



**...a la dimanda che mi faci
quinc'entro satisfatto sarà tosto,
e al disio ancor che tu mi taci.**

**Domande, dubbi,
ipotesi interpretative
degli studenti del
Liceo Ugo Foscolo,
in dialogo
con insegnanti,
ex alunni
laureati e laureandi...**

DANTE in DAD

Lina Curcio: "Le rime aspre e chiocce: il XXXII dell'Inferno"

<https://drive.google.com/file/d/12gMXfc7yoDwbqKlxt0O6uaf2usoHyrDV/view?usp=>

Riccardo Franchi: "L'altro Dante: la tenzone con Forese Donati"

<https://drive.google.com/file/d/1gvFn3OfckwV6LBiH4Ach2OtyGs7ImwXF/view?usp=drivesdk>

Federica Luzi: La "Tre-Sfera" di Dante

<https://wakelet.com/wake/xv7z8hAZ5nm6usOgnA5Q0>

Dominga Meloni: "Spigolature dalla Vita Nova"

<https://drive.google.com/file/d/1f6L7pq7qow01jfgu-Bit5Q-IITCwrgpK/view?usp=drivesdk>

DANTE 1321-2021

IL PERCORSO DEL DESIDERIO

1. DANTE in DAD. Lezioni per tutti

All'interno del Progetto su Dante, i colleghi **Curcio, Franchi, Luzi e Meloni** hanno tenuto delle videolezioni a classi aperte, registrate in Drive.

Le lezioni risultano particolarmente apprezzabili sia per la perfezione e ricchezza dei contenuti che per l'abilità e la perizia nel produrre una comunicazione sintetica e completa. Sono reperibili attraverso i link indicati in copertina e utilizzabili liberamente.

2. ...a la dimanda che mi faci / quinc'entro satisfatto sarà tosto, / e al disio ancor che tu mi taci.

Durante la lezione del prof. Rino Caputo - all'interno del progetto "*Dante. Il percorso del desiderio*" - sono emerse delle domande, alle quali non è stato possibile rispondere.

Per non lasciarle senza riscontro, si è pensato di porle ad ex studenti del Liceo, in un'ideale staffetta culturale. Hanno fornito il loro contributo: **Alberto Annarilli, Eleonora Di Felice, Claudia Prochilo, Marina Uttaro**. Li ringrazio sentitamente per la disponibilità e per la professionalità che le risposte dimostrano

Il lavoro è stato raccolto in questa piccola dispensa e integrato dal coordinatore; ora è a disposizione di tutti, non per chiudere un capitolo sospeso, ma per iniziare un confronto fecondo.

Il coordinatore
Prof.ssa Anna Valeri

Maggio 2021

MAURO GABRIELE, IIG

È possibile associare ai canti dell'Inferno la stessa musica di Bach utilizzata per i canti del Purgatorio durante la lezione-concerto? Nella lezione concerto, infatti, per il Purgatorio sono stati utilizzati dei brani molto "calmi" [Sonate di Bach per solo flauto] quindi mi chiedevo se si potessero utilizzare gli stessi brani per un luogo meno tranquillo come l'Inferno.

Risponde Alberto ANNARILLI

PhD student - Etnomusicologia

Dipartimento di Storia, Patrimonio culturale, Formazione e Società

Università degli Studi di Roma Tor Vergata

Studente del Liceo classico Ugo Foscolo, diplomato nell'a.s. 2011-2012

Premessa: non essendo presente alla lezione-concerto, non so quali brani siano stati fatti ascoltare abbinati a quali canti del Purgatorio, ma mi cimenterò lo stesso nel fornire una risposta quanto più esaustiva.

«[...] la musica ha la massima affinità con la poesia, in quanto entrambe si servono del medesimo materiale sensibile, il suono. Ma anche fra queste arti vi è una grandissima differenza, sia per il modo di trattare il suono che per quel che riguarda l'espressione»¹.

Prendendo spunto da questo pensiero che Hegel espone nella sua *Estetica*, tentiamo di analizzare il motivo per il quale molto spesso, giustamente o ingiustamente, vengano abbinate alla declamazione (o recita) di poesie e/o testi poetici delle composizioni musicali (esecuzione dal vivo, registrazioni sonore, allestimenti video-musicali, etc.), o viceversa.

Prima cosa dobbiamo ricercare nelle fonti dirette dell'autore dei riferimenti o richiami a composizioni musicali, in questo modo potremmo subito stabilire se sia stato già l'autore a volere abbinare alle sue composizioni poetiche delle composizioni musicali, dato che, come abbiamo letto in Hegel, musica e poesia utilizzano entrambe il suono come veicolo di trasmissione (*materiale sensibile*).

Se questa prima indagine non dovesse portarci ad alcuna soluzione, ci si presentano tre strade da perseguire:

¹ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Estetica*, Einaudi, Torino, 1997, p. 1002.

1. indagare se, *a posteriori*, qualche compositore abbia voluto legare una sua composizione ad un'opera poetica preesistente;
2. fare uno studio di selezione a tavolino e decidere di abbinare una musica ad una poesia (entrando nell'ovvio terreno delle scelte arbitrarie, seppur ponderate);
3. fermarci e considerare di non legare musica e poesia.

Indaghiamo le tre vie e ipotizziamo delle soluzioni.

1. Attraverso studi storico-musicologici, ricercare nelle composizioni musicali, a partire dalla data di scrittura dell'opera poetica di riferimento in poi, per trovare dei possibili legami che compositori e compositrici abbiano voluto legare a delle opere poetiche, in maniera diretta o indiretta:
 - a. maniera diretta: compositori di musica vocale che hanno preso un testo poetico preesistente e vi hanno composto sopra una partitura (es. Cipriano de Rore, 1515-1565, nel suo *Il primo libro de madrigali a quattro voci*, compose un madrigale su testo di Francesco Petrarca, *A la dolce ombra delle belle frondi*);
 - b. maniera indiretta: compositori di musica strumentale che hanno legato una propria composizione di soli strumenti musicali (senza le voci) ad un testo poetico preesistente (es, Antonio Vivaldi, 1678-1741, nei famosi primi quattro concerti per violino de *Il cimento dell'armonia e dell'invenzione*, noti come *Quattro stagioni*, pose all'inizio di ciascuna composizione dei sonetti *di descrizione* di poeta anonimo: questo è uno dei primi esempi di quella che fu poi definita *musica a programma*).
2. Si può scegliere di legare a delle composizioni poetiche delle musiche strumentali in base a studi che spaziano in molti ambiti: da quelli antropologici e musicologici, a quelli delle neuroscienze e della psicologia della musica (ambito interdisciplinare tra la psicologia e la musicologia), o anche attraverso studi personali (sempre sconsigliati se non fatti con criterio). Ovviamente questa seconda via include una scelta del tutto soggettiva rispetto al poeta e al compositore selezionati per questa unione postuma. È pur vero che in spettacoli teatrali, trasmissioni radiofoniche e televisive, incontri pubblici di declamazioni poetiche, concerti, lezioni e molte altre situazioni, è ormai prassi consolidata. Certo è che colui il quale (o colei la quale) faccia questa scelta debba poi prendersi delle responsabilità davanti al pubblico e ai fruitori del momento del quale è organizzatore.
3. La terza via è sicuramente la più ovvia: o si declama la sola opera poetica o si esegue il solo brano musicale, slegati e non simultaneamente.

Tutto ciò per dire che la prima ipotesi (musiche scelte dall'autore stesso) in Dante non è possibile perseguirla.

Certo, a questo punto le altre vie sono percorribili.

Il criterio che ha portato ad unire in una lezione le composizioni per flauto di Johann Sebastian Bach al *Purgatorio*, è forse rintracciabile nel fatto che la musicalità stessa di questa cantica sia composta da suoni estremamente dolci, flautati (molti scritti di critica dantesca affrontano questo ambito di ricerca): basti pensare alle terzine di Pia de' Tolomei (canto V), con quell'uso così melodioso che Dante fa con le *i* e le *o* e poi con le sibilanti e le nasali (vv. 133-135). Certo è, d'altra parte, che Bach non abbia composto per la *Commedia*.

Tentativo di risposta: sicuramente io non utilizzerei le sonate per flauto di Bach per *l'Inferno*, forse io non le utilizzerei nemmeno per il *Purgatorio*.² Potrei proporre di utilizzare musica *a programma* o ispirata alla *Commedia*, per fare tre rapidi esempi:

1. Franz Liszt (1811-1886) ha composto *Après une lecture du Dante: Fantasia quasi Sonata*, composizione pianistica dichiaratamente ispirata dalla *Commedia*;
2. lo stesso compositore ha scritto una delle pagine più interessanti della musica ottocentesca con la celeberrima *Dante-Symphonie*: primo movimento *Inferno*, secondo movimento *Purgatorio*, finale nel paradiso terrestre e un *Magnificat*;
3. Gaetano Donizetti (1797-1848) compose l'opera *Pia de' Tolomei* su libretto di Salvatore Cammarano (1801-1852), ispirata dalla novella omonima di Bartolomeo Sestini (1792-1822), il quale ebbe a dire: «io pubblico la Pia, soggetto per sé medesimo caro a chiunque ha letto i quattro misteriosi versi della *Divina Commedia*»³.

Concludendo: certo è che la discrezionalità sulle scelte musicali legate alla declamazione (o altro) di opere poetiche la faccia da padrona, specialmente per Dante. Il mio consiglio è sempre uno: studiare bene, a fondo, sempre

² Questa mia non vuole essere una critica in negativo alle modalità utilizzate nella lezione concerto, ma semplicemente l'esposizione di un mio parere di studioso.

³ Bartolomeo Sestini, *La Pia leggenda romantica di Bartolomeo Sestini*, Tipografia Vignozzi, Livorno, 1829, p. IV.

LORENZO CIANTI IV C

Vorrei chiedere se l'«armonia delle stellate rote», spesso enunciata da Dante nel Paradiso, fosse in qualche modo riconducibile al *Somnium Scipionis* ciceroniano, che affronta temi astronomici sostanzialmente simili.

Risponde Claudia PROCHILO

***Laureata in Filologia, Letterature e
Storia del Mondo Antico
Università "La Sapienza" di Roma
Diplomata nell'anno scolastico 2014-2015***

“L'armonia delle stellate rote” è quella musica che accompagna Dante nel suo percorso di ascesa nel Paradiso. È sicuramente appropriato pensare ad un collegamento tra la concezione dantesca dell'universo e della musica che tutto lo permea e la concezione astronomica ciceroniana.

Ho pensato di rispondere alla domanda riportando un passo interessante e di grande bellezza, tratto dal *Somnium Scipionis*:

Scipione l'Africano, in sogno, illustra il sistema planetario, formato da nove sfere celesti, a Scipione l'Emiliano, il quale ad un certo punto coglie l'armonia prodotta dalla rotazione delle sfere celesti (5,10):

Quae cum intuerer stupens, ut me recepi: 'Quid hic?' inquam, 'quis est, qui complet aures, tantus et tam dulcis sonus?' 'Hic est,' inquit, 'ille, qui intervallis disiunctus imparibus, sed tamen pro rata parte distinctis, impulsu et motu ipsorum orbium efficitur et acuta cum gravibus temperans varios aequabiliter concentus efficit; nec enim silentio tanti motus incitari possunt, et natura fert, ut extrema ex altera parte graviter, ex altera autem acute sonent.

Poiché io, stupendomi, guardavo tutte queste cose, quando mi riebbi domandai:

«Che c'è? Che suono è questo, così intenso e così dolce che riempie le mie orecchie?»
L'Africano rispose: «Questo è quel suono che, accordo di intervalli diseguali, ma tuttavia distinti razionalmente

secondo proporzioni stabilite, viene prodotto dal movimento impresso direttamente alle sfere e, armonizzando i suoni acuti con quelli gravi, produce accordi regolarmente variati; infatti, movimenti tanto ampi non possono compiersi in silenzio e la natura comporta che da una parte producano suoni gravi, dall'altra acuti».

acuta cum gravibus temperans varios aequabiliter è l'espressione usata da Cicerone per spiegare l'armonia che si genera dal movimento delle sfere celesti, piene di stelle anche nella visione che Scipione l'Emiliano ha nel sogno.

Che Dante abbia potuto leggere il *Somnium Scipionis* non è da escludere. Il *Somnium* ha avuto, infatti, grande fortuna, tanto che nel VII secolo il *De Republica* andò perso, ma non questo suo ultimo sesto libro.

Il *Somnium* è riuscito a sopravvivere anche grazie al commento di Macrobio e ad un successivo commento *Glasmæ super Macrobiûm*, scritto da Guglielmo di Conches, filosofo di Chartres. È dunque grazie a Macrobio e al commento che di lui si realizzò che il *Somnium* penetrò nella tradizione medievale e arrivò fino a Dante.

GISMONDI SAMUELE, ALESSANDRO ARLEO, NICOLÒ COLI, II G

Nel Poema dantesco sono presenti molti personaggi della mitologia classica; infatti si pensa che Dante abbia scritto la Commedia con Iliade e Odissea a portata di mano. La nostra domanda è: perché Dante non ha incluso tra i personaggi che hanno affrontato la discesa agli Inferi – Enea, San Paolo – anche Ercole, sceso nell’Ade più volte?

Risponde Eleonora DI FELICE

***Laureata in Lettere classiche
Studentessa del Liceo Ugo Foscolo
Diplomata a.s. 2013-2014***

Pensare che Dante abbia scritto la Commedia con Iliade e Odissea a portata di mano è senza dubbio scorretto. Prima di tutto, occorre specificare che Dante non conobbe il greco, così come neanche Petrarca, sebbene avesse fatto il tentativo di apprenderlo; l’unico grande autore del Trecento che si dedicò con un qualche frutto all’apprendimento della lingua greca fu Boccaccio. Pertanto, Dante non lesse l’Iliade in greco, così come non lesse in greco neanche l’Odissea.

Ora, questa domanda pertiene essenzialmente al grande tema dei *modelli* della *Commedia*, e ancor più nello specifico a quelli che furono i suoi modelli *classici*; per rispondervi, dunque, bisognerà innanzitutto considerare quali siano state le letture e quale la conoscenza dei testi e delle tradizioni provenienti dal mondo antico che Dante dovette possedere. Indagare e conoscere quali furono i testi che Dante lesse e che furono parte della sua formazione non è affatto una questione oziosa; è anzi un elemento di sostanziale importanza per comprendere l’opera in modo veramente approfondito: permette il corretto riconoscimento dei riferimenti e dunque prelude ad una loro corretta interpretazione all’interno del testo in cui essi sono inseriti; interpretare correttamente i riferimenti intertestuali di un’opera significa condurre buona parte della sua esegesi (e in ultima analisi rettamente intenderla).

Pertanto, si cominci col dire che Dante non solo NON lesse Iliade e Odissea in greco, ma non le lesse nemmeno nelle loro traduzioni latine. Occorrerà specificare ora che durante il medioevo Iliade e Odissea circolarono molto poco nell’Europa occidentale, e massimamente nelle loro

versioni latine: in questo periodo storico nessuno (o quasi) nell’Europa occidentale conosceva il greco. Le versioni latine dei poemi omerici, inoltre, restavano in ogni caso fatti di estrema rarità, che conobbero diffusione soltanto con gli inizi del periodo

umanistico, da ravvisarsi pressappoco nella figura del Petrarca. Di dove vengono dunque tutti i riferimenti al mito che troviamo nella *Commedia*? Essi provengono in maggior parte dall'Eneide, che è il primo, precipuo e massimo modello classico della *Commedia*, un'opera con cui Dante dovette certamente entrare in diretto contatto, e che nel corso del medioevo fu diffusissima. L'Eneide costituisce una sintesi dei poemi omerici: chiaramente ne consegue una forte comunanza di personalità mitologiche tra questa e quelli. Oltre all'Eneide Dante apprese le vicende e le figure del mito da altre grandi opere pure assai diffuse nel periodo medievale: l'Achilleide e la Tebaide di Stazio, le Metamorfosi di Ovidio, la Pharsalia di Lucano (qui più che il mito il lettore poté frequentare le grandi figure storiche). Dunque, il modello classico per la discesa agli inferi di Dante è Enea. San Paolo invece, un modello chiaramente non classico, costituisce un riferimento piuttosto per quanto riguarda il viaggio nei cieli del Paradiso, sulla base di quanto esposto dall'Apostolo nella Seconda lettera ai Corinzi; e su questo raptus mistico del santo accennato nell'epistola fu redatta in epoca tardoantica un'opera che ne volle rendere estesamente la diegesi, la *Visio Pauli*, che pure dovette fungere da modello per Dante - ma sempre relativamente al viaggio nei cieli.

Perché dunque, oltre a dire "*io non Enea, io non Paulo sono*" Dante non include anche Ercole? Bisognerà primariamente chiedersi perché Enea e Paolo. A ben considerare, essi sono entrambi figure inserite all'interno di un più ampio e grandioso disegno storico provvidenzialistico. Ognuno di loro è un messo della Provvidenza all'interno del mondo e della storia di cui fa parte: Enea è investito della provvidenziale missione della fondazione di Roma, un evento che informa e corona l'intera storia del mondo antico; Paolo è rivestito invece della missione di costituzione della Chiesa, che informa invece il mondo rinnovato dal Cristo, il mondo nuovo e cristiano. Enea e Paolo sono dunque figure elette a svolgere una missione di incommensurabile grandezza, volta alla attualizzazione del mondo che la Provvidenza ha disposto per quella fase della storia. Sarà ora necessario tracciare alcuni tratti essenziali intorno alla figura di Ercole così come fu recepita nel Medioevo. Certamente Ercole discese agli inferi, in occasione di una delle dodici fatiche, consistente nel dover catturare il mostro Cerbero; e altrettanto certamente Ercole è stato reinterpretato in epoca medievale come figurazione del Cristo. Ma perché questo? Il mondo medievale conobbe il mito di Ercole, specialmente per le Dodici fatiche, che divennero celebri; e per la principale caratteristica di Ercole, la smisurata forza, egli fu spessissimo associato e sovrapposto a Sansone, il personaggio biblico a lui più prossimo.

EMMA PAOLACCI, II A

Durante la Conferenza di venerdì 15 gennaio Lei [prof. Rino Caputo] ha disegnato idealmente con un gesto della mano il percorso che Dante compie scendendo prima verso il basso, cioè verso l'Inferno, e successivamente dirigendosi verso l'alto, cioè verso l'Empireo. Lei ha detto che questo viaggio di discesa e di conseguente risalita è paragonato al viaggio di Gesù Cristo che viene descritto nel Credo, la preghiera fondamentale della religione cattolica. Sono i dantisti a formulare questo paragone o è Dante stesso a paragonarsi a Gesù Cristo?

Risponde Eleonora DI FELICE

***Laureata in Lettere classiche
Studentessa del Liceo Ugo Foscolo
Diplomata a.s. 2013-2014***

Dante fu un uomo per il quale l'istruzione, la conoscenza e la visione del mondo furono tutte intrinsecamente cristiane. Non vi è nulla nel mondo medievale che non sia al di fuori del cristianesimo. Dante dunque conosce perfettamente il Credo Niceno-Costantinopolitano, e vi presta sincera e profonda fede. Pertanto, Dante sa benissimo che nel condursi in un viaggio che traversi i tre regni di Oltretomba percorre la medesima via che percorse il Cristo il quale *descendit de caelis, passus et sepultus est, resurrexit tertia die secundum Scripturas et ascendit in caelum, et sedet ad dexteram Patris*. La differenza tuttavia è che Dante si accingerebbe a compiere il percorso da vivo, quale semplice uomo investito di un compito provvidenziale, mentre il Cristo ha compiuto il viaggio dopo il termine della sua vita terrena, e con un intento che sì, è realizzazione di un disegno provvidenziale –la volontà del Padre- ma che è il più grande concepibile, la redenzione del genere umano. Dante dunque non si pone come un nuovo Cristo; si pone anzi come un peccatore, un uomo cui è stata conferita *per grazia* una missione profetica e provvidenziale, così come avvenne per Enea e per Paolo: Cristo è al di là di ogni parallelo e il suo viaggio ha il significato incomparabile di redenzione di tutte le cose. Ma se è vera la incommensurabile alterità e superiorità del viaggio del Cristo rispetto ad ogni altro, è vera anche la sua paradigmaticità per ogni cristiano: infatti, la strada che ha tracciato il Cristo –nascere alla terra, morire e poi risorgere nel Regno- è la medesima che deve percorrere ogni uomo; e non a caso il Cristo l'ha percorsa dopo essersi incarnato come uomo terreno. Egli anzi nell'intraprenderla ha mostrato a cosa è destinato l'uomo. Dunque direi che Dante non si stia affatto paragonando a Gesù per porsi come un nuovo Cristo; lungi da noi tutti

incedere ad un siffatto fraintendimento; piuttosto Dante ripercorre i tre regni oltremondani in modo completo- sulla scorta di Enea che discese negli inferi e di Paolo che fu rapito nei cieli - soprattutto seguendo la via che il Cristo ha tracciato per ogni uomo e che è proprio di ogni cristiano seguire, seguendo Colui che per primo l'ha solcata. In questo senso Dante sa di percorrere la via inaugurata dal Cristo, ma lo fa a rappresentanza del genere umano, del cristiano peccatore che ha il compito e il desiderio di seguire il Cristo nella vita, nella morte e nella Resurrezione.

Non possiamo ritenere che simili considerazioni siano interpretazioni di critici perché la similarità del viaggio del Cristo con quello descritto da Dante è un elemento troppo grande ed evidente per poter pensare che Dante non ne sia stato consapevole. Nella *Commedia* NULLA è lasciato al caso; l'uomo medievale è inoltre per sua indole spirituale naturalmente portato all'allegoresi, alla figurazione, al simbolo; Dante non può in alcun modo aver ignorato il viaggio del Cristo, e dunque l'entità del viaggio di cui lui stesso narra nella *Commedia* e di come esso si ponga in rapporto al primo. Dunque non si tratta di una interpretazione dei dantisti, bensì di un tratto naturalmente implicato dalle scelte e dalla mentalità, per così dire, dell'autore, che è ben consapevole di ciò che fa e che per il suo stesso essere non può non avere in sé i principii, le immagini, i dogmi e le narrazioni della visione cristiana, qualunque cosa scriva e qualunque cosa faccia.

Ora, Sansone fu interpretato diffusissimamente come un'immagine di prefigurazione del Cristo; e questo stesso fatto, unitamente ad alcune caratteristiche peculiari della figura di Ercole, ha fatto sì che in epoca medievale si guardasse ad Ercole come ad una immagine prefigurativa del Cristo. Innanzitutto Ercole è un semidio, caratteristica che richiama in qualche modo la duplice natura umana e divina del Cristo; poi è vincitore di svariati mostri, un tratto in cui si è scorta un'allegoria per figure mitiche del contrasto evangelico tra Gesù e i numerosi demoni da lui più volte scacciati; ancora, la vicenda dell'exitus dell'eroe, che a causa della camicia intrisa di veleno portagli dalla sposa Deianira incorse in atroci sofferenze, al punto da scegliere la morte volontaria sacrificando la propria vita sul monte Oeta, non può non riportare alla terribile ma volontaria morte di Gesù; e infine il premio che ne ricevette da Giove, che al vedere un così grande sacrificio, e suscitato da così grandi pene, fu mosso a pietà e assunse Ercole in cielo tra le divinità olimpiche, è chiaro ricordo della resurrezione del Cristo. Tuttavia, se pure si possono facilmente ravvisare delle similarità fra Ercole e Cristo, resta da osservare come Ercole non si caratterizzi per l'essere una figura investita di una funzione grande e provvidenziale nei rispetti della storia; inoltre non si può nemmeno asserire con certezza che Dante abbia accolto la figura di Ercole come prefigurazione

della figura del Cristo. Senza dubbio, invece, lo considera come una forza del bene coinvolta in una strenua e possente lotta contro le forme del male; e in quanto tale è certamente una figura positiva nella *Commedia*, ma che continua a non avere nulla del messo eletto investito di una missione volta alla realizzazione in terra dei voleri della Provvidenza, quale invece fu Enea per l'antichità, Paolo per il nuovo evo cristiano e infine quale vuol essere Dante, ma in terreno tutto spirituale e quindi anche letterario, per il suo tempo.

AURORA MARCHETTI, IV B

Sono rimasta colpita dal modo in cui il Poeta utilizza gli artifici linguistici, quindi la stretta vicinanza che vi è tra vocali e consonanti liquide per formare quella che è la Sua dolcezza poetica. Sorge una domanda: come ha capito Dante di dover utilizzare proprio quelle consonanti e vocali? O, ancora, come cambia il Suo metodo di scrittura nel corso degli anni?

Risponde Eleonora DI FELICE

***Laureata in Lettere classiche
Studentessa del Liceo Ugo Foscolo
Diplomata a.s. 2013-2014***

Innanzitutto, bisogna fare una precisazione sull'espressione "stretta vicinanza che vi è tra vocali e consonanti liquide" intesa a descrivere quello che sarebbe uno degli artifici linguistici impiegati da Dante. La stretta vicinanza tra vocali e consonanti liquide –[r] o [l]- è qualcosa che si verifica in OGNI parola italiana che contenga una di queste due consonanti. Per fare soltanto un esempio, anche nel termine "parola" osserviamo una stretta vicinanza tra vocali e consonanti liquide: pa- [r]o-[l]a. La sillaba si sostiene attorno alla vocale, e tra una vocale e un'altra non possono esservi in italiano più di tre consonanti; ne consegue che basterà avere una parola che contenga una erre o una elle per vedere realizzata la condizione descritta in questa domanda. Di per sé è pertanto strutturale della lingua italiana la stretta vicinanza tra consonanti (liquide, labiali, dentali, palatali e via dicendo) e vocali. Sarà dunque più opportuno parlare di *ampio uso di parole contenenti il suono [r] o [l], specialmente se ripetuto*; oppure, più semplicemente, di *ampio ricorso ai suoni consonantici [r] e [l]*; o ancora, e questo forse è quanto si voleva intendere, di *ampio uso di termini ove ricorrano alternanze armoniose di suoni vocalici aperti e suoni consonantici liquidi*.

Una seconda precisazione riguarda lo stile dantesco. Forse quest'ultima osservazione non è necessaria, e chi pone la domanda ha probabilmente già consapevolezza di quanto sto per osservare; in tal caso, allora, ne avrò compiacimento e proseguirò ugualmente con l'osservare quanto credo opportuno in virtù stavolta del sempre vivo e caro principio del *repetita iuvant*.

Orbene, se dovessi individuare in maniera sintetica il tratto più tipico dello stile di Dante relativamente all'insieme della sua opera, non farei riferimento alla "dolcezza poetica". Egli ebbe piuttosto il genio di creare una lingua estremamente duttile, di straordinaria forza d'espressione. Dello stile di Dante si è soliti elogiare, sin dai primi

commentatori, e la varietà, subordinata a fini di natura teologica, e la capacità di concretare con la parola immagini nitide, offrendo molto con poco. Per questo, per aver saputo piegare l'italiano ad ogni registro e per averlo condotto a dare significato a ciascuna realtà terrena e ultraterrena, egli è considerato il padre della lingua italiana. Questa varietà la troviamo tanto nella *Commedia* quanto nelle *Rime*, e anche in *Vita Nova*. La dolcezza dunque è certo una caratteristica cui la lingua di Dante sa prestarsi; ma soltanto in quanto la lingua di Dante è in grado di prestarsi davvero a qualsiasi registro e a qualsiasi espressione, conservando sempre, ripeto, una inesauribile forza e sempre ponendosi fieramente a servizio della realtà che sta descrivendo, alla quale sa adattarsi con profonda versatilità. Pertanto, la lingua poetica di Dante sa essere "dolce" quando vi è materia soave; ma senza che questa ne sia la caratteristica costante e connotante. Ora, sulla questione del perché Dante utilizzi certi suoni e non altri per conferire un'impressione uditiva di maggior soavità al dettato: questo è un tema che riguarda la poesia italiana nel suo complesso e non soltanto Dante; pertanto la risposta riguarderà alcuni assunti universalmente validi allorché si parli di lingua poetica e anzi, non solo poetica ma anche prosastica: insomma, riguarderanno la lingua italiana nel suo insieme. Il percepire alcuni suoni della lingua come più "dolci" rispetto ad altri è qualcosa che risale agli antichi, che discussero ampiamente di fonostilistica. Dionigi di Alicarnasso nel *De compositione verborum* discorre giustappunto delle varie caratteristiche che possono essere associate ad ogni suono della lingua; ed anche lui, per fare soltanto un esempio, giudica il suono del λ come estremamente piacevole all'orecchio, specialmente se associato alla semivocale i ed u, mentre classifica il suono del ρ come più aspro e nobile. Lo iato, invece, era massimamente evitato. Gli antichi erano molto attenti a questioni di fonostilistica ed eufonia, specialmente relativamente alla prosa oratoria: il discorso era curato in ogni particolare e doveva risultare mirabile nell'eloquio ma anche gradevole ed espressivo dal punto di vista uditivo. Questa sensibilità, comune ai Greci e ai Latini, passò per tramite dell'arte retorica anche ai medievali, che sono invero i naturali proscrittori del mondo classico; dunque, continuando ad essere applicata al latino, fu applicata poi anche al volgare. In generale, il gusto per il suono liquido [l] in associazione a semivocali (/i/ ed /u/ semivocaliche) ma anche a vocali di timbro chiaro non in iato lo si ritrova anche in luoghi più remoti: Edgar Allan Poe intitolò diversi suoi racconti con nomi femminili scelti appositamente per l'armonia del loro suono, conferita proprio dalla ricorrenza del suono [l] e di vocali i cui timbri risultano alternati in un modo che risulta piacevole all'orecchio: *Ligeia*, *Eleonora*, *Morella* e la poesia *Eulalie*.

Pertanto, l'impiego di certi suoni in luogo di altri da parte di Dante laddove sia necessario conferire al dettato una sonorità più soave e gradevole all'orecchio si inserisce pienamente all'interno di una sensibilità comune a tutti i poeti e ai parlanti della lingua italiana – e non solo.

Veniamo infine ad alcune osservazioni intorno ai cambiamenti in cui incorse lo stile dantesco nell'ambito dell'intera opera dell'autore. Poiché credo che la domanda si riferisca principalmente alle evoluzioni della *lingua poetica* dantesca, risponderò riferendomi sempre a quest'ultima, e non alla prosa. Inizio citando il Baldelli, *Dai siciliani a Dante*, 1993: "le prime esperienze poetiche di Dante appaiono ben radicate nella cultura e nella poesia volgare di Firenze, sia per i temi, sia per le strutture linguistiche, stilistiche e metriche". Con questo riferimento è al periodo stilnovistico di Dante, che trova il suo più alto momento letterario nella *Vita Nova* e di cui abbiamo saggio nella porzione delle Rime di cronologia più risalente e di carattere più cortese e stilnovistico. Nel periodo giovanile il poeta fa uso di una lingua che presenta numerosi apporti dal dialetto siciliano e dal provenzale, ma che tuttavia già si mostra aperta ad una strutturazione della frase meno convenzionale e capace di agile e inedita variazione. Soltanto nelle primissime esperienze poetiche Dante si mostra strettamente legato alla tradizione; il suo genio linguistico, così spiccatamente duttile e capace di varietà ma mai scemo di una profonda fierezza d'espressione, comincia a risaltare molto presto. Dunque già all'interno di una lingua stilnovistica, per sua natura più rarefatta e selettiva, si possono scorgere *in nuce* anche talune caratteristiche che pienamente dilagheranno nella *Commedia*: variabilità della sintassi- prelude ad una sua maggiore versatilità-; progressivo distacco dalla tradizione provenzale e siciliana – dunque prontezza all'innovazione e maggiore adesione al toscano-; duttilità rispetto a vari registri. Osservando le *Rime*, infatti, si può cogliere benissimo la capacità del poeta di provarsi in una molteplicità di stili e di registri: vi troviamo le suddette rime cortesi, ma anche rime di carattere goliardico, tenzoni, rime di argomento e stile più aspro (le note *petrose*) e rime di carattere più sostenuto e spirito più solenne. La *Commedia* costituisce l'approdo e il culmine della lingua e dello stile di Dante; qui torno a riproporre le riflessioni espletate più sopra. Il genio di Dante è consistito, tra le svariate cose, nel saper adattare il volgare ad ogni registro e ad ogni genere di referente, dimostrandone le potenzialità e l'efficacia espressiva; per questo con la *Commedia* Dante diviene *padre* della lingua, e questa sua caratteristica intrinseca di straordinaria efficacia e versatilità d'espressione la osserviamo vivere e accrescersi nell'arco di tutta la sua opera.

MATTIA GIORDANO, IV B

Nella prima parte dell'intervista ha fatto riferimento al tema della "Paternità", citando le figure di Virgilio e Brunetto Latini; tuttavia all'interno della Commedia vi è anche il tema della "Fraternità" che lega indissolubilmente Dante a Guido Cavalcanti (si notino i riferimenti a quest'ultimo da parte del padre Cavalcante nel X canto dell'Inferno). Alla luce di questo, come descriverebbe il profondo legame che univa i due giovani? Legame di cui il Sommo Poeta per altro sentirà una grande mancanza durante il suo esilio da Firenze.

Risponde Marina UTTARO

Laureata in Lettere e Culture Moderne

Studentessa Liceo Ugo Foscolo

Diplomata a.s. 2016-2017

Il rapporto tra Dante e Cavalcanti è un rapporto sicuramente complesso, che può essere però ripercorso attraverso le biografie, le rime e le inclinazioni filosofico-religiose dei due, pur senza la pretesa di poter arrivare ad una soluzione unica e certa dei motivi che ne hanno sancito l'allontanamento.

Nel terzo capitolo della *Vita Nova*, Dante ci presenta Cavalcanti come «*il primo de li miei amici*»; è infatti con il primo sonetto dell'opera *A ciascun alma presa e gentil core*, e con il conseguente sonetto di risposta di Cavalcanti, *Vedesti al mio parere onne valore*, che avviene il sodalizio tra i due intellettuali; infatti Dante scrive:

“E questo fue quasi lo principio de l'amistà tra lui e me.”

Si tratta di un'amicizia nata sotto il segno della letteratura e della reciproca stima, dimostrata anche dal fatto che Cavalcanti inizierà Dante alla propria cerchia, fungendo quindi da mentore assieme alla figura paterna, soprattutto per età, di Brunetto Latini.

Cosa ha portato quindi alla fine della loro amicizia, sempre che di fine si possa parlare? I motivi sono in realtà molteplici: partendo dal punto di vista letterario, si può facilmente intuire come la rappresentazione, e quindi la percezione, dell'amore sia decisamente diversa tra i due. Quello che può sembrare una semplice diversità di temi letterari, in realtà ha delle implicazioni più profonde se analizzate nel giusto modo. La formula usata da Dante per definire l'esperienza stilnovistica è più precisamente quella di “dolce stil novo”, espressione con cui viene definito soprattutto un canone stilistico che ha nella dolcezza la sua caratteristica principale. La “dolcezza” è intesa come ideale artistico di ordine, compostezza, armonia, che si concretizza non solo tramite precise scelte tematiche, ma anche linguistico-formali. Nell'ambito di questo ideale espressivo, trovano posto vari moduli tematici, quali la virtù della donna, la

contemplazione, l'autoanalisi (spesso per un conflitto interiore, specie in Cavalcanti). La precisa definizione dello stile non pregiudica però la varietà dei temi e soprattutto degli stati d'animo: con la stessa tecnica stilistica si può esprimere la contemplazione estatica della donna, la lode delle sue virtù angeliche o la gioia dell'innamorato, come farà soprattutto Dante, ma anche la malinconia, il dolore, l'angoscia, la paura, come invece farà Cavalcanti. Si tratta, in superficie, di due declinazioni diverse dello stesso sentimento che, come abbiamo già detto in precedenza, trovano un fondamento ben preciso in quelle che sono le basi filosofiche dei due intellettuali. Sarà Cavalcanti, infatti, a iniziare Dante al mondo della filosofia e, dal canto suo, Dante ammetterà nel *Convivio* di aver cercato conforto negli studi filosofici dopo la morte dell'amata Beatrice.

Nella *Vita Nova*, cui Dante aveva affidato la presentazione di Cavalcanti come l'amico più caro, in particolare nella seconda parte, possiamo vedere chiaramente l'avvenuto distacco tra i due: Dante scriverà *Donne ch'avete intelletto d'amore*, cui Guido risponderà con *Donna me prega, ch'eo voglio dire*. Tutto si basa sulla concezione che i due hanno dell'amore e che rimanda a concetti completamente opposti.

Cavalcanti ha dell'amore una visione pessimistica e irrazionale, legata alla dimensione fisica, libera da ogni influenza spirituale e religiosa; Dante basa la sua posizione sulla convinzione che l'amore sia strumento di elevazione etica e morale.

Di Guido si legge che è impossibile descrivere la donna - che in lui produce effetti psichici e fisici quasi sintomi di una malattia - perché l'intelletto non può andare oltre i limiti imposti dalla natura e dalla realtà terrena: non è possibile dire ciò che non è possibile conoscere. Il processo intellettuale diventa inadeguato di fronte agli effetti che colpiscono i sensi e quindi l'intelletto non è più capace di restituire a parole. Cavalcanti è, in tutto e per tutto, filosofo naturale. L'amore paralizza, la fantasia viene sconfitta, l'intelletto soccombe: per lui non c'è rimedio.

Alla base della poetica dantesca c'è, invece, una concezione dell'amore e della donna completamente diversa di cui non troviamo traccia nelle liriche di Cavalcanti. Dante va così oltre l'amico, rimasto fermo al dolore e all'ineffabilità; lo supera, concentrandosi sulla composizione di testi che hanno come argomento la lode di Beatrice che diventa, per Dante, una manifestazione sensibile della divinità.

Tanto è precisa, e pessimista se vogliamo, la visione "letteraria" dell'amore cavalcantiano che quest'ultimo viene tacciato di eresia. Nel XIII secolo, infatti, iniziano a circolare in Italia le tesi di Averroè, filosofo e medico arabo noto soprattutto per il commento al *De anima* di Aristotele; la tesi averroistica sostiene, in breve, che la verità può essere raggiunta senza la mediazione divina e, in più, che l'anima

intellettuale non ha niente di spirituale, cioè non ha connessioni col divino ma è vincolata alla sfera della natura. È proprio la tesi del filosofo a colpire profondamente Cavalcanti e a renderlo, non ateo, ma, come viene definito da molti, pensatore non ortodosso, ovvero un intellettuale che professa idee non del tutto allineate alla dottrina cristiana ufficiale. Va da sé che le posizioni di Cavalcanti e Dante si fanno inconciliabili. Sulla sua presunta eterodossia incide ovviamente la collocazione del padre Cavalcante nel girone infernale degli epicurei e un giudizio dello stesso Dante che parla in quella sede di “disdegno” di Cavalcanti per Beatrice, non per la donna in sé ma per quello che essa rappresenta, ovvero la fede. Sta di fatto che, nonostante gli sforzi dei critici, i motivi della crisi intercorsa tra Dante e Cavalcanti e l’esatta posizione filosofica di quest’ultimo, per mancanza di documenti, sfugge e continuerà a sfuggire. Ciò che possiamo affermare con sicurezza è che sicuramente la simbologia religiosa, che Cavalcanti adotta largamente, vada intesa in senso morale e metaforico: forse il distanziamento, a un certo punto del loro rapporto, riguardò la possibilità di intendere in senso proprio l’amore come una via alla fede, la donna come mediatrice di Dio. La tensione verso la bellezza universale ed eterna, che in ogni caso è presente nella sua poesia, si risolse forse in un fallimento, un diniego.

Nonostante i motivi dell’allontanamento siano stati molteplici, rimane il segno di una grande stima provata da Dante nei confronti del *primo amico*, stima che vediamo nella Commedia, seppur celata, nell’incontro con Cavalcante Cavalcanti, in cui viene citato *l’alto ingegno* del poeta amico; così come nel Purgatorio troviamo due omaggi, in forma di citazioni: nel XXVIII la descrizione dell’incontro con Matelda, abitatrice dell’Eden, sembra appartenere al genere della Pastorella, l’incontro tra Dante e la donna, infatti, riprende totalmente lo schema di Cavalcanti ne *In un boschetto trova’ pasturella*; così come nel XXX canto, nei versi dell’attesissimo incontro tra il poeta e Beatrice ritroviamo la descrizione di quegli effetti devastanti dell’amore di cui Cavalcanti ha tanto scritto:

*Sì come neve tra le vive travi
Per lo dosso d’Italia si congela,
soffiata e stretta dalli venti schiavi;
poi, liquefatta, in se stessa trapela,
pure che la terra che perde ombra spiri,
sì che par fuoco fonder la candela;
così fui senza lagrime e sospiri.*

SOFIA BERNARDI, II H

Le figure femminili hanno influenzato il pensiero di Dante e la Divina Commedia? Che ruolo rivestono?

Risponde Marina UTTARO

Laureata in Lettere e Culture Moderne

Studentessa Liceo Ugo Foscolo

Diplomata a.s. 2016-2017

La Divina Commedia presenta un ampio repertorio di figure femminili, personaggi che rappresentano sia donne degli antichi miti classici, sia le donne della Bibbia, ma anche donne storiche, realmente esistite oppure donne che hanno fatto parte dell'immaginario collettivo o dello stesso autore.

Possiamo analizzare, tra le tante, tre figure corrispondenti alle tre cantiche, che si caricano di un'intensità e di un mistero, se vogliamo, da cui l'opera non può prescindere: Francesca da Rimini, V canto dell'Inferno; Pia de' Tolomei, V canto del Purgatorio; e Piccarda Donati, III canto del Paradiso.

La figura di Francesca prende spunto dal personaggio realmente esistito di Francesca da Polenta, una nobildonna del XIII secolo di cui purtroppo non abbiamo notizie, se non quelle desunte dalla Commedia. Il fatto fondamentale è che la vita della donna è politicamente determinata; la sua famiglia la costringe infatti a sposare Giovanni Malatesta, con il tentativo di portare stabilità nel governo della Romagna.

L'evento più rilevante della vita di Francesca è proprio il motivo per cui viene collocata all'inferno dal poeta, ovvero la relazione adulterina con suo cognato, Paolo Malatesta. Come sappiamo, la loro storia d'amore è stata troncata dalla loro violenta morte per mano di Giovanni.

Siamo nel V canto dell'Inferno, il girone dei lussuriosi, anime trasportate da una costante bufera a cui non possono opporre resistenza, come non la opposero in vita alla passione. Dante si interessa alla coppia tra una moltitudine di anime, e nella modalità con cui li chiama, Francesca nota una nota di pietà.

Francesca racconta a Dante la sua storia, fino ad arrivare alle famose terzine con l'anafora *Amor...*

*Amor, ch'al cor gentil ratto s'apprende
prese costui de la bella persona che mi fu tolta;
e 'l modo ancor m'offende.*

*Amor, ch'a nullo amato amar perdona,
mi prese del costui piacer sì forte,
che, come vedi, ancor non m'abbandona.*

*Amor condusse noi ad una morte:
Caina attende chi a vita ci spense».
Queste parole da lor ci fuor porte.*

L'anafora serve a mettere in risalto l'importanza del fattore *Amore*, nella storia di Paolo e Francesca, che serve non tanto ad assolverli, ma ad essere compresi nella loro colpa; è per questo che Dante prova pietà, e se vogliamo tenerezza, per quelle anime più che per altre, perché il loro amore è tangibile, e l'amore, per Dante, non ha colpa. A rendere ancor più commovente la storia dei due amanti è soprattutto la tragica fine, per quanto la coppia abbia sbagliato per la legge di Dio, il vero colpevole della storia è senz'altro Gianciotto che ha commesso il più terribile degli omicidi, quello fraterno, e Francesca dimostra disprezzo per la persona che le ha strappato via la vita e l'amore, non mostra pentimento.

Pertanto, non bisogna sottovalutare la scelta del poeta di far raccontare questa storia proprio alla donna e non a Paolo, perché lei ha un'importanza, in quanto peccatrice, decisamente più ambigua. È un'adultera che con la sua infedeltà ha violato la santità del matrimonio non pentendosi in punto di morte. Francesca diventa così una peccatrice destinata all'eternità negli Inferi, anche se la sua storia è la storia di una donna intrappolata tra i vincoli patriarcali di un matrimonio dinastico organizzato, in cui i propri desideri per un amore vero e romantico sono assolutamente irrilevanti. Per questo motivo la figura di Francesca è estremamente complessa, in quanto da una parte si presenta il personaggio di una donna, vittima del sistema del suo tempo, una donna nobile d'animo che suscita, in noi lettori e altrettanto in Dante, la compassione, la comprensione e la pietà per la sua tragedia.

Sulla vita del personaggio celebre di Pia de' Tolomei si hanno poche tracce. Secondo notizie storiche, Pia fu una nobile donna della famiglia senese dei Tolomei andata in sposa a un signore guelfo del castello maremmano della Pietra, podestà di Volterra, Nello dei Pannocchieschi definito come *“bello e savio cavaliere”*, ma altrettanto *“vile uomo e poco leale.”* Da quest'uomo Pia sarebbe stata uccisa, defenestrata dal balcone del castello maremmano ancora oggi chiamato *“Salto della contessa”* da un domestico incaricato da Nello per ragioni di gelosia, in quanto Pia ebbe *“fama e nome d'esser femmina vana”*, o forse per amore di un'altra donna, Margherita degli Aldobrandeschi.

La figura di Pia appare nel V canto del Purgatorio, ovvero il canto di coloro che morirono di morte violenta, ed è la prima donna che Dante incontra nella cantica. Francesca gli è apparsa nel canto V dell'Inferno e Dante le aveva parlato con passione ed eleganza, secondo lo stile stilnovistico e la giovane aveva rievocato l'amore, la giovinezza e la bellezza strappatele violentemente con la morte. Similmente a Francesca, Pia ci appare nel Canto V del Purgatorio e si presenta pronunciando sei versi:

*«Deh, quando tu sarai tornato al mondo,
e riposato della lunga via»,
seguitò il terzo spirito al secondo,
«ricorditi di me, che son la Pia!
Siena mi fe'; discemmi Maremma:
salsi colui che inanellata pria
disposando m'avea con la sua gemma».*

Pia si presenta come un personaggio diametralmente opposto a quello di Francesca, la donna non ricorda nulla se non l'amore per il marito, che pure l'ha uccisa. Mentre Francesca ricorda il sentimento d'odio di cui è stata vittima, Pia non nomina la violenza della sua tragica morte, né incolpa il marito; è sicuramente per questo che la sua anima viene considerata da Dante quella più vicina alla beatitudine tra le anime del Purgatorio.

La figura di Pia, che richiama volutamente il confronto con Francesca, serve a darci un'altra prospettiva ancora sull'amore. Amore non più adulterino, come nel primo caso, ma amore coniugale, eterno, nel bene o nel male.

Ancora una volta, della vita di Piccarda si hanno poche notizie certe. Sappiamo però che, nonostante lei fosse molto pia, tanto da volersi fare monaca, il fratello la costrinse al matrimonio con Rosellino della Tosa, esponente dei guelfi neri e uomo molto violento.

La figura di Piccarda viene preannunciata nel Purgatorio da suo fratello Forese che ci informa della sua avvenuta beatitudine, ed è proprio Piccarda la figura che spiega a Dante il segreto del Paradiso, ossia che la beatitudine delle anime risiede nella volontà divina: *En la sua volontade è nostra pace*.

Di nuovo si tratta della prima donna che Dante incontra nella cantica e la delicatezza che la contraddistingue ci riporta al confronto con Francesca.

L'opposizione è evidente: Inferno e Paradiso.

Il modo di conversare con il poeta è altresì opposto: Francesca va incontro a Dante, si mostra gentile, disponibile, Piccarda si mostra invece selettiva, diffidente; la prima è costretta in un mondo senza pietà, e l'atteggiamento di tenerezza e comprensione di Dante è visto come unica fonte di speranza, di pausa dal suo tragico destino; Piccarda ha trovato la pietà in Dio, e ancor prima in se stessa, non ha bisogno di quella del poeta.

Piccarda trova in Paradiso la pace che le è stata strappata sulla Terra, e lo dimostra la recitazione dell'Ave Maria a compimento del dialogo con Dante.

LUCA GHENZI, IV B

Ulisse viene collocato nell'Inferno da Dante poiché la sua voglia di spingersi sempre oltre, per acquisire maggiore conoscenza e sapere, è considerata peccato. Ma, allora, perché Dante scrisse il Convivio, nel quale emerge analogo ricerca di conoscenza e sapere, che deve essere pane quotidiano di tutti secondo l'autore? E perché non ritiene di essere un peccatore? Forse sono due forme di conoscenza e sapere completamente diverse? Una proibita e l'altra lecita? Allora qual è il limite secondo Dante?

Risponde Marina UTTARO

***Laureata in Lettere e Culture Moderne
Studentessa Liceo Ugo Foscolo
Diplomata a.s. 2016-2017***

Non è del tutto corretto affermare che Dante abbia condannato Ulisse all'Inferno a causa della sua smania di conoscenza; quest'ultima è infatti la causa della sua morte, non della sua dannazione.

Il canto di Ulisse è, infatti, il ventiseiesimo, in cui Dante e Virgilio arrivano all'ottava bolgia dell'ottavo cerchio, in cui si trovano le anime dei consiglieri fraudolenti. Bisogna considerare che nell'immaginario comune l'eroe non rappresenta solo la sete di conoscenza, anzi, viene considerato l'ingannatore per antonomasia; ed è proprio per il suo inganno che viene dannato, e questo è dimostrato anche dalla presentazione che ne fa Virgilio al loro incontro:

*«Là dentro si martira
Ulisse e Diomede, e così insieme
alla vendetta vanno com'all'ira:
e dentro dalla lor fiamma si geme
l'agguato del caval che fe' la porta
ond'uscì de' Romani il gentil seme.
Piangevisi entro l'arte per che, morta,
Deidamìa ancor si duol d'Achille:
e del Palladio pena vi si porta.»*

Sono quindi tre i motivi per cui Ulisse, insieme a Diomede, viene condannato alla dannazione: il primo è il più grande degli inganni, ovvero il cavallo di Troia, offerto

come segno di pace e diventato segno di violenza e morte. Il secondo invece riguarda un episodio antecedente alla guerra di Troia: Achille era stato nascosto in vesti femminili, dalla madre Teti, alla corte del re Licomede nell'isola di Sciro, affinché non partecipasse alla guerra che avrebbe decretato la sua morte. Una volta a corte, Achille si innamora e sposa una delle figlie del re, Deidamìa, da cui ebbe un figlio, Pirro. A questo punto si consuma un altro inganno da parte dei due condannati che, arrivati a Sciro travestiti da mercanti, mostrano ad Achille delle armi nascoste sotto dei vestiti femminili, convincendolo a seguirli in guerra. Il terzo e ultimo inganno riguarda invece il "ratto del Palladio", ovvero il momento in cui Ulisse e Diomede sottraggono da Troia la statua di Pallade Atena, che i troiani veneravano come protettrice della città. È quindi certo che il motivo per cui Ulisse si trova all'Inferno, insieme al suo compagno, è l'arte dell'inganno. Ma che valore ha quindi il discorso di Ulisse e il suo spingersi fino le Colonne d'Ercole? Sicuramente l'eroe pecca di *ubris*, ma non è di certo per questa che viene condannato.

Intanto è bene considerare che per questa versione della storia Dante non prende in considerazione il finale del poema omerico, in cui vediamo Ulisse tornare ad Itaca e volgere lo sguardo verso il mare. Il poeta può forse aver preso in considerazione un rimaneggiamento dell'Odissea, di cui a noi non è pervenuta traccia, in cui l'eroe riprende il suo viaggio "per l'alto mare aperto".

Le Colonne d'Ercole, nell'universo dantesco, rappresentano effettivamente i limiti della conoscenza, ma per un motivo ben preciso: dietro di loro si trova la montagna del Purgatorio. Superando le colonne d'Ercole, Ulisse ha la presunzione di poter arrivare, in vita, al Purgatorio, cosa evidentemente impossibile. Nessuno, tranne Dante per la precisione, arriva sulle coste della montagna divina in vita, ed è per questo che Ulisse viene punito con la morte.

*M'apparve una montagna, bruna
Per la distanza, e parvemi alta tanto
quanto veduta non n'avea alcuna.
Noi ci allegrammo, e tosto tornò in pianto;
chè della nuova terra un turbo nacque
e percosse del legno il primo canto.
Tre volte il fe' girare con tutte l'acque;
alla quarta levar la poppa in suso,
e la propra ire in giù, com'altrui piacque,
infin che il mar fu sopra noi richiuso.*

Non appena l'eroe varca le colonne e intravede il Purgatorio, una tempesta divina fa affondare la nave.

Il "*folle volo*" di Ulisse verso la montagna rappresenta ciò che Dante, alla fine della Commedia, sancirà come impossibile: raggiungere Dio tramite la razionalità, e non la fede. Ulisse ha tentato di utilizzare l'intelletto per qualcosa che invece lo trascende, credendosi talmente abile e astuto da poter arrivare a Dio.

In questo sta la tracotanza dell'eroe che viene immediatamente punito con la morte, ma ancora una volta, non è questo il motivo della sua dannazione. Nel discorso di Ulisse ad un certo punto troviamo la celebre frase:

*Considerate la vostra semenza:
fatti non foste a viver come bruti,
ma per seguir virtute e canoscenza.*

In questi versi si consuma l'ultimo e letale inganno di Ulisse: l'eroe sa benissimo di star spingendo i suoi compagni verso un "*mondo senza gente*", ovvero senza persone in vita; il suo discorso è quindi un capolavoro di retorica, utilizzato per convincere i compagni ad affrontare un'avventura che quasi sicuramente sarebbe stata l'ultima. Con l'inganno Ulisse trascina i suoi fedeli compagni nella morte, ed è per questo che Dante lo condanna.

NICCOLÒ BERTOLAZZI, V F

Come mai Dante utilizza così spesso all'interno delle sue opere la metafora alimentare in relazione al percorso conoscitivo umano?

Risponde Marina UTTARO

Laureata in Lettere e Culture Moderne

Studentessa Liceo Ugo Foscolo

Diplomata a.s. 2016-2017

“Fame di conoscenza” è un’espressione che viene largamente utilizzata nel linguaggio comune. La fame è un bisogno da cui non possiamo prescindere, e che in fondo accomuna tutti, senza differenza di rango. In questo senso viene inserita la metafora alimentare nel *Convivio*.

Il trattato è in volgare, e si rivolge pertanto a un pubblico vasto di lettori, che non siano unicamente dotti e letterati, ma chiunque abbia desiderio di conoscenza; è per questo nuovo pubblico che Dante imbandisce questo convivio di conoscenza.

Il campo metaforico avviato nel trattato risulta decisivo nella *Commedia*, in particolare nella prima e terza cantica. Nell’*Inferno* non è certo difficile cogliere l’importanza e la funzione del cibo: il peccato di gola.

La gola è uno dei sette peccati capitali, ed è tra i peccati con la punizione peggiore all’interno della cantica;

Gli occhi ha vermigli, la barba unta ed atra,

e il ventre largo, e unghiate le mani:

graffia li spirti ed iscuoia ed isquatra.

Urlar li fa la pioggia come cani:

dell’un de’ lati fanno all’altro schermo;

volgonsi spesso i miseri profani.

Dante incontra i golosi nel sesto canto. A questo peccato viene quindi affidato il canto politico, in cui Dante ragiona, grazie all'incontro con Ciacco, sulla guerra civile che sta dilaniando la sua città.

Un riferimento gastronomico ben più spaventoso è sicuramente quello del XXXIII canto, in cui Dante incontra i traditori dei parenti.

*La bocca sollevò dal fiero pasto
Quel peccator, forbendola ai capelli,
del capo ch'egli avea di retro guasto.*

Si tratta della figura del Conte Ugolino della Gherardesca, anche lui quindi figura politica, che dopo varie vicende, per salvare Pisa, cedette alcuni castelli ai guelfi di Firenze e di Lucca. Passato il pericolo per la città, il popolo, fomentato dall'arcivescovo Ruggieri, lo accusò di tradimento e lo recluse in una torre assieme ai figli, con l'intento di farlo morire di fame.

Dante è passato quindi ad associare la fame, il nutrirsi, a un qualcosa di moralmente alto come la conoscenza, a un qualcosa di così basso e infimo, come il cannibalismo, secondo alcune letture critiche, sempre meno accreditate.

Forse questo passo, più di tutti, rappresenta la fragilità umana dinanzi la morte e la sofferenza, il cieco istinto di sopravvivenza, che è in fondo ciò che già normalmente ci spinge a nutrirci, che trascende e ingloba ogni tipo consapevolezza e razionalità, elude la capacità di controllo.

Quello che però è bene non dimenticare è che la Divina Commedia narra di un viaggio, di una crescita personale; pertanto, insieme al poeta, cambia anche il suo modo di esprimersi.

Nel Paradiso, infatti, notiamo un utilizzo della metafora alimentare totalmente diverso rispetto a quello della prima cantica.

*Voi altri pochi che drizzaste il collo
Per tempo al pan degli angeli, del quale
Vivesi qui ma non sen vien satollo.*

Nel secondo canto del Paradiso, Dante descrive i beati come coloro che si cibano del *pan degli angeli*, che altro non rappresenta che l'amore per Dio.

A questo punto la prospettiva cambia, il cibo non è più veicolo di golosità, ma di nutrimento. Qui emerge finalmente l'idea del nutrirsi come sostentamento morale e

spirituale, e ci avviciniamo pertanto all'idea iniziale espressa dal *Convivio*, lo studio e la cultura sostentano come il cibo, nutrono il nostro spirito come il cibo nutre il nostro corpo. Questo ha ancora più senso se pensiamo che nel *Convivio*, ognuno mangia, e quindi conosce, ciò che può e deve, né più né meno. Si tratta dello stesso principio che troviamo nel sistema di beatitudine del Paradiso, ogni anima trova la sua beatitudine in ciò di cui ha bisogno.

Possiamo affermare che la metafora gastronomica permetta a Dante di esprimere in modo concreto, e comprensibile a ognuno dei suoi lettori, i concetti della fede, della crescita personale, dell'amore e della beatitudine, che altrimenti rimarrebbero oscuri, e di difficile comprensione.

LORENZO CAPUANO, V F

Il motivo filosofico nella Commedia eguaglia, sovrasta, o è minoritario rispetto a quello teologico? E concorderebbe sul fatto che quest'ultimo serva a mantenere la Divina Commedia fruibile ed interessante per l'uomo comune, in cui forse Dante si identifica e a cui probabilmente dedica l'opera?

ALESSANDRO SARTOR, V F

Si può sostenere che la grandezza della Divina Commedia risieda nell'atemporalità - o universalità - degli atteggiamenti umani che, nell'insieme delle personalità storiche che li incarnano, costituiscono non solo l'essenza imperfetta della condizione umana (tra peccati e pregi), ma gettano uno sguardo sul passato, ma anche su presente e il futuro, anche da un punto di vista letterario?

Risponde Anna VALERI

Ho unito le due domande perché entrambe mostrano un approccio molto comune, riduttivo e inibente - anacronistico, perché legato a una diversificazione di competenze specialistiche: filosofia vs teologia, universalità vs singolarità -, che rimuove i presupposti più elementari della religiosità dantesca, anzi di quella cultura del mondo in cui ha vissuto, che era proprio espressione di universalità declinata al singolare, in quanto concreta e partecipata, ma anche percezione di identità tra *fides et ratio*, visione perfettamente "cattolica"¹: la sua umanità cresce in proporzione all'approfondimento personale della fede.

La fede e la ragione sono come le due ali con le quali lo spirito umano s'innalza verso la contemplazione della verità. È Dio ad aver posto nel cuore dell'uomo il desiderio di conoscere la verità e, in definitiva, di conoscere Lui perché, conoscendolo e amandolo, possa giungere anche alla piena verità su se stesso²

Un pregiudizio, che definirei "romantico" è, inoltre, alla base di alcuni equivoci nella lettura dantesca - e, in genere, degli autori cosiddetti medievali³- e consiste in una definizione unilaterale di ciò che può definirsi "umano" e ciò che non lo è, come se l'unica esperienza veramente umana fosse legata all'approccio soggettivistico e sentimentale e/o passionale con la realtà. Il vero approccio è quello che nella realtà che ci sta di fronte intuisce un di più⁴ che evoca altro, oltre l'orizzonte sensibile, che

¹ L'approccio alla Commedia risulta spesso inficiato da protestantesimo, come se Dante, salendo verso l'Empireo, dovesse perdere connotati, sentimenti, passioni umane. Basterebbe il XVII del Paradiso a confutare tale prospettiva, quando il Poeta, senza remore, deroga allo stile preposto alla Cantica con quel riferimento concreto, che non ammette interpretazioni edulcorate: *...lascia pur grattar dov'è la rognà.*

² Rimando per eventuali approfondimenti all'Enciclica *Fides et ratio* - http://www.vatican.va/content/john-paul-ii/it/encyclicals/documents/hf_jp-ii_enc_14091998_fides-et-ratio.html- di Giovanni Paolo II, 1998.

³ Altro termine sul quale occorrerebbe far chiarezza, ma non è questo il luogo deputato.

⁴ Ne parla tutta la filosofia, tutta la letteratura e ogni forma creativa.

induce ad una ricerca - scientifica, filosofica, teologica: sono mosse dallo stesso impeto - di significato totale, di svelamento del mistero. Quello che rende interessante la lettura della *Commedia* è l'ipotesi interpretativa totalizzante, una profondità che tiene insieme i limiti del pellegrino – peccatore, vile, smarrito, incoerente –, la sua capacità e umiltà di mettersi in cammino e guardare in volto, senza palliativi illusori, se stesso e la realtà, fino a toccare il fondo, fino a risalire a tentoni, fino a toccare il Significato.

Il viaggio non è un'ascensione magica su un ippogrifo, non è una scalata improvvisata in groppa a Pegaso, con festa finale: è una scelta libera, anche se esiste una specie di congiura iniziale di tre donne, che rappresentano l'occasione data ad ogni uomo, che può essere accettata o rifiutata, che non può sortire alcun effetto senza la libera adesione, fino all'ultimo passo: *...puro e disposto a salire alle stelle*.

Nessun meccanismo deterministico: la *ratio* è prerequisito, attributo necessario dell'umano che si interroga sull'apertura alla verità di cui è costituito l'intelletto e il cuore; la virtù è la sostanza della dignità dell'uomo⁵; l'amore, come scelta razionale e libera, compie la *caritas*.⁶ Dante, quindi, è teologo, filosofo dalla dialettica raffinata e consapevole, appassionato ai problemi della Chiesa⁷ come all'assemblea dei cristiani; sferza gli errori ed è consapevole dell'urgenza di una riforma morale ed istituzionale: nel cielo del Sole, tra gli spiriti sapienti, Tommaso risponde ai dubbi del pellegrino, non cela il male, ma chiarisce l'intervento della provvidenza nella Chiesa; dal canto XXIV al XXVI del Paradiso, esaminato sulle virtù teologali, Dante rende ragione della concezione cristiana, perché *fides quaerens intellectum*⁸, e dichiara a San Pietro i fondamenti razionali della sua fede - «Sì ho, sì lucida e sì tonda, / che nel suo conio nulla mi s'inforsa» -, a San Giacomo risponde sulla speranza - «Spene», diss' io, «è uno attender certo / de la gloria futura, il qual produce / grazia divina e precedente merito... -, a San Giovanni sulla carità - E io: «Per filosofici argomenti / e per autorità che quinci scende / cotale amor convien che in me si 'mprenti: / ché 'l bene, in quanto ben, come s'intende, / così accende amore, e tanto maggio / quanto più di bontate in sé comprende -.

Dal XXVIII canto in poi, Dante fa esperienza della Chiesa trionfante, prima di contemplare la visione di Dio e intuire i dogmi della Trinità e della Divino umanità di

⁵ Cfr. i primi canti del Paradiso: Piccarda, Romeo da Villanova, ma anche Giustiniano, Folchetto da Marsiglia...

⁶ Sarebbe utile rileggere i canti XVII e XVIII del Purgatorio, in cui Virgilio fa una chiara distinzione tra amore istintivo e amore razionale e libero.

⁷ Cfr. invettiva di San Pietro nel canto XXVII.

⁸ È il titolo che sant'Anselmo di Aosta (1033? -1109) diede originariamente ad un suo lavoro (che più tardi venne chiamato «Proslogion»). Il titolo non è altro che una variante del detto agostiniano: «Credo ut intelligam».

Cristo. Nella *Commedia*, l'aspetto pedagogico si lega a quello creativo in una simbiosi perfetta, perché il percorso dantesco verso il compimento di sé – il Paradiso è il luogo *fatto per proprio de l'umana spece* – è il viaggio di ogni uomo; cambiano le modalità, rimane intatta la sostanza del desiderio e rimane intatta la concezione di perfettibilità dell'uomo, *educabile* fino alla fine dei suoi giorni, recuperabile attraverso un anelito, un'invocazione, un afflato.

È rappresentazione di autentico realismo che annienta ogni differenza temporale, non in senso psicologico, ma effettivo: tocca l'umanità nella sua struttura originaria, quindi universale, presente ad ogni contesto sulla linea diacronica e, solo per questo, fruibile nella sincronia dell'*hic et nunc*.

Non si può dimenticare che il Poeta mette in atto una difesa continua della ragione, che trova un parallelismo nella libertà e nella dignità dell'uomo, potenziata dalla fede; tuttavia ciò che lo muove è l'attesa, la stessa di ogni uomo.

Piace rispondere anche "al disio che ancor mi taci" con le parole di un teologo, Hans Urs von Balthasar:⁹

Il Figlio ha percorso in obbedienza la strada fino in fondo, strada che lo colloca esattamente nella direzione in cui si trova chi da Dio si distacca e intende dirigersi «con forza pienamente autonoma» là dove fosse possibile «sottrarsi alla presa di Dio. Ma ora il Figlio si è collocato davanti all'uomo in modo che questi, anche quando ha volto a Dio le spalle, lo vede davanti a sé e deve andargli incontro. E così il peccatore, anche quando non sa e non vuole, può andare verso Dio». «Il Figlio ha utilizzato nell'incarnazione l'attributo divino dell'onnipresenza per essere ovunque una via umana si trovi a passare [...] a tal punto che anche coloro che non vogliono, anche coloro che pensano di essersi definitivamente dissociati e assolutamente ribellati, lo incontreranno con sicurezza sulla loro strada, perché egli ha scelto di situarsi, come nel suo luogo, nel luogo più impensato, rinnegato, ripugnante.



⁹ H.U. von Balthasar, *Teodrammatica. V L'ultimo atto*, Jaca Book, Milano 1986, p. 266.