails, le *nekuia* d'Ulysse (*Odyssée*, XI), la catabase de Virgile (*Énéide*, VI) et cette rencontre initiale de Dante attestent de cette autorité fondatrice des paroles venues de l'invisible.

Avant les proclamations de Rimbaud, le poète est Voyant car il est un lieu des paroles et des temporalités. Il ne peut être prophète que parce qu'il écoute ceux qui furent des hommes, comme se définit Virgile. Il est un guide disposant d'autorité parce qu'il maîtrise cette profération inaugurale recueillie auprès des ombres. Cette *translatio studiorum* d'Homère à Dante s'ente sur cette parole enrôlée qui redevient féconde, sur ce long silence qui retrouve sa puissance de ligature. La religion de Dante, comme celle de Virgile, restent des œuvres du lien. Par-delà la regrettable condamnation des *dei flasi e bugiardi* par un poète dont on se complait à faire le héraut de la chrétienté dans tous ses aspects, cette scène initiale entérine la communauté sacrale entre Virgile et Dante : l'écoute de la parole fondatrice venue d'outre-tombe. N'est-ce pas là une étonnante reprise du culte des dieux Mânes ?

La critica dantesca ha sempre notato come Dante attribuisca ai poeti (e quindi a se stesso) il peccato di lussuria. Gli esempi non mancano sia nell'Inferno che nel Purgatorio, a partire dalla propria partecipazione emotiva e fisica al racconto di Francesca. In Inferno ricordiamo anche l'incontro con Brunetto Latini, incontrato nel canto XV nelle schiere dei sodomiti, ma forse a questa schiera possiamo aggiungere anche Guido Calvalcanti, probabilmente tacciato in contumacia di epicureismo, e quindi incline, almeno secondo la credenza dell'epoca, a una vita dedicata alle gioie terrene che dovevano sicuramente includere anche quelle della sensualità; d'altronde il suo essere poeta lo portava naturalmente ad essere lussurioso o istigatore di lussuria. Il punto in cui la lussuria diventa quasi sinonimo dello stato di poeta è però il canto XXVI del Purgatorio dove Dante incontra Guido Guinizzelli et Arnaud Daniel che ardono nel fuoco; Dante stesso dovrà partecipare della pena, passando attraverso le fiamme che lo porteranno nel giardino dell'Eden.

Tuttavia, se consideriamo l'incontro con altri poeti, e in particolare nel Purgatorio, vediamo come non sia solo la lussuria, ma in generale la sensualità che li caratterizza. L'incontro con l'amico Forese nel girone dei golosi, anch'egli poeta, incastona al suo interno l'incontro con Buonagiunta da Lucca, cui si deve la definizione del Dolce Stil Novo. Interessante notare come la prima cosa che Buonagiunta dice a Dante è una profezia relativamente a una donna lucchese (forse la Gentucca nominata poco prima, ma la lezione è controversa) che gli farà amare la sua città, con quindi un riferimento a un amore, probabilmente carnale di Dante.

Anche lasciando da canto Ciacco, goloso nel VI dell'Inferno che potrebbe o no essere identificato con il poeta Ciacco dell'Anguillaia, ci sono sicuramente molti elementi che ci portano a concludere che Dante attribuisce ai poeti un eccesso di propensione per l'edonismo. È evidente che nel punire i suoi colleghi, Dante intende esporre se stesso e le sua propria propensione al piacere dei sensi, ma ridurre questo atteggiamento all'autobiografismo sembra alquanto riduttivo e limitativo.

L'edonismo e il piacere sono quindi da intendersi come caratteristiche stesse della poesia, quello stesso piacere che Dante prova nell'ascoltare la musica di Casella, un piacere che non solo varrà a Dante e alle anime purganti un rimprovero da Catone, ma tale rimprovero colpirà anche Virgilio, poeta, fino a quel momento presentato da Dante totalmente privo di macchie. Nella sua saggezza e nel suo essere la rappresentazione stessa della Ragione, Virgilio rimane affascinato dal piacere della musica, dimenticando quindi il suo ruolo di guida e vate.

La poesia dunque si presenta come un dolce piacere (l'attributo non è ovviamente casuale) che necessita quindi di una propensione alla sensualità per produrla, ma anche per apprezzarla. Ma che cosa della poesia, esattamente, richiede una propensione per l'edonismo? La famosa definizione del Dolce Stil Novo evocata prima parla dell'ispirazione d'Amore ("I' mi son un

che, quando| Amor mi spira, noto, e a quel modo | ch'è ditta dentro vo significando" XXIV, 52-54), mentre nell'episodio di Guinizzelli e Daniel due concetti chiave ritornano, vale a dire la dolcezza della poesia e il fuoco della fiamma che purga le anima e ne rappresenta il peccato. Come sappiamo, "ispirazione" è termine tecnico teologico all'altezza di Dante, e l'ispirazione viene dallo Spirito Santo, che stimola a scrivere profezie. Vale la pena notare come Dante attribuisca ad Amore lo stesso potere dello Spirito Santo, di ispirare e far quindi 'ardere' i poeti. È questa ispirazione la causa della sensualità? Probabilmente no, visto che Dante la invoca più per sé e il suo circolo di stilnovisti che per tutti i poeti. Che cosa allora? Non abbiamo risposte positive da offrire a questo stadio, ma solo uno stimolo alla riflessione.

## Luigi Spagnolo - Università per Stranieri - Siena

### lf.V - *L'enigma di Francesca*

La critica otto-novecentesca, pur unanime nella valutazione positiva del quinto canto dell'*Inferno*<sup>1</sup>, ha nondimeno incontrato serie difficoltà nel tradurre la sostanza poetica in termini razionali. Almeno cinque *cruces costellano la seconda parte del canto* (vv. 71-141); *nell'ordine*:

1. la pietà per i due cognati adùlteri (vv. 72, 93, 117, 140);
2. il 'giustificazionismo erotico' di Francesca da Rimini (vv. 100-105);
3. la versione del Lancelot citata da Francesca (vv. 133-137);
4. il triste silenzio di Paolo Malatesta (vv. 139-140);
5. lo svenimento di Dante-personaggio (vv. 140-142).

La forza estetica dell'episodio dipende anche dalle sue apparenti incoerenze, inclusa la manipolazione delle fonti, letterarie e filosofiche, da parte di Francesca: Boezio, Guinizzelli, la lirica cortese, il Lancelot. In particolare, l'episodio del ciclo arturiano sembra molto caro a Dante, che lo riprenderà in un contesto del tutto privo di sfumature erotiche (Pd 16.10-15).

L'idea dell'innamoramento nato sui libri richiama la storia di Abelardo ed Eloisa, in un passaggio della *Historia calamitatum* che merita di essere approfondito. Altro elemento di cui tener conto è il lungo elenco di somiglianze strutturali tra il discorso di Francesca e quello di Ugolino.

In Dante si concentrano le contraddizioni sia dell'etica cristiana, tra rimozione e repressione, sia della filosofia classica mutuata dai teologi, tra le spinte opposte di Aristotele e Platone: contraddizioni che in questo canto si risolvono in un'azione compiutamente tragica.

Del quinto dell'*Inferno* ciò che ancora coinvolge tutti, credenti e non, è la rappresentazione, insieme poetica e drammatica, dell'asservimento dell'essere umano alle profonde pulsioni dell'eros, vissute spesso sotto forma di predazione e persecuzione. La vis oratoria di Francesca da Rimini, portata come *exemplum* di autosuggestione di un'anima perduta, si sostanzia in un discorso persuasivo e in una seducente affabulazione, tali da confondere, alla fine, qualsiasi lettore, come accade allo stesso protagonista del poema.

Tenute nel debito conto le critiche mosse da Sebastiano Timpanaro alla psicoanalisi, forse sarà lecito, per alcuni richiami intra- e intertestuali (intesi alla stregua di stringenti associazioni di idee), nonché per i passi che sfuggono all'analisi filologica, ricorrere all'interpretazione psicoanalitica, considerata come un "quinto senso" (dopo l'allegorico, il morale e l'anagogico), che però segua da vicino il significato letterale, senza eclissarlo, anzi dispiegandone le potenzialità euristiche.

1 Basti un esempio: «Per la prima volta vi appaiono i modi della poesia più matura di Dante: il vigore della sintesi drammatica e la complessità delle ragioni morali» (Sapegno).



Le désintérêt, ou parfois même le mépris souvent réservés aux femmes dans le domaine intellectuel n'épargnent pas les études dantesques : alors que plusieurs dantologues français sont bien connus, en France comme en Italie, les travaux d'une chercheuse tout à fait remarquable comme Yvonne Bâtard demeurent peu lus, peu étudiés, peu mentionnés.

En 1952 Bâtard publia un excellent volume de critique dantesque consacré aux images dans la *Comédie* de Dante, et le plaça dès son titre sous l'égide de deux divinités complémentaires, Minerve et Apollon, c'est-à-dire la rationalité et l'imagination, la pensée et l'art. Le livre de Bâtard se fonde sur un couple notionnel très courant au XX<sup>e</sup> siècle : l'idée et l'image. Si Croce avait imposé, au début du siècle, son opposition entre poésie et structure, nombre de dantologues se concentrèrent par la suite sur les relations entre la pensée et sa représentation visuelle. L'étude de Bâtard montre avoir déjà dépassé l'opposition de Croce, mais reste en quelque sorte dans son sillage pour ce qui concerne le préjugé négatif autour d'« un étouffant arsenal de notions, de règles, de principes et de raisonnements » ; cela ne lui empêche pas, néanmoins, de constater que, si la poésie peut « jaillir continuellement » de tel arsenal, c'est parce que les éléments poétiques, et surtout les images, sont indissolubles des éléments rationnels, de même que la forme est indissoluble du contenu. La fascination de Bâtard à l'égard de l'imagination visuelle aboutira dans ses études sur les dessins dantesques de Botticelli, mais dans ce volume il est question d'images verbales, et notamment de métaphores. Je me propose donc de revenir sur ce beau livre de Bâtard afin de contribuer à sa redécouverte, mais également et surtout de dresser un bilan critique sur ses méthodes et ses résultats. Dans le contexte des *Lecturae Dantis Turonenses*, je profiterai de l'échange avec mes collègues pour mieux encadrer le travail de Bâtard dans le contexte des études dantesques en France, tantôt en termes de ses sources, tantôt en termes de sa fortune.

*Dante : Minerve et Apollon* s'annonce comme le premier travail systématique sur les métaphores de la *Comédie*, que Bâtard a classées et examinées par rapport à leur origine, à leurs caractères et à leur fonction. Le classement n'étant que le point de départ d'une analyse qualitative, l'auteure se déclare insatisfaite de toute définition spécifique, mais elle refuse aussi de diviser les métaphores par domaines, comme il est souvent le cas dans les approches les plus classiques. La structure du volume est par conséquent centrifuge : chaque chapitre propose des observations sur un aspect particulier des métaphores du poème de Dante, ainsi qu'un parcours à travers ses images en quête de sa pensée.

Parmi les différentes perspectives adoptées, je me pencherai surtout sur le chapitre consacré à Ulysse. Le chant d'Ulysse est choisi par Bâtard comme cas d'études pour interroger la coopération entre Minerve et Apollon, ou, en d'autres termes, pour démontrer que Dante parvient à achever une communication poétique très efficace même vis-à-vis d'un lecteur dont la sensibi-

lité, l'imagination et les préoccupations sont profondément différentes des siennes. Ulysse est puni parce qu'il a menti à ses compagnons et il a cherché à pénétrer les secrets de l'univers par ses propres forces, et il devient ainsi, d'après la plupart des commentateurs, un symbole de la soif de savoir et de l'abus de la raison. Pourtant l'auteure veut surtout éclairer le rôle de l'imagination poétique dans cet épisode, et dans telle perspective elle mène une analyse très détaillée des métaphores et des comparaisons du chant pour mettre en lumière la relation très étroite entre celles-ci et le nœud conceptuel du discours dantesque. Il ne s'agit, par contre, que d'une première étape : dans la suite du chapitre, Bâtard parcourt la réflexion de Dante à propos du sort éternel des païens, et, en reproduisant le même mouvement de la première partie, elle examine comment les passages axés sur ce thème crucial de la théologie dantesque développent un système cohérent, malgré sa variété et sa complexité, d'images poétiques. Dans le croisement entre ses deux aspects réside, d'après l'auteure, la force de la poésie de Dante et sa capacité de nous frapper même si la damnation de païens n'est plus au centre de nos préoccupations.

Ce chapitre se révèle donc un bon point de départ pour comprendre comment s'enchaînent les observations de Bâtard et pour saisir l'originalité de son livre. Déjà très riche en soi, l'analyse du chant d'Ulysse lui permet de montrer en premier lieu comment Dante réalise son tissu figuratif et comment il fusionne sa pensée et son imagination, mais aussi, et surtout, comment les épisodes peuvent se relier les uns aux autres par le double et indissoluble lien des idées et des images.

**Alessandro Benucci** - Université Paris Nanterre  
*Ré-écrire Dante aujourd'hui : en Enfer avec la « bédé »*

Sans vouloir absolument se prononcer sur la modernité de l'œuvre de Dante, force est de constater que, de nos jours en Europe, aux États-Unis et même au Japon, l'univers de la bande dessinée s'est approprié – et continue de le faire – l'*Enfer* de Dante, pour atteindre une place prééminente dans ce qu'Anna Maria Cotugno et Trifone Gargano nomment le « dantismo creativo del terzo millennio »<sup>2</sup>.

Art populaire par excellence, la « bédé » est aujourd'hui encore trop souvent cantonnée dans la sphère enfantine par des malentendus et préjugés tenaces qui peinent à être éradiqués (Pierre Sterckx parle d'un « art ignoble » par opposition aux « arts nobles »)<sup>3</sup>, malgré nombre d'études critiques qui, notamment en France et dans l'espace francophone<sup>4</sup>, s'efforcent de ne plus y voir un genre mineur réservé à des mineurs, mais une « littérature d'expression graphique »<sup>5</sup> et une « narration figurative ». Pionnier des études critiques sur la bande dessinée dans les années 1960, Umberto Eco soulignait déjà que ce « genre multimediale » traversait en permanence les frontières entre culture d'élite et culture populaire. Le « fumetto » était même à l'origine de cette porosité puisqu'il engage une confrontation avec la tradition narrative et figurative dont il est tributaire, tout en évitant de revendiquer un droit de cité dans la culture institutionnelle.

Plusieurs réécritures, adaptations et parodies par la bande dessinée et les romans graphiques de la première *cantica* de la *Divine comédie* semblent attester d'une capacité à satisfaire une exigence esthétique qui n'est pas méconnue du lecteur de l'œuvre de Dante, mais qui sait s'adresser à un public ignorant partiellement (et, trop souvent, totalement) le texte-source. Résonances avec les arts figuratifs, critique des mœurs, *vis* comique, construction et représentation autobiographique sont là quelques paradigmes que partagent l'auteur de la *Divine Comédie* et les dessinateurs de B.D. Plus que dans le contexte italien, où, pour des raisons liées à la réception et à la sacralisation du poème et au marché éditorial, les adaptations graphiques de l'œuvre de Dante s'adressent essentiellement à un public jeune, c'est surtout en dehors des frontières italiennes que les reprises et autres parodies de l'*Enfer* permettent de s'interroger sur les éléments de continuité et de rupture entre l'original et ses réécritures contemporaines. La différence est de taille. En Italie, les bandes dessinées signées Walt Disney (*l'Inferno di Topoli-*

2 *Dante pop*, a cura di Anna Maria Cotugno e Trifone Gargano, Bari, Progeit, 2017, p. 1.

3 Thierry Groensteen, *Parodies. La bande dessinée au second degré*, Paris, Skira Flammarion, 2010, p. 233.

4 Preuve en est le travail de critique accompli par Thierry Groensteen, Benoît Peeters, Christophe Genin, Pierre Fresnault-Deruelle et Jacques Dürenmatt.

5 Pierre Fresnault-Deruelle, *La bande dessinée*, Paris, Armand Colin, 2009, p. 8.

no et l'*Inferno di Paperino*<sup>6</sup>), la *Divina Commedia* di Marcello Toninelli<sup>7</sup>, ou *Dante Alighieri*, le roman graphique de D'Uva, Rossi et Astrid,<sup>8</sup> se rassemblent autour des deux critères implicites à l'opération parodique : la synthèse et l'actualisation de l' « hypotexte », pour citer Genette<sup>9</sup>. Dans les adaptations graphiques non italiennes, en revanche, ces deux critères peinent à émerger : qu'elles retracent fidèlement les étapes de la descente infernale et la topographie de l'abîme ou qu'elles la réinterprètent de façon totalement radicale suivant une inspiration libre et personnelle, toutes s'appuient sur la narrativité généreuse que le texte source suggère, le régime romanesque étant magnifié par le processus anecdotique auquel les vignettes se livrent. Quant à l'actualisation de l'archétype, celle-ci subit l'interférence d'autres instances culturelles, sociales, esthétiques qu'il sera nécessaire d'interroger pour déterminer l'horizon d'attente d'une opération profondément « hybride », traversée par un double motif d'adhésion et de distanciation du texte-source<sup>10</sup>.

L'univers de la bédé francophone s'avère être un terrain d'enquête très fertile : d'une part le marché éditorial franco-belge est de loin le plus florissant d'Europe ;<sup>11</sup> d'autre part celui-ci, pour ce qui concerne les reprises de l'*Enfer* de Dante, reste très éloigné d'une diffusion commerciale *mainstream*, s'inscrivant davantage dans le sillage d'une bande dessinée d'auteur, pour adultes, et tributaire de circuits de diffusion de niche fréquentés pour la plupart par de petites maisons d'édition indépendantes.

Les romans graphiques qui seront pris en compte dans cette analyse sont les suivants :

- *Conte démoniaque*, du dessinateur français Aristophane (Pseudonyme de F. A. Boulon), paru en 1996 chez L'Association.
- *Inferno* du néerlandais Marcel Ruijters, paru aux Pays-Bas en 2008 et en France en 2013 aux éditions The Hoochie Coochie (Prix VRPO du meilleur roman graphique en 2008)
- le manga du japonais Go Nagai, *La Divine Comédie*, paru en trois volumes en 2015 chez Black Box éditions
- *En Enfer avec Dante*, de l'allemand Michael Meier, paru en Belgique chez Casterman en 2015
- *L'accident de chasse*, des américains David. L. Carlson et Landis Blair, paru en 2020 aux éditions Sonatine (prix du meilleur album au Festival d'Angoulême en 2021)

6 L'*Inferno di Topolino* et *L'Inferno di Paperino*, a cura di Gianni Bono (prodotto da Walt Disney Company), Milano, Corriere della sera, 2006.

7 Marcello Toninelli, *Dante. La Divina Commedia a fumetti*, Brescia, Shockdom, 2015

8 D'Uva, Rossi, Astrid, *Dante Alighieri*, Scarperia e San Piero, Kleiner Flug, 2014.

9 Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p. 11 et sv.

10 Cfr. Thierry Groensteen, *Parodies. La bande dessinée au second degré*, Paris, Skira Flammarion, 2010, p. 233.

11 Cfr. Syndicat national de l'Édition (SNE). <<http://www.giornaledellalibreria.it/news-mercato-il-fumetto-in-francia-e-cresciuto-del-20-in-dieci-anni-3175.html>>, Lien non valide

On remarque d'emblée l'extrême variété de ce corpus composé de parodies, reprises, pastiches, libre inspiration, de même que le paysage international de ces publications qui ne compte qu'un seul auteur français. Ce sont là autant de sujets propres à une analyse (et à une discussion) qui tâchera de dégager une spécificité franco-belge de la réception contemporaine de l'*Inferno* de Dante, et peut-être de faire émerger une contribution française à ce que Stefano Lazzarin et Jérôme Dutel nomment une « Dante-Renaissance »<sup>12</sup> : une saison artistique particulièrement féconde qui engage le poème de Dante dans un processus de réécriture transmédiatique au rythme accéléré.

12 Jérôme Dutel e Stefano Lazzarin, Introduzione, in Dante Pop. La «Divina Commedia» nella letteratura e nella cultura popolare contemporanea, a cura di Idd., Manziana, Vecchiarelli, 2017, p. 9.

**Maria Maślanka-Soro** - Université Jagellonica de Cracovie  
«La verità nulla menzogna frodi»: alcuni miti virgiliani e la loro  
reinterpretazione nella *Commedia*

L'*Eneide* di Virgilio, come alcune altre grandi opere dell'antichità romana, non solo alimenta la fantasia dantesca fornendo il materiale con cui costruire immagini epiche o liriche (innanzi tutto nelle similitudini o nelle metafore perifrastiche) con l'obiettivo di rendere più comprensibile la realtà ultraterrena, ma inoltre invita a un dialogo critico con la *Commedia*, a volte polemico e non privo di tensioni che porta ad un ridimensionamento del poema virgiliano. Nelle opere minori di Dante esso veniva trattato come *auctoritas* e i suoi richiami svolgevano la funzione illustrativa, esemplificativa o persuasiva allineandosi alla tendenza generale di trattare il patrimonio classico in maniera selettiva per dare una importanza o un rilievo maggiori ad opinioni e idee di carattere retorico, etico, politico, filosofico o teologico. A volte Dante non esitava ad imitare la diffusa prassi medievale dotando di significato allegorico certi episodi o personaggi, anche se in genere mostrava una certa originalità a livello di *inventio* rispetto alla sua fonte.

Le tecniche adoperate nel caso dei richiami diretti o indiretti nel *Dante minore*, sono quasi del tutto assenti nella *Commedia* e questo fatto solo parzialmente si può spiegare con la sua forma poetica. Il ruolo fondamentale spetta qui ad una diversa percezione del mondo classico e ad una più matura visione della realtà da parte dell'Alighieri, nonché – *last but non least* – alla maggiore consapevolezza del proprio talento. Non senza significato rimane il fatto che la sua conoscenza dell'*Eneide* e dell'altra poesia epica è nei primi anni del Trecento più completa e inoltre acquisita grazie al ritorno *ad fontes* e alla lettura non mediata o poco mediata da commenti o da vari *accessus ad auctores*. Ora Dante inizia e porta avanti un dialogo con l'*Eneide*, a volte critico e non privo di tensioni, convinto che essa contenga alcuni germi della verità, concernenti il senso dell'esistenza umana, non solo terrena, ma anche quella ultraterrena. Questa verità si manifesterebbe già a livello letterale (*sensus litteralis*) e non soltanto a quello allegorico, come lo intendeva la lunga tradizione esegetica, risalente a Servio.

Si prenderanno in considerazione e verranno sottoposti ad un'analisi particolareggiata gli echi virgiliani presenti soprattutto nei canti XIII e XX dell'*Inferno*, e più esattamente negli episodi di Pierre delle Vigne e in quello degli indovini. Dall'esame del primo si evince come l'invenzione virgiliana dell'episodio di Polidoro sembri poco credibile e in che cosa consiste la sua "correzione" da parte di Dante autore. Nell'altro passo si tratta, invece, di una reinterpretazione più radicale della versione virgiliana relativa alla figura della maga Manto e dell'indovino Euripile. La qualità dei richiami esaminati permette di rispondere alla domanda come la *fictio classica* viene nella *Commedia* trasformata in funzione della *conversio christiana*.

**Andrea Aldo Robiglio** - KU Leuven

Francescamente (Purg. XVI, v. 126) : autour de Marco Lombardo  
et de la philosophie courtoise

On a des raisons de croire que, selon Dante Alighieri, la recherche philosophique présuppose une sorte de conversion augustinienne : pour rencontrer Dieu il faut d'abord nous retrouver nous-mêmes, nous rendre dignes de cette rencontre, c'est-à-dire *voir clair* en nous-mêmes et dans la société, ne pas falsifier nos jugements ni cacher nos limites, assumer notre responsabilité vis-à-vis de notre voie, de notre 'pèlerinage' dans cette vie.

Les problèmes 'proprement philosophiques' (tels ceux de l'être, de la matière première, de la première cause, de la liberté humaine) doivent attendre la mise en place d'une question éthique préalable : celle *de dignitate*. Pour l'homme comme pour toute autre créature : il doit tendre à « la dernière noblesse de *sa* forme » (*Conv.* II, vii, 3). C'est pourquoi Dante octroie à l'Éthique une supériorité relative par rapport à l'exercice historique des sciences (cf. *Conv.* II, iii-iv). Ce que Dante écrira à Cangrande della Scala, à propos du poème, peut se référer aussi bien à son prosimètre philosophique, le *Banquet* :

Quant au genre de philosophie sous lequel se range l'ouvrage, dans son tout et ici dans ses parties, c'est la discipline morale ou éthique ; car en ses parties comme en son entier le poème fut conçu afin d'aider les hommes non à spéculer mais à ouvrir. Et s'il est vrai qu'en tel lieu ou tel passage la matière est traitée sous forme spéculative, ce n'est point que l'on ait ici pour affaire et désir de spéculer ; mais il s'agit d'ouvrir.<sup>13</sup>

Ce fil qui relie *Banquet* et *Comédie* postule, d'une certaine manière, la priorité de l'éthique et de l'œuvre. 'Ouvrer' est ici, en premier lieu, l'œuvre sur et en soi-même, la réforme du jugement et, à travers elle, celle de la société civile, condition de la poursuite efficace et ultérieure de la quête humaine de la vérité. Ce sera encore et toujours dans ce cadre conceptuel que l'Alighieri conduira ses recherches de la maturité, consignées dans le grand traité sur la *Monarchie* et dans les *Épîtres* et la *Querelle de l'eau et de la terre*.

C'est dans ce cadre que l'importance de la pensée 'courtoise' devient évidente – au moins aux yeux de celui qui écrit ces lignes. En effet, il est intéressant de signaler que, en plaçant la *quaestio de dignitate* comme question préliminaire à l'usage judicieux de la pensée, Dante renouvelle profondément le sens de ce questionnement.

Comme l'a montré D'Arco Silvio Avalle, la noblesse avait été le *medium* pas eulement du 'syl-

13 « Genus vero philosophie sub quo hic in toto et parte proceditur, est morale negotium, sive ethica ; quia non ad speculandum, sed ad opus inventum est totum et pars. [41] Nam si in aliquo loco vel passu pertractatur ad modum speculativi negotii, hoc non est gratia speculativi negotii, sed gratia operis » (Dante : *Epist.* XIII, xvi, 40-41).

logisme' éthique de la tradition aristotélicienne, mais du syllogisme de la littérature courtoise également<sup>14</sup>: le lien entre noblesse et vertu (*probitas*), d'un côté, et entre noblesse (ou 'gentillesse') et amour, de l'autre, fournissait les prémisses d'un argument visant à établir la liaison entre vertu et amour<sup>15</sup>. Un texte comme le *De amore* d'André le Chapelain, conçu comme un *vade retro* de l' « amour courtois<sup>16</sup> » et néanmoins condamné par l'évêque de Paris en 1277 comme son dangereux 'manifesto'<sup>17</sup>, reprend fidèlement une telle structure. Dante opère, par contre, un renversement profond : ce qui reste *sub iudice*, ce n'est plus l'attache de la vertu à l'amour (ou de l'amour à la vertu). L'amour n'est pas le terme de la démonstration, il en devient le nouveau *medium*. La charge de la preuve se reporte ainsi sur la prétention de noblesse. Le lien entre amour et vertu, garanti par l'Évangile, ainsi que celui entre amour et 'gentillesse', attesté par l'expérience poétique du jeune Alighieri de la *Vita Nova* et tiré de la tradition littéraire 'romane', deviennent les prémisses d'une structure argumentative inédite qui cherche à établir les rapports entre dignité et vertu.

Le champ de tension de ces rapports-là, nous dit encore Dante dans le quatrième livre du *Banquet*, est celui du temps humain, c'est-à-dire de l'histoire et de la vie :

[. . .] Ce pour quoi saint Jacques apôtre dit en son épître : « Voici que l'homme des champs attend le précieux fruit de la terre, endurant patiemment jusqu'au jour où il recevra le saisonnier et le tardif ». Et tous nos encombres, si nous parvenons bien à en retrouver les origines, découlent en somme de ce que l'on ne connaît pas l'usage du temps [*Conv.* IV, ii, 10]

Le chant XVI du *Purgatorio*, situé au centre du Poème, met en scène le grand courtisan Marco Lombardo. Ce *canto* se trouve également au centre de la deuxième partie de la Comédie, celle qui représente notamment l'histoire et le temps. Dans la montée vers le sommet de la montagne, à travers le temps d'un récit courtois ainsi que par le récit du *temps qui accélère*, on tâchera de mettre en lumière une tradition intellectuelle dominante dans la pensée dantesque.

14 Cf. D'A. S. Avalle : *Ai luoghi di delizia pieni. Saggio sulla lirica italiana del XIII secolo*, Ricciardi, Milan – Naples 1977, pp. 17–129.

15 Cf. Avalle : *op. cit.*, pp. 25–27.

16 Cf. P. Cherchi : *Andreas and the Ambiguity of Courty Love*, Toronto University Press, Toronto 1994, p. xi.

17 Cf. M. Grabmann : *Das Werk 'De Amore' des Andreas Capellanus und das Verurteilungsdekret des Bischofs Stephen Tempier von Paris vom 7. März 1277*, in : *Speculum*, 7 (1932), I, pp. 75–79 ; Avalle : *op. cit.*, p. 29.



Bruno Pinchard voudrait approfondir la relation entre Dante et la mer, et il partira de la solidarité du poète pour la Normandie et le comté de Ponthieu (*Purg.* XX. 66) soumis par les Capétiens. Ce sera l'occasion de défendre, à partir de la *Questio de aqua et terra*, l'idée d'un Dante hespérique.

**Luigi Tassoni** - University of Pécs  
*La prospettiva del tragico nel Purgatorio*

Se volessimo individuare almeno tre degli aspetti peculiari del tragico contemporaneo, avremmo a che fare con delle varianti o variazioni inscritte e in gran parte derivate più propriamente dal *Purgatorio* di Dante. Comincerò con l'indicare i tre percorsi in questione, con l'aiuto degli scrittori contemporanei, e poi entrerà più direttamente nel discorso sul tragico relativamente alla seconda cantica.

Il lungo e notissimo saggio di Samuel Beckett del 1929 intorno all'opera di Joyce<sup>18</sup>, indica nella concordanza comparativa più d'una motivazione riguardo a una dettagliata *climax* del tragico proprio nel *Purgatorio* (e senza escluderne l'accezione per gradi diversi nelle altre due cantiche), riassunta nell'espressione *a continuos purgatorial process at work*<sup>19</sup>, e dettagliatamente spiegata nello steso saggio. Ne traggio un frammento esemplificativo, che tornerà utile in seguito:

L'Inferno è la statica mancanza di vita della viziosità non redenta; il Paradiso, la statica mancanza di vita dell'immolatezza non redenta. Il Purgatorio è una corrente di movimento e di vitalità liberata dalla congiunzione di questi due elementi. È all'opera un continuo processo purgatorio, nel senso che il cerchio vizioso dell'umanità si sta saldando, e questo farsi dipende dall'alternò predominio dell'una delle due qualità-limite. [...] Su questa terra, che è purgatorio, vizio e virtù, [...] dovranno a loro volta ridursi a spirito di ribellione; quindi, la crosta del vizio e della virtù che in questo momento predomina, si riaffermerà: si avrà una resistenza, l'esplosione avrà debitamente luogo, e la macchina continuerà a marciare. E null'altro che questo: né premio né punizione, semplicemente una serie di stimolanti che permettano al gatto di acchiapparsi la coda<sup>20</sup>.

Dunque, Beckett e l'indecidibilità senza possibilità di assoluto e di soluzione, ci danno la prima dimensione interessante per la nostra ricognizione. L'altra ci è assicurata da un passaggio del romanzo di Thomas Bernhard, *Verstörung*, ovvero *Perturbamento*, nel quale il protagonista dice esemplarmente (per noi): «la tragedia [...] consiste nel fatto che nulla è mai veramente morto»<sup>21</sup>. E dal continuo dinamismo dell'ottica tragica passiamo alla nostra terza ipotesi, suggerita da Milo De Angelis in un'affermazione semplice e di immediata comprensione:

Cerco il contrasto, la discordia, la guerra tra le forze, il tragico: che non sancisce in partenza la condizione umana ma piuttosto la trafigge e la fa riconoscere con i suoi scuo-

18 S. Beckett, *Dante...Bruno. Vico..Joyce* (1929), in ID., *Disjecta. Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment*, ed. by R. Cohn, New York, Grove Press, 1984, pp. 19-33; trad. it. di F. Saba Sardi, *Da Dante a Bruno, da Vico a Joyce*, ID., *Le opera*, Torino, UTET, 1973, pp. 463-491.

19 *Disjecta Miscellaneous Writings* cit., p. 33.

20 *Da Dante a Bruno* cit., p. 491.

21 T. Bernhard, *Verstörung*, Frankfurt, Insel Verlag, 1967; trad. it di E. Bernardi, Milano, Adelphi, 1981, p. 131.

timenti, e si trova, in pieno delirio, abbagliato da una chiarezza improvvisa. Il tragico non può fare a meno della luce.<sup>22</sup>

Di seguito alla spiegazione in tre tempi presa in prestito dalla nostra contemporaneità, ripartiamo, con Dante, domandandoci: perché proprio la prospettiva tragica del *Purgatorio*? Perché il disegno a vari livelli di questa *climax* del tragico è essenzialmente purgatoriale. Il *Purgatorio* di Dante possiede i colori del tragico umano, quello di un insieme di gradazioni e sviluppi di destini segnati da due fattori precipuamente umani: la confessione e il tempo. La concezione del *Purgatorio* è così storicamente vicina a Dante (Le Goff ricorda che sino alla fine del XII secolo essa non esiste)<sup>23</sup> da consentire al poeta di annettervi l'idea della storia e l'idea della responsabilità umana fino al limite estremo della morte, valida e funzionale nell'arco di una biografia. Per questo è relativamente più semplice per Dante cogliere piccole storie e grandi storie comunque in poche battute, e ora con minore rappresentatività esemplare di quanto non succeda ai personaggi della prima cantica.

Lo spazio, il corpo, la parola confessata, l'esigenza di memoria individuale, la considerazione del giudizio familiare e sociale, la fiducia nella riabilitazione dignitosa, formano un mosaico di situazioni che diano meno spessore alla voce del singolo e più valore al suo sentirsi parte di un tutto. «Dante, - sottolinea Le Goff - sempre cosciente della logica profonda del *Purgatorio*, lo vede come un inferno temporaneo che richiama, transitoriamente e in minore, i tormenti infernali, meritati per gli stessi peccati»<sup>24</sup>.

Tralasciando per ora l'approfondita riflessione che riguarda il *Purgatorio* come tempo dell'indugio, dell'attesa, dell'incognita, dell'irrisolvibile e della tensione, che sono tutti fattori della dimensione del tragico, possiamo indicare alcune figure e narrazioni che manifestano concretamente le caratteristiche sin qui sinteticamente esposte. Oltre a Virgilio, personaggio tragico di per sé, stretto tra la mancanza del dono della grazia e l'eternità dell'esilio, per l'interdizione naturale all'ingresso nel Paradiso, le altre figure della seconda cantica recano un contrassegno preciso di questa dimensione tragica. Così come le azioni nello spazio assegnato all'enunciazione dei penitenti conservano il tratto della difficoltà, dello sforzo, del salire, persino del confessare e confessarsi, come in una continuità di sofferenza che, comunque, porta tutti a chiedere a Dante di dare in terra informazioni attendibili sullo scampato pericolo di quelle anime alle insidie dell'*Inferno* (le due funzioni principali attribuite a Dante personaggio: messaggero credibile di piccoli destini e poeta designato: «e quel che vedi,/ ritornato di là, fa che tu scrivi», gli dice Beatrice) (*Purg.* XXXII, 104-105).

Altre figure, dunque, rientrano a pieno titolo nel nostro registro: a partire da Belacqua (*Purg.* IV, 97-135), reo appunto della colpa dell'indugio, del quale peraltro Beckett (nella sua versio-

22 M. De Angelis, *La parola data. Interviste 2008-2016*, Milano, Mimesis, 2017, p. 37.

23 J. Le Goff, *La naissance du Purgatoire*, Paris, Éditions Gallimard, 1981; trad. it. di E. De Angelis, *La nascita del Purgatorio*, Torino, Einaudi, 2014, p. 5.

24 Ivi, p. 389.

ne) prolunga gli effetti sino a immaginarselo sul tavolo operatorio, intento a tergiversare, e trapassando e, senza accorgersene, morire sotto i ferri del chirurgo (in *More Pricks than Kicks*). Ci sono i ritratti rapidi e in controluce, come quello in poche fragili battute di Pia dei Tolomei (V, 130-136) (fra l'altro oggi persino travolta dal dubbio di attribuzione dell'identità)<sup>25</sup>. E c'è lo splendido ritratto in una posa immobile di Filippo il Bello (Purg. VII, 109-111), quasi statua in atteggiamento inizialmente malinconico, a capo reclino sulla mano, nella sua prima apparizione, così come nell'altra (Purg. XXXII) lo ritroviamo al centro di una macchina allegorica, di per sé drammatica e non tragica, dove la personificazione del gigante pervade tutta la scena, pericoloso anche nel redarguire l'atto di Dante *voyeur*, colpito visivamente dal mostruoso gigante «di sospetto pieno e d'ira crudo» (Purg. XXXIII, 157). Qui proprio la differenza fra genere drammatico e prospettiva del tragico assegna all'allegoria medievale una dimensione limitata, di concentrazione su un quadro ben preciso, concettualmente a uso e consumo del lettore dell'epoca, sul registro del drammatico che disattiva la tensione tragica, proprio per opera dell'allegoria che occupa tutta la spiegazione concettuale, drammatizzandola, appunto, perché meglio sia compresa.

Né possiamo trascurare, sempre in ambito francese, quanto avviene nell'enunciazione del canto XX, quello della «mala pianta» (Purg. XX, 43), incurabile al punto che Ugo Capeto chiede vendetta a Dio, qui dove *vergogna* fa rima con *menzogna* e con *guascogna* (Purg. XX, 62, 64, 66). Ora, sia nel citato canto XXXII sia nel XX ritroviamo particolareggiate nella narrazione le tre costanti del tragico, esemplificate ad inizio discorso, ovvero: il continuo e circolare processo purgatorio, la constatazione che nulla è mai veramente morto, e infine la definizione di tragico come percorso che necessita della luce, e che non esisterebbe se chiuso in sé, ed è possibile e sensato se concepito rispetto ad altro, come appunto avviene nel Purgatorio dantesco.

Per semplificare, ci domandiamo: cosa rende tragico il racconto del canto XX? Ricordiamo la strettoia materiale del percorso affrontato «con passi lenti e scarsi» (XX, 16), che non può non avere una ricaduta non letterale: in questo passaggio difficile e invasivo, e come per eliminare le pressanti interferenze nocive, Dante affina l'attenzione (XX, 17). Il racconto che segue è tragico proprio perché gli elementi iniziali del canto sono luminosi, positivi, riguardanti figure come il console Fabrizio o San Nicola, lontane dalle lusinghe della ricchezza, e tanto circostanziate che la mente in questi esempi si concentra, ponendo in secondo piano le difficoltà opprimenti del cammino. La scia luminosa delle parole che piacciono a Dante (XX, 28) porta alla dura confessione di Ugo Capeto, che non a caso riconosce subito il privilegio del ruolo di Dante («perché tanta/ grazia in te luce prima che sia morto») (XX, 41-42).

Il campo semico del male e il lungo filo metonimico mantengono teso il registro tragico: la lancia «ch'a Firenze fa scoppiar la pancia» (XX, 75), la vendita della figlia-schiava (XX, 81), l'ennesimo richiamo alla vendetta (XX, 95) e all'ira divina (XX, 96), l'accusa alla stirpe dei

25 Cfr. M. Santagata, *Le donne di Dante*, Bologna, Il Mulino, 2021, pp. 156-161.

traditori, ladri e parricidi (XX, 104), il lamento per l'avarizia miserevole (XX, 104). Al canto è assicurata da Dante anche una pressione acustica e cinetica: il tremore del monte e il grido ripetuto, che creano disorientamento e sospensione, dopo il taglio improvviso e volitivo che i due pellegrini di fatto procurano al discorso di Ugo Capeto. La dimensione tragica del canto, che appare come una corda tesa all'interno di tutta la narrazione, culmina nella reazione brusca dei due ascoltatori che smettono all'improvviso di accogliere lo sfogo del penitente, e che si trovano, altrettanto bruscamente, di fronte al paesaggio che fa paura, al terremoto, al tonfo, al grido «da tutte le parti» (XX, 132), con il sottofondo del pianto delle ombre ritornate a giacere per terra (XX, 144). Se ne deduce una precisa immagine etica e psicologica, senz'altro: il terremoto violento delle memorie, degli atti, delle parole, in questo canto diventa una forza inquieta e inquietante appena appena tenuta a bada da Dante, mentre in fretta deve allontanarsi con Virgilio da questo scenario. L'ignoranza, l'inspiegabilità, il desiderio di sapere, le domande a mezz'aria, l'incomprensione, riducono Dante a farsi «timido e muto» (XX, 151), cioè a rientrare nel ruolo di spettatore non coinvolto (ma quanto resisterà alla tentazione?). Lo stesso velo separatore interposto fra sé e la spiegazione, l'incalzare del tempo, il reprimere in sé il desiderio di conoscenza, creano una sospensione di fatto tragica nel personaggio Dante che s'appresta a proseguire, decisamente mutando di registro il racconto.

**Luigi Tassoni** (Catanzaro, 1957), critico e semiologo, è professore ordinario di Letteratura italiana e di Semiotica all'Università di Pécs, dove ha diretto dal 1994 al 2021 il Dipartimento di Italianistica. Membro dell'Accademia ungherese delle Scienze, del suo intenso lavoro saggistico, in più lingue, ricordiamo i libri recenti: *Il viaggiatore visibile. Come leggere i romanzi* (Carocci, 2008), *I silenzi di Dante* (Pàtron, 2016), *L'immagine del pensiero da Agostino a Derrida* (Mimesis, 2017), *Le meraviglie di Sinisgalli* (Fondazione Leonardo Sinisgalli, 2019), *Il gioco infinito della poesia. Lettura dei contemporanei da Ungaretti a De Angelis* (Giulio Perrone editore, 2021). Autore inoltre di due volumi sull'arte di Mattia Preti, di cui è uno dei maggiori esperti, dirige i Seminari internazionali interdisciplinari di Pécs, e firma la fortunata trasmissione *Leggio* a Radio Capodistria.

Dopo essere stato riconosciuto da Stazio, nella cornice degli avari, Virgilio gli chiede come mai un uomo di tanto senno come lui poté macchiarsi di un peccato così abietto come è l'avarizia. Stazio gli risponde che Virgilio si sbaglia, perché il suo peccato fu quello contrario, la prodigalità. E che fu anzi proprio Virgilio, nell'*Eneide*, a dimostrargli che la prodigalità è un vizio.

Questo passaggio pone diversi problemi. Innanzitutto la lettura del testo virgiliano («*Quid non mortalia pectora cogis / auri sacra fames*»), che Stazio, cioè Dante, fraintenderebbe completamente; ma poi anche, sul piano della trama, l'errore di Virgilio, che nel IV cerchio dell'*Inferno* ha già visto avari e prodighi puniti assieme, e quindi dovrebbe sospettare che anche nel Purgatorio, da qualche parte, dovrebbero esserci anche i prodighi, e non dare per scontato che Stazio sia un avaro.

I due 'errori', però, quello di lettura e quello della trama, sono stati lucidamente calcolati dal poeta con una unica precisa finalità romanzesca, quella di mostrare il rapporto complesso e contraddittorio di Virgilio con il cristianesimo, di cui il grande poeta intuì ed espresse i valori, ma senza la consapevolezza delle sue intuizioni, la cui verità sarebbe stata storicamente verificata solo dopo l'incarnazione.

Se tale anacronistica visione profetica di Virgilio risulta plausibile (per la lettura, normale nella sua epoca, in chiave cristiana dei versi della IV Bucolica evocati da Stazio subito dopo), più enigmatica è l'applicazione dello stesso schema ermeneutico al tema della prodigalità, della cui pertinenza virgiliana sarebbe estremamente improbabile trovare esempi prima di questo passo della *Commedia*.

Un cammino per sciogliere l'enigma e avvicinarci a quello che Dante ha voluto significare è osservare che la prodigalità è un vizio 'moderno', poiché l'inclinazione alla spesa eccessiva può apparire come un vizio solo all'interno di una ideologia che consideri il denaro come un bene in se stesso che deve essere conservato per la sua virtuosa utilizzazione: quindi 'sacro' (come correttamente legge Stazio, illuminato dagli evangelisti) e non 'esecrando' (come per errore crede di avere scritto il pagano Virgilio).

L'errore di Virgilio è infatti anche l'errore di quanti, e sono molti, per ignoranza credono che la prodigalità non sia un peccato, e quindi non se ne pentono: «*Quanti risurgeran coi crini scemi / per ignoranza, che di questa pecca / toglie 'l penter vivendo e ne li stremi*». Qui il discorso di Dante è chiarissimo: sono tanti quelli che confondono la prodigalità con la liberalità (secondo l'antica etica feudale per cui il ricco e nobile ostenta la sua magnificenza donando e spendendo in modo indiscriminato); il mondo è cambiato completamente e il denaro è ora il principale motore non solo della economia ma anche della giustizia sociale, per cui è tanto 'peccaminoso' accumularlo in eccesso (secondo la logica del nascente capitalismo) quanto dilapidarlo in modo sconsiderato.

**Giulio D'Onofrio** - Università degli Studi di Salerno  
Inferno, Canto III, vv. 22-69 - *La vilissima imperfezione*

L'espressione che ho scelto per il titolo di questo contributo («vilissima imperfezione») non si legge né nella *Commedia* né in altre opere di Dante, ma è l'artificioso capovolgimento della formula «nobilissima perfezione» con la quale (nel *Convivio*) egli allude all'attuazione, possibile e dovuta, per ciascun individuo umano, delle più degne e virtuose potenzialità naturali. Nel latino teologico medievale (per esempio in Anselmo d'Aosta) con il verbo *perficere* si indica il portare ad *atto*, ossia a compimento, le *potenzialità* naturali della creatura: in questo stesso senso, per Dante *perfetto* equivale a *nobile*, ovvero alla dignità più apprezzabile dell'individuo, che lo fa capace di suscitare presso gli altri uomini infrenabile amore e appassionato desiderio di imitazione. Ciascuno riceve con la nascita una missione da compiere nell'interesse di tutto il genere umano, anzi dell'intero cosmo creato. I suoi atti virtuosi e retti, compiuti nel corso della sua singola vita mortale, possono in effetti contribuire al complessivo avvicinamento dell'intera umanità al modello ideale della sua natura (*exemplar* o archetipo) eternamente sussistente nella Mente di Dio.

È tuttavia possibile all'individuo scegliere anche di portare ad atto potenzialità contrarie alla sua natura, compiendo azioni viziose che lo allontanano irrimediabilmente dal principio essenziale nel quale è riposta l'«*imago Dei*», e portando quindi le proprie facoltà a una *perfezione* non nobile, e quindi *vile*, e *non vera*, che è però, comunque, da intendersi come un compimento delle capacità creaturali, anche se volto al male e causa di eterna dannazione. L'intero progetto della *Commedia* consiste nella descrizione degli esiti della falsa e della vera perfezione, di cui il poeta prende coscienza in se medesimo e rende edotto il suo lettore mediante il racconto di ciò che apprende nel corso del viaggio attraverso i regni dell'al di là: la composizione stessa del suo sacro poema ha infatti il fine di correggere nei suoi simili il male e di sollecitarli a evitare la dannazione eterna, assicurando invece ai buoni la felicità di chi prende parte alla condivisione della volontà e della gioia divine.

All'inizio di questo viaggio, Dante pone, come è noto, l'incontro con una specie particolare di dannati che non hanno in vita avviato un percorso di realizzazione delle proprie potenzialità naturali, né secondo virtù, né attraverso le degenerazioni del vizio, e che dunque hanno vissuto «senza infamia e senza lodo». Prima di descrivere le successive degradazioni della perfezione nel male, egli ritiene opportuno, dunque, presentare la condizione assolutamente contraria a quella dei *santi*, inventando o comunque accentuando con toni impressionanti e drammatici l'insostenibile condizione eterna di questo genere particolare di *peccatori*, il cui vizio si risolve, di fatto, nella rinuncia a partecipare della dignità della creatura umana, e quindi a vanificare in se stessi non solo la bontà della natura, ma la stessa possibilità soprannaturale di essere avviati sulla via di redenzione dal male aperta dal sacrificio di Cristo a vantaggio di tutti i corrotti e i viziosi. La descrizione della pena di questi peccatori è in effetti caratterizzata da tratti che

sembrano invertire gli attributi del Cristo redentore, fino a farne dei cadaveri in putrefazione, secondo un capovolgimento totale degli esiti nobilitanti della resurrezione.

All'estremo opposto della *nobilissima perfezione* si pone dunque questo ritratto della più ignobile rinuncia alla vita naturale stessa – che riserva a tutti la possibilità della redenzione – e quindi di una *vilissima imperfezione*. Per questo motivo la penna del poeta, non degnando di descriverne la disgustosa infamia, abbandona questi «sciagurati» al loro vano destino eterno (senza fermarsi a considerarli, secondo l'esortazione di Virgilio), nella più totale oscurità nella quale viene improvvisamente immerso chi varca la porta dell'inferno: tant'è vero che nessuna luce, neanche remota e riflessa, consente per un primo lungo tratto di cammino verso la riva dell'Acheronte di 'vedere' e distinguere le figure di costoro e solo percezioni sonore consentono di coglierne la lamentosa presenza. Solo più avanti, come se tremolanti luci di fuochi dolorosi provenienti dal fondo della buca infernale consentissero a Dante di intravedere progressivamente i tristi volti di questi esseri privi di dignità umana, egli comincia a distinguere nel dettaglio i segni (dotati di un efficace senso allegorico) della pena di queste «anime triste» e a riconoscerne alcune: e tra queste a individuare «colui» che, rinunciando a impegnarsi nella missione di diffusione della salvezza universale dell'umanità di cui era stato incaricato da Dio stesso, «fece per viltade il gran rifiuto», con il quale ha capovolto e vanificato, empicamente e irreversibilmente, nella propria persona, il senso della 'grande accettazione' del sacrificio di sé per amore degli altri portata a compimento sul Golgota dal Redentore del genere umano.



**Franziska Meier** - Georg-August-Universität Göttingen  
Le paradis terrestre. *Un miroir de la poésie de Dante ?*

À propos des chants XXVIII et XIX du Purgatoire, la recherche s'accorde à dire que le poète fait converger le paradis terrestre d'origine biblique avec l'âge d'or de provenance païenne. Cependant, il reste problématique de catégoriser le personnage principal, à savoir Matelda seule habitante d'un lieu désertique, par rapport à ces deux modèles divergents. Matelda n'a pas de précurseur biblique, au contraire elle conteste la vision du jardin édénique resté vide à la suite de l'expulsion d'Adam et Ève. Toutefois, l'on a aussi du mal à la lier uniquement aux nymphes ou déesses telles que Flora ou Proserpine de la mythologie ancienne. Dans ma communication j'aimerais proposer une autre interprétation de ce personnage énigmatique, à savoir une représentation qui serait aussi une réflexion sur l'emploi des figures rhétoriques dans le poème sacré. En d'autres termes, ma communication part de la supposition que la réflexion auto-critique qui sous-tend la *Comédie* trouve un premier aboutissement dans les chants du paradis terrestre dont, à son tour, s'inspireront Pétrarque et Boccace lorsqu'ils réinventent le personnage de Sapho

Si esamineranno i passi musicali della seconda e della terza cantica con particolare attenzione alla loro natura monofonica (nel *Purgatorio*) e polifonica (nel *Paradiso*). Si proporrà una contestualizzazione storico-musicologica per mostrare come e se Dante sia stato esposto alle pratiche polifoniche ampiamente diffuse in Toscana e in Italia. Si argomenta che le concomitanze geografiche, cronologiche e culturali del poeta della *Commedia* con testimonianze di esecuzioni polifoniche, trattati teorici e manoscritti che attestano tali pratiche, giustificano la lettura di molti passi musicali del *Paradiso* come polifonici.

All'inizio del *Purgatorio* Dante annuncia che lo stile e il registro della nuova cantica saranno sostanzialmente diversi da quelli dell'*Inferno*:

Ma qui la morta poesi resurga,  
o sante Muse, poi che vostro sono;  
e qui Caliope alquanto surga,

seguitando il mio canto con quel suono  
di cui le Piche misere sentiro  
lo colpo tal, che disperar perdono.

(Pg. I.7-12)

Per cantare il regno della purificazione, dopo le cacofoniche discordie infernali e la *musica diabolica*<sup>26</sup>, una nuova poesia di rigenerazione è necessaria, e il richiamo al mito ovidiano delle tricotanti figlie di Piero (le Piche) che sfidarono le Muse nell'arte del canto pone in evidenza il ruolo di Calliope, musa della poesia epica, la più insigne fra le nove dive, quella il cui nome dice «dalla bella voce» e che generò Orfeo. Una tale colonna sonora si presenta, com'è naturale, in opposizione alle perversioni musicali dell'*Inferno*, dove il linguaggio musicale è lungi dall'essere «a limited amount of musical imagery» (Roglieri in Lansing 631) e si configura invece come una potente anti-sinfonia infernale nelle sue numerose manifestazioni perversamente cacofoniche (Ciabattoni 2010:66-84) che appaiono come una partitura parodica delle salvifiche performance delle cantiche successive. I canti del *Purgatorio* sono invece essenzialmente canti sacri, fatta eccezione per la canzone di Dante stesso, «Amor che nella mente mi ragiona», intonata dal musico Casella, che è stata vista come una palinodia dell'epistemologia

26 Per il concetto di *musica diabolica* come metafisicamente opposta alla *musica Dei* si veda Gian Roberto Sarolli, "Musical Symbolism: Inferno XXI,136-39; Exemplum of Musica Diaboli versus Musica Dei" in *Prolegomena alla 'Divina Commedia'*, Firenze: Olschki, 1971, pp. 363-80. Sulla cacofonia infernale si veda Francesco Ciabattoni, "Inferno's Unholy Racket" in *Dante's Journey to Polyphony*, Toronto: University of Toronto Press, pp. 43-91.

del *Convivio*<sup>27</sup> (ma non è certo una coincidenza che tale rettificazione avvenga con un inopportuno intrattenimento musicale che distoglie dal percorso medicinale dell'anima); un'altra eccezione andrà fatta anche per il canto della sirena, seduzione di tipo sensuale ma con risvolti intellettuali e conoscitivi<sup>28</sup>, che appare in sogno al pellegrino, caso, quest'ultimo, da ricondurre alla voce delle Piche dell'invocazione incipitaria. L'analogo monito di carattere mitologico di *Pd.* I.19–24, che ripropone l'ancor più folle arroganza di Marsia, scuoiato vivo per aver osato rivaleggiare Apollo, preannuncia in entrambe le cantiche che la musica, come metafora della poesia, non è vuoto espediente retorico né un vacuo intrattenimento estetico, ma una forza potente in grado di generare l'esercizio spirituale in purgatorio e comunicare il contenuto ineffabile della visione metafisica in paradiso. Le ammonizioni all'inizio delle due cantiche indicano che solo una poesia e una musica di adeguata elevatezza formale e ispirazione divina possono portare al successo poetico e teologico dell'opera e del viaggio oltremondano. In queste pagine mi propongo dunque di illustrare come dalla musica del *Purgatorio*, essenzialmente monodica, il poeta della *Commedia* arricchisca e complichì gli episodi musicali nel *Paradiso*, ricorrendo a immagini musicali che evocano la pratica polifonica.

### Il *Purgatorio*: la monodia

La seconda cantica si segnala non solo per la qualità profondamente e boezianamente *humana* della musica che vi viene eseguita. A differenza delle altre due cantiche, fatto salvo lo straordinario episodio dell'organo evocato in *Pg.* IX.144, nel *Purgatorio* non compaiono in primo piano strumenti musicali, produttori di quella che nel *De institutione musica* Boezio chiama *musica instrumentalis*. Tutta la seconda cantica è invece permeata dai canti dei penitenti e dalle beatitudini intonate dagli angeli al passaggio da una cornice all'altra. Queste ultime sono esecuzioni melodiose che Dante contrappone distintamente agli atroci suoni dell'*Inferno* («Ahi quanto son diverse quelle foci / da l'inferral! ché quivi per canti / s'entra, e là giù per lamenti feroci.» *Pg.* XII.110–114), accuratamente selezionate dal vangelo di Matteo per commentare tematicamente il peccato di cui concludono il percorso purgativo: «Beati pauperes in spiritu» per i superbi (*Pg.* XII.111), «Beati pacifici» (*Pg.* XVII.68–69) per gli iracondi, «Beati mundo

27 Soprattutto da R. Hollander, «Purgatorio II: Cato's Rebuke» in «Italice» 52, no. 3, 1975, pp. 348–63; e J. Freccero, «Casella's Song» in *Dante: The Poetics of Conversion*, a c. di Rachel Jacoff, Cambridge (MA): Harvard University Press, 1986, pp. 186–194.

28 Lo sostiene persuasivamente Teodolinda Barolini nel *Commento baroliniano*, disponibile su <https://digitaldante.columbia.edu/dante/divine-comedy/purgatorio/purgatorio-19/>, dove si parla di «epistemological or intellectual incontinence». Il *Commento baroliniano* rimanda a *Detheologizing Dante. The Undivine Comedy*, Princeton: Princeton University Press, 1992, p.108; Lino Pertile («Il cigno e la sirena. Lettura del canto XIX del Purgatorio» in *Esperimenti Danteschi: Purgatorio*, a c. di Benedetta Quadrio, Genova: Marietti, 2010, pp. 175–96) offre poi un'interessante lettura fonico allitterativa (p. 3) delle parole pronunciate dalla sirena: l'uso delle labiali, sibilanti e bilabiali indicherebbe una seduzione operata con la bocca, quindi fortemente sensuale.

corde» **per i lussuriosi** (*Pg.* XXVII.8). I canti dei penitenti, vero centro tonale della seconda cantica, sono anch'essi accuratamente scelti in modo tematicamente conforme al peccato che debbono contribuire a purificare: «Labia mēa, Domine» (*Pg.* XXIII.10–12) per i golosi, «Agnus Dei» (*Pg.* XVI.19–21) per gli iracondi, «Adhaesit pavimento anima mea» (*Pg.* XIX.73–75) per i superbi, e per i lussuriosi «Summae Deus clementiae», che invoca il castigo divino sui 'lombi' (con cui si indicano i genitali: “Lumbos iecurque morbidum / Flammis adure congruis”), organo del peccato carnale (*Pg.* XXV.121–123).

Il profondo legame tematico e spirituale—tanto delle beatitudini quanto di inni e salmi penitenziali—con la natura del peccato specifico ad ogni cornice, ne suggerisce una possibile lettura come forma di introspezione musicale: i salmi e gli inni dei penitenti vengono spesso cantati con sforzo o patimento, il che è necessario per l'espiazione, come sottolinea Virgilio: «e vederai color che son contenti / nel foco, perché speran di venire / quando che sia a le beate genti» (*If.* I.118–20). Esecuzioni così sofferte assolvono una funzione catartica—si pensi ad esempio all'appropriato versetto del salmo 50 («Miserere») per i golosi: «Ed ecco piangere e cantar s'udie / 'Labia mēa, Domine,' per modo / tal, che *diletto e doglia parturie*» (*Pg.* XXIII.10–12). Per contro, le beatitudini, intonate dagli angeli con voci di bellezza celestiale all'uscita di ogni cornice, conferiscono come il sigillo della purificazione dallo specifico peccato con la coincidente rimozione, da parte dell'angelo, di una delle sette P dalla fronte del pellegrino. Questo legame fra peccato e esecuzione musicale fa della performance, nel senso boeziano della *musica humana*, il luogo simbolico in cui viene sanato il guasto legame fra le diverse parti dell'anima, fra il razionale e l'irrazionale, fra il corpo (aereo per i penitenti, come chiarito in *Pg.* XXV.94–96) e lo spirito. Per dirla con Boezio:

Humanam vero musicam quisquis in sese ipsum descendit intellegit. Quid est enim quod illam incorpoream rationis vivacitatem corpori misceat, nisi quaedam coaptatio et veluti gravium leviumque vocum quasi unam consonantiam efficiens temperatio? Quid est aliud quod ipsius inter se partes animae coniungat, quae, ut Aristoteli placet, ex rationabili inrationabilique coniuncta est?<sup>29</sup>

(Che cosa sia la musica umana ognuno può capirlo esaminando se stesso. Che cosa infatti unisce al corpo l'incorporea vivacità della mente, se non un mutuo, ordinato rapporto (*coaptatio*), come se si trattasse di una giusta combinazione di suoni gravi e acuti per produrre un'unica consonanza? Inoltre che cosa può associare tra loro le parti dell'anima, la quale—secondo la dottrina di Aristotele—risulta dalla fusione dell'irrazionale con il razionale?)<sup>30</sup>

Quella dei penitenti è, insomma, una musica medicinale (Ciabattoni 2010, pp.109–136), che esprime nel canto corale un'ampia gamma di emozioni: dolcezza, tristezza, compunzione, e che funge da esercizio spirituale. I canti del *Purgatorio* sono spesso descritti con dovizia di

29 Boezio, *De institutione musica*, Iii, pp. 188–189.

30 Trad. it. G. Cattin, *La monodia nel medioevo*, Torino: EDT, 1979 [1991], p. 216.

particolari, a cominciare dal primo episodio, nel quale le anime appena sbarcate intonano il salmo 113:

«*In exitu Israël de Aegypto*»  
cantavan tutti insieme ad una voce  
con quanto di quel salmo è poscia scripto.

(Pg. II.46–48)

Dobbiamo qui immaginarci una performance unisonale («tutti insieme ad una voce») come nello stile del gregoriano, che ancora al tempo di Dante era la tradizione musicale più antica e profondamente sentita, quotidianamente praticata dal clero durante la liturgia delle ore. Il salmo, citato anche in *Convivio* II.i.6 e nella celebre Epistola XIII a Cangrande, la cui attribuzione è dibattuta, si dispiega dunque in una esecuzione di una certa lunghezza, poiché viene eseguito l'intero salmo, nel quale le anime dei nuovi arrivati trovano una sorta di concordia, prima di iniziare il percorso penitenziale. Varrà quindi la pena di soffermarsi a leggerne le parole, e magari ascoltare il canto gregoriano dei monaci benedettini di Solesmes.

'In exitu Israël de Aegypto domus Iacob de populo barbaro / facta est Iudaea sanctificatio eius Israël potestas eius / mare vidit, et fugit Iordanis conversus est retrorsum / montes exultaverunt ut arietes colles sicut agni ovium / quid est tibi mare quod fugisti? et tu Iordanis quia conversus es retrorsum? / montes exultastis sicut arietes? et colles sicut agni ovium? / A facie Domini mota est terra a facie Dei Iacob / qui convertit petram in stagna aquarum et rupem in fontes aquarum. / Non nobis Domine

non nobis sed nomini tuo da gloriam / super misericordia tua et veritate tua nequando dicant gentes ubi est Deus eorum? / Deus autem noster in caelo omnia quaecumque voluit fecit / simulacra gentium argentum et aurum opera manuum hominum. / Os habent et non loquentur oculos habent et non videbunt / aures habent et non audient nares habent et non odorabuntur / manus habent et non palpabunt pedes habent et non ambulabunt; non clamabunt in gutture suo. / Similes illis fiant qui faciunt ea et omnes qui confidunt in eis. / Domus Israël *speravit* in Domino adiutor eorum et protector eorum est / domus Aaron *speravit* in Domino; adiutor eorum et protector eorum est / qui timent Dominum *speraverunt* in Domino adiutor eorum et protector eorum est. / Dominus memor fuit nostri et benedixit nobis benedixit domui Israël benedixit domui Aaron. / Benedixit omnibus qui timent Dominum pusillis cum maioribus / adiciat Dominus super vos super vos et super filios vestros. / Benedicti vos a Domino qui fecit caelum et terram / caelum caeli. Domino terram autem dedit filiis hominum. / ***Non mortui laudabunt te Domine neque omnes qui descendunt in infernum / sed nos qui vivimus benedicimus Domino*** ex hoc nunc et usque in saeculum.'

(Quando Israele uscì dall'Egitto, la casa di Giacobbe da un popolo barbaro, / Giuda divenne il suo santuario, Israele il suo dominio / Il mare vide e si ritrasse, il Giordano si volse indietro, / i monti saltellarono come arieti, le colline come agnelli di un gregge. /

Che hai tu, mare, per fuggire, e tu, Giordano, perché torni indietro? / Perché voi monti saltellate come arieti e voi colline come agnelli di un gregge? / Trema, o terra, davanti al Signore, davanti al Dio di Giacobbe, / che muta la rupe in un lago, la roccia in sorgenti d'acqua. / Non a noi, Signore, non a noi, ma al tuo nome dà gloria, per la tua fedeltà, per la tua grazia. Ma al tuo nome dà gloria, per la tua fedeltà, per la tua grazia. / «Dov'è il loro Dio?» / Il nostro Dio è nei cieli, egli opera tutto ciò che vuole. / Gli idoli delle genti sono argento e oro, opera delle mani dell'uomo. / Hanno bocca e non parlano, hanno occhi e non vedono, / hanno orecchi e non odono, hanno narici e non odorano. / Hanno mani e non palpato, hanno piedi e non camminano; dalla gola non emettono suoni. / Sia come loro chi li fabbrica e chiunque in essi **confida**. / Israele confida nel Signore: egli è loro aiuto e loro scudo. / **Confida** nel Signore la casa di Aronne: egli è loro aiuto e loro scudo. / **Confida** nel Signore, chiunque lo teme: egli è loro aiuto e loro scudo. / Il Signore si ricorda di noi, ci benedice: benedice la casa d'Israele, benedice la casa di Aronne. / Il Signore benedice quelli che lo temono, benedice i piccoli e i grandi / Vi renda fecondi il Signore, voi e i vostri figli. / Siate benedetti dal Signore che ha fatto cielo e terra. / I cieli sono i cieli del Signore, ma ha dato la terra ai figli dell'uomo / **Non i morti lodano il Signore, nè quanti scendono nella tomba. / Ma noi, i viventi, benediciamo il Signore** ora e per sempre.)<sup>31</sup>

Il lettore contemporaneo di Dante avrebbe ripercorso subito con la memoria il testo e la melodia di questo salmo—che nel repertorio gregoriano era intonato come *tonus peregrinus*, perché aveva due diverse note per il *tenor* dei due emistichi, muovendo così il fulcro melodico “avanti e indietro” come un pellegrinaggio—che insiste sul concetto di speranza (si potrà qui ricordare il bel titolo di John Smith Carrol: *Prisoners of Hope: An Exposition of Dante's Purgatorio*, tratto da Zaccaria 9:12) e sul fatto che a cantare le lodi al Signore saranno non già i morti, quelli lasciati nell'inferno insieme alla «morta poesì», ma «*nos qui vivimus*»: queste parole cantate da chi è appena giunto nell'aldilà mettono l'accento sulla prospettiva teleologica del canto e, invitando il pellegrino a identificarsi con nuovi arrivati—ormai salvi e veramente vivi—ridefiniscono la vera vita come quella cantata nel mondo degli ormai salvi.

Se nel salmo 113 si osserva dunque una coralità esecutiva, il «Miserere» che di lì a poco si udirà nell'antipurgatorio sarà pure riconducibile ad una pratica sostanzialmente monofonica:

E 'ntanto per la costa di traverso  
venivan genti innanzi a noi un poco,  
cantando 'Miserere' a verso a verso.

Quando s'accorser ch'i' non dava loco  
per lo mio corpo al trapassar d'i raggi  
mutar lor canto in un 'Oh!' lungo e roco ... (Pg. V.22-7)

31 Il testo latino dei salmi è preso dalla vulgata, edizione Douay-Rheims, The John Murphy Company, 1899, disponibile anche su <http://www.drbo.org/lvb/chapter/21113.htm>; la traduzione italiana è della CEI (*La sacra Bibbia*, a cura della Conferenza Episcopale Italiana, 2 voll., Roma, Ed. Pastorali Italiane, 1974), consultabile qui <https://www.bibbiaedu.it/CEI1974/at/Sal/113/>.

Il canto, interrotto dall'espressione di sorpresa unisona, è unisono anch'esso, e quel «verso a verso» potrebbe significare un versetto dopo l'altro, come intese il Chimenz (commento *ad loc.*), per esprimere la «meditazione contrita» (Bosco commento *ad loc.*) di queste anime, oppure può intendersi come salmodia antifonale, nella quale due gruppi di anime cantano responsorialmente un verso ciascuno. Quest'ultima lettura, già proposta da Francesco Buti, risulta oggi la più accreditata, ma comunque entrambe le pratiche erano di tipo monodico, unisonale.

Analogamente il canto penitenziale degli iracondi, tratto da Giovanni 1:29, pone l'accento sulla virtù opposta al loro peccato, ma non senza indicazioni specifiche sull'esecuzione:

Pur 'Agnus Dei' eran le loro essordia;  
una parola in tutte era e un modo,  
sì che pareva tra esse concordia. (*Pg.* XVI.19–21)

Se Dante volle specificare che “una parola in tutte era e un modo,” a significare la ritrovata concordia di chi in vita si lasciò possedere dall'ira, dev'essere perché proprio l'isoritmia—e quindi la modalità corale del canto—suggerita in queste parole, funge da elemento spiritualmente purificante, un *training* musicale verso la mitezza e la tolleranza che si può raggiungere attraverso il canto.

Da qui si giunge alle rarefatte atmosfere musicali del paradiso terrestre, che attraverso il naturalismo musicale della foresta santa suggerisce una primordiale molteplicità di suoni attraverso il canto degli uccelli sul *tenor* delle foglie che stormiscono:

...li augelletti per le cime  
lasciasser d'operare ogne lor arte;  
ma con piena letizia l'ore prime,  
cantando, ricevieno intra le foglie,  
che tenevan bordone a le sue rime  
(*Pg.* XXVIII.7–18)

E se il melodioso canto di Matelda si rifà al salmo 31 («Beati quorum tecta sunt peccata!»), la processione dei ventiquattro «seniori», precludendo al ritorno di Beatrice nel fatidico canto trentesimo, intona un «Osanna» (*Pg.* XXIX.51) che si ricollega all' «Osanna» cantato dagli angeli della *Vita nuova* alla morte della gentilissima:

A me pareva che questi angeli cantassero gloriosamente, e le parole del loro canto mi pareva udire che fossero queste: Osanna in excelsis

(*Vita nuova*, XXIII.7).

Così, nelle «tempre», cioè accordi musicali (Ciabattoni 2010 p. 150), «di quei che notan sempre / dietro a le note de li eterni giri» (*Pg.* XXX.91–93), le voci degli ieratici vecchi della processione annunciano il ritorno di Beatrice, accennando già a un ambiente musicale mistico e polifonico che troveremo così significativo nella terza cantica.

## Polifonia in paradiso

Per decenni i musicologi hanno usato giusta cautela a proposito della presenza di una pratica polifonica in Italia prima del sorgere dell'Ars nova italiana, sulla scia delle opere teoriche di Philippe de Vitry e di Marchetto da Padova. Il motivo principale per il doveroso riserbo è la scarsità di manoscritti musicali con notazione a più voci prima del 1325 (la data più alta delle composizioni polifoniche poi copiate nel Codice Rossi 215, datato 1370–1390). Si riteneva quindi improbabile o impossibile che Dante potesse conoscere forme di polifonia più o meno elaborate, malgrado le gemme più preziose dell'arte polifonica parigina siano tutt'ora consultabili in diversi codici duecenteschi, fra i quali il maggiore, Pluteo 29.1, contenente centinaia di organa a tre e quattro voci, si trovi oggi (e almeno dal 1456, stando a un inventario della biblioteca di Piero Di Cosimo de Medici<sup>32</sup>), proprio a Firenze.

A partire dagli anni '60 del Novecento, tuttavia, nuove evidenze musicologiche permisero una ricostruzione più accurata della complessa situazione della pratica polifonica in Italia sullo scorcio del tredicesimo secolo. Franco Alberto Gallo (1991:61–62) documentava la diffusione della *musica mensurabilis* dalla seconda metà del XIII secolo nell'Italia nord-orientale, e precisamente nei medesimi luoghi di Dante: a Padova, Cesena, Verona. Cultura musicale polifonica e influenze internazionali si coagulavano attorno agli ambienti universitari padovani, fra studenti provenienti dalla Francia e docenti come Pietro d'Abano che prima di prendere la cattedra nella città euganea nel 1305–6 era stato *doctor* a Parigi, e poteva quindi menzionare i motetti polifonici d'oltralpe nella *Expositio problematum Aristotelis* e accennare alla musica misurata nel *Conciliator*. Marchetto, già attivo a Padova in questi anni, compose poi il motetto a tre voci «Ave regina celorum—Mater innocencie—Ite [Joseph]», probabilmente in occasione dell'inaugurazione della cappella degli Scrovegni, affrescata da Giotto, consacrata il 25 marzo 1305. A Cesena Marchetto iniziò nel 1309, e poi completò a Verona intorno al 1318, il *Lucidarium*, l'importante trattato con esempi di pratici di polifonia liturgica che fu successivamente oggetto di polemica da parte di molti compositori e teorici quali Prosdócimo di Beldomandis, Giovanni Gallico e Ramis de Pareja.

Alberto Gallo ricorda anche che l'*organum* polifonico di stile francese era già eseguito nella corte papale di Innocenzo III e che la *Practica artis musice* (un trattato del sacerdote inglese Amerus Alvredus al servizio del cardinale Ottobono Fieschi, ovvero papa Adriano V, che Dante colloca nell'XI del *Purgatorio*) accenna alla pratica della polifonia misurata. Evidenze manoscritte sono state trovate in città come Firenze, Siena, Lucca, Pistoia<sup>33</sup> e in alcune zone

32 E. Pasquini, *Libri di musica a Firenze nel Tre-Quattrocento*, Florence: Olschki, 2000, pp. 72–80.

33 Come documentano A. Ziino, «Polifonia 'arcaica' e 'retrospettiva' in Italia centrale: nuove testimonianze» in «Acta Musicologica» Vol. 50, Fasc. 1-2, 1978, pp. 193-207; Id., «Polifonia nella cattedrale di Lucca durante il XIII secolo» in «Acta musicologica» 47, 1975, pp. 16–30; K. von Fischer, «Die Rolle der Mehrstimmigkeit am Dome von Siena zu Beginn des 13. Jahrhunderts» in «Archiv für Musikwissenschaft» 18, no. 3/4, 1961, pp. 167–82; Id., «Das Kantorenamt am Dome



dell' Umbria e di Padova per il XIII secolo. Particolarmente significativa è stata l' identificazione del ms. Riccardiano 3005 come il *liber ordinalis* della cattedrale Santa Reparata<sup>34</sup>: questo codice, che contiene un testo intitolato *Ritus in ecclesia servandi*, è databile ai primi anni del tredicesimo secolo e descrive il modo in cui si deve cantare nella liturgia cittadina. Esso vieta le esecuzioni polifoniche («cum organo») in due specifiche occasioni luttuose, nel triduo pasquale («In isto triduo nichil cum organo cantetur, nisi in Missa episcopali») [Durante questo periodo di tre giorni nulla deve essere cantato con organo, tranne nella messa episcopale] fol. 37v, p. 79 in Tubbini) e in occasione della morte di un canonico («Cum vero corpus defertur in ecclesiam vel in ecclesia[m] detinetur, nichil cantetur cum organo») [Mentre il corpo viene portato in chiesa, o è conservato in chiesa, niente deve essere cantato con organo] f. 115r, p. 229 in Tubbini). Certi canti di questo importante libro ordinale, in particolare il salmo 50 «Miserere» e «Asperges me», sono stati ricollegati direttamente ai canti che Dante menziona in *Purgatorio* XXXI (Phillips-Robins, p. 143). L' organo polifonico era una pratica particolarmente frequentata nelle occasioni solenni e festive, come si legge anche nell' *Ordo officiorum* della cattedrale di Lucca (Biblioteca Capitolare Feliniana ms. 608: «cum organo festive cantantur» fol. 33r-v) e «sollempniter cum organo», fol. 41v.), e se il compilatore del *Ritus* fiorentino sentiva di doverla esplicitamente interdire in occasioni specifiche, essa doveva essere la norma più che l' eccezione.

Continuando con le numerose occorrenze di polifonia ai tempi di Dante, si dovrà far menzione anche di Bonaiuto da Casentino—originario di Borgo alla Collina, presso Poppi, dove Dante visse ospite dei Conti Guidi, ma già operante a Roma dal 1291 (John B. Dillon, in Kleinhenz, p. 140)—il quale scrisse intorno al 1301 un *organum* a due voci («Hec medela corporalis») dedicato a Bonifacio VIII, che come è noto tenne Dante forzatamente a Roma proprio dall' autunno del 1301 all' inizio del 1302. Nella biblioteca del pontefice, deceduto nel 1303, erano poi presenti anche due manoscritti di polifonia notata con *conductus* e mottetti alla maniera degli organi francesi, come testimoniato da un inventario redatto nel 1311:

Item unum de conductis et prosis et motectis, notatum ad modum organi cum multis lineis et notis, qui incipit in primo folio: 'viderunt,' et fi nit in penultimo: 'glorie laus,' et est in tabulis ligneis sine copertura et clausoriis;

von Siena zu Beginn des 13. Jahrhunderts» in *Festschrift Karl Gustav Fellerer*, Regensburg: Bosse, 1962, pp. 155–160. Nel manoscritto lucchese va poi segnalato il tropo a due voci *Benedicamus Domino—Regi regum glorioso*, datato al secolo XII, sul quale si veda R. Baralli, «Un frammento inedito di “discantus”» in «Rassegna Gregoriana» XI, no. 1–3, 1912, pp. 5–10. Sulla liturgia senese si veda poi l' importante F. D' Accone, *The Civic Muse: Music and Musicians in Siena during the Middle Ages and the Renaissance*, Chicago: University of Chicago Press, 1997.

34 M. Tubbini, *Due significativi manoscritti della cattedrale di Firenze: Studio introduttivo e trascrizione*, Roma: Pontificium Athenaeum S. Anselmi de Urbe, Pontificium Institutum Liturgicum, Thesis ad Lauream no. 224, 1996, in particolare si vedano pp. 79 e 229. Il testo del *Ritus in ecclesia servandi* si può leggere anche in F. Toker, *On Holy Ground: Liturgy, Architecture and Urbanism in the Cathedral and the Streets of Medieval Florence*, Turnhout: Brepols, 2009, pp. 157–264.

[Un volume con *conductus*, *prosaes* e mottetti, con notazione organale, con molte parti e note, che inizia alla prima pagina con 'viderunt' e termina sull'ultima con 'glorie laus'; rilegato in tavole di legno, senza rilegatura o fermagli.]

Item unum modicum librum similem precedenti in cantu, qui incipit in secundo folio: 'minus' et finit in penultimo 'coraige.'

[Un altro volume, un libro piccolo simile al primo per quanto riguarda il canto, la cui seconda pagina inizia con 'minus' e che finisce alla penultima pagina con 'Coraige.']\*<sup>35</sup>

Il primo dei due manoscritti (e il secondo è simile al primo) non ha copertina né clausorii, ma tavole di legno al posto del vello, il che sembra suggerire che era un manoscritto in uso per l'esecuzione della musica che conteneva, e non un oggetto da esposizione o rappresentanza. La musicologia più recente ha poi ribadito l'importanza dei tropi polifonici in Toscana già durante il tredicesimo secolo (Gozzi, pp. 123–8; Roglieri in Lansing p. 633), molti dei quali sarebbero stati familiari a Dante (Cuthbert, pp. 449–50), aggiungendo altre fonti e testimoni manoscritti di grande rilevanza.

Da queste evidenze musicologiche si sta ormai formando un consenso sull'impiego di forme polifoniche—sia pure quelle semplici del *cantus planus binatim*—nella liturgia di fine Duecento come pratica quotidiana anche nell'Italia del tardo XIII secolo. Rimane tuttavia importante l'avvertimento di Agostino Ziino circa i caratteri che

...differenziano notevolmente il repertorio toscano da quello, contemporaneo, di Notre Dame. A tale proposito però bisogna considerare che la polifonia artistica di Notre Dame o ad essa collegata rappresenta molto probabilmente, anche nell'ambito della musica polifonica francese, il prodotto di una élite musicale che si pone al centro di un movimento culturale di avanguardia, improntato a un alto senso dell'arte e dei suoi valori. La pratica "normale," comune alla maggior parte delle chiese e dei conventi d'Europa, sarà stata presumibilmente di tipo più semplice ed estemporaneo, lontana nello stile, dagli artifici della polifonia "artistica."<sup>36</sup>

L'ipotesi quindi che Dante potesse conoscere in maniera diretta o indiretta le forme più complesse di polifonia sarà da basare sulle esperienze dirette del poeta al di fuori della Toscana, per esempio la già ricordata concomitanza geografica con Marchetto da Padova e la sua permanenza forzata a Roma nel 1301–2 presso Bonifacio VIII.

Una buona dose di prudenza sarà quindi opportuna nel vagliare le fonti, ma occorre liberarsi da una resistenza ideologica che vorrebbe negare o minimizzare qualunque possibilità che l'autore della *Commedia* abbia mai sentito o addirittura sentito parlare di polifonia. Forse si

35 F. Ehrle, *Historia bibliothecae romanorum pontificum tum Bonifatianae tum Avenionensis*, Tomo 1, Roma, 1890, p. 29. Traduzione mia.

36 A. Ziino, «Polifonia nella cattedrale di Lucca durante il XIII secolo» in «Acta musicologica» 47, 1975, p. 26.

potrà evitare di arrivare a vedere nella danza dei sapienti di *Pd* X.139 addirittura un «nine-part polyphonic chorus» (Barricelli in Lansing, p. 252), che sarebbe una immaginazione ardita persino per Dante, e che—soprattutto—non ha basi nel testo. Ma molti sono invece i passi che suggeriscono, o decisamente dimostrano, una esecuzione polifonica nel *Paradiso* dantesco. Negli straordinari versi che concludono il Canto X, Dante sublima la lirica d'amore e le sue risonanze erotiche di amor cortese (specialmente se è vero che nei versi 139–141 si deve leggere un riferimento alle *aubades* dei trovatori<sup>37</sup>) nella nuova poetica amorosa della *Commedia*, alludendo sì al canto polifonico, ma sarà più logico ed economico supporre che si tratti di canti a tre o a quattro voci, e non nove, giacché nella pratica reale non se ne davano di più. In una scena di rara bellezza nella quale gli spiriti sapienti danzano e cantano ruotando come il meccanismo di un orologio, Dante ritrae la «tempra»—cioè l'accordo, che risuona anche in *Pd*. 14.118–119: «E come giga, ed arpa in tempra tesa / Di molte corde fan dolce tintinno», e in *Pd*. XXIV.13–14: «e come cerchi in tempra d'oriuoli»—delle voci perfettamente sincronizzate dei suoi spiriti sapienti:

Indi, come orologio che ne chiami  
 ne l'ora che la sposa di Dio surge  
 a mattinar lo sposo perché l'ami,  
 che l'una parte e l'altra tira e urge,  
 tin tin sonando con sì dolce nota,  
 che 'l ben disposto spirto d'amor turge;  
 così vid'io la gloriosa rota  
 muoversi e render voce a voce in tempra  
 e in dolcezza ch'esser non pò nota  
 se non colà dove gioir s'insempra.  
 (*Pd*. X.139–48)

Se Dante poté forse<sup>38</sup> vedere uno dei primi orologi meccanici a Milano in occasione dell'incoronazione di Arrigo VII, non sarà casuale l'insistenza sulla misurazione del tempo e sulla ridondanza allitterativa di «voce a voce» e sull'uso del verbo «render», che viene spesso usato nel linguaggio musicale e proprio in congiunzione con l'*organum*.

Mary Ann Roglieri ha poi ben colto nel *Paradiso* l'evocazione, se pure attraverso un vocabolo-

37 P. Dronke, «The Song of Songs and Medieval Love-Lyric» in his *The Medieval Poet and His World*, Roma: Edizioni di storia e letteratura, 1984, pp. 209–36. Si veda anche K. Dickason, «Caroling Like Clockwork: Technologies of the Medieval Dancing Body in Dante's *Paradiso*» in «*Journal of Dance Chronicle*» 41, no. 3, 2018, pp. 303–334.

38 P. Dronke (*Dante e le tradizioni latine medioevali*, Bologna: Il Mulino, 1990, p. 153) ipotizza sulla scia di H. Gmelin (p. 204) che Dante potrebbe aver visto uno dei primi grandi orologi meccanici nel 1310 quando si trovava a Milano per l'incoronazione di Arrigo VII. Si veda anche C. Moevs, «Miraculous Syllogisms: Clocks, Faith and Reason in *Paradiso* 10 and 24» in «*Dante Studies*» 117, 1999, pp. 59–84; e F. Brambilla Ageno, «Strumenti per la misurazione del tempo nei paragoni della terza cantica» in «*Studi Danteschi*» LIV, 1982, pp. 113–20.

lario non tecnico e fortemente allusivo, di forme coreutico-musicali che potremmo definire d'avanguardia, come la polifonia e addirittura la danza<sup>39</sup>:

Dante attempts to describe this heavenly music using musical terms common to earthly music, including musical instruments, polyphonic song, movement and dance. [...] the singing lights circle around Dante three times (Par 10.64–81) and St. Peter sings and circles Dante three times (Par 24.151–154). The triple repetition of the dance reflects the fact that ternary rather than binary rhythm was central to thirteenth-century polyphony. (Roglieri in Lansing, p. 633)

Ciò che alcuni ancora fanno fatica ad accettare è che Dante possa aver costruito l'intero panorama musicale del Paradiso secondo un principio unitario nel quale la polifonia, sebbene più spesso evocata che descritta in dettaglio, abbia un ruolo decisivo per la metafisica della grazie (Picchi). Usata come grandiosa metafora della conciliazione fra la molteplicità del reale e l'unicità del divino, e fra le discordie teologiche dei sapienti, la polifonia che sentiamo nei canti paradisiaci introduce la nozione boeziana di «consonantia dissimilium inter se vocum in unum redacta concordia»<sup>40</sup>. Ma d'altronde anche i più critici scettici (Drusi) riguardo alla presenza della polifonia nel *Paradiso* dantesco si arrendono di fronte alla metafora che circonda le parole di Carlo Martello nel cielo di Venere:

E come in fiamma favilla si vede,  
e come in voce voce si discerne,  
quand' una è ferma e altra va e riede  
(*Pd.* VIII.16–18)

In questi versi si legge la descrizione di un *organum melismaticum* a due voci, pratica polifonica piuttosto diffusa e di una certa semplicità esecutiva, che si poteva ascoltare nelle chiese toscane, come già mostrato sopra e come suggerisce anche Margaret Bent (p. 162). La studiosa inglese contempla anche *Conv.* I.v.13 («E dicemo bello lo canto quando le voci di quello, secondo debito del l'arte, sono intra se rispondenti») come possibile riferimento al canto a più voci, e nell'invitare un'opportuna cautela nel vaglio dei passi danteschi, propone come buoni candidati per una lettura «polifonica» alcuni passi:

Diverse voci fanno dolci note;  
così diversi scanni in nostra vita  
rendon dolce armonia tra queste rote.  
(*Pd.* VI.124–6)

Dove le «diverse voci» si potrebbero intendere come le *voces organales* di un organum polifonico che farebbe da sfondo alla spiegazione, offerta da Giustiniano, sull'armonia che regna fra

39 Sulla danza si veda anche F. Ciabattoni, «Coreografie dantesche» in «Dante e l'arte» Vol. 4, 2017.

40 Boezio, *De institutione musica*, in *Anicii Manlii Torquati Severini Boetii De institutione arithmetica libri duo. De institutione musica libri quinque. Accedit geometria quae fertur Boetii*, a. c. di Gottfried Friedlein, Leipzig, Teubner, 1867, L3, p. 191.

i beati con diversi gradi di beatitudine nel *Paradiso*. E ancora, Bent indica in questi due passi del canto XXVIII una possibile esecuzione polifonica:

Io sentiva osannar di coro in coro  
al punto fisso che li tiene a li *ubi*,  
e terrà sempre, ne' quai sempre fuoro.  
(*Pd.* XXVIII.94–96)

Questi versi anticipano quanto verrà descritto con maggior precisione più sotto, quando la seconda Gerarchia angelica («L'altro ternaro»), che ai vv. 121–123 si dice costituita da Dominationi, Virtù e Potestà, intona, con tre melodie un *Osanna*, che si deve quindi considerare un *organum* a tre voci:

L'altro ternaro ...  
perpetüalmente 'Osanna' sberna  
con tre melode...  
(*Pd.* XXVIII.115–9)

Un altro passo che andrebbe considerato attentamente è la menzione dell'organo in *Paradiso* XVII.44:

Da indi, sì come viene ad orecchia  
dolce armonia da organo,  
mi viene a vista il tempo che mi s'apparecchia

proprio per l'uso della parola «organo», con cui il latino medievale indicava, e specialmente al singolare, la composizione a più voci, ed è un termine che come abbiamo visto era in uso a Firenze proprio con questo significato, poiché si trova nel *Ritus in ecclesia servandi*. Apparirebbe poi addirittura sorprendente il raffronto intertestuale fra il passo dantesco e il *Tractatus de consonantiis musicalibus*,<sup>41</sup> della fine del tredicesimo secolo o primi anni del quattordicesimo: proprio nel punto in cui il *Tractatus* descrive la concordanza armonica di due suoni, cioè l'organo polifonico (che Jacques tratta ai par. 44 e 46 insieme a mottetti e *conductus* per il canto ecclesiastico), si legge:

Est enim concordia duorum sonorum, diversorum vel plurium *in eodem tempore* prolatorum se compatiendum *harmonia* uniformiter *suaviterque veniens ad auditum*.

[Una consonanza tra due suoni è un'armonia di note diverse o multiple in accordo,

41 Il *Tractatus* è attribuito all'Anonimo I da Coussemaker (*Scriptorum de musica medii aevi nova series a Gerbertina altera*, 4 voll., a c. di E. de Coussemaker, Parigi: Durand, 1864–76; rist. Hildesheim: Olms, 1963, vol. 1, pp. 296–302), ma da altri a Jacques de Liège. Si vedano in proposito R. Bragard, «Le Speculum Musicae du Compilateur Jacques de Liege. II: VII. La question de l'origine liegeoise du speculum musicae et de son auteur (Suite)» in «Musica Disciplina» VIII, 1954, pp. 1–17; C. Meyer, «Le Tractatus de consonantiis musicalibus (CS I Anonyme I/Jacobus Leodiensis, alias de Montibus): Une reportatio?» in «Revue Belge de Musicologie» 49, 1995, pp. 5–25.

*simultaneamente, che viene all'orecchio in modo uniforme e dolce]*<sup>42</sup>

Il passo del *Tractatus*, come ci ricorda Raffello Monterosso alla voce «Musica» dell'*Enciclopedia dantesca*, mostra che il termine «armonia» era già impiegato fra i teorici musicali in senso tecnico per indicare la pratica polifonica. Inoltre la somiglianza di «harmonia uniformiter suaviterque veniens ad auditum» con i versi danteschi «viene ad orecchia / dolce armonia da organo». Se certamente non è ipotizzabile una conoscenza da parte di Dante di questo trattato tecnico e specifico, prodotto in ambito nord europeo, possiamo tuttavia chiederci se alcune sue parti o frasi circolassero in altre opere, oppure se la descrizione della concordia armonica fosse una formula ripetuta in diversi testi e in qualche modo avesse raggiunto Dante. Questa seconda ipotesi in particolare sembra trovare qualche sostegno nell'uso da parte di Dante di una quella che sembra una formula ricorrente in molti trattati musicali («dolce armonia ... viene ad orecchio»). Per esempio il *Lucidarium* di Marchetto da Padova, autore geograficamente prossimo a Dante, così descrive prima la consonanza, poi la dissonanza musicale, rifacendosi a Boezio e a Isidoro di Siviglia:

Consonantia est enim, teste Boetio, acuti soni gravisque mixtura *suaviter uniformiterque auribus accidens*: item ipsa consonantia est duarum vocum dissimilium in unum redacta concordia ...

[La consonanza, come testimonia Boezio, è una miscela di un suono grave e di uno acuto, che *colpisce le orecchie in modo dolce e uniforme*]

Dissonantia secundum Isidorum est duorum sonorum sibimet permixtorum, ad *aurem veniens* aspera atque iniucunda permixtio.

[La dissonanza di due suoni fra loro miscelati è, secondo Isidoro, una mistura che arriva aspra e spiacevole all'orecchio]<sup>43</sup>

Si dovranno pertanto considerare con attenzione i passi musicali della terza cantica poiché essi adombrano spesso—quando non descrivono esattamente—pratiche polifoniche ampiamente diffuse in Italia e in Toscana. I contatti e concomitanze del poeta della *Commedia* con testimonianze di esecuzioni polifoniche, trattati teorici e manoscritti che attestano tali pratiche dovrebbe far riflettere i dantisti, non già per abbandonare la prudenza filologica, ma per non confondere la prudenza col pregiudizio. Da quanto fin qui discusso si dovrebbe piuttosto procedere ad accertamenti imparziali e filologici, non ideologici, tenendo a mente che con

42 *Jacobi Leodiensis Tractatus de consonantiis musicalibus, Tractatus de intonatione tonorum, Compendium de musica*, a c. di Joseph Smits van Waesberghe, Eddie Vetter, e Erik Visser, *Divitiae musicae artis*, A/IXa, Buren: Knuf, 1988, pp. 21–46. Disponibile su <http://boethius.music.indiana.edu/tml/14th/JACDCM> (consultato il 20/06/2020).

43 Marchetus de Padua, *Lucidarium*, V, i-ii, in *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum*, 3 voll., a c. di Martin Gerbert, St. Blaise: Typis San-Blasianis, 1784; rist. Hildesheim: Olms, 1963, 3:80–83, consultabile su <http://boethius.music.indiana.edu/tml/14th/MARLU5> (ultimo accesso 25/08/2020).

tutta la polifonia che circondava Dante, oggi dovremmo sorprenderci di più se scopriremmo che il poeta non vi fu mai esposto piuttosto che accertando il contrario.

## Bibliografia

- Alberto Gallo, Franco. «Marchetus in Padua und die <franco-venetische> Musik des frühen Trecento» in «Archiv für Musikwissenschaft», 31, 1974, pp. 42–56.
- Alberto Gallo, Franco. *La polifonia nel medioevo*, Torino, EDT, 1991.
- Baralli, Raffaello. «Un frammento inedito di “discantus”» in «Rassegna Gregoriana» XI, no. 1–3, 1912, pp. 5–10.
- Barolini, Teodolinda. *Detheologizing Dante. The Undivine Comedy*, Princeton: Princeton University Press, 1992.
- Barricelli, Jean-Pierre. «Dante and the Arts» in *The Dante Encyclopedia*, a cura di Richard Lansing, New York: Routledge, 2010.
- Bent, Margaret. *Songs without Music in Dante's De vulgari eloquentia: Cantio and Related Terms*, in *Et facciam dolci canti': Studi in onore di Agostino Ziino in occasione del suo 65° compleanno*, 2 voll., a cura di Bianca Maria Antolini, Teresa M. Gialdrone, e Annunziato Pugliese, vol. I, pp. 161–82. Lucca: LIM–Libreria Italiana Musicale, 2003.
- Boezio, *De institutione musica*, in *Anicii Manlii Torquati Severini Boetii De institutione arithmetica libri duo. De institutione musica libri quinque. Accedit geometria quae fertur Boetii*, a cura di Gottfried Friedlein, Leipzig, Teubner, 1867.
- Bragard, Roger. «Le Speculum Musicae du Compilateur Jacques de Liege. II: VII. La question de l'origine liegeoise du speculum musicae et de son auteur (Suite)» in «Musica Disciplina» VIII, 1954, pp. 1–17.
- Brambilla Ageno, Franca. «Strumenti per la misurazione del tempo nei paragoni della terza cantica» in «Studi Danteschi» LIV, 1982, pp. 113–120.
- Carrol, John S. *Prisoners of Hope: An Exposition of Dante's Purgatorio*, Londra: Hodder & Stoughton, 1906.
- Cattin, Giulio. *La monodia nel medioevo*, Torino: EDT, 1979 [1991].
- Ciabattoni, Francesco. *Dante's Journey to Polyphony*, Toronto: University of Toronto Press, 2010.
- Ciabattoni, Francesco. «Coreografie dantesche» in «Dante e l'arte» Vol. 4, 2017.
- Cuthbert, Michael Scott. «Music» in *Dante in Context*. A cura di Zygmunt G. Barański e Lino Pertile. Cambridge: Cambridge University Press, 2015, pp. 448–457.
- De Coussemaker, Edmond (a cura di). *Scriptorum de musica medii aevi nova series a Gerbertina altera*, 4 voll., Parigi: Durand, 1864–76; rist. Hildesheim: Olms, 1963.
- D'Accone, Frank. *The Civic Muse: Music and Musicians in Siena during the Middle Ages and the Renaissance*, Chicago: University of Chicago Press, 1997.
- Dickason, Kathryn. «Caroling Like Clockwork: Technologies of the Medieval Dancing Body in Dante's Paradiso» in «Journal of Dance Chronicle» 41, no. 3, 2018 pp. 303–334.
- Dronke, Peter. *Dante e le tradizioni latine medioevali*, Bologna: Il Mulino, 1990.
- Dronke, Peter. *The Medieval Poet and His World*, Roma: Edizioni di storia e letteratura.
- Drusi, Riccardo. *Musica polifonica nella Commedia: indizi storici e miti storiografici*, in «L'Alighieri» n. LIII, luglio–dicembre 2013, pp. 5–58.

- Ehrle, Franz. *Historia bibliothecae romanorum pontificum tum Bonifatianae tum Avenionensis*, Tomo 1, Roma, 1890.
- Freccero, John. *Dante: The Poetics of Conversion*, a cura di Rachel Jacoff, Cambridge (MA): Harvard University Press, 1986.
- Gmelin, Hermann. *Die Göttliche Komödie: Kommentar*, vol. III, Stuttgart: Klett, 1966.
- Gozzi, Marco. «Italy to 1300» in *The Cambridge Companion to Medieval Music*, a cura di Mark Everist, Cambridge: Cambridge University Press, 2011, pp. 120–135.
- Hollander, Robert. «Purgatorio II: Cato's Rebuke and Dante's *scoglio*» in *Italica* 52, no. 3, 1975, pp. 348–363.
- Jacobi Leodiensis Tractatus de consonantiis musicalibus, Tractatus de intonatione tonorum, Compendium de musica*, a cura di Joseph Smits van Waesberghe, Eddie Vetter, e Erik Visser, *Divitiae musicae artis*, A/IXa, Buren: Knuf, 1988, pp. 21–46.
- Kleinhenz, Christopher. *Medieval Italy: An Encyclopedia*. New York & Londra: Routledge, 2004.
- Marchetus de Padua, *Lucidarium, in Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum, 3 voll.*, a cura di Martin Gerbert, St. Blaise: Typis San-Blasianis, 1784; rist. Hildesheim: Olms, 1963.
- Meyer, Christian. «Le Tractatus de consonantiis musicalibus (CS I Anonyme I/Jacobus Leodiensis, alias de Montibus): Une reportatio?» in «Revue Belge de Musicologie» 49, 1995, pp. 5–25.
- Moevs, Christian. «Miraculous Syllogisms: Clocks, Faith and Reason in Paradiso 10 and 24» in «Dante Studies» 117, 1999, pp. 59–84.
- Pasquini, Elisabetta. *Libri di musica a Firenze nel Tre-Quattrocento*, Firenze: Olschki, 2000.
- Pertile, Lino. «Il cigno e la sirena. Lettura del canto XIX del Purgatorio» in *Esperimenti Danteschi: Purgatorio*, a cura di Benedetta Quadrio, Genova: Marietti, 2010, pp. 175–96.
- Phillips-Robins, Helena. «Singing For Dante In 'Purgatorio' 30–31» in «Bibliotheca dantesca» no. 1, 2018, pp. 127–145.
- Sarolli, Gian Roberto. *Prolegomena alla Divina Commedia*, Firenze: Olschki, 1971.
- Toker, Franklin. *On Holy Ground: Liturgy, Architecture and Urbanism in the Cathedral and the Streets of Medieval Florence, Turnhout: Brepols, 2009*.
- Tubbini, Mario. *Due significativi manoscritti della cattedrale di Firenze: Studio introduttivo e trascrizione*, Roma: Pontificium Athenaeum S. Anselmi de Urbe, Pontificium Institutum Liturgicum, Thesis ad Lauream no. 224, 1996.
- von Fischer, Kurt. «Die Rolle der Mehrstimmigkeit am Dome von Siena zu Beginn des 13. Jahrhunderts» in «Archiv für Musikwissenschaft» 18, no. 3/4, 1961, pp. 167–82.
- von Fischer, Kurt. «Das Kantorenamt am Dome von Siena zu Beginn des 13. Jahrhunderts» in *Festschrift Karl Gustav Fellerer, Regensburg: Bosse, 1962*, pp. 155–160.
- Zayaruznaya, Anna. *The Monstrous New Art: Divided Forms in the Late Medieval Motet. Music in Context*. New York and Cambridge: Cambridge University Press, 2015.
- Ziino, Agostino. «Polifonia nella cattedrale di Lucca durante il XIII secolo» in «Acta musicologica» 47, no. 1, 1975, pp. 16–30.
- Ziino, Agostino. «Una ignota testimonianza sulla diffusione del mottetto in Italia durante il XIV secolo» in «Rivista italiana di musicologia» 10, 1975, pp. 20–31.
- Ziino, Agostino. «Polifonia "arcaica" e "retrospettiva" in Italia centrale: Nuove testimonianze» in «Acta musicologica» 50, 1978, pp. 193–207.



**Giulia Puma** - Université Nice-Sophia-Antipolis

Pd. X-XII - « Tu vuo' saper di quai piante s'infiora / questa ghirlanda »  
(Pd. X, 91-92) : la représentation peinte d'une bibliothèque idéale du  
temps de Dante



Giovanni di Paolo, *Divine Comédie – Paradis, chant 10 – La première couronne de sages*, après 1442, Londres, British Library, ms Yates Thompson 36, fol. 147r.

Dans le ciel du Soleil au *Paradis* (chant 10), le dominicain Thomas d'Aquin (1225-1274) présente à Dante et Béatrice une première couronne de sages : Gratien, Pierre Lombard, Salomon, Denys l'Aréopagyte, Paolo Orosio, Boèce, Isidore de Séville, Bède le Vénérable, Richard de Saint-Victor et Sigier de Brabant, couvrant ainsi une période qui va de la lointaine antiquité, jusqu'au temps de la jeunesse de Dante - Sigier de Brabant étant décédé en 1280 - en passant par le Haut Moyen Âge et le Moyen Âge central durant lesquels a vécu la grande majorité des auteurs constituant cette première « guirlande ». Le franciscain Bonaventure de Bagnoregio (1221-1274) se prête ensuite de façon spéculaire, au chant 12 du *Paradis*, à la présentation d'une deuxième couronne de sages : Illuminato et Augustin, premiers fidèles de François d'Assise, Hugues de Saint-Victor, Pierre Comestor, Pietro Spano, c'est-à-dire le pape Jean XXI (1210 env. – 1277), Nathan le prophète, Jean Chrysostome, Anselme de Canterbury, Donato, Raban Maur, Joachim de Flore et frère Thomas, embrassant à nouveau un laps de temps immense, depuis les temps vétéro-testamentaires, l'Antiquité tardive des Pères, l'époque carolingienne, à l'essor de la scholastique et des ordres mendiants dont Dante est le contemporain. Une fois déployées ces deux couronnes de noms, on se trouve en quelque sorte face à une « bibliothèque idéale du temps de Dante » (A. M. Chiavacci Leonardi), où se côtoient juristes, grammai-

riens, théologiens et mystiques depuis les temps vétérotestamentaires jusqu'au passé proche de Dante.

La question posée dans cette présentation est celle de la *représentation picturale* de ces deux augustes assemblées, et du rôle clé qu'y joue *le livre comme attribut dans l'enluminure*. On partira de l'exemple d'un *codex* humaniste des années 1440, le Yates Thompson 36 de la British Library à Londres, pour saisir combien le recours à *l'image du livre* par le peintre dans un tel contexte est remarquable parce qu'il confère une unité visuelle et sémiotique à la grande variété des figures composant les « guirlandes » de sages. Alors même que tous ces auteurs appartiennent à des époques parfois éloignées entre elles et ont pu, pour certains, s'opposer *in vitam*, la distribution et la multiplication de l'objet livre dans l'enluminure manifeste avant tout qu'ils sont ressaisis et appréciés dans une société de la scripturalité telle que pouvait être celle où évoluait Dante. On posera la question des généalogies possibles d'une telle iconographie en se tournant aussi bien vers la peinture religieuse que civile à laquelle le peintre siennois auteur de ces enluminures, Giovanni di Paolo, a pu puiser pour mettre au point des compositions aussi originales et soignées. Plusieurs interrogations restent ouvertes concernant ces images, on saisira l'occasion des *Lecturae Dantis turonenses* pour les exposer et en présenter les enjeux.



Giovanni di Paolo, *Divine Comédie – Paradis, chant 12 – La deuxième couronne de sages*, après 1442, Londres, British Library, ms Yates Thompson 36, fol. 151r.

giulia.puma@cepam.cnrs.fr