

RIVISTA INTERNAZIONALE
DI RICERCHE DANTESCHE

© COPYRIGHT BY FABRIZIO SERRA EDITORE, PISA · ROMA

Per uso strettamente personale dell'autore. È proibita la riproduzione e la pubblicazione in open access.

For author's personal use only. Any copy or publication in open access is forbidden.

Periodico annuale diretto da · *A Yearly Journal edited by*

ANTONIO LANZA, *Università dell'Aquila*, Italia

Comitato direttivo · *Co-Editors*

PIERO BOITANI, *Università "La Sapienza" Roma*, Italia · CHRISTOPHER KLEINHENZ, *University of Wisconsin-Madison*, USA · CARLOS LÓPEZ CORTEZO, *Universidad Complutense, Madrid*, España · SIMONE MARCHESI, *Princeton University*, USA · MARINA MARIETTI, *Université Paris III - Sorbonne Nouvelle*, France · GIUSEPPE MAZZOTTA, *Yale University, New Haven*, USA · JOHN ALFRED SCOTT, *University of Perth*, Australia · KARLHEINZ STIERLE, *Universität Konstanz/Saarland*, Deutschland

Comitato scientifico · *Editorial Board*

MIKHAIL ANDREEV, *Istituto della letteratura mondiale, Accademia delle Scienze, Mosca*, Russia · ZYGMUNT G. BARAŃSKI, *University of Cambridge/Notre Dame University*, UK/USA · TEODOLINDA BAROLINI, *Columbia University, New York*, USA · SUSANNA BARSELLA, *Fordham University, New York*, USA · ANDREA BATTISTINI, *Università di Bologna*, Italia · JOSÉ BLANCO JIMÉNEZ, *Universidad Santo Tomás, Santiago de Chile*, Chile · ELISA BRILLI, *University of Toronto*, Canada · PAOLO CHERCHI, *University of Chicago*, USA · DOMENICO COFANO, *Università di Foggia*, Italia · ALISON CORNISH, *University of Michigan, Ann Arbor*, USA · UNN FALKEID, *University of Oslo*, Norway · SABRINA FERRARA, *Université François-Rabelais, Tours*, France · FABIO FORNER, *Università di Verona*, Italia · NICOLA FOSCA, *Torino*, Italia · WILLIAM FRANKE, *Vanderbilt University, Nashville*, USA · SIMON GILSON, *University of Oxford*, UK · ROSA GIULIO, *Università di Salerno*, Italia · ALBERTO GRANESE, *Università di Salerno*, Italia · CLAUDIO GRIGGIO, *Università di Udine*, Italia · CHRISTINA HELDNER, *Göteborgs Universitet*, Sweden · ANTONIO ILLIANO, *University of North Carolina, Chapel Hill*, USA · RACHEL JACOFF, *Wellesley College*, USA · ANDREAS KABLITZ, *Universität Köln*, Deutschland · JANOS KELEMEN, *University of Budapest*, Hungary · THOMAS KLINKERT, *Universität Zürich*, Schweiz · PAVOL KOPRDA, *Università di Nitra*, Slovakia · RICHARD LANSING, *Brandeis University, Waltham*, USA · TOBIAS LEUKER, *Universität Münster*, Deutschland · BORTOLO MARTINELLI, *Università Cattolica, Milano e Brescia*, Italia · RONALD L. MARTINEZ, *Brown University, Providence*, USA · MARIA MÁSLANKA-SORO, *Jagiellonian University, Cracow*, Poland · MARTIN McLAUGHLIN, *Oxford*, UK · FRANZISCA MEIER, *Universität Göttingen*, Deutschland · ROBERTA MOROSINI, *Università Orientale, Napoli*, Italia · PAOLA NASTI, *Northwestern University, Evanston*, USA · AUGUSTO NAVA MORA, *IULCE-Universidad Autónoma de Madrid*, España · JOZSEF PÁL, *University of Szeged*, Hungary · DANIELE MARIA PEGORARI, *Università di Bari*, Italia · LINO PERTILE, *Harvard University, Cambridge (MA)*, USA · RAFFAELE PINTO, *Universitat de Barcelona*, España · VINCENZO PLACELLA, *Università Orientale, Napoli*, Italia · ULAR PLOOM, *Tallinn University, Estonia* · WILHELM PÖTTERS, *Universität Würzburg/Köln*, Deutschland · REGINA PSAKI, *University of Oregon, Eugene*, USA · RENZO RABBONI, *Università di Udine*, Italia · GUY P. RAFFA, *University of Texas, Austin*, USA · IRÈNE ROSIER-CATACH, *École des Hautes Études, Paris*, France · LUCA CARLO ROSSI, *Università di Bergamo*, Italia · LUCIANO ROSSI, *Universität Zürich*, Schweiz · PIOTR SALWA, *University of Warsaw, Poland* · MASSIMO SERIACOPI, *Firenze*, Italia · FRANCESCO TATEO, *Università di Bari*, Italia · JELENA TODOROVIĆ, *University of Wisconsin-Madison*, USA · JUAN MIGUEL VALERO MORENO, *Universidad de Salamanca*, España · JUAN VARELA-PORTAS DE ORDUÑA, *Universidad Complutense, Madrid*, España · JEAN-CHARLES VEGLIANTE, *Université Paris III - Sorbonne Nouvelle*, France · ÉVA VÍGH, *University of Szeged*, Hungary · CORRADO VIOLA, *Università di Verona*, Italia · ROBERT WILSON, *University of St. Andrews*, UK · GERASIMOS ZORAS, *University of Athens*, Greece

*

«Rivista internazionale di ricerche dantesche» is an International Peer-Reviewed Journal.
The eContent is Archived with *Clockss* and *Portico*.

Per uso strettamente personale dell'autore. È proibita la riproduzione e la pubblicazione in open access.

For author's personal use only. Any copy or publication in open access is forbidden.

RIVISTA INTERNAZIONALE
DI
RICERCHE DANTESCHE

III · 2022



PISA · ROMA
FABRIZIO SERRA · EDITORE
MMXXII

© COPYRIGHT BY FABRIZIO SERRA EDITORE, PISA · ROMA

Per uso strettamente personale dell'autore. È proibita la riproduzione e la pubblicazione in open access.
For author's personal use only. Any copy or publication in open access is forbidden.

<http://rird.libraweb.net>

*

Amministrazione e abbonamenti

Fabrizio Serra editore

Uffici di Pisa: Via Santa Bibbiana 28, I 56127 Pisa, fse@libraweb.net

Uffici di Roma: Via Carlo Emanuele I 48, I 00185 Roma, fse.roma@libraweb.net
tel. +39 050542332, fax +39 050574888, fse@libraweb.net

*

I prezzi ufficiali di abbonamento cartaceo e/o *Online* sono consultabili presso il sito Internet della casa editrice www.libraweb.net

Print and/or Online official subscription rates are available at Publisher's website www.libraweb.net

I pagamenti possono essere effettuati tramite versamento su c.c.p. n. 17154550 o tramite carta di credito (*American Express, Visa, Eurocard, Mastercard*).

*

A norma del codice civile italiano, è vietata la riproduzione, totale o parziale (compresi estratti, ecc.), di questa pubblicazione in qualsiasi forma e versione (comprese bozze, ecc.), originale o derivata, e con qualsiasi mezzo a stampa o internet (compresi siti web personali e istituzionali, academia.edu, ecc.), elettronico, digitale, meccanico, per mezzo di fotocopie, pdf, microfilm, film, scanner o altro, senza il permesso scritto della casa editrice.

Under Italian civil law this publication cannot be reproduced, wholly or in part (including offprints, etc.), in any form (including proofs, etc.), original or derived, or by any means: print, internet (including personal and institutional web sites, academia.edu, etc.), electronic, digital, mechanical, including photocopy, pdf, microfilm, film, scanner or any other medium, without permission in writing from the publisher.

*

Autorizzazione del Tribunale di Pisa n. 3 del 2 novembre 2018.
Direttore responsabile: FABRIZIO SERRA.

*

Proprietà riservata · All rights reserved

© Copyright 2022 by *Fabrizio Serra editore*, Pisa · Roma.

Fabrizio Serra editore incorporates the Imprints *Accademia editoriale*, *Edizioni dell'Ateneo*, *Fabrizio Serra editore*, *Giardini editori e stampatori in Pisa*, *Gruppo editoriale internazionale* and *Istituti editoriali e poligrafici internazionali*.

*

Tutti i materiali (articoli accompagnati da dischetti, pubblicazioni da recensire, riviste) dovranno essere indirizzati al prof. Antonio Lanza, via dei Giovi 9, 00141 Roma (Italia); e-mail: antonio.lanza21349@gmail.com.

Manoscritti, dattiloscritti ed altro materiale, anche se non pubblicati, non saranno restituiti.

Si raccomanda agli autori di seguire scrupolosamente le norme contenute nell'Avvertenza consultabile al link http://www.libraweb.net/Documenti/RIRD_avvertenze_e_norme.pdf, pena la non pubblicazione dei lavori.

Stampato in Italia · Printed in Italy

*

ISSN PRINT 2723-9373
E-ISSN 2724-0517

Per uso strettamente personale dell'autore. È proibita la riproduzione e la pubblicazione in open access.

For author's personal use only. Any copy or publication in open access is forbidden.

OPERE E PERIODICI CITATI CON SIGLE*

AA	«Annali alfieriani».	DEI	C. BATTISTI - G. ALESSIO, <i>Dizionario etimologico italiano</i> , Firenze, Barbera, 1950-57.
AAC	«Atti dell'Accademia toscana di Scienze e Lettere "La Colombaria"».	DELI	M. CORTELAZZO - P. ZOLLI, <i>Dizionario etimologico della lingua italiana</i> , Bologna, Zanichelli, 1979-88.
AAL	«Atti dell'Accademia Nazionale dei Lincei». Classe di scienze morali, storiche e filologiche.	DET	<i>Delizie degli eruditi toscani</i> , a c. di ILDEFONSO DA SAN LUIGI, Firenze, Cambiagi, 1770-89.
AGI	«Archivio glottologico italiano».	DOP	B. MIGLIORINI, C. TAGLIAVINI, P. FIORELLI, <i>Dizionario d'ortografia e di pronuncia</i> , Torino, ERI, 1981 ² .
AIS	K. JABERG - J. JUD, <i>Sprach- und Sachatlas Italiens und der Südschweiz</i> , Zofingen, Schumann und Heinemann, 1928-40.	DS	«Dante Studies».
AIV	«Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti». Classe di scienze morali, lettere ed arti.	ED	<i>Enciclopedia Dantesca</i> , Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1970-78.
AM	«Annali manzoniani».	EL	«Esperienze letterarie».
AMA	«Atti e Memorie dell'Arcadia».	FEW	W. VON WARTBURG, <i>Französisches etymologisches Wörterbuch</i> , Bonn, Klopp, 1928-.
AR	«Archivum Romanicum».	FI	«Forum italicum».
ASI	«Archivio storico italiano».	FL	«Filologia e Letteratura».
ASL	«Archivio storico lombardo».	FR	«Filologia Romanza».
ASNP	«Annali della Scuola Normale Superiore» di Pisa.	GAVI	<i>Glossario degli antichi volgari italiani</i> , a c. di G. Colussi, Helsinki, University Press; poi Foligno, Editoriale Umbra, 1983-2006.
BCSFLS	«Buletino del Centro di Studi filologici e linguistici siciliani».	GD	«Giornale dantesco».
BHR	«Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance».	GDLI	S. BATTAGLIA, <i>Grande dizionario della lingua italiana</i> , Torino, U.T.E.T., 1961-2002.
BISIM	«Buletino dell'Istituto Storico Italiano per il Medioevo e Archivio muratoriano».	GIF	«Giornale italiano di filologia».
BSDI	«Buletino della Società Dante-sca Italiana».	GSLI	«Giornale storico della letteratura italiana».
CL	«Critica letteraria».	HL	«Humanistica Lovaniensia».
CLPIO	<i>Concordanze della lingua poetica italiana delle origini</i> , a c. di D'A.S. Avale, Milano-Napoli, Ricciardi, I, 1992.	ID	«L'Italia dialettale».
CN	«Cultura neolatina».	IMU	«Italia medioevale e umanistica».
COFIM	«Contributi di filologia dell'Italia mediana».	IQ	«Italian Quarterly».
CT	«Critica del testo».	IS	«Italian Studies».
DBI	<i>Dizionario biografico degli italiani</i> , Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1960-.	IUPI	<i>Incipitario unificato della poesia italiana</i> , a c. di M. Santagata, B. Ben-tivogli, P. Vecchi Galli, S. Bigi
DDJ	«Deutsches Dante-Jahrbuch».		

* I periodici il cui titolo è costituito da una sola parola sono citati per intero.

Per uso strettamente personale dell'autore. È proibita la riproduzione e la pubblicazione in open access.

For author's personal use only. Any copy or publication in open access is forbidden.

	e M.G. Galli, Modena, Panini, 1988-96.	PDT	«La Parola del testo».
JWCI	«Journal of the Warburg and Courtauld Institutes».	PFD	<i>Poeti fiorentini del Duecento</i> , a c. di F. CATENAZZI, Brescia, Morcelliana, 1977.
LC	«Lecture classensi».	PG	<i>Poeti giocosi del tempo di Dante</i> , a c. di M. MARTI, Milano-Roma, Rizzoli, 1956.
LD	<i>Lecture dantesche</i> , a c. di G. Getto, Firenze, Sansoni, 1964.	PGr	J.-P. MIGNÉ, <i>Patrologiae cursus completus. Series graeca et orientalis</i> , Paris, Garnier, 1857-86.
LDS	<i>Lectura Dantis Scaligeri</i> , a c. di M. Marazzan, Firenze, Le Monnier, 1967-1968, 3 voll.	PhQ	«Philological Quarterly».
LDT	<i>Lectura Dantis Turicensis</i> , a c. di G. Guntert - M. Picone, Firenze, Cesati, 2000-2001, 3 voll.	PL	J.-P. MIGNÉ, <i>Patrologiae... Series latina</i> , Paris, Garnier, 1844-64.
LDV	«Lectura Dantis Virginiana».	PMLA	«Publications of Modern Languages of America».
LEI	<i>Lessico etimologico italiano</i> , a c. di M. Pfister, Wiesbaden, Reichert, 1981-.	PMT	<i>Poesie musicali del Trecento</i> , a c. di G. CORSI, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1970.
LI	«Lettere italiane».	PPT	<i>Poeti perugini del Trecento</i> , a c. di F. MANCINI con la collaborazione di L.M. Reale, Perugia, Guerra, 1996-97.
LIA	«Letteratura italiana antica».	PS	<i>Poesie siciliane dei secoli XIV e XV</i> , a c. di G. CUSIMANO, Palermo, Centro di studi filologici e linguistici siciliani, 1951-52.
LIC	«Letteratura italiana contemporanea».	PSS	<i>I poeti della Scuola siciliana</i> , a c. di R. ANTONELLI (vol. I), C. DI GIROLAMO (vol. II) e R. COLUCCIA (vol. III), Milano, A. Mondadori, 2008.
LiLe	«Linguistica e Letteratura».	QD	«Quaderni dannunziani».
LL	«Lingua e Letteratura».	QFIAB	«Quellen und Forschungen aus italienischen Archiven und Bibliotheken».
LN	«Lingua nostra».	QI	«Quaderni d'Italianistica».
LTQ	<i>Lirici toscani del Quattrocento</i> , a c. di A. LANZA, Roma, Bulzoni, 1973-75.	QP	«Quaderni petrarcheschi».
MFES	«Miscellanea fiorentina di erudizione e storia».	RAL	«Rendiconti dell'Accademia Nazionale dei Lincei». Classe di scienze morali, storiche e filologiche.
MLI	«Medioevo letterario d'Italia».	RBD	<i>I rimatori bolognesi del secolo XIII</i> , a c. di G. ZACCAGNINI, Milano, Vita e Pensiero, 1933.
MLN	«Modern Language Notes».	RBQ	<i>Rimatori bolognesi del Quattrocento</i> , a c. di L. FRATI, Bologna, Romagnoli-Dell'Acqua, 1908.
MLQ	«Modern Language Quarterly».	RBT	<i>Rimatori bolognesi del Trecento</i> , a c. di L. FRATI, ivi, 1915.
MLR	«Modern Language Review».	RC	«Rivista critica della letteratura italiana».
MPh	«Modern Philology».		
MR	«Medioevo romanzo».		
MRi	«Medioevo e Rinascimento».		
MS	«Mediaeval Studies».		
NA	«Nuova Antologia».		
NI	«La Nuova Italia».		
NTF	<i>Nuovi testi fiorentini del Duecento</i> , a c. di A. CASTELLANI, Firenze, Sansoni, 1952.		
ON	«Otto-Novecento».		
ParL	«Paragone Letteratura».		
PD	<i>Poeti del Duecento</i> , a c. di G. CONTINI, Milano-Napoli, Ricciardi, 1960.		
PDP	«La parola del passato».		
PDS	<i>Poeti del Dolce Stil Nuovo</i> , a c. di M. MARTI, Firenze, Le Monnier, 1969.		

RCCM	«Rivista di cultura classica e medioevale».	RT	<i>Rimatori del Trecento</i> , a c. di G. CORSI, Torino, U.T.E.T., 1969.
RCR	<i>Rimatori comico-realistici del Due e Trecento</i> , a c. di M. VITALE, Torino, U.T.E.T., 1956.	RVQ	<i>Rimatori veneti del Quattrocento</i> , a c. di A. BALDUINO, Padova, CLESP, 1980.
REI	«Revue des etudes italiennes».	SB	«Studi sul Boccaccio».
RELI	«Rassegna europea di letteratura italiana».	SBR	<i>Sonetti burleschi e realistici dei primi due secoli</i> , a c. di A.F. MASSERA, Bari, Laterza, 1940 ² .
REW	W. MEYER-LÜBKE, <i>Romanisches etymologisches Wörterbuch</i> , Heidelberg, Winter, 1935.	SC	«Strumenti critici».
RF	«Romanische Forschungen».	SchM	«Schede medievali».
RID	«Rivista italiana di dialettologia».	SchU	«Schede umanistiche».
RiLI	«Rivista di letteratura italiana».	SD	«Studi danteschi».
RIRD	«Rivista internazionale di ricerche dantesche».	SFI	«Studi di filologia italiana».
RIS	<i>Rerum italicarum scriptores</i> , Città di Castello, Lapi, 1900 ² (poi Bologna, Zanichelli).	SG	«Studi goldoniani».
RJ	«Romanistisches Jahrbuch».	SGI	«Studi di grammatica italiana».
RLCIBN	«Rivista di letteratura comparata italiana, bizantina e neellenica».	SI	«Studi italiani».
RLI	«La Rassegna della letteratura italiana» (compresa «La Rassegna bibliografica...»).	SIR	«Stanford Italian Revue».
RLiR	«Revue de linguistique romane».	SL	«Studi leopardiani».
RLR	«Revue des langues romanes».	SLeI	«Studi di lessicografia italiana».
RLRI	«Rivista di letteratura religiosa italiana».	SLI	«Studi linguistici italiani».
RLSI	«Rivista di letteratura storiografica italiana».	SM	«Studi medievali».
RLTQ	«Rivista di letteratura tardogotica e quattrocentesca».	SMV	«Studi mediolatini e volgari».
RN	«Romance Notes».	SN	«Studia Neophilologica».
RNQ	<i>Rimatori napoletani del Quattrocento</i> , a c. di A. ALTAMURA, Napoli, Fiorentino, 1962.	SNO	«Studi novecenteschi».
RP	«Rivista pascoliana».	SP	«Studi petrarcheschi».
RPh	«Romance Philology».	SPCT	«Studi e problemi di critica testuale».
RQ	«Renaissance Quarterly».	SR	«Studi romanzi».
RR	«Romanic Review».	SRi	«Studi rinascimentali».
RS	«Renaissance Studies».	SS	«Seicento e Settecento».
RSI	«Rivista di studi italiani».	SSec	«Studi seicenteschi».
RSP	«Rivista di studi pirandelliani».	SSet	«Studi settecenteschi».
RSS	<i>Le rime della Scuola siciliana</i> , a c. di B. PANVINI, Firenze, Olschki, 1960-62.	SSO	«Studi sul Settecento e l'Ottocento».
RSTD	<i>Rimatori siculo-toscani del Dugento</i> . I. <i>Rimatori pistoiesi, lucchesi, pisani</i> , a c. di G. ZACCAGNINI - A. PARDUCCI, Bari, Laterza, 1915.	ST	«Studi tassiani».
		SU	«Studi umanistici».
		TA	<i>Testi volgari abruzzesi del Duecento</i> , a c. di F.A. UGOLINI, Torino, Rosenberg & Sellier, 1959.
		TB	N. TOMMASEO - B. BELLINI, <i>Dizionario della lingua italiana</i> , Torino, Società l'Unione Tipografico-Editrice, 1858-79.
		TC	<i>Testi trecenteschi di Città di Castello e del contado</i> , a c. di F. AGOSTINI, Firenze, Accademia della Crusca, 1978.
		TF	<i>Testi fiorentini del Dugento e</i>

- dei primi del Trecento*, a c. di A. SCHIAFFINI, Firenze, Sansoni, 1926.
- TLIO* *Tesoro della lingua italiana delle Origini*, a c. dell'Opera Nazionale del Vocabolario, consultabile in rete: <http://www.csovi.fi.cnr.it/frame.htm>.
- TN* *Testi napoletani dei secoli XIII e XIV*, a c. di A. ALTAMURA, Napoli, Perrella, 1949.
- TNTQ* B. MIGLIORINI - G. FOLENA, *Testi non toscani del Quattrocento*, Modena, STEM, 1953.
- TNTT* B. MIGLIORINI - G. FOLENA, *Testi non toscani del Trecento*, ivi, 1952.
- TP* *Testi pratesi della fine del Duecento* e *dei primi del Trecento*, a c. di L. SERIANNI, Firenze, Accademia della Crusca, 1977.
- TPt* *Testi pistoiesi della fine del Duecento e dei primi del Trecento*, a c. di P. MANNI, ivi, 1990.
- TSG* *Testi sangimignanesi del secolo XIII e della prima metà del secolo XIV*, a c. di A. CASTELLANI, Firenze, Sansoni, 1956.
- TV* *Testi veneziani del Duecento e dei primi del Trecento*, a c. di A. STUSSI, Pisa, Nistri-Lischi, 1965.
- VEI* A. PRATI, *Vocabolario etimologico italiano*, Milano, Garzanti, 1951.
- VR* «Vox Romanica».
- ZRPh* «Zeitschrift für romanische Philologie».

SOMMARIO

ROSSANA SODANO, <i>La lonza «a la pelle dipinta»</i>	13
DANIELE SANTORO, <i>Due note dantesche</i>	21
DOMENICO CHIODO, « <i>Inver' Dammiata</i> »	29
FRANCO MAIULLARI, <i>Omero e Dante: un'analogia onirica e l'amore assoluto del conte Ugolino</i>	37
PIER ANGELO PEROTTI, <i>La Giudecca (Inf. xxxiv 117)</i>	47
ANGELO MANITTA, <i>Lachesi e il filo di lino nella Commedia di Dante</i>	59
NICOLA FOSCA, <i>I salmi nel pianoro dell'Eden</i>	71
GIUSEPPE CANNAVÒ, « <i>Tal foce quasi; e tutto era là bianco</i> »	85
ROBERTA MOROSINI, <i>Dante, Ulisse e il passaggio tra i saraceni di Francesco nocchiere-archimandrita, secondo la Vita sancti Francisci di Enrico d'Avranches</i>	95
GIUSEPPE FAUSTINI, <i>Paradiso XIII: from Word to Image</i>	129
CORRADO VIOLA, <i>Un'antifona per Paradiso xxv 112-14</i>	145
CARLO RAGGI, <i>Dante Alighieri e la Poetica di Aristotele. Suggestioni e concordanze</i>	155
ARMANDO ANTONELLI, <i>Prolegomeni all'edizione delle Immagini scientifiche nella Divina Commedia di Francesco Masi</i>	179
MATTEO MASELLI, <i>L'allegorismo dantesco secondo Robert Hollander: esegesi retorica e scritturale tra Convivio e Commedia</i>	211
DANIELE MARIA PEGORARI, <i>Sulla "scorta" dei maestri: Domenico Cofano e gli studi danteschi</i>	233
<i>Indice degli autori e delle opere anonime</i>	243

L'ALLEGORISMO DANTESCO SECONDO ROBERT HOLLANDER: ESEGESI RETORICA E SCRITTURALE TRA CONVIVIO E COMMEDIA

MATTEO MASELLI

SUNTO · Il presente saggio illustra e discute criticamente le ipotesi di lettura allegorica che Robert Hollander ha rivolto al testo del *Convivio* e della *Commedia* contestualizzandole in riferimento al sistema culturale proprio dell'età medievale. Particolare attenzione verrà data a ciò che Hollander ha definito «figuralismo verbale», inteso come processo di integrazione semantica di immagini e concetti attuata ricorrendo ad una rievocazione tipologica, e alla possibilità di attestazione di un ibridismo dell'allegorismo della *Commedia* fatto di allegorie *in verbis* e *in factis*.

PAROLE CHIAVE · Dante Alighieri, *Divina Commedia*, *Convivio*, allegoria, figuralismo.

ABSTRACT · *Dante's allegorism according to Robert Hollander: Rhetorical and scriptural exegesis between Convivio and Commedia* · This essay will illustrate and critically discuss the allegorical reading hypotheses that Robert Hollander has addressed to the *Convivio* and the *Commedia* by contextualizing them with reference to the medieval cultural system. Particular attention will be given to what Hollander called «verbal figuralism», understood as a process of semantic integration of images and concepts implemented by resorting to typological evocation, and to the possibility of attestation of a hybridism of the *Commedia's* allegorism made up of allegories *in verbis* and *in factis*.

KEYWORDS · Dante Alighieri, *Divine Comedy*, *Convivio*, Allegory, Figuralism.

«Quantum distat inter nigredinem corvorum nitoremque columbarum lactearum, imo et amplius, distat inter occidentem litteram et vivificantem spiritum» (RUPERTO, *In Cant.* 1 5).

1. PREMESSE TEORICHE: IL QUADRUPLICE SENSO SCRITTURALE

NELL'INTRODURRE le questioni che avrebbe poi trattato nei suoi *Dante Studies* (1954-58) Charles Singleton lamentava il disinteresse per l'allegoria dantesca – è il caso di Croce – o la corrotta inclinazione di lettura di contenuti sovra-testuali da parte degli esegeti del suo tempo.¹ Questi, a detta dello studioso, erano ancora inebriati

m.maselli2@unimc.it, Università di Macerata, Italia.

¹ Cfr. CH. S. SINGLETON, *Prefazione*, in *Studi su Dante. Introduzione alla Divina Commedia*, Napoli, Scabrinari, I, 1961, p. 10; del testo di Singleton si tenga in considerazione soprattutto il capitolo intitolato «Le due specie di allegoria» (ivi, pp. 137-54). Per un prospetto sulla tematica dell'allegoria in Dante oltre ai testi che si citeranno in questo lavoro vd. B. NARDI, *Sull'interpretazione allegorica e sulla struttura della «Commedia»*, in *Saggi e note di critica dantesca*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1966, pp. 110-65; A. PAGLIARO, *Simbolo e allegoria*, in *Ulisse. Ricerche semantiche sulla «Divina Commedia»*, Messina-Firenze, D'Anna, 1967, pp. 467-527; L. BATTAGLIA RICCI, *Dante e la tradizione letteraria medievale. Una proposta per la Commedia*, Pisa, Giardini, 1983; A. CASADEI, *Narrazione e allegoria. Leggere Dante nel XXI secolo*, in *Dante oltre l'allegoria*, Ravenna, Longo, 2021, pp. 163-

dai precetti rinascimentali che professavano un certo discredito per i retaggi medievali dai quali discendeva quella che Singleton stesso definiva la principale allegoria della *Commedia* o allegoria dei teologi.¹

A distanza di circa quindici anni da questa constatazione Robert Hollander in *Allegory in Dante's Commedia* (1969) esterna il medesimo rammarico. Ritenerne l'allegoria dei teologi secondaria rispetto ad altre forme di significazione non comporta solo il privarsi della corretta prospettiva d'indagine del poema, ma implica anche il dimenticarsi come la cultura di Dante fosse coerente con la quadripartizione del senso scritturale espressa tra gli altri in Tommaso, e questo pur ammettendo alcune volontarie deviazioni dalle sue norme come la plausibilità d'impiego di un dispositivo di esclusiva pertinenza divina. Tuttavia, anche tale anacronismo risulterà legittimo se si terrà conto del fatto che Dante era intenzionato ad imitare il modo di scrivere di Dio e non animato dalla pretesa di esserne un sostituto nell'atto creativo.² D'altronde, se Tommaso riteneva impossibile per un umano scrivere secondo l'allegoria dei teologi, non sembra abbia vietato la possibilità di imitare tale tecnica.

Risulta così conveniente volgere l'attenzione a ciò che l'Aquinate scrive nella *Summa Theologiae*, con la premessa che egli sottintende la distinzione allegorica operata da Agostino nel *De Trinitate* tra un significato *in verbis* ed uno *in facto*:³

«auctor sacrae Scripturae est Deus, in cuius potestate est ut non solum voces ad significandum accomodat (quod etiam homo facere potest), sed etiam res ipsas. Et ideo, cum in omnibus scientiis voces significant, hoc habet proprium ista scientia, quod ipsae res significatae per voces, etiam significant aliquid. Illa ergo prima significatio, qua voces significant res, pertinet ad primum sensum, qui est sensus historicus vel litteralis. Illa vero significatio qua res significatae per voces, iterum res alias significant, dicitur sensus spiritualis; qui super litteralem fundatur, et eum supponit. Hic autem sensus spiritualis trifariam dividitur. Sicut enim dicit apostolus [...] lex vetus figura est novae legis, et ipsa nova lex, ut dicit Dionysius in ecclesiastica hierarchia, est figura futurae gloriae, in nova etiam lege, ea quae in capite sunt gesta, sunt signa eorum quae nos agere debemus. Secundum ergo quod ea quae sunt veteris legis, significant ea quae sunt novae legis, est sensus allegoricus, secundum vero quod ea quae in Christo sunt facta, vel in his quae Christum significant, sunt signa eorum quae nos agere debemus, est sensus moralis, prout vero significant ea quae sunt in aeterna gloria, est sensus anagogicus».⁴

Contrariamente alla voce umana, il cui valore evocativo è chiuso nei confini della lettera, la Parola di Cristo si fa carne e così ogni sua emanazione verbale, raccolta poi

209; *Dante e le forme dell'allegoresi, a c. di M. Picone, Ravenna, Longo, 1987; M. CERRONI, «Li versi strani». *Forme dell'allegoria nella «Commedia» di Dante*, Pisa, ETS, 2003; G. INGLESE, *Poesia, allegoria. Nei margini di un rinnovato commento al poema dantesco*, in «Bollettino di Italianistica», 7, 2010, pp. 9-19; C. CATTERMOLLE ORDÓÑEZ - J. VARELA PORTAS DE ORDUÑA, *L'allegoria in Dante secondo la scuola di Madrid*, in *La letteratura italiana nel mondo iberico e latinoamericano*, Pisa, Pacini, 2018, pp. 25-38.

¹ «L'allegoria della *Divina Commedia* è tanto evidentemente l'"allegoria dei teologi" [...] che non possiamo se non restar perplessi dinanzi ai continui sforzi fatti per intenderla come "allegoria dei poeti" [...]. La principale allegoria della *Divina Commedia* è perciò un'allegoria di azione, di evento, di un evento dato per mezzo di parole, il quale a sua volta riflette (*in facto*) un altro evento» (CH. S. SINGLETON, *Prefazione*, cit., pp. 147 e 149).

² Viene così meno l'obiezione di B. NARDI, *Nel mondo di Dante*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1944, p. 59, per il quale bisognava «vedere se alla *Commedia* poteva applicarsi la teoria teologica dei quattro sensi [poiché] secondo il parere di S. Tommaso, a nessuna scrittura umana può attribuirsi altro significato che quello letterale, sia che le parole debbano prendersi in senso proprio, sia che debbano prendersi in senso figurato o metaforico, com'è il caso nelle favole dei poeti».

³ AGOSTINO, *De Trinitate* XV IX 15.

⁴ TOMMASO, *Summa Theologiae* I I 10.

nelle Scritture, avrà la facoltà di esprimere contenuti in rapporto diretto con la realtà fattuale.¹ La *Bibbia* sarà dunque una trasposizione scritta di fatti reali e azioni storicamente fondate nella provvidenza divina. Tuttavia, anche Dio può proporre contenuti fuori dalla logica della verità storica. Ricorrendo ad una metafora musicale, diffusasi in tutto il Medioevo, Agostino diceva chiaramente che le Scritture avevano le stesse proprietà sonore di una cetra: se tutta la struttura concorre al suono, solamente le corde pizzicate dal musicista lo producono.² Ugualmente, non tutte le sezioni del testo sacro sono partecipi della verità ultima, la quale risuonerà soltanto dove la parola intrattiene un rapporto diretto con le disposizioni evocative di Dio.

Chi legge la *Bibbia* avrà la possibilità di cogliere questo iato nei racconti parabolici o nei proverbi poiché questi sono concepiti come momenti in cui professare una lezione morale che potrà essere condivisa con maggiore facilità se definita ricorrendo ad immagini idealizzate e astoriche. La stessa mancanza di fondatezza storica è ravvisabile in quei passaggi apposti nel testo al solo fine di puntualizzare o adornare i temi affrontati dove la parola è incarnata. Per converso vi saranno passaggi privilegiati nel prestarsi meglio di altri ad evocare significati riposti oltre la lettera.³

La necessità che porta a compiere una distinzione tra diversi gradi di verità testuale è dovuta al fatto che solo laddove è confermata una configurazione storica potranno ammettersi i quattro sensi teologici. Non tutto il contenuto delle *Sacre Scritture*, così come quello della *Commedia*, è dunque deputato a contenere verità assolute.

Alla luce di ciò, vi sarà possibilità di sopraggiungere a quest'ultime solo se in possesso di una ferma conoscenza dei livelli di avvicinamento progressivo alla rivelazione teleologica. È dunque necessario che questi siano esplicitati nei loro tratti costitutivi.

Il senso letterale, il primo che il lettore incontra, mostra intuitivamente il verificarsi di un evento così come appare sulla superficie esterna del testo. Quando è storicamente significativo può però essere inteso spiritualmente o «pneumaticamente», ovvero si fa portatore al suo interno di una verità preziosa e nascosta – «foris in historia littera; intus intelligentia spiritali».⁴ La tradizione esegetica ha descritto tale situazione ricorrendo ad un repertorio d'immagini molto vario.⁵ In questo caso il livello letterale si costituirà di altri tre significati interni: allegorico, morale e anagogico.

¹ «Il Verbo si fece carne e venne ad abitare in mezzo a noi» (*Gv* 1 24); illuminante è la posizione di Tommaso che difende il mistero dell'Incarnazione nella lettera del *Nuovo Testamento* dalla lettura che ne danno i Manichei (cfr. AGOSTINO, *Summa contra Gentiles* IV xxix 1-2 9 c 14); cfr. anche AGOSTINO, *Confessioni* VII 9; «Gesù stesso se l'è assimilata [la Scrittura] dopo avervi preso in qualche modo il suo corpo di carne, e ne ha rivelato tutto il senso misterioso quando espose quel corpo sulla croce e diffuse il suo Spirito nel mondo» (R. MARLÉ, *Bultmann et l'Ancien Testament*, in «Nouvelle Revue Théologique», 78, 1956, p. 483).

² AGOSTINO, *Contra Faustum* 1 22 94, in *PL* 42 463; d'altronde, in un contesto analogo Gesù non era forse appellato «la cetra gloriosa, cetra sonora e dolce, nella quale è inserita la musica del Padre»? (*In Matt.* I 4 CLXVIII 1389 C).

³ Un esempio perfetto di un simbolo dal quale discendono innumerevoli esposizioni coerenti con i quattro sensi biblici è la città di Gerusalemme poiché nel solo termine è contenuta la storia del popolo ebraico, quella dell'*Antico Testamento* e di rimando di Cristo e di tutta la Chiesa. Di ciò erano pienamente consapevoli i teologi cristiani. L'intero IV libro del *De claustro animae* di Ugo di Foulloy è, ad esempio, completamente dedicato nei suoi 43 capitoli all'interpretazione del quadruplici senso di Gerusalemme.

⁴ GIROLAMO, in *PL* xxv 35 A.

⁵ Si parla, ad esempio, di midollo sotto la scorza («recto cortice litterae, altius aliquid et sacratius in medulla spiritalis invenire», Beda, *Ad Accam in Esdram.*, in *PL* xci 808 B), di noce nel guscio («Nux est sacra Scriptura, cuius cortex vel testa est littera, nucleus vero spiritalis intelligentia», Onorio, *In Cant.*, in *PL* clxxii 466 B),

Dei tre quello di più ostica identificazione è l'allegorico, noto anche come senso tipologico in quanto usato per istituire una relazione tra «tipi».¹ L'esempio proposto da Hollander aiuta a comprendere meglio questa forma di interazione: i tre giorni che Giona trascorre nel ventre della balena, seguiti poi dalla sua riemersione, rappresentano un'immagine tipologica dei tre giorni che Gesù ha trascorso sulla terra dopo la Crocifissione ai quali è seguita la Resurrezione. La complessità dell'allegorismo scritturale è dovuta proprio a questo meccanismo di evocazione tipologica. Quando un evento di un passo biblico o suoi singoli vocaboli hanno la facoltà di significare simultaneamente altro rispetto a quanto mostrano nella lettera, esprimono una facoltà figurativa: l'evento testuale è *umbra*, tipo o figura di un altro evento. Può ben comprendersi come la corretta individuazione dell'elemento tipologico di rapporto al passo ad esso umbratile condiziona quanto potrà ricavarsi degli ultimi due livelli scritturali e altresì come l'operazione di raccordo tra tipi non sia immediata e di facile gestione. Se nelle prime prove esegetiche alle Scritture la lettura tipologica era prevalentemente adoperata per portare alla luce le sole prefigurazioni di Cristo o della Chiesa secondo la massima gregoriana del «Christus et Ecclesia, una persona est»,² con lo stabilizzarsi della tecnica gli ambiti di evocazione tipologica si sono viepiù diversificati nel numero e nelle entità coinvolte.³

Tuttavia, nonostante il moltiplicarsi delle possibilità deduttive, i Padri della Chiesa erano piuttosto concordi nella decifrazione del senso allegorico. Lo stesso non può invece affermarsi per il livello morale o tropologico, ovvero l'insegnamento cristiano ricavato dalla comprensione del figuralismo e rivolto all'utilità del vivere terreno in preparazione di quello ultraterreno espresso poi dal livello anagogico. La morale di cui tratta questo senso, poiché dipendente dai dogmi cristiani, regola la vita dell'anima del credente. Proprio la definizione di una prassi comportamentale rende l'adattabilità della lezione morale estremamente duttile in base al contesto a cui si rivolge l'azione dell'uomo. Solo una certa coerenza della lettura, che di norma non dovrebbe essere contraddittoria⁴ o comunque tale da rimanere nei

di grano nella spiga («Franges, inquit, spicam manu, ut ad latentia grana pervenias, id est, discutias occidentem litteram, ut de repositio intrinsecus spirituali sensu vivas», Ruperto, *In Deut.* 1 I XXVII, in *PL* CLXVII), del miele nell'alveare («Quasi favus mel continens in cera, veritas latens sub allegoria», Riccardo di San Vittore, *In Ps.* CXVIII, in *PL* CXCVI 351 B), del sole sotto le nuvole («Spiritalium intellectum ex sensu eliciamus historico. Quae ramus ergo solem sub nube», Alano di Lilla, in *PL* CCX 207 A).

¹ H. DE LUBAC, *Typologies et allégorie*, in «Recherches de science religieuse», 34, 1947, pp. 177-211.

² GREGORIO, *Mor.* 1 XIV C XLIX 5, in *PL* LXXV 1068 B.

³ Il Migne nel suo *Index figurarum* dell'*Antico Testamento* mostra bene quanto articolata sia divenuta la ricerca tipologica suddividendo la figura in più ambiti di riferimento: «figuras quae spectant ad Christum; quae ad Ecclesiam; quae ad apostolos et justos; quae ad Judaeos at Gentiles; quae ad aeternicos et impios», in *PL* 219 *Indices*, vol. II cols. 241-42.

⁴ La contraddittorietà è invece terreno fertile per l'uso allegorico. Così, tra i tanti esempi che possono citarsi, scrive Bruno di Segni nel libro dei Numeri: «Ibi allegoria necessario quaerenda est, ubi littera aliquid jubet, vel quod inutile sit, vel quod omnino careat ratione» [*In Num.* c. 7 (474 B)]. Molti studi accennano alla questione: cfr. A. FLETCHER, *Allegoria. Teoria di un mondo simbolico*, Roma, Lericci, 1968, p. 100; F. MUZZIOLI, *L'allegoria*, Roma, Lithos, 2016, p. 43; R. RADICE, *I nomi che parlano. L'allegoria filosofica dalle origini al II sec. d.C.*, Brescia, Morcelliana, 2020, pp. 81-82, 88-90, 99-100, 159-60; ma il dibattito è certamente molto più antico se addirittura Origene faceva spesso ricorso al senso spirituale per giustificare alcuni passaggi per nulla edificanti presenti nell'*Antico Testamento*. Vale tuttavia la pena ricordare anche una posizione contraria che non pensa affatto che nelle *Sacre Scritture* siano presenti nefandezze morali che debbano essere attenuate e coperte dall'allegoria poiché «se lo Spirito Santo non ha visto alcuna vergogna nel ricordare simili storie, molto meno noi abbiamo motivo di nasconderle» (G. CRISOSTOMO, *In Matt.* h. 26 n. 6, in *PG* LVII 341).

limiti delle concessioni della fede,¹ poteva limitare l'inventiva dell'interpretazione tropologica.

L'ultimo senso spirituale, detto anagogico, teleologico o escatologico, permette di riportare la lezione morale ricavata dalla lettura figurale del testo all'eternità del regno di Dio. Con esso viene dunque portata a compimento quella tendenza innata che, se non deviata dall'esercizio di una corrotta morale, spinge l'uomo da una dimensione contingente ad una immanente permettendogli di riflesso la rivelazione del predefinito piano di Dio.

Nonostante l'enumerazione sciolta dei singoli sensi preme ricordare che gli stessi devono essere intesi come parte di un *unicum* generalizzato, il cui funzionamento dipende dalla giusta correlazione dei livelli proiettati verso un compimento finale e sommativo. Henri de Lubac ha scritto pagine illuminanti su come l'ordine dei piani scritturali si svolga secondo un principio di completamento reciproco. Nonostante non siano mancate permutazioni in merito al rapporto allegoria-tropologia,² casi in cui l'anagogia venga assorbita nell'allegoria,³ preferenze per una tricotomia allegorica⁴ o assenza di continuità fissa in uno schema spirituale,⁵ il quadro qui considerato tiene conto della successione dei livelli teologici nell'ordine in cui sono stati appena illustrati:

«Con un moto naturale e necessario si passa “de historia ad allegoriam, et de allegoria ad moralitatem”. L'allegoria è per davvero la *verità* della storia; questa, se restasse sola, sarebbe incapace di completarsi intelligibilmente; l'allegoria la completa dandole il suo significato. Il mistero che l'allegoria scopre apre a sua volta un nuovo ciclo [che] [...] per diventare pienamente se stesso deve doppiamente completarsi. Dapprima esso si interiorizza e produce il suo frutto nella vita spirituale, di cui tratta la tropologia; poi questa vita spirituale deve espandersi al Sole del Regno, in quella fine dei tempi che è oggetto dell'anagogia; perché ciò che adesso realizziamo in Cristo con la volontà deliberata è ciò che [...] costituirà l'essenza della vita eterna».⁶

¹ AGOSTINO, *De Gen. Ad litt.* I XVIII 37-XXI 41.

² Cfr. H. DE LUBAC, *Sopra un vecchio distico. La dottrina del «quadruplici senso», in Egesesi medievale. I quattro sensi della scrittura*, Milano, Jaca Book, II, 2006, pp. 345-64. Qui, tra le altre cose, viene analizzato il succitato rapporto allegoria-morale in relazione alla diffusa formula di Agostino di Dacia «Littera gesta docet, quid credas allegoria, / Moralis quid agas, quo tendas anagogia».

³ Ad esempio, in Ugo di San Vittore sembra che l'anagogia non solo non occupi una posizione ben definita nella progressione dell'esegesi sacra – in alcune circostanze Ugo lascia intendere che rappresenti l'integrità della componente mistica della *Bibbia*, poi suddivisa in allegoria e morale – ma che addirittura sia una variante molto prossima all'allegoria stessa («allegoria subdividitur in simplicem et anagogen», in *PL* CLXXV 12 B).

⁴ Per un'idea sull'uso di solo tre sensi (storico, morale, allegorico) rispetto ai tradizionali quattro di cui si sta qui discutendo cfr. almeno C. SPICQ, *Esequisse d'une histoire de l'exégèse latine au moyen âge*, Paris, Vrin, 1944, pp. 98-99.

⁵ Così Gioacchino da Fiore intende i rapporti non continuativi tra l'intelligenza storica, morale e allegorica che formano il sovra-livello dell'intelligenza spirituale. Al contrario, una gradazione necessaria sussiste tra le suddivisioni che formano l'intelligenza allegorica (tropologia, contemplazione, anagogia).

⁶ H. DE LUBAC, *Egesesi medievale. I quattro sensi della scrittura*, cit., p. 307; Per un prospetto approfondito sui quattro sensi dell'allegoria teologica si consiglia di tenere tuttavia in considerazione l'intero ciclo saggistico che de Lubac dedica a questa tematica sviluppato in quattro volumi e raccolto sotto la succitata dicitura di *Egesesi medievale. I quattro sensi della scrittura*. Cfr. anche E. DE BRUYNE, *Etudes d'esthétique médiévale*, Brugge, De Tempel, 3 voll., 1946; A. STRUBEL, «Allegoria in factis» e «allegoria in verbis», in «Poétique», XXIII, 1975, pp. 342-57; F. ZAMBON, *Allegoria in verbis. Per una distinzione fra simbolo e allegoria nell'ermeneutica medievale*, in *Romanzo e allegoria nel Medioevo*, Trento, La Finestra, 2000, pp. 3-34; B. SMALLEY, *Lo studio della Bibbia nel Medioevo*, a c. di G.L. Potestà, Bologna, Edizioni Dehoniane, 2008. Una delle più solide definizioni dell'allegoria biblica è proposta da A.R. ASCOLI, *Tradurre l'allegoria. Convivio II, I*, in *CT*, XIV, 2011, p. 170: «l'esempio della

Da una così indissolubile *concatentio* appare dunque chiaro come uno dei vantaggi permessi dal ricorso all'allegoria scritturale riguardi la possibilità di una rappresentazione che sia all'unisono storica, morale e metafisica, aspetto che anche Dante terrà in considerazione nella predisposizione delle sue opere.

2. L'ALLEGORISMO NEL CONVIVIO

In tutta la sua produzione Dante discute sistematicamente dell'allegoria in due circostanze.¹ Oltre ai paragrafi VII e VIII dell'*Epistola XIII*, sui quali si ritornerà successivamente, l'allegorismo è oggetto di discussione nel secondo trattato del *Convivio* (II I 2-6). Nel passo in questione, che è problematico sotto diversi punti di vista, non da ultimo per una lacuna testuale che è stata ovviata solo dagli editori moderni, Dante compie una distinzione tra l'allegoria dei poeti e quella dei teologi.

È risaputo, poiché segnalato nello stesso trattato filosofico, come il senso letterale delle canzoni in esso contenute sia affine a quanto Dante definisce «bella menzogna»,² implicazione che costringe il ricorso all'allegoria *in verbis*. Tuttavia, pur non rinnegando una assodata acquisizione della critica, Hollander ritiene che il quadro allegorico del *Convivio* sia molto più problematico e complesso di quanto si possa ammettere nel riconoscerci la sola applicazione dell'allegoria dei poeti, la cui lettera si limitava a contenere una mera lezione morale.

Per procedere è bene avere sullo sfondo il passo conviviale succitato:

«[2] Dico che, sì come nel primo capitolo è narrato, questa sposizione conviene essere litterale e allegorica. E a ciò dare a intendere, si vuol sapere che le scritture si possono intendere e deonsi esponere massimamente per quattro sensi.

[3] L'uno si chiama litterale, [e questo è quello che non si stende più oltre che la lettera de le pa-

vita Christi (allegoria vera e propria) è la base dell'*imitatio Christi* da parte di un individuo (tropologia); questa a sua volta, se compiuta in modo giusto, rende possibile l'ascesa dell'"anima santa" da questo mondo corrotto alla Gloria eterna (anagogia)».

¹ Qui non si considerano, poiché Hollander non ne fa menzione, i cursori passaggi che Dante rivolge all'allegoria nella *Vita nova* e nella *Monarchia*. Tuttavia, seppur sommariamente, è bene averli a mente per una completezza argomentativa. Nel XVI capitolo del libello giovanile Dante affronta, all'interno della più complessa constatazione della necessità per i rimatori in volgare di giustificare le proprie scelte retoriche, la questione della personificazione allegorica o prosopopea di entità inanimate (ad esempio l'Amore che «non è per sé sì come sustanzia, ma è uno accidente in sustanzia», *VN* xxv 1). L'autorialità classica si dimostra fondamentale per la giustificazione di simili scelte normative poiché, dice Dante, l'esempio di grandi *auctores* greci e latini che hanno dato grande spazio a questa tecnica fornisce un precedente indiscutibile che ne autorizza l'adozione (su questo aspetto, cfr. C.S. LEWIS, *L'allegoria d'amore*, Torino, Einaudi, 1969, p. 47; contrariamente a Lewis, CH. S. SINGLETON, *Saggio sulla "Vita nuova"*, Bologna, il Mulino, 1968, ritiene che nella *Vita nova* non vi sia traccia di allegorie; una lettura che riabilita l'ipotesi singletoniana è invece in M. PRONE, *La "Vita nuova" fra autobiografia e tipologia*, in **Dante e le forme dell'allegoresi*, cit., pp. 59-69). Meno organica e pertanto spesso passata sottotraccia è invece una dichiarazione di metodo che si legge nel III libro della *Monarchia*. Nonostante le principali intenzioni del trattato siano ben lontane dall'elucidare prassi scritte e allegoriche, viene in esso, grazie anche alla mediazione del magistero agostiniano, stabilito un principio che punta a regolare e limitare l'approccio ermeneutico di chi partecipa per una onnicomprensiva interpretazione allegorica. Se il testo non lo richiede, se è ovvero tale da suggerire già a livello della lettera il suo significato autentico, non è affatto necessaria, anzi rischia di essere del tutto deleteria, una sua decodifica allegorica (cfr. *Mon.* III IV 6-10).

² Cfr. R.P. WILSON, *Allegory as Avoidance in Dante's Early commentators: «bella menzogna» to «roza corteccia»*, in **Interpreting Dante. Essays on the Traditions of Dante Commentary*, a c. di P. Nasti - C. Rossignoli, Notre Dame, University of Notre Dame Press, 2013, pp. 30-52.

role fittizie, sì come sono le favole de li poeti. L'altro si chiama allegorico,] e questo è quello che si nasconde sotto 'l manto di queste favole, ed è una veritate ascosa sotto bella menzogna [...]. [4] E perché questo nascondimento fosse trovato per li savi, nel penultimo trattato si mosterrà. Veramente li teologi questo senso prendono altrimenti che li poeti; ma però che mia intenzione è qui lo modo de li poeti seguitare, prendo lo senso allegorico secondo che per li poeti è usato. [5] Lo terzo senso si chiama morale, e questo è quello che li lettori deono intentamente andare appostando per le scritte, ad utilitate di loro e di loro discenti: sì come appostare si può ne lo Evangelio, quando Cristo salio lo monte per transfigurarsi, che de li dodici Apostoli menò seco li tre; in che moralmente si può intendere che a le secretissime cose noi dovemo avere poca compagnia.

[6] Lo quarto senso si chiama anagogico, ciò è sovrasenso; e questo è quando spiritualmente si spone una scrittura, la quale ancora [sia vera] eziandio nel senso litterale, per le cose significate significa de le superne cose de l'eternal gloria sì, come vedere si può in quello canto del Profeta che dice che, ne l'uscita del popolo d'Israel d'Egitto, Giudea è fatta santa e libera» (*Conv.* II 1 2-6).

Questo estratto completa la dichiarazione che chiude il primo capitolo del trattato precedente in cui Dante ha professato l'intenzione di procedere con una lettura interpretativa del contenuto allegorico delle canzoni del *Convivio*:

«per allegorica esposizione quelle [le canzoni] intendo mostrare, appresso la litterale istoria ragionata» (*Conv.* I 1 18).

L'intenzione di Dante comporta già di per sé una problematica terminologica che rischia di generare un contraddittorio con la sua esplicita volontà di «seguitare [...] lo modo de li poeti» accogliendone «lo senso allegorico». La «litterale istoria», che necessita di una prima disamina per poter poi permettere una riflessione allegorica, non sembrerebbe dalle scelte lessicali di Dante riferirsi ad un livello letterale fittizio come ci si aspetterebbe essendo rivolta alle canzoni del *Convivio*. Al contrario, la denotazione «istorica» potrebbe suggerire quella proprietà di veridicità del testo che è tipica delle Scritture – Hollander è più diretto e parla di un ipotetico parallelo con la «litteralis sive historicus» di Tommaso. Né tantomeno l'inizio del secondo trattato sembra sia funzionale ad appianare i rischi di una paventata incoerenza riscontrata a livello della lettera; al contrario si ha l'impressione che più punti al suo interno non facciano altro che complicare ulteriormente la questione. Il rimando ai «quattro sensi» nel secondo paragrafo è infatti un inequivocabile riferimento all'allegoria biblica, confermato tra l'altro dalla contestualizzazione del termine «scritture» che, per quanto privo dell'aggettivazione sacrale, è una diffusa alternativa lessicale per richiamarsi alla *Bibbia*.¹ Lo stesso vocabolo ritornerà infatti nel v paragrafo in merito al senso morale che, come il successivo senso anagogico menzionato nel paragrafo VI, è esclusivo del senso letterale quando questo è inteso spiritualmente, eventualità che può ammettersi solo in un testo costruito con allegorie scritturali.

Si ha dunque l'impressione che Dante abbia iniziato a trattare l'allegoria dei poeti e abbia finito per discutere quella dei teologi. Anche gli esempi a corredo delle

¹ L'ambivalenza del termine in questo contesto è notata anche da J.A. SCOTT, *Dante's Allegory of the Theologians*, in **The Shared Horizon. Essays in Italian Language and Literature*, a c. di T. O'Neill, Dublin, Irish Academic Press, 1990, pp. 28, 31.

sue argomentazioni non sembrano smentire questa pratica, ma anzi contribuiscono a rafforzarla: per esemplificare l'elitarismo di un apprendimento morale delle «secretissime cose» che ci richiede «poca compagnia» Dante richiama la salita di Gesù al monte della trasfigurazione seguito da soli tre discepoli, mentre ricorre all'Esodo per chiarire meglio cosa intendesse con il livello teleologico.

Il punto di non ritorno coincide, infine, con il paragrafo finale del primo capitolo del secondo trattato, che riassume il piano operativo di Dante:

«Io adunque, per queste ragioni, tuttavia sopra ciascuna canzone ragionerò prima la litterale sentenza, e appresso di quella ragionerò la sua allegoria, cioè la nascosa veritate; e talvolta delli altri sensi toccherò incidentemente, come a luogo e a tempo si converrà» (*Conv.* II I 15).

Talvolta, ci dice l'autore, applicherà una procedura interpretativa scritturale – «delli altri sensi toccherò incidentemente» – ad un prodotto letterario e dunque fittizio. A questo punto, Hollander non ha più dubbi: «this makes the poetry of *Convivio* a hybrid».¹ Insomma, nel dichiarare i *modi significandi* del *Convivio*, ovvero l'uso dell'allegoria poetica, Dante, combinando un modello allegorico retorico con uno scritturale, presenta al contempo l'eventualità dell'impiego di un allegorismo teologico e ciò avviene poiché in tal modo è tenuta viva l'evenienza di riconoscere anche ad un poeta la possibilità di ricorrere a metodologie di significato – come l'allegoria *in factis* – esclusive dei testi sacri.²

A seguito di questa constatazione, Hollander si interroga sul come sia possibile una deroga ad una legge interpretativa e retorica secolarmente applicata e dunque rispettata. Un simile tratto è infatti di capitale importanza per la poetica dantesca – potrebbe addirittura azzardarsi che per la *Commedia* sia l'essenza stessa della pianificazione

¹ R. HOLLANDER, *Allegory in Dante's Commedia*, New Jersey, Princeton University Press, 1969, p. 39. Sulla questione cfr A. PÉZARD, *Dante sous la pluie de feu*, Paris, Vrin, 1950, pp. 372-400; J. PÉPIN, *Dante et la tradition de l'allégorie*, Montreal, Institut d'Etudes Medievales, 1970, pp. 67-69; ID., *La theorie dantesque de l'allégorie, entre le Convivio et la lettera a Cangrande*, in *Dante: mito e poesia: atti del secondo Seminario dantesco internazionale: Monte Verità, Ascona, 23-27 giugno 1997*, Firenze, Cesati, 1999, pp. 51-64; F. TATEO, *Questioni di poetica dantesca*, Roma, Adriatica, 1972, pp. 107-13. Nota A. D'ANDREA, *L'«allegoria dei poeti»*. Nota a *Convivio II.1*, in **Dante e le forme dell'allegoresi*, cit., pp. 73-74, 78; «L'ambiguità [tra allegorismo poetico e teologico] [...] riflette un'oscillazione tipica della poetica dantesca. È noto, infatti, come nella *Vita Nuova* semplici prestiti di poesia, ovvie esercitazioni letterarie su temi convenzionali – *belle menzogne*, per adoperare l'espressione del *Convivio* –, acquistano, nell'interpretazione che Dante ne dà più tardi, valore di verità autobiografica. Ciò è evidente soprattutto nei capitoli III, VII, e VIII. Altrove accade, invece, il contrario. È questo il caso dei capitoli XXIV (al quale si potrebbe aggiungere per analogia il capitolo IX) e XXV. [...] È per questo che l'allegoria dei poeti *nella sua applicazione e nello stesso contesto retorico-teologico della sua formulazione*, riesce più complessa della formula convenzionale della "veritate ascosa sotto bella menzogna" [...]. Essa non è puramente *in verbis*, ma oscilla [...] tra finzione retorica e realtà».

² Che il *Convivio* presenti più di un problema in merito alla gestione dell'allegorismo è aspetto risaputo e foriero di interpretazioni estremamente diversificate. E. FENZI, *L'esperienza di sé come esperienza dell'allegoria. A proposito di Dante (Convivio II, I, 2)*, in SD, 67, 2002, p. 168, ad esempio, parlerà di uno «spostamento semantico» subito dal livello allegorico del trattato. Esplicitando come Dante abbia qui fatto riferimento non ad uno schema allegorico unico e unitario – quello che va diretto dal senso letterale a quello anagogico – ma di due schemi (livello letterale-allegorico + livello morale-anagogico), Fenzi nota come l'Alighieri ricorra, con *Voi che 'ntendendo e Amor che nella mente*, ad un senso allegorico – raffigurato dalla Donna Filosofia – per celare delle verità biografiche, ovvero la dedizione rivolta agli studi filosofici come mezzo consolatorio per la scomparsa di Beatrice. Lo spostamento semantico del livello allegorico di cui parla Fenzi riguarda il fatto che Dante faccia uso di un tipo di allegoria notoriamente estranea alla verità per esprimere una verità biografica. Insomma, con il *Convivio* «ci si muove da un senso letterale fittizio, *integumentum* immaginosamente poetico [...] verso il vero storico, addirittura il vero personale e biografico di Dante».

del poema – in quanto consente a Dante di intrecciare la cultura religiosa con quella secolare.¹ Pertanto, ci si deve chiedere come possa una poesia fatta di «parole fittizie» che formano una «bella menzogna» priva di ogni credibilità storica essere accostata ai quattro sensi dell'allegoria biblica. L'unica possibilità in cui intravedere una minima libertà di movimento riguarda l'autorevolezza della *factio* poetica. Hollander può così concludere come, pur non discostandosi dalla prima caratterizzazione della poesia conviviale come forma di «bella menzogna», Dante sia tuttavia persuaso che il significato emerso dall'insieme delle «parole fittizie» possa presentare un valore contenutistico tale da avvicinarsi a quello che, come si vedrà meglio con la *Commedia*, si può riconoscere essere proprio delle Scritture.²

Nell'azzardare poi un'ipotesi che giustificasse la frammentarietà finale del trattato, Hollander attribuisce la decisione di Dante di sospendere la stesura del *Convivio* al ravvedersi del poeta che non avrebbe potuto porsi come cantore della rettitudine affidando la sua voce ad una forma di allegoria che postulava un primo significato menzognero.³

3. L'ALLEGORISMO NELLA *COMMEDIA*

La *Lettera a Cangrande della Scala* è il miglior *accessus* in nostro possesso sull'allegorismo della *Commedia*, che viene affrontato da Dante nei paragrafi VII e VIII:⁴

«[7] Per chiarire quello che si dirà bisogna premettere che il significato di codesta opera non è uno solo, anzi può definirsi un significato *polisemos*, cioè di più significati. Infatti il primo significato è quello che si ha dalla lettera del testo, l'altro è quello che si ha da quel che si volle significare con la lettera del testo. Il primo si dice letterale, il secondo invece significato allegorico o morale o anagogico.

¹ Z.G. BARAŃSKI, *L'(anti-)retorica di Dante: note sullo sperimentalismo e sulla poetica della Commedia*, in «Sole nuovo, luce nuova». *Saggi sul rinnovamento culturale in Dante*, Torino, Scriptorium, 1996, p. 35, nota giustamente l'affinità con il discorso allegorico: «Il modello sincretico universale, di origine divina, viene reiterato ad ogni livello della *Commedia*, che fonde l'"allegoria dei teologi" con quella "dei poeti", e ciascuna delle due con l'allegoria convenzionale e con la personificazione. In questo come in altri aspetti, Dante cercava di avvicinare la cultura religiosa a quella secolare [...]. Questa è, credo, alla fin fine, la fonte di ispirazione della poetica della *Commedia*».

² Questa sorta di ibridismo allegorico sembra non essere un caso isolato. Hollander propone anche l'esempio del Boccaccio delle *Genealogia deorum gentium* 1 3 in cui il certaldese ricorre all'uccisione di Medusa per mano di Perseo, quindi ad un evento ascrivibile alle «belle menzogne», per elucidare i quattro sensi scritturali.

³ Per quanto la suggestione non sia dimostrabile, non è certo peregrina. Anche CH. S. SINGLETON, *La poesia della Divina Commedia*, Bologna, il Mulino, 2021, p. 126, si esprime in modo simile a quanto detto da Hollander. Così come L. CECCHINI, «Allegoria dei poeti» o «allegoria dei teologi». *Sul carattere dell'allegoria nella Commedia di Dante*, in *Atti del V Congresso degli Italianisti Scandinavi, Bergen, 25-27 giugno 1998*, a c. di K. Blucher, Bergen, Universitetet i Bergen, 2000, p. 38, ritiene che «forse è proprio per questo che il *Convivio* viene lasciato incompiuto; perché cominciava a farsi strada in Dante l'idea di un poema costruito su un tipo di allegoria che non fosse solo personificazione». Di contro C. GRAYSON, *Poetica e poesia di Dante*, in *Cinque saggi su Dante*, Bologna, Pàtron, 1972, p. 73, valutando la componente allegorica del *Convivio* di circoscritta importanza poiché intesa come semplice espediente di divulgazione scientifica, non prende minimamente in considerazione la possibilità che le ridotte potenzialità allegoriche del trattato avessero spinto Dante ad abbandonarne la composizione poiché «[s]e voleva dire altre cose in poesia invece che in prosa, doveva cercare un'altra forma più capace, e non necessariamente allegorica». Anche M. VERDICCHIO, *Della dissimulazione: allegoria e ironia nella Commedia di Dante*, Reggio Calabria, La Città del Sole, 2006, pp. 11 e 21, è contrario all'eventualità dell'abbandono del *Convivio* per la ricerca di un allegorismo teologico.

⁴ F. ZAMBON, *Allegoria e linguaggio dell'ineffabilità nell'autoesegesi dantesca dell'Epistola a Cangrande*, in *Romanzo e allegoria nel Medioevo*, cit., pp. 35-44.

Questi diversi modi di trattare un argomento si possono esemplificare, per maggior chiarezza, con i versetti: «Allorché dall'Egitto uscì Israele, e la casa di Giacobbe (si partì) da un popolo barbaro; la nazione giudea venne consacrata a Dio; e dominio di Lui venne ad essere Israele». Infatti se guardiamo alla sola lettera del testo, il significato è che i figli di Israele uscirono d'Egitto, al tempo di Mosè; se guardiamo all'allegoria, il significato è che noi siamo stati redenti da Cristo; se guardiamo al significato morale, il senso è che l'anima passa dalle tenebre e dalla infelicità del peccato allo stato di grazia; se guardiamo al significato anagogico, il senso è che l'anima santificata esce dalla schiavitù della presente corruzione terrena alla libertà dell'eterna gloria.

E benché questi significati mistici siano definiti con diversi nomi, generalmente si possono tutti definire allegorici, in quanto si differenziano dal significato letterale ossia storico. Infatti la parola «allegoria» deriva dal greco «alleon» che è reso in latino con «alienum» ossia «diverso».

[8] Ciò premesso è chiaro che il soggetto di un'opera, sotto posto a due diversi significati, sarà duplice. E perciò si dovrà esaminare il soggetto della presente opera se esso si prende alla lettera e poi se s'interpreta allegoricamente.

È dunque il soggetto di tutta l'opera, se si prende alla lettera, lo stato delle anime dopo la morte inteso in generale; su questo soggetto e intorno ad esso si svolge tutta l'opera.

Ma se si considera l'opera sul piano allegorico, il soggetto è l'uomo in quanto, per i meriti e demeriti acquisiti con libero arbitrio, ha conseguito premi e punizioni da parte della giustizia divina».

Un dato risalta subito alla lettura dei frammenti riportati. Nell'*Epistola*, a prescindere dalla paternità dantesca, vi è una maggiore organicità e linearità teorica rispetto a quanto visto nel *Convivio* poiché in essa è indicato esplicitamente che il contenuto della *Commedia* è piegato ai principi dell'allegoria cristiana. Il critico che accetta le indicazioni di lettura dell'*Epistola* – e Hollander definisce la sua procedura d'indagine rapportandosi a questa necessità –¹ dovrà ora capire come Dante sia riuscito a modellare la sua poetica usando il tecnicismo dell'allegoria teologica. In ciò il testo a Cangrande è la fonte adatta, per certi versi anche l'unica necessaria, per comprendere la delicata fase di istituzione del rapporto tra allegorismo e finzione nella *Commedia* poiché ci educa chiaramente a considerare la complessità semantica del poema in rapporto alla quadripartizione dei piani scritturali:

«The poem has a literal sense which operates whenever the actual events and persons of the afterworld are described immediately, *historically*, as it were. It has a figural or allegorical sense as what we see there relates to history here (to keep in mind Dante's continual distinction between the two realms). It has a moral sense as what we see there tells us what we should do here. It has an anagogical sense as what we see there informs us of God's purpose for the future, or at least shows us that there is such a purpose by letting us see that nothing is either unknown to God or beyond His power, that all is in accord with His plan».²

Il senso letterale ci mostra lo stato delle anime dopo la morte di coloro che incontriamo leggendo il poema e che ci sono presentati nelle condizioni conseguenti al modo in cui hanno operato in vita. Il senso allegorico rende evidente la connessione che sussiste tra il loro stato oltremondano e il loro trascorso terreno, mentre il senso morale ci mette in

¹ R. HOLLANDER, *Barański's article (1991)*, in **Dante. The Critical Complex. Dante and Critical Theory*, VI, a. c. di R. Lansing, New York-London, Routledge, 2003, pp. 225-45.

² Id., *Allegory in Dante's Commedia*, cit., p. 50.

allerta rispetto ai peccati spronandoci all'agire retto dopo aver subito la fascinazione di *exempla* concepiti da Dante come correlati al piano di Dio. Quest'ultimo ha infatti impostato un ordine di condanne e premi sulla logica della dimensione anagogica.

Se fin qui il quadro teorico è abbastanza lineare poiché apertamente dipendente da quanto espresso nell'*Epistola*, lo scenario si complica notevolmente riflettendo sulle conseguenze che l'adozione della quadripartizione dei sensi biblici ha nella stesura della *Commedia*.

È innegabile che con questo connubio Dante definisca di rimando la *facies* valoriale del suo testo, fondata sulla dottrina cristiana dell'Incarnazione e in contrasto con la tradizione allegorica gnostica che di norma ha guidato l'esegesi dei primi commentatori della *Commedia* – con poche eccezioni come Filippo Villani e Benvenuto da Imola – impostandola sulla falsa riga dello studio della personificazione allegorica della *Psychomachia* di Prudenzio. Mentre gli gnostici rinnegano l'atto imitativo dell'arte e la storicità di tale processo poiché ritengono che il mondo al quale la letteratura si rivolge sia ammantato da un velo che ne cela le verità ultime, Dante, muovendosi nell'ottica dell'Incarnazione cristiana, giunge ad altre conclusioni. Seppur concorde sulla consistenza umbratile del mondo terreno rispetto a quello divino, lo considera tuttavia come un'ombra sostanziale, ovvero come se fosse in possesso di una reale e profonda esistenza che lo rende riflesso tipologico del modello divino. La realtà tratteggiata nella lettera della *Commedia* acquista così una configurazione storicamente fondata come quella del contenuto pregno di significato delle Scritture – paragone che ammette l'uso dell'allegoria dei teologi. Una parte della dantistica riconoscerà in questo tratto il principale segno della superiorità artistica dalla *Commedia* rispetto a lavori vagamente omologhi:

«la “fortuna” di Dante [consiste nella] [...] consapevolezza che c'erano – e come riteneva lui – che sempre ci sarebbero stati lettori del poema desiderosi di vedere la Carne nel Verbo ed il Verbo nella Carne, due nature in una, fuse in una visione irriducibile all'una o all'altra».¹

Se invece si fosse adeguato alla corrente gnostica Dante non avrebbe potuto che limitarsi alla sola allegoria dei poeti poiché ogni forma di letteratura che cercasse di raffigurare il nostro mondo ha, per lo gnostico, un valore assimilabile a quello delle parabole che non contemplano l'impiego dell'allegoria biblica.²

Una seconda e naturale conseguenza di un contesto narrativo così formulato è l'apertura alla tradizione del realismo figurale di Auerbach³ che, stando a quanto ritenuto da Hollander, prepara la ripresa dell'idea aristotelica di imitazione.⁴ Proprio perché

¹ CH. S. SINGLETON, *La poesia della Divina Commedia*, cit., p. 561.

² Cfr. il § 1 («Premesse teoriche: il quadruplice senso scritturale») di questo scritto.

³ Cfr. E. AUERBACH, *Figura*, in *Studi su Dante*, a c. di D. Della Terza, Milano, Feltrinelli, 1966, pp. 208-09.

⁴ Cfr. ID., *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, I, Torino, Einaudi, 1979, pp. 189-221; Hollander si dichiara essenzialmente concorde con la posizione di Auerbach, nonostante tra i due viga una differenza di prospettiva metodologica per la quale se Auerbach ha studiato il poema in relazione alla possibilità di adattarlo all'uso della tipologia, Hollander ritiene necessario dare spazio anche agli altri due sensi spirituali altrimenti si corre il rischio di una lettura incompleta dell'allegorismo del poema. Un esempio di questa diversa applicazione dello studio figurale lo si ha nella figura di Catone che, discussa da entrambi i critici, è ritenuta da Hollander molto più complessa di quanto abbia dimostrato Auerbach proprio perché questo non ha considerato prevalenti anche il livello morale e anagogico.

la *Commedia*, al pari della *Bibbia*, considera il senso letterale come se fosse storicamente costituito, Dante va alla ricerca di un grado di perfezione della tecnica della mimesi che proceda di pari passo con quello della dottrina.¹

Infine, una terza implicazione, così importante da contenere le due precedenti, vede Dante indossare i panni del *theologus-poeta*, così come Hollander lo canonizza in un noto saggio degli anni '70 e che già si prefigurava dal ruolo di *scriba dei* che l'Alighieri stesso si attribuisce in modo più o meno esplicito in diversi punti della sua poetica:²

«[...] with the exception of Filippo Villani, none of Dante's fourteenth-century commentators takes his claim seriously, and they rather treat Dante as a *poeta-theologus* than the *theologus-poeta* [...]. The distinction, which may seem minimal, is crucial. For the champions of the *poeta-theologus* [...] claim a high calling but not the direct inspiration of the Holy Spirit for their own literary productions, which they treat – unlike Dante – as beign literally untrue, if they simultaneously assert their allegorical truth. [...] Dante, on the other hand, no matter how veiled the claim, clearly asserts that his poem is divinely inspired and theologically true, [...] He is a *theologus-poeta*, an inspired poet who begins with the truth of what he tells».³

La centralità della metamorfosi autoriale di Dante consiste nel riuscire ad eludere con essa un rischioso paradosso che minava l'autorità del suo poema. Nel corso del Medioevo era infatti prassi abbastanza comune riconoscere quasi esclusivamente nei teologi coloro che consideravano il mondo come creazione storica, laddove i letterati erano invece maggiormente interessati ad una forma di letteratura che negava l'utilità dell'imitazione e con essa il senso storico-letterale. Il poeta era dunque inteso come favolista e i suoi lavori delle finzioni prive di fondatezza. Dante e la *Commedia*, poiché *theologus-poeta* ed opera di ispirazione divina, sono diametralmente opposti al letterato bugiardo e al testo fasullo.

3. 1. *Il «figuralismo verbale»*

La dichiarazione di poetica che segue al nuovo statuto di *theologus-poeta* può riassumersi con efficacia in una concisa e nota apostrofe che Singleton riferisce al testo della *Commedia*: «the fiction of the *Divine Comedy* is that it is not fiction».⁴ La «fiction»

¹ Cfr. A.C. CHARITY, *Events and their Afterlife. The Dialectics of Christian Typology in the Bible and Dante*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010, p. 57.

² *Par.* x 22-27; per certi versi si tenga conto anche di *Ep.* xi 5, *VN* xix, 2 e *Purg.* xxiv 52-54. Quest'ultimo caso, come suggerito da R.L. MARTINEZ, *Allegory*, in *The Dante Encyclopedia*, a c. di R. Lansing, New York, Routledge, 2000, p. 32, potrebbe essere usato anche come attestazione della natura allegorica del linguaggio tecnicamente inteso. Cfr. M. CERRONI, «*Li versi strani*». *Forme dell'allegoria nella Commedia di Dante*, cit., pp. 34-35.

³ R. HOLLANDER, *Dante Theologus-Poeta*, in *Studies in Dante*, Ravenna, Longo, 1980, p. 83; e vd. E.R. CURTIUS, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Berna, Francke, 1948, pp. 219ss.; per una posizione contraria, incentrata cioè sul Dante poeta-theologus, cfr. D.J. COSTA, *Dante as a Poet-Theologian*, in *DS*, LXXXIX, 1971, pp. 61-72.

⁴ CH. S. SINGLETON, *The Irreducible Dove*, in «*Comparative Literature*», ix, 1957, p. 129. A partire da questa affermazione Singleton costruirà l'interezza della sua lettura allegorica della *Commedia*. Cfr. anche Z.G. BARAŃSKI, *La lezione esegetica di «Inferno» I. Allegoria, storia e letteratura nella «Commedia»*, in «*Dante e le forme dell'allegoresi*», cit., p. 96. Illuminanti le osservazioni di T. BAROLINI, *La Commedia senza Dio. Dante e la creazione di una realtà virtuale*, Milano, Feltrinelli, 2013, pp. 21-22, relative all'affermazione di Singleton, che viene rapportata a quanto Agostino teorizza nel *De Doctrina Christiana* in merito alla possibilità, riconosciuta persino ad un profeta, del ricorso alla retorica poetica: «la mia approvazione della famosa affermazione di Singleton [...] non si estende al suggerimento che Dante stesso pensasse che il suo poema fosse una finzione narrativa nel senso

di cui discute Singleton non è né esclusiva «finzione» né limitata «narrazione», ma un esito di reciproci scambi tra i due che sussistono in contemporanea. Scrivendo la *Commedia* a imitazione di Dio Dante è ovvero intenzionato a promuovere una narrazione che, anche per effetto dell'allegoria dei teologi, non venga ritenuta finta, ma che nonostante ciò rimanga pur sempre una *fictio*. Poiché la suddetta attribuzione allegorica implica la condivisione dell'autorità della verità scritturale, che dovrà però affiancarsi ad un ambito d'invenzione, Hollander propone di definire la *Commedia* come una «menzogna vera» – si percepisce chiaramente l'allusione contrastiva alla «bella menzogna» del *Convivio* –, ovvero un poema il cui significato letterale deve considerarsi vero, storicamente stabilito e non immaginifico.¹ Pertanto, al pari della *Bibbia*, quanto accade nel poema è parte di una dimensione storica, con l'ovvia eccezione di quelle inserzioni paraboliche che hanno il solo fine di rendere esplicito un messaggio morale e che conterranno dunque quella forma di allegoria consona alle «parole fittizie».² Come si vedrà a breve, Dante si premura di richiamare l'attenzione dei suoi lettori quando nel testo si incontrano sezioni di questo tipo appellandosi direttamente loro e, come accade in *Inf.* IX, pregandoli di «guardare sotto il velo» della lettera.

A questo punto è inevitabile un distinguo in merito alla natura costitutiva del livello letterale di cui si è potuto avere sentore già nell'integrazione della lacuna del secondo trattato del *Convivio* dove Vandelli e Busnelli lo definiscono come «quello che non si stende più oltre che la lettera de le parole fittizie». È questa una puntualizzazione centrale nella progettazione e nella stesura della *Commedia*.

Secondo una tradizione che risale quantomeno ad Agostino³ e Tommaso,⁴ l'attribuzione «fittizia» ad una parola la rende semanticamente inerte oltre la sua immediata valenza grafica. Al contrario, quando una parola è detta «vera» avrà la qualità di significare circostanze ed entità altre rispetto alla semplice composizione lessemica. Dante, ben consapevole di questo diverso grado di significazione, riserva per la *Commedia* «parole vere» sottraendo un primato che era esclusivo delle *Sacre Scritture*. Viene dunque da chiedersi come possa ammettersi un atto di questo tipo. Per dirimere la questione Hollander ricorda come per l'Alighieri gli eventi registrati nella letteratura dell'antichità pagana avevano una validità storica paragonabile a quella degli eventi registrati nella *Bibbia*, seppur quest'ultimi possedevano un gradiente di verità maggiore. L'esempio proposto dallo studioso americano, che prefigura delle intuizioni poi sviluppate in studi successivi,⁵ riguarda l'analisi di una serie di termini che Dante

semplice della parola. Secondo me, Dante usava consapevolmente i mezzi della finzione letteraria – le strategie poetiche e narrative – al servizio di una visione che riteneva vera, creando in questo modo un ibrido che definiva un «ver c'ha faccia di menzogna» (*Inf.* XVI 124).

¹ Con varianti minime l'espressione di «menzogna vera» ritorna tra gli altri nella Barolini (T. BAROLINI, *La Commedia senza Dio. Dante e la creazione di una realtà virtuale*, cit., pp. 21-22), in A. JACOMUZZI, *La Divina Commedia. Figura, allegoria, visione, in Il palinsesto della retorica*, Firenze, Olschki, 1972, p. 133, e in C. GRAYSON, *Poetica e poesia di Dante*, cit., p. 83.

² Cfr. D. MATTALIA, *Realismo e allegorismo*, in *La critica dantesca*, Firenze, La Nuova Italia, 1950, pp. 57-93.

³ B.D. JACKSON, *The Theory of Signs in St Augustine's «De Doctrina Christiana»*, in «Revue des études augustinienes», XV, 1969, pp. 9-49; G.H. ALLARD, *L'Articulation du sens et du signe dans la «De Doctrina Christiana»*, in *Studia Patristica*, XIV, Berlino, Akademie, 1976, pp. 377-88.

⁴ TH. A. FAY, *The Problem of God-language in Thomas Aquinas: What Can and Cannot Be Said*, in «Rivista di filosofia neo-scolastica», LXIX, 1977, pp. 385-391.

⁵ Cfr. R. HOLLANDER, *Il Virgilio dantesco. Tragedia nella Commedia*, Firenze, Olschki, 1983.

rivolge a Virgilio e al prodotto della sua attività artistica. Riferendosi al mantovano che gli appare nel drammatico momento di caduta in «basso loco» (*Inf.* I 71) dopo la comparsa delle fiere in *Inf.* I, Dante è prodigo di sinceri elogi riconoscendo nel poeta l'«autore» di quel «volume» che ha letto e riletto in ogni sua parte, quell'*Eneide* che sa «tutta quanta» (*Inf.* xx 114). Stando al conteggio delle occorrenze nella *Commedia*, il vocabolo «volume» apparirà, oltre nel primo canto dell'*Inferno* in riferimento all'*Eneide*, per altre sei volte, tutte nell'ultima cantica dove sta ad indicare la *Bibbia* o lo stesso *Paradiso*, il Libro di Dio o la sua Creazione.¹ Ugualmente, il termine «autore» che Dante associa a Virgilio ritornerà prima in *Inf.* IV (v. 113) per descrivere le anime del Nobile Castello e poi in *Par.* xxvi dove Dio è detto «verace autore» (v. 40). Virgilio non è dunque un mero favolista e l'*Eneide* non è una mera favola; Virgilio è un «autore» e la sua fatica quanto di più lontano possa esserci dell'invenzione fine a sé stessa se addirittura Hollander ritiene l'*Eneide* una controparte del *Vecchio Testamento*.² Ma ciò che più conta è che Dante aveva a disposizione per la sua *Commedia*, ed egli stesso ce lo dice con la sottigliezza dell'intratestualità lessicale e tematica, un autorevole esempio di come persino il senso letterale di un poema pagano potesse essere storicamente attendibile e non una trascurabile finzione il cui significato ultimo era contenuto nella morale avvolta dal velo di una sterile fabula. L'Alighieri rigetta così la «virgiliaca mendacia», espressione coniata per indicare una fasulla base mitologica dell'esperienza artistica.³ Inoltre, poiché l'*Eneide* sembrava condividere la stessa funzione salvifica della *Commedia*,⁴ sotto certi aspetti Dante potrà con il suo poema addirittura inverare e completare il poema pagano di Virgilio.⁵

¹ Importante è lo studio di A.R. ASCOLI, *Poetry and Theology*, in *Reviewing Dante's Theology*, II, Bern, Lang, 2013, p. 42, proprio sul significato che il termine «autore» ha in Dante in relazione al rapporto tra poesia e teologia, rispetto al quale lo studioso ritiene che non la poesia è teologia ma piuttosto che la teologia si fa poesia.

² Come scrive L. BATTAGLIA RICCI, *L'allegoria dantesca. Il contributo dei primi commentatori*, in *Lectura Dantis 2002-2009. Omaggio a Vincenzo Placella per i suoi settanta anni*, Napoli, Università degli Studi di Napoli "L'Orientale", 2011, p. 802, commentando la pratica interpretativa di Guido da Pisa che oscilla senza una regola ferma tra allegorismo poetico e teologico, «per la cultura che fu sua [di Guido], oltre che di Dante, per il quale l'*Eneide*, alta tragedia sotto il profilo stilistico, è, dal punto di vista della *lictera*, testo storico, *hystoria* e poco dopo: «l'*Eneide*, [è un testo] che un lettore medievale come Dante legge come documento storico, modello di poesia e veicolo di verità morali» (ivi, p. 807).

³ «Virgiliū musa mendacia multa colorat» (Alano di Lilla, *Anticl.* I I IV, in *PL* ccx 491 C); prima ancora della *Commedia*, come ben mette in evidenza J.A. SCOTT, *Dante's Allegory of the Theologians*, cit., pp. 35-36, non c'è nulla nel *Convivio* che faccia credere che ai poeti spetti solamente la possibilità di scrivere lavori di natura fittizia. Al contrario, i vari riferimenti alle «storie» presenti nello stesso trattato, sono un'indicazione chiara di come Dante ritenesse possibile – ed infatti lo proverà praticamente e in prima persona con la *Commedia* – che anche ai poeti fosse concessa l'eventualità di scrivere «res veras».

⁴ Stando alle parole di Stazio fu infatti il capolavoro virgiliano a «salvarlo» (cfr. *Purg.* xxii 37-45).

⁵ Cfr. K. STIERLE, *Odysseus und Aeneas. Eine typologische Konfiguration in der Commedia*, in *Das grosse Meer des Sinns*, Paderborn, Fink, 2007, pp. 23-60; M. PICONE, *Inferno I e II. L'uno e l'altro viaggio*, in **Versi contro-versi. Letture dantesche*, a c. di D. Cofano - S. Valerio, Foggia, Edizioni del Rosone, 2008, pp. 19 e 24. In questo processo di completamento Dante autore può altresì correggere passi dell'*Eneide* da egli ritenuti erronei. Ad esempio, nel poema latino si legge che la città di Mantova era stata fondata da Ocno, figlio dell'indovina Manto, laddove per Dante l'edificazione dipese da soggetti avulsi da ogni pratica magica. Poiché tale conclusione nella *Commedia* è esposta da Virgilio come verità definitiva (*Inf.* xx 97-99), il Dante *autor* mette il poeta mantovano nella condizione di «auto-correggersi» rispetto a quanto esposto nell'*Eneide*. Ciò avviene poiché Dante non poteva ammettere nell'impianto cristiano ed escatologico del suo viaggio la discendenza divinatoria di Virgilio. Così facendo l'Alighieri lo salva dall'essere associato agli indovini e contemporaneamente salvaguarda anche la credibilità della sua *Eneide*. Un altro punto in cui il personaggio di Virgilio espone un evento che è antitetico rispetto a quanto è detto nell'*Eneide* è la vicenda dell'uccisione del centauro Caco nella bolgia dei ladri. Se nella *Commedia*

Poiché questo processo di rievocazione terminologica e integrazione semantica risponde allo stesso principio di adempimento tra tipi nei rapporti figurali, viene sagacemente definito da Hollander come «figuralismo verbale», un fenomeno abbastanza radicato nella *Commedia* dove si ritrovano le condizioni che ne rendono possibile l'attuazione:

«If the poem mirrors universal history, that is, if it behaves like the literal sense of the *Bible*, then, as it develops it takes on the propensities of universal history by which its inner verbal consistencies are also ordered by a sense of "historical" progression».¹

Un termine, dunque, rimanda, lungo un asse di andamento progressivo, ad un altro termine che permette di chiarire meglio il vocabolo di partenza in merito al contenuto e alle implicazioni che riverbera nel contesto di riferimento. Per dimostrare l'uso da parte di Dante di questa forma di figuralismo Hollander esamina più di un caso – in aggiunta allo studio virgiliano «autore-volume» visto prima – di cui credo possa essere utile illustrare quello che il critico medesimo ritiene sia la migliore manifestazione dello stesso fenomeno che il poema offra. Il fatto in questione riguarda Ulisse.²

Tra i molti particolari che qualificano l'episodio ulissiano di *Inf.* xxvi Hollander considera con particolare premura il movimento della nave dell'eroe greco che, dopo l'«orazion picciola», si volge a levante stabilendo la direzione del viaggio:

e volta nostra poppa nel mattino,
dei remi facemmo ali al folle volo,
sempre acquistando dal lato mancino (*Inf.* xxvi 124-26).

In un dialogo tra immagini nautiche la «poppa» riacquista spazio in un ideale luogo testuale, laddove cioè la «poppa» di Ulisse, inabissata per volere divino, scompare per sempre agli occhi del lettore:³

Da poppa stava il celestial nocchiero,
tale che faria beato pur descritto;
e più di cento spiriti entro sediero (*Purg.* II 43-45).

In *Purg.* II l'angelo nocchiero governa la nave di anime salvate alla dannazione e pronte a purgarsi per salire a Dio. Qui, nel riuscito approdo alla spiaggia del secondo regno della barca sulla quale l'angelo «da poppa stava», trova adempimento la figurazione del viaggio di Ulisse che proprio in quelle acque aveva subito le incontrovertibili disposizioni divine interrompendo senza alcuna possibilità di resistenza la sua navigazione. Sempre nella seconda cantica, la «poppa» ricorrerà con intenti descrittivi ancora più nobili. Così Dante si esprime in merito all'apparire di Beatrice nel Paradiso terrestre:

si afferma che il mostro venne ucciso da Ercole a bastonate (*Inf.* xxv 31-33) nel poema virgiliano muore, sempre per mano d'Ercole, ma per soffocamento; stesso dicasi per la divergenza della descrizione di Briareo tra l'*Eneide* e il basso *Inferno* dantesco. Laddove nel poema latino gli vengono attribuite cinquanta teste ed è detto centimane (*En.* VI 287; X 565-68), nel rispondere a Dante che desidera vedere quel gigante, Virgilio sottolinea che l'unica differenza rispetto a Efialte è la ferocia che egli esprime (*Inf.* xxxi 103-05).

¹ R. HOLLANDER, *Allegory in Dante's Commedia*, cit., p. 105.

² Gli esempi non considerati coinvolgono Francesca e Catone.

³ Laddove ad Ulisse mancano le forze, Gesù dimostra la sua autorità: «Egli [Gesù] se ne stava a poppa, sul cuscino, e dormiva. Allora lo svegliarono e gli dissero: "Maestro, non t'importa che siamo perduti?". Si destò, minacciò il vento e disse al mare: "Taci, calmati!". Il vento cessò e ci fu grande bonaccia» (*Mc* 4 35-41).

Quasi ammiraglio che in poppa e in prora
viene a veder la gente che ministra
per li altri legni, e a ben far l'incuora (*Purg.* xxx 58-60).

Beatrice si fa ammiraglio «of the fleet of which Dante's bark is one»¹ in quanto la *Commedia* stessa «has by now become a ship».² Le immagini associate al termine «poppa» formano quindi una successione di adempimento progressivo: dal viaggio di Ulisse al viaggio purgatoriale fino al viaggio didascalico di salvezza dell'anima esposto come fine della *Commedia*.

L'ultimo elemento della catena figurale consente dunque una migliore comprensione, che si consegue retrospettivamente, degli elementi che lo hanno preceduto ed introdotto e contemporaneamente dell'intera successione.³ Questo tratto, che riguarda le coordinate temporali in cui il figuralismo si dispiega, sembra essere caratteristico dell'esperienza dantesca e persino fondamentale, al di là di un discorso di allegoresi pura, per una configurazione armonica e modulare dell'intera narrazione del poema.⁴

Poiché per un lettore leggere la *Commedia* presuppone ovviamente il suo essere ancora in vita, venire a conoscenza delle vicende del regno dei morti implica l'anticipare l'entrata in una realtà che lo attende e che è pertanto ad esso futura. L'andare a disvelare significati reconditi di eventi e/o personaggi di quella dimensione che per noi è ancora da venire vorrà dire muoversi al ritroso (passato) da una condizione già definita di piena compiutezza (futuro). Ogni tentativo di apertura del senso ultimo riposto in quella compiutezza implicherà una sua rottura per dare spazio ad un suo stadio precedente: dal compiuto (*dopo*) si passerà alla sua formazione (*prima*).

Quando incontriamo un qualsiasi abitante dell'oltretomba dantesco o assistiamo ad una loro azione siamo prima di tutto al cospetto del loro attuale «stato in morte» e solo successivamente, per quanto quasi contemporaneamente, si farà strada in noi la consapevolezza che quello *stato* è il compimento di una data condotta terrena. Coerentemente con lo «status animarum post mortem», l'ordine tradizionale del figuralismo è capovolto allorché la ricerca di soggetti o eventi coinvolti nel rapporto tipologico comincerà solo dopo che ne è stato mostrato l'adempimento:

¹ R. HOLLANDER, *Allegory in Dante's Commedia*, cit., p. 123.

² *Ibid.* Per un altro prospetto sull'uso e sul valore della «poppa», nello specifico in rapporto all'inizio della *Commedia* cfr. J.A. SCOTT, *Dante's Admiral*, in IS, 1972, p. 32.

³ La medesima logica procedurale è illustrata e giudicata necessaria per valorizzare la ricchezza della poesia della *Commedia* da CH. S. SINGLETON, *La poesia della Divina Commedia*, cit., p. 482, il quale parla di «visuali retrospettive» che sono parte di un «processo con cui nel poema si attua la graduale rivelazione di una linea di significato [...] [che] rappresenta, in miniatura, il modo in cui avviene la graduale "rivelazione" di tutta la struttura lungo il filo della narrazione»; cfr. anche ID., *The vistas in retrospect*, in *Atti del Congresso Internazionale degli Studi Danteschi*, Firenze, Olschki, 1965-66, pp. 279-303; anche L. BATTAGLIA RICCI, *Polisematicità e struttura della Commedia*, in *Dante e la tradizione letteraria medievale*, cit., p. 189, parla di una «lettura a ritroso» per conseguire una pertinente interpretazione allegorica della *Commedia*.

⁴ Z.G. BARAŃSKI, «Sole nuovo, luce nuova», cit., p. 228, tratta questa eventualità in merito a *Purg.* xxvii: «Nei primi 45 versi del canto xxvii del *Purgatorio* [...] Dante intesse abilmente una complessa rete di iterazioni strutturali i cui elementi costituiti si riallacciano per tutti i primi sessantuno canti, muovendosi all'indietro da un momento cruciale, da un punto di vista narrativo, di arrivo e di transizione».

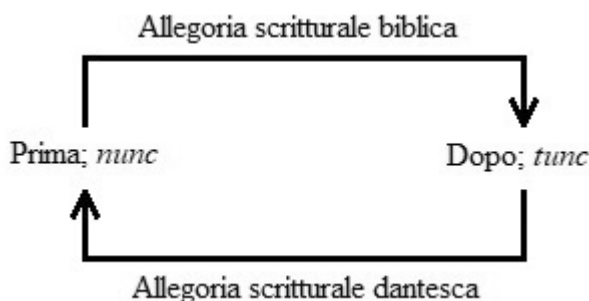
«We see the fulfillment and then look for the *figura*».¹

«Dante's method is unusual in that we must move from his condition *now* to the previous type of that condition, thus reversing the usual biblical procedure, which moves from *then* to *now*».²

Lo stesso è notato da Armour:

«the creatures and souls, landscapes and symbols, experiences and lessons which Dante the traveller and his subsequent hearers and readers learn from the *littera* sense must be read back into the reform of this life which precedes and will predetermine it».³

In questo paradigma temporale l'*ora* di cui parla Hollander diventa per Dante il *dopo* del «momento precedente», mentre quest'ultimo si attesterà come il *prima*. Nelle Scritture, al contrario, si passa «ex illis quae facta sunt usque ad ista quae fiunt»,⁴ dalle cose che *sono* a quelle che *saranno*, dal *prima* al *dopo*:



A risentirne è chiaramente anche l'eventualità di una tensione verso il futuro. Per cui, il lettore del poema deve, attraverso ciò che vede «ora» nella lettera quale punto conclusivo di un adempimento figurale progressivo iniziato nel passato, giungere ad un senso morale e poi anagogico che lo spingeranno verso il futuro, dato che il piano morale incide sulle scelte della vita da compiersi solo *dopo* la percezione di un *exemplum*, di logica antecedente all'atto morale stesso, e perché il piano anagogico rivela la volontà di Dio che sarà totalmente evidente solo alla fine dei tempi.⁵ D'altronde, se, come diceva Gregorio, l'allegoria edificava la fede⁶ e la tropologia la carità, l'anagogia edificava la speranza di un'ascensione verso Dio dettata da tempi escatologici.

In aggiunta a quanto detto, Hollander rimanda anche ad un altro aspetto da tenere in considerazione e cioè la presenza di un doppio soggetto nel poema che viene coinvolto nelle spire del figuralismo. Oltre ad un soggetto che vede – e fa vedere – lo stato delle anime dopo la morte attivando il succitato processo di progressione figurale,

¹ R. HOLLANDER, *Allegory in Dante's Commedia*, cit., p. 132.

² ID., *Studies in Dante*, cit., p. 68; cfr. anche R. TUVE, *Allegorical Imagery*, Princeton, Princeton University Press, 1966, pp. 47 e 403.

³ P. ARMOUR, *Allegory and Figural Patterns in the Commedia: a review*, in **Patterns in Dante. Nine Literary Essays*, a c. di C. O'Cuilleain - J. Petrie, Dublin, Four Courts, 2005, p. 65.

⁴ AGOSTINO, *De fide rer.* c. v n. 10.

⁵ Cfr. R. HOLLANDER, *Dante Studies*, cit., p. 68. A.C. CHARITY, *Events and their Afterlife*, cit., p. 63, nota: «the prophetic faith [...] can look to the future and see it in terms of the past, though the past is to be transcended. [...] in the prophets and among the people, predication or expectation is typological in structure: the past provides analogical signs of the future».

⁶ In *PL LXXVI 1302 A*.

vi è anche un soggetto che non si limita ad osservare quelle anime, ma entra nella loro sfera d'azione agendovi di conseguenza. Ecco perché Montano ebbe modo di scrivere che «passare attraverso il mondo del male, giungere al regno dei cieli, doveva necessariamente significare, per [Dante], *essere nel male*, partecipare della beatitudine celeste». ¹ Ciò che unisce questi due soggetti è per Hollander proprio il figuralismo e l'esito del loro congiungimento è la determinazione di una storia universale.

Prendiamo come esempio l'inizio dell'ascesa di Dante alla montagna del Purgatorio. Limitandoci a considerare il viaggio che il pellegrino ha compiuto fin qui, fatto dunque di sola *osservazione* dello stato delle anime dopo la morte, possiamo attribuirgli i consueti quattro significati scritturali: letteralmente Dante comincia la salita lungo le cornici purgatoriali per un cammino che condurrà alla Grazia; allegoricamente viene indicata la crescita etica dell'uomo che segue un percorso di avvicinamento a Dio; moralmente l'ascesa di Dante, nel corso della quale ci verranno mostrati gli effigiati effetti dall'accondiscendenza e del diniego delle virtù, ci insegna la corretta prassi da tenere per essere buoni cristiani; anagogicamente è indicato che la volontà di Dio e il congiungimento tra piano terreno e spirituale si manifestano scegliendo un mortale che sia mediatore della sua lezione presso i suoi simili. Se tuttavia si considerano ora anche gli esiti delle azioni compiute da Dante per arrivare a questo punto della narrazione e vengono rapportati a quelli conseguenti ai comportamenti delle anime incontrate, emergeranno delle estensioni di figuralismo prima non considerate. Quando Dante giunge alla spiaggia purgatoriale, oltre agli attributi della lettura secondo i quattro sensi, sarà altresì figuralmente collegato ad Ulisse poiché è riuscito in un'azione in cui il greco ha fallito dato che la nave di quest'ultimo affonda alla vista del Purgatorio; sarà collegato a Catone poiché esprime l'azione del desiderio di libertà dal male che ha appena visto nell'Inferno, e Catone «libertà va cercando» (*Purg.* I 71); sarà collegato a Cristo nell'atto di discesa e fuoriuscita dagli Inferi ora confermata dall'approdo purgatoriale. Quest'ultimo paragone è di particolare importanza poiché, seppur secondo modalità di raffronto diverse, può valere anche per lo stesso Catone che è *figura Christi* poiché è figura di Mosè. ² Cosa sta dunque accadendo? Quello che si sta verificando è che tutte le entità soggette al figuralismo, dai personaggi agli eventi, Dante come Catone, tendono verso un unico punto di fuga – come suggerisce la doppia equivalenza Dante-Cristo/Catone-Cristo – che esprime un valore di rappresentazione storica totalizzante:

«the result is that all the figures come together; and the result of this [...] is that the literal sense of the *Divine Comedy* is joined to universal history». ³

È questo certamente uno dei grandi vantaggi che possiede un poeta che trae da Dio il suo modo di scrivere e che lo rende atto a ricreare molti momenti in un unico istante, non mere reminiscenze verbali, ma concrete situazioni parallele che il lettore, se sperato e predisposto alla fede, sarà in grado di vedere simultaneamente. Quando Dante,

¹ R. MONTANO, *L'allegorismo medievale e il simbolo dantesco*, in *Dante filosofo e poeta*, Roma, Salerno ed., 2016, p. 170.

² Secondo la tradizione paolina, il volto di Mosè prefigura la gloria di Cristo: «illuminatio Evangelii gloriae Christi» (*Cor.* II IV 4).

³ R. HOLLANDER, *Allegory in Dante's Commedia*, cit., p. 135.

ormai in procinto di chiudere il *Paradiso*, scriverà «Nel suo profondo vidi che s'inter-
na, / legato con amore in un volume, / ciò che per l'universo di squaderna; / sustanze e
accidenti e lor costume, / quasi conflati insieme, per tal modo / che ciò ch'ì dico è un
semplice lume» (*Par.* xxxiii 85-90), la sua competenza figurale avrà così raggiunto la
maturazione definitiva riuscendo a concludere in un'unica, universale pagina l'inte-
rezza dell'esperienza mistica.¹

3. 2. *L'allegorismo negli appelli al lettore*

In precedenza si è detto come Hollander ritenga che i passaggi in cui Dante sospende
la convenzionale narrazione degli eventi poematici siano candidati ideali per accoglie-
re l'allegoria *in verbis*. Tuttavia, il discorso è molto più complesso di quanto una simile
dichiarazione di poetica possa suggerire. Per dimostrarlo, è bene cominciare da uno
dei primi appelli al lettore della *Commedia*, quello di *Inf.* ix che precede l'apparizione
del Messo angelico e segue l'invocazione di Medusa innalzata dalle Erinni:²

O voi ch'avete li 'ntelletti sani,
mirate la dotrina che s'asconde
sotto il velame degli versi strani (*Inf.* ix 61-63).

Ad una prima lettura la richiesta avanzata da Dante non sembra presenti grossi pro-
blemi di decifrazione in quanto i lettori dagli intelletti sani – «lo nostro intelletto [...]»
sano dire si può, quando per malizia d'animo e di corpo impedito non è ne la sua ope-
razione» (*Conv.* iv xv 11) – sono sollecitati a penetrare l'*integumentum*, la superficie
esterna dello strato letterale e giungere al nucleo nascosto della verità morale. Se la
prescrizione dei compiti da svolgere è di per sé chiara, più di un dubbio rimane sul
loro ambito d'applicazione. Quali sono ovvero i «versi strani» che devono essere dispo-
gliati della patina di finzione che offusca il valore intrinseco dello scrivere dantesco?
Più generazioni di commentatori si sono posti tale domanda. Il metodo adottato da
Hollander per individuarli fa leva sull'incongruenza del livello letterale in relazione
alla logica complessiva della scena. Se la tonalità degli eventi che si consumano sotto i
bastioni chiusi di Dite – l'apparire delle Furie e l'invocazione di Medusa affinché ren-
da Dante di «smalto» – è coerente con il riprocessare il materiale mitico che l'Alighieri
trae dall'*Eneide* e che gli permette di rapportarsi a Teseo ed Enea, apparentemente
incomprensibile è invece l'atto di Virgilio che, fatto girare Dante in direzione opposta
a Dite, sovrappone le sue mani a quelle del discepolo che già ricoprono i suoi occhi.
La stranezza sta nel fatto che Dante stesso si era già mosso per tutelarsi dalla minaccia
medusea:

ed elli stessi
mi volse, e non si tenne alle mie mani,
che con le sue ancor non mi chiudessi (*Inf.* ix 58-60).

¹ Cfr. P. GIANNANTONIO, *Struttura e allegoria nel Paradiso*, in LC, xi, 1982, p. 77.

² Lo studio degli appelli al lettore nella *Commedia* presenta contributi oramai divenuti classici tanto per una loro contestualizzazione tematica quanto stilistica. Cfr., ad es., E. AUERBACH, *Gli appelli di Dante al lettore*, in *Studi su Dante*, cit., pp. 292-304; e L. SPITZER, *The addresses to the reader in the Commedia*, in *Itálica*, xxxii, 1955, pp. 143-65.

Secondo Hollander, dunque, ciò di cui l'autore richiama la nostra attenzione è la strana azione compiuta da Virgilio e pertanto i tre versi che la descrivono sono ritenuti dal critico «strani».¹

Se la dottrina è celata sotto i versi strani e quest'ultimi sono raffigurati dall'inconscia azione di Virgilio, interpretare l'agire del poeta mantovano equivale a cogliere la dottrina a cui Dante si riferisce. L'atto di Virgilio non è allora storicamente inteso poiché serve solo a trasmettere una morale; è dunque paragonabile ai passi parabolici o proverbiali della *Bibbia*. Ciò ha un'incidenza sulla tipologia di allegoria che può trovarsi nelle terzine che, conclude Hollander, non può che essere del tipo dei poeti poiché non è ammessa una forma allegorica scritturale in sezioni testuali prive di autenticità storica. Le azioni di Virgilio sono infatti vere *in verbis* e non *in facto*. Questo confermerebbe l'ipotesi del critico secondo la quale i momenti di sospensione della narrazione, proprio perché implicano una parallela interruzione del principio di verità testuale, sono contenitori naturali dell'allegoria dei poeti.²

Il prospetto allegorico si complica però notevolmente una volta che viene esplicitata la dottrina che il lettore deve recepire. Se Virgilio ricopre gli occhi di Dante nonostante il discepolo avesse già provveduto da sé a compiere quell'atto difensivo, ciò vorrà dottrinalmente dire che l'uomo comune – qui si percepisce l'approccio interpretativo dei primi commentatori – non ha forza sufficiente per resistere alle tentazioni peccaminose e necessiterà dunque di un sostegno che ne rinvigorisca l'innata debolezza. Virgilio, nelle vesti della Ragione, può fungere da rafforzamento alle mancanze umane. Coerentemente viene così inscenata un'azione di personificazione allegorica (Virgilio-Ragione). Tuttavia, se quest'ultima è sufficiente ad evitare la morte dell'anima del pellegrino, questi non può che dipendere da una forza ancora più alta affinché, dopo aver scampato il pericolo di atrofizzazione morale, possa muoversi verso Dio.³ Ecco che il Messo angelico verrà a rompere la stasi in cui si trovano Dante e Virgilio. Un evento – arrivo e azione dell'angelo – che è parte di una sezione in cui la lettera è «vera», che è cioè in grado di esprimere contenuti storicamente fondati, completa dunque il significato profondo di una sezione – l'appello al lettore – in cui la lettera è

¹ R. HOLLANDER, *Inferno IX, 58-63: «sotto 'l velame de li versi strani»*, in «Electronic Bulletin of the Dante Society of America», 2013.

² Dello stesso avviso è anche CH. S. SINGLETON, *Studi su Dante. Introduzione alla Divina Commedia*, cit., p. 149, che nel chiedersi quale possa essere l'allegoria in quei passi in cui Dante invita il lettore a ritrovare un senso ascoso ritiene che «non incontriamo in tali passi l'allegoria principale del poema [quella dei teologi]». Di contro a questa ipotesi, e in generale alla tendenza di ravvisare la presenza dell'allegoria *in verbis* in questo episodio, cfr. J. FRECCERO, *Medusa: the Letter and the Spirit*, in «Yearbook of Italian Studies», II, 1972, pp. 1-18; D. HEILBRONN, *Dante's Gate of Dis and the Heavenly Jerusalem*, in «Studies in Philology», 72, 1975, pp. 167-92; G. MAZZOTTA, *Dante, Poet of the Desert*, Princeton, Princeton University Press, 1979, pp. 275-94. L'eventualità di un inquadramento allegorico scritturale non è per nulla isolata anche tenendo conto di una lunga tradizione che paragonava il «velame» e la sua funzione ricoprente al rapporto che intercorre tra la lettera biblica e lo Spirito in essa contenuto («spiritualem intelligentiam sub velamine litterae non cognoscebat», Bruno di Segni, *In. Gen.*, in *PL* CLXIV 205 C) o considerava il velo il mezzo che avvolgendo la lettera ne nobilitava la materia («Super vilem litteraturam, spiritalis intelligentiae conspicit ornamentum», Ruperto, in *P.L.* CLXVII 1473 D). Sull'atto e sul significato biblico del velo squarciato cfr. A. PELLETIER, *La tradition synoptique du «voile déchiré»*, in «Recherches de science religieuse», 46, 1958, pp. 161-80.

³ A.A. IANNUCCI, *Dottrina e allegoria in Inferno VIII, 67-IX, 105*, in **Dante e le forme dell'allegoresi*, cit., pp. 99-124.

«fittizia». Che il Messo debba ascrivere ad una forma allegorica che non possa prescindere da una verità scritturale è presto dimostrato dalla denominazione del personaggio. L'essere inviato da Dio – «da ciel messo» (*Inf.* IX 85), dunque *signum coeleste* – fa dell'angelo un *vestigium Dei*, una manifestazione della Grazia che Dio invia al fedele che per beneficiarne dovrà scioglierne la forma – la *lictera* – nella quale si mostra. È inevitabile che lungo questo atto di lettura ci si conformi ai principi di un'ermeneutica scritturale, ovvero a «quel processo straordinario in cui un segno divino illumina altri segni»,¹ proprio come nel complesso meccanismo degli eventi di *Inf.* IX.

Si viene così a determinare una coesistenza, o quantomeno un dialogo serrato, tra tipologie allegoriche contrastanti:

«in a very clear example of Dante's use of the allegory of the poets, we find that the technique is combined with the allegory of the theologians, a literal sense that is to be treated as historical, with the exception of Virgil's actions, which are not».²

Altro appello considerato da Hollander, ugualmente apposto da Dante in un momento di interruzione «of the usual technique of the poem, which is to take its literal sense literary or historically»,³ è in *Purg.* VIII 19-21:

Aguzza qui, lector, ben li occhi al vero,
ché 'l velo è ora ben tanto sottile,
certo che 'l trapassar dentro è leggiere.

Come per *Inf.* IX, anche questa terzina è associata all'allegoria dei poeti poiché l'avvertimento in essa contenuto sarebbe rivolto alla scena di lotta tra gli Angeli dalle spade mozzate e il serpente che minaccia la Valletta dei Principi, conflitto rispetto al quale il lettore deve aguzzare «ben li occhi». La scena è intesa da Hollander come un passaggio parabolico, e dunque di *veritas in verbis*, funzionante come trasmettitore di un messaggio morale che è quello di essere sempre all'erta alle minacce del peccato e di non rimandare l'azione di attacco contro le tentazioni che lo preannunciano. Sarà infatti questo lo schema d'azione degli Angeli che oltre a fare la guardia alla Valletta sono anche pronti a scagliarsi contro il serpente che lì apparirà. Una sezione priva di validità storica, nonostante l'atmosfera sembri suggerire il contrario,⁴ non può che nuovamente imporre la presenza dell'allegoria dei poeti.⁵

La coesistenza di dissimili varietà allegoriche, vista quantomeno con evidenza nel caso dell'appello al lettore di *Inf.* IX, predispone un'ambivalenza che Hollander riscontra anche rispetto alla tecnica della personificazione allegorica della *Commedia*.

¹ Z.G. BARAŃSKI, *Guido Cavalcanti tra le cruces di Inferno IX-XI, ovvero Dante e la storia della ragione*, in **Ver-si controversi*, cit., pp. 48-52, 64-66. Barański segnala tale prospetto discutendo delle *cruces* che si dipanano nella successione dei canti IX-XI dell'*Inferno* con le quali indaga il «disdegno di Guido» nell'ambito ereticale. Cfr. ID., *Dante e i segni. Saggi per una storia intellettuale di Dante Alighieri*, Napoli, Liguori, 2000, in merito al complesso problema dell'interpretazione segnica in Dante.

² R. HOLLANDER, *Allegory in Dante's Commedia*, cit., p. 245.

³ Ivi, pp. 245-46.

⁴ Nel passo è infatti allusa sia la caduta nel peccato che la difesa della Valletta dei Principi-Eden da parte dei Cherubini con le spade di fuoco (*Gen.* 3 24), oltretutto il loro ritorno all'Empireo («Ambo vegnon dal grembo di Maria», *Purg.* VIII 37).

⁵ Hollander rafforza tra l'altro la sua posizione citando A. BARTLETT GIAMATTI, *The Earthly Paradise and the Renaissance Epic*, Princeton, Princeton University Press, 1966, relativamente al «forse» che Sordello usa per introdurre il serpente che inficerebbe a priori, per la sua natura dubitativa, la dimensione di certezza storica che un testo che poggia sull'allegoria *in factis* deve inevitabilmente possedere.

Tra le prove estratte dal testo, la lettura di Gerione è particolarmente funzionale al discorso che si sta tentando di sviluppare. Come il poema ci suggerisce apertamente, Gerione è certamente l'incarnazione della frode. Eppure, nonostante la concretizzazione di un concetto tangibile ma astratto, il lettore, stando anche alla descrizione fisica e ai movimenti che il mostro compie,¹ ha come l'impressione di trovarsi al cospetto di un demone reale. Viene cioè a determinarsi una coesistenza tra «figurale» e «figurativo», che coincide perfettamente, dice Hollander, con la differenza che intercorre tra l'allegoria *in verbis* e quella *in factis* in merito al principio di verità storica: se l'agire di Gerione, il suo guizzare nell'aria e il volo che compie con Dante e Virgilio in groppa sono tratti che rapportandolo *figuralmente* al volo di Fetonte (*Inf.* xvii 107) e a quello di Icaro (*Inf.* xvii 109) suggeriscono di aver a che fare con un'entità colta storicamente e viva in una dimensione di concretezza,² contemporaneamente il mostro rimane comunque una «sozza imagine di froda» (*Inf.* xvii 7), ovvero una creazione poetica figurale di inconsistenza fattuale. Pertanto Gerione, e tutte le altre entità che condividono questa ambivalenza esistenziale, «both exist and do not exist in the order of the actual world with its actual history».³

Dante dà dunque prova del possibile assottigliamento tra due diverse prospettive di creazione, portatrici a loro volta di altrettante tracce allegoriche. Per volere dell'autore viene cioè volontariamente meno la divergenza tra una *creatio* poetica ed una teologica e con essa anche quella tra l'allegoria *in verbis* e *in factis* poiché entità figuralmente operanti possono anche essere, sotto una luce particolare, storicamente espresse.

¹ G. CAMBON, *Examples of movement in the Divine Comedy (An experiment in reading)*, in «Italice», xl, 1963, 2, pp. 108-31.

² Anche M. BARBI, *Allegoria e lettera nella Divina Commedia*, in *Problemi fondamentali per un nuovo commento della Divina Commedia*, Firenze, Sansoni, 1955, p. 132, sottolinea l'aspetto di viva immagine di Gerione, ma lo fa come esempio per avvalorare la necessità di non spingersi alla ricerca di dottrine nascoste all'infuori della «grande» allegoria della *Commedia* – la descrizione del traviamiento della società cristiana e la profezia di un suo risanamento per merito di un Veltro-DUX che sconfiggerà la lupa-cupidigia – e di quelle che ad essa si riferiscono (come il carro, il Grifone e l'Aquila della processione purgatoriale): «Quello che della “sozza imagine di frode” il poeta descrive da quando, obbediente al singolare richiamo di Virgilio, venne su e “a proda del burrato”, sino a quando “lenta lenta” principiò a scendere, è bastante, e son pochi tratti sparsi, a farci sentire il senso anche fisico di ribrezzo e di repugnanza ch'egli provò: ma sostituite a quei particolari descrittivi il significato che voi pensate si debban loro attribuire interpretando riposte intenzioni del poeta, e vedrete come tutto si raffredda e scolorisce».

³ R. HOLLANDER, *Allegory in Dante's Commedia*, cit., p. 249. P. ARMOUR, *Allegory and Figural Patterns in the Commedia: a review*, cit., p. 46, sottolinea che Gerione, preso come esempio valido per una condizione più generale applicabile all'intera *Commedia*, nonostante sia esplicitamente definito da Dante un chiaro simbolo della frode, risulta essere altrettanto vero nei suoi gesti e nelle sue azioni e dimostrando come la tecnica poetica impiegata dall'Alighieri nel poema è esattamente opposta a quella utilizzata per scrivere un'opera di finzione in cui predominerebbe nella sua esclusiva integrità la più pura forma di simbolismo dipendente da un'allegorismo poetico.

COMPOSTO IN CARATTERE SERRA ITALIAN OLD STYLE DALLA
FABRIZIO SERRA EDITORE, PISA · ROMA.
STAMPATO E RILEGATO NELLA
TIPOGRAFIA DI AGNANO, AGNANO PISANO (PISA).

*

Novembre 2022

(CZ2/FG13)



*Tutte le riviste Online e le pubblicazioni delle nostre case editrici
(riviste, collane, varia, ecc.) possono essere ricercate bibliograficamente e richieste
(sottoscrizioni di abbonamenti, ordini di volumi, ecc.) presso il sito Internet:*

www.libraweb.net

*Per ricevere, tramite E-mail, periodicamente, la nostra newsletter/alert con l'elenco
delle novità e delle opere in preparazione, Vi invitiamo a sottoscriverla presso il nostro sito
Internet o a trasmettere i Vostri dati (Nominativo e indirizzo E-mail) all'indirizzo:*

newsletter@libraweb.net

*

*Computerized search operations allow bibliographical retrieval of the Publishers' works
(Online journals, journals subscriptions, orders for individual issues, series, books, etc.)
through the Internet website:*

www.libraweb.net

*If you wish to receive, by E-mail, our newsletter/alert with periodic information
on the list of new and forthcoming publications, you are kindly invited to subscribe it at our
web-site or to send your details (Name and E-mail address) to the following address:*

newsletter@libraweb.net