

“SE BEN RICORDO”:¹ MEMORIA E INTERTESTO NELLA COMMEDIA DI DANTE

SILVIA LA REGINA

ABSTRACT L’obiettivo di questo articolo è esaminare brevemente il concetto classico e medievale di memoria e vedere come esso compaia in Dante, considerandolo alla base dei ricchissimi rapporti intertestuali fra la *Commedia* e la cultura del tempo. Si traccia un breve panorama della nozione, e ancor più del termine, di intertestualità. Infine, si prendono in considerazione due esempi in cui la *Commedia* si fa a sua volta intertesto.

PAROLE CHIAVE: intertestualità; Dante; memoria; letteratura brasiliana.

RESUMO: Este trabalho procura examinar rapidamente o conceito clássico e medieval de memória e sua presença na obra de Dante, na base das riquíssimas relações intertextuais entre a *Commedia* e a cultura da época. Após um breve panorama da noção de intertexto, são considerados dois exemplos nos quais a própria *Commedia* se torna intertexto.

PALAVRAS-CHAVE: intertextualidade; Dante; memória; literatura brasileira.

1. Inf., XVIII, 120.



ABSTRACT: The aim of this work is to examine briefly the classical and medioeval concept of memory and its presence in Dante's work, seen as the basis of the multiple intertextual relationships between the *Comedy* and its contemporary culture. After a brief overview of the notion of intertext, I give two examples of the *Comedy* itself turned into intertext.

KEYWORDS: intertextuality; Dante; memory; Brazilian Literature.

La cultura di Dante, probabilmente, è uno degli argomenti su cui maggiore è la bibliografia disponibile. Fatto questo che, se da una parte scoraggia chi pensi a nuovi contributi, dall'altro costituisce uno stimolo quasi irresistibile, perché in un argomento così ricco, in una personalità poetica così prorompente, in un *mare magnum* di testi di studiosi di incontestabile autorità, è ancora possibile intrufolarsi senza ambizioni di "originalità" – idea oramai così *passé* – ma con l'obiettivo di individuare e sottolineare rapporti e affinità in una prospettiva, se non diversa, di *traduzione* in ambito dantesco di sensibilità e suggestioni della contemporaneità: termine più che abusato, ma che qui sta a significare, in rapporto all'innegabile vitalità del testo poetico dantesco, la duttilità di molta della critica e teoria attuale, la cui chiave di lettura, senza forzature, può essere applicata anche, per esempio, alla *Commedia*.

Evidentemente, per scrivere in modo non dico esauriente, ma almeno tale da coprire la maggioranza degli aspetti intertestuali della *Commedia*, sarebbe necessario un lavoro di caratteristiche quasi enciclopediche, dimensioni notevolissime e lunga, lunghissima durata. Perciò in questa sede si è scelto di affrontare più il metodo che il testo in sé, in una prospettiva che si configura maggiormente come proposta di lavoro, suggerimento e spunto per ricerche future piuttosto che come concreta applicazione all'analisi dell'intertexto dantesco.

Inoltre, pensando alla lettura di Silvano Santiago del rapporto fra letterature "emissoras e receptoras", e al dialogo – via Kristeva e Barthes, citati più avanti – non solo col panorama letterario già esistente all'epoca, ma anche considerando il lettore

come “lo spazio in cui si iscrivono tutte le citazioni” (BARTHES, 1988, p. 59), con i testi usciti successivamente, si è deciso di fare un breve *excursus* sulla presenza di Dante in due autori brasiliani, nella prospettiva in cui la *Commedia* a sua volta si fa intertesto vivo.

Non, quindi, studio dell’influenza della *Commedia* nella letteratura brasiliana – non solo per limiti di spazio, ma soprattutto per considerare la terminologia e la metodologia inadeguate e oramai anacronistiche – ma brevi cenni su come alcuni autori hanno reagito agli stimoli danteschi, rileggendo e creando nuovamente la poesia del fiorentino per farne opere diverse e autonome, in cui la voce dantesca riecheggia rinnovata, fino alle traduzioni dantesche di Haroldo de Campos; nella prospettiva di Maria Corti, per la quale “un testo si proietta nel passato della letteratura in modo da creare nessi fino a quel momento inediti” (CORTI, 1983, p. 70).

2. L’idea che è alla base del concetto di intertestualità, quella del rapporto di ogni testo con altri testi e con diversi contesti storici, è in sé ovviamente assai antica, se consideriamo per esempio la questione dell’esegesi biblica, nella quale l’identificazione del senso allegorico dipende dal raffronto fra Antico e Nuovo Testamento (cfr. COMPAGNON apud BERNARDELLI, 2000, p. 3) o la pratica poetica cinquecentesca dell’*imitatio* (*ibidem*), al che si può comunque aggiungere che il riuso di elementi testuali precedenti – e di risorse retoriche, locuzioni, versi, riferimenti mitologici, generici *topoi* – accompagna tutta la storia della letteratura, nel continuo omaggio agli antenati ed ai modelli, a quei classici dei quali nel medioevo, come Bernardo di Chartres, si diceva “*nos esse quasi nanos gigantium humeris insidentes*”. La differenza è che tali inserzioni dell’antico nel nuovo, omaggi, citazioni, riferimenti, vanno considerati fenomeni intertestuali, estranei a una teorizzazione sull’intertestualità che, questa sì, risale alla seconda metà del Novecento.

L’uso del termine “intertestualità”, com’è noto, è relativamente recente, considerando che è stato usato per la prima volta da Julia Kristeva, all’epoca giovane esponente della *nouvelle critique*, in un articolo su Bachtin apparso nel 1967 su *Critique*, La parola, il dialogo e il romanzo (1967) (KRISTEVA, 1977); punto di partenza erano le considerazioni su dialogismo, polifonia e eteroglossia tessute da Bachtin, specificamente nella sua teoria del romanzo della metà degli anni ’30 (BAKHTIN, 2002²), là dove lo studioso russo identifica “*um meio flexível [...] de discursos ‘alheios’ sobre o mesmo objeto, sobre o mesmo tema*” (BAKHTIN, 2002, p. 86), in quella “*dialogicidade interna do discurso*” (BAKHTIN, 2002, *passim*), in quel multi e plurilinguismo propri dell’opera letteraria e specificamente del romanzo, che fanno della “*pluridiscursividade e a dissonância*” un sistema letterario armonioso (BAKHTIN, 2002, p. 105-106). Ogni parola e ogni testo si trovano come immersi

2. Cito dall’edizione brasiliana, della quale conservo la grafia del nome dell’autore.

in una rete di rapporti dialogici; dunque il dialogo e la coesistenza fra vari linguaggi e discorsi, vari codici, varie ideologie, anche contrastanti fra loro, darebbero vita al romanzo polifonico, di cui quelli di Dostoevski sono per Bachtin un esempio (in contrapposizione a quelli di Tolstoj, monologici). Questa quindi la base, relativamente flessibile e perciò foriera di notevoli sviluppi, delle considerazioni della Kristeva, che, approfondendone il concetto, scrive che “ogni testo si costruisce come un mosaico di citazioni, ogni testo è l’assorbimento e la trasformazione di un altro testo” (KRISTEVA, 1978, p. 109), dando quindi enfasi all’aspetto della *produttività* del testo (cfr. COMPAGNON, 2003, p. 111). Successivamente, già nel 1968, la studiosa franco-bulgara definisce l’intertestualità come “interazione testuale che ha luogo all’interno di un solo testo. Per il soggetto della conoscenza, l’intertestualità è una nozione che sarà l’indice del modo in cui un testo legge la storia e vi si inserisce” (KRISTEVA, 1980, p. 20).

Tali considerazioni sono state sviluppate e approfondite da Roland Barthes, in una direzione, però, che allargava probabilmente in modo eccessivo, o comunque in modo tale da farlo pressoché onnicomprensivo, il concetto di intertestualità, rendendolo forse poco applicabile in termini concreti di analisi del testo, anche se affascinante per la nitida comprensione della rete di rapporti che s’instaura fra ogni testo ed i suoi antecedenti (e, naturalmente, discendenti). Barthes scriveva infatti

Ogni testo è un intertesto; altri testi sono presenti in esso, a livelli variabili, sotto forme più o meno riconoscibili; i testi della cultura precedente e quelli della cultura circostante; ogni testo è un tessuto di vecchie citazioni. Passano nel testo, ridistribuiti in esso, frammenti di codici, formule, modelli ritmici, frammenti di linguaggi sociali [...]. L’intertestualità, condizione di ogni testo, qualunque sia, non si riduce evidentemente a un problema di fonti o influenze; l’intertexto è un campo generale di formule anonime, la cui origine è raramente localizzabile, di citazioni inconscie o automatiche, date senza virgolette. Epistemologicamente, il concetto d’intertexto è ciò che apporta alla teoria del testo il volume della socialità. (BARTHES, 1998, p. 235)

Naturalmente questa pluralità di testi contenuta in ogni testo si unisce, in modo quasi inevitabile, all’idea della morte dell’autore (formulata nel 1968): laddove il testo non è che un mosaico di citazioni, un intrico di rimandi coscienti e ancor più incoscienti e di “formule anonime”, e considerando che “l’autore è un personaggio moderno”, che il testo “è fatto di molteplici scritture, scaturite da culture diverse” e finalmente che “il testo è un tessuto di citazioni, generate da mille sorgenti culturali” (BARTHES apud JOVINELLI, 2004, p. 24-25), la conseguenza naturale è che “la nascita del lettore va pagata con la

morte dell'autore" (BARTHES, 1988, p. 59), lettore che peraltro perde anch'esso lo status di persona per acquisire quello di funzione, luogo nel quale si produce l'unità del testo e laddove si riuniscono i vari aspetti e tratti che lo costituiscono, e principalmente "tutte le citazioni da cui è composto uno scritto" (BARTHES, 1988, p. 59).

Assai interessante l'approccio di Compagnon (1979, in edizione brasiliana del 2007), per il quale "*escrever é sempre reescrever. [...] Ler ou escrever é realizar um ato de citação*" (COMPAGNON, 2007, p. 41): l'intertestualità elevata alla massima potenza, in un intreccio di citazioni, che, mi pare, sono anche e soprattutto un atto di amore, e ancor più desiderio, verso il testo.

Tornando alla questione specifica dell'intertestualità, una definizione più rigorosa ne è stata data da Gérard Genette, in *Palinsesti* (1982, tr. it. 1997) – in cui già dal titolo si evince l'idea che tutta la letteratura è letteratura al secondo grado e funziona come il palinsesto classico e medievale, in uno schema di costante riscrittura che, però, lascia intravedere sotto le cancellature parte del testo originario – là dove lo studioso francese parla di transtestualità, o "trascendenza testuale del testo": "tutto ciò che lo mette in relazione, manifesta o segreta, con altri testi" (GENETTE 1997, p. 3). La transtestualità si distingue in cinque tipi di rapporto, intertestualità, metatestualità, architestualità, paratestualità, ipertestualità: la prima si avrebbe solo nel caso di copresenza, presenza effettiva di un testo in un altro, nelle modalità di citazione, plagio o allusione (GENETTE, 1997, p. 8); taluni, pur sottolineando il pregio del tentativo di sintetizzare in modo esaustivo la questione, considerano l'opera "animata da un eccessivo furore tassonomico e nomenclatorio" (POLACCO, 1998, p. 28). Naturalmente questa visione dell'intertestualità, se ha il pregio di restringere il campo e rendere più applicabile il concetto allo studio concreto dell'opera letteraria, finisce talvolta per riportare l'idea dell'intertestualità in un ambito più tradizionale, forse pericolosamente vicino a quello delle vecchie nozioni di fonte e influenza (cfr. COMPAGNON, 2003, p. 112).

Il termine intertesto, invece, è stato introdotto nel 1972 da Michel Arrivé, che lo intende come "*l'ensemble des textes qui entrent en relation dans un texte donné*" (ARRIVÉ apud D'IPPOLITO, 1988, p. 449): approccio ricco di sviluppi e che appunto esula dall'idea più rigida ed antiquata di fonti ed influenza, respinta anche da Riffaterre (su questo studioso, cfr. p. es. COMPAGNON, 2003, pp. 212 ss).

In ambito italiano, dobbiamo ovviamente ricordare, oltre a Cesare Segre e Maria Corti, Umberto Eco, che nel suo *Lector in fabula* (1979) chiarisce e precisa il concetto di intertestualità come "cooperazione interpretativa" degli utenti – dimostrandosi quindi sensibile alle suggestioni della teoria della ricezione – e crea il concetto di "lettore modello", partner necessario e anzi indispensabile all'autore (e come non ricordare che proprio nello stesso anno Italo Calvino pubblicava *Se una notte d'inverno un viag-*

giatore, romanzo centrato sulla figura del lettore e della sua interazione con l'autore?) e ipoteticamente perfetto qualora possieda un'enciclopedia analoga a quella dell'emittente, in moda da poter cogliere tutti i rapporti intertestuali e tutte le possibili isotopie sviluppate da quei rapporti in un testo (ECO apud D'IPPOLITO, 1988, p. 444). In questa posizione di Eco, quindi, possiamo leggere una sostanziale affinità col "lettore implicito" di Wolfgang Iser, per il quale "o texto representa um efeito potencial que é realizado no processo da leitura" (ISER apud COMPAGNON, 2003, p. 149).

L'interessante saggio di Gennaro D'Ippolito (1988), pubblicato vent'anni fa ma ancora attuale, colloca la questione dell'intertestualità e dell'intertesto in rapporto alla *Quellenforschung*, e quindi in ambito nettamente filologico: un modo per aggiornare la questione dello studio delle fonti, preziosa per la raccolta erudita del materiale, ma ancorata ad una visione ormai eccessivamente rigida – nello stile dei primordi della letteratura comparata, quando certi contributi facevano pensare ad un dare-avere da partita doppia – dei rapporti fra i testi e dei loro mutui scambi, di quella che oggi conosciamo come libera circolazione del materiale poetico-letterario e che oggi ci porta a rifiutare nettamente i vecchi termini non solo di "plagio", ma anche di "influenza", per via delle connotazioni di subordinazione che essa, talvolta implicitamente, suggerisce. Naturalmente, quindi, la teoria, o meglio le teorie, dell'intertestualità, se aggiornano l'approccio filologico, ancor più sono preziose per rinnovare sostanzialmente le forme di lettura della letteratura comparata (la cui vivacità multiforme, e penso qui specificamente, ma non solo, all'ambito brasiliano, è oggi incontestabile), la comprensione dei modi di appropriazione e riuso, di trasformazione e migrazione, in sistemi di interazione testuale pienamente collettivi (cfr. CARVALHAL, 2003, pp. 76-77).

Sorvolando dunque sugli apporti più recenti alla questione dell'intertestualità, preziosi ma meno funzionali a questo studio, necessariamente sommario, si vuole quindi sottolineare alcuni aspetti dell'intertesto della *Commedia*, ambito ovviamente di tale ampiezza da rendere necessaria, come si diceva all'inizio, una selezione per forza di cose arbitraria e assai riduttiva.

3. Pensando all'intertesto dantesco, la prima questione è ovviamente quella della memoria; sulla memoria, e specificamente nel mondo classico, è stato scritto moltissimo, e uno dei saggi più illuminanti sulla memoria in Dante – di vastissimo respiro, nonostante la ridotta estensione, e di erudizione mai pedante – è «Il libro della memoria» e i libri dello scrittore, di Maria Corti (1993), al quale pertanto rimando. Memoria che in Dante ha una funzione, un ruolo di importanza centralissima, così che possiamo considerarla in sé uno dei protagonisti impliciti della *Commedia*, che la Corti definisce infatti come "epica della memoria" (CORTI, 1993, p. 43).

Inserita nel saggio della Corti, una citazione di G. B. Conte sembra stabilire esattamente quel ponte fra teoria dell'intertestualità e memoria che questo breve studio si propone: "Il carattere stesso di riuso comporta necessariamente per le forme di discorso così definite la *conservazione nella memoria*" (CONTE apud CORTI, 1993, p. 37). E alla questione della memoria si lega indissolubilmente quella della cultura dantesca. Cosa leggeva Dante? Cosa aveva imparato (non necessariamente leggendo)? E come riutilizzava – Haroldo de Campos avrebbe detto "*transcriava*" – il materiale trasmessogli dalla memoria?

Non ho modo qui di spaziare, come sarebbe necessario, fino ai peraltro fondamentali testi greci che si riferiscono alla memoria, alla quale era assegnata tale importanza da considerarla una dea, Mnemosine. Come scriveva Vernant (apud LE GOFF, s/d, p. 17), presso i greci vi erano "la divinizzazione della memoria e l'elaborazione di un'ampia mitologia della reminiscenza nella Grecia arcaica". In molti dei suoi dialoghi Platone affronta la questione della memoria – per esempio nel *Fedro*, là dove Socrate racconta di come Tamo avesse criticato il dio Teuth per la sua invenzione della scrittura, che, a suo dire "creerà dimenticanza nelle anime di coloro che l'hanno appresa, perché non useranno la loro memoria; si affideranno ai caratteri scritti esterni e non si ricorderanno per se stessi. Dunque ciò che hai trovato non accresce la memoria, ma rievoca appena le cose alla memoria. Così tu trasmetti ai tuoi allievi non la sapienza, ma un simulacro di verità" (274c-275b; traduco dall'edizione inglese, PLATO, 1914, p. 599). Aristotele, con *Della memoria e della reminiscenza*, trattato che "apparirà ai grandi scolastici del medioevo, Alberto Magno e Tommaso d'Aquino, un'arte *della memoria*, paragonabile alla *Rhetorica ad Herennium* attribuita a Cicerone" (LE GOFF, s/d, p. 19), come Platone, senza dubbio andrebbe qui considerato in modo esteso e dettagliato, ma più che i loro testi, ciò che ha plasmato il medioevo è stata la trattatistica latina, che, sulla base di quella greca, perduta, ne rappresenta in molti aspetti una semplificazione.

Nel mondo greco come in quello romano, la memoria aveva ovviamente una funzione fondamentale ed era considerata parte della retorica, una tecnica che permetteva all'oratore di ricordare con estrema precisione lunghi discorsi (cfr. YATES, 2007, p. 18). Le prime codificazioni della memoria ed i primi trattati sul suo uso nella retorica che sono giunti fino a noi sono essenzialmente quelli dell'anonima (ancorché a lungo attribuita a Cicerone, sotto il cui nome, infatti, va ancora nell'edizione della Loeb) *Rhetorica ad Herennium*, del *De oratore* dello stesso Cicerone e della *Institutio Oratoria* di Quintiliano: esistevano ovviamente testi greci, ai quali fra l'altro la *Rhetorica* si riferisce, ma sono andati perduti. È interessante raffrontare alcuni brevi brani dei tre testi, scritti pressappoco fra l'80 a.C. e l'80 d.C.:

Nunc ad thesaurum inventorum atque ad omnium partium rhetoricae custodem, memoriam, transeamus. [...] Nunc proinde atque constet in hac re multum valere artem et praeceptionem, ita de ea re loquemur. Placet enim nobis esse artificium memoriae [...]. Sunt igitur duae memoriae: una naturalis, altera artificiosa. Naturalis est ea, quae nostris animis insita est et simul cum cogitatione nata; artificiosa est ea, quam confirmat inductio quaedam et ratio praeceptionis. Sed qua via in ceteris rebus ingenii bonitas imitatur saepe doctrinam, ars porro naturae commoda confirmat et auget, item fit in hac re [...] (Rhetorica ad Herennium, III, 28)

La *Rhetorica ad Herennium*, che considera la memoria una delle cinque parti della retorica, oltre a distinguere fra memoria naturale e memoria artificiale, sottolinea per entrambe l'importanza dello studio, e per l'artificiale delle tecniche di memorizzazione, che specifica con vari dettagli, e che essenzialmente si dividono in “*memoria locis et imaginibus*”, ossia luoghi facilmente memorizzabili e immagini come forme e simboli, e con un vasto uso del processo di associazione (cfr. YATES, 2003, p. 23 e 31). Interessante là dove l'anonimo autore scrive che i “*loci cerae aut cartae simillimi sunt*”: di questo paragone dei *loci* con le tavolette di cera vediamo un ricordo, probabilmente involontario, nell'*Amleto*, “*the table of my memory*” (I, 5, 98), e molto più importante per noi ciò che Dante dice a Beatrice in questa terzina del Purgatorio: “E io: «Sì come cera da suggello / che la figura impressa non trasmuta, / segnato è or da voi lo mio cervello” (Purg., XXXIII, 79-81). La fortuna della *Rhetorica* e dei suoi (a noi abbastanza oscuri) precetti per la memoria artificiale fu grandissima non solo nell'età classica, ma durante tutto il medioevo, molto più vasta, fra l'altro, di quella degli altri due testi qui citati (cfr. YATES, 2007, p. 22 e 45).

Nel *De Oratore* Cicerone, dopo il racconto di un mito sull'invenzione della memoria artificiale – e dunque, come abbiamo visto, di tecniche per memorizzare accuratamente sulla base di riferimenti a luoghi e immagini, così come aveva fatto Simonide – elogia le virtù e l'utilità della memoria per l'oratore:

Sed, ut ad rem redeam, non sum tanto ego” inquit “ingenio, quanto Themistocles fuit, ut oblivionis artem quam memoriae malim; gratiamque habeo Simonidi illi Cio, quem primum ferunt artem memoriae protulisse. [...] Itaque eis, qui hanc partem ingenii exercerent, locos esse capiendos et ea, quae memoria tenere vellent effingenda animo atque in eis locis conlocanda; sic fore, ut ordinem rerum locorum ordo conservaret, res autem ipsas rerum effigies notaret atque ut locis pro cera, simulacris pro litteris uteremur. Qui sit autem oratori memoriae fructus, quanta utilitas, quanta vis, quid me

attinet dicere? Tenere, quae didiceris in accipienda causa, quae ipse cogitaris? Omnis fixas esse in animo sententias? Omnem descriptum verborum apparatus? Ita audire vel eum, unde discas, vel eum, cui respondendum sit, ut illi non infundere in auris tuas orationem, sed in animo videantur inscribere? (II, lxxxvii-lxxxvii)

Lo stesso Cicerone, nel *De Inventione* (scritto molto prima del *De Oratore*), definisce, secondo la filosofia stoica, la virtù come composta da quattro parti, prudenza, giustizia, costanza e temperanza, ognuna a sua volta divisa in altre parti. La prudenza è divisa in memoria, intelligenza e provvidenza: “*Prudentia est rerum bonarum et malarum neutrarumque scientia. Partes eius: memoria, intellegentia, providentia*” (II, 160; cfr. YATES, 2007, pp. 38-39); vedremo più avanti l’importanza che questa definizione avrà nel medioevo.

Infine, Quintiliano, nella *Institutio oratoria*, dedica notevole spazio alla memoria, che chiama, sulla scia della *Rhetorica ad Herennium*, “*thesaurum eloquentiae*”:

Memoriam quidam naturae modo esse munus existimaverunt, estque in ea non dubie plurimum, sed ipsa excolendo sicut alia omnia augetur: et totus de quo diximus adhuc inanis est labor nisi ceterae partes hoc velut spiritu continentur. Nam et omnis disciplina memoria constat, frustra que docemur si quidquid audimus praeterfluat, et exemplorum, legum, responsorum, dictorum denique factorumque velut quasdam copias, quibus abundare quasque in promptu semper habere debet orator, eadem illa vis praesentat: neque inmerito thesaurus hic eloquentiae dicitur.

Particolarmente importante, al di là delle dettagliate descrizioni dei modi di memorizzare – come l’anonimo e Cicerone, Quintiliano si riferisce a luoghi ed immagini le cui associazioni possono dare sostegno alla memoria (cfr. YATES, 2007, p. 40-44) – la constatazione che “*omnis disciplina memoria constat*”, e cioè che la conoscenza passa tutta attraverso la memoria:³ punto questo al quale torneremo più avanti, parlando della cultura dantesca.

Nel passaggio dal mondo classico a quello cristiano, dall’era antica a quella medievale, anche il concetto di memoria viene fortemente alterato. Come scrive Le Goff:

Cristianizzazione della memoria e della mnemotecnica, suddivisione della memoria collettiva in una memoria liturgica che si muove in circolo e in una memoria laica a debole penetrazione cronologica; sviluppo della memoria dei morti e anzitutto

3. È impossibile, mi pare, non tessere un raffronto, per quanto superficiale, con le modalità di apprendimento e memorizzazione attuali, se si considera che alla memoria naturale e artificiale, patrimonio collettivo ma posseduta in modo individuale, si è sostituita e sovrapposta l’infinita e omnicomprensiva memoria collettiva, sociale offerta da internet: in modo del tutto opposto a quello del passato, se tutto lo scibile è a disposizione, non è necessario preservarlo individualmente.

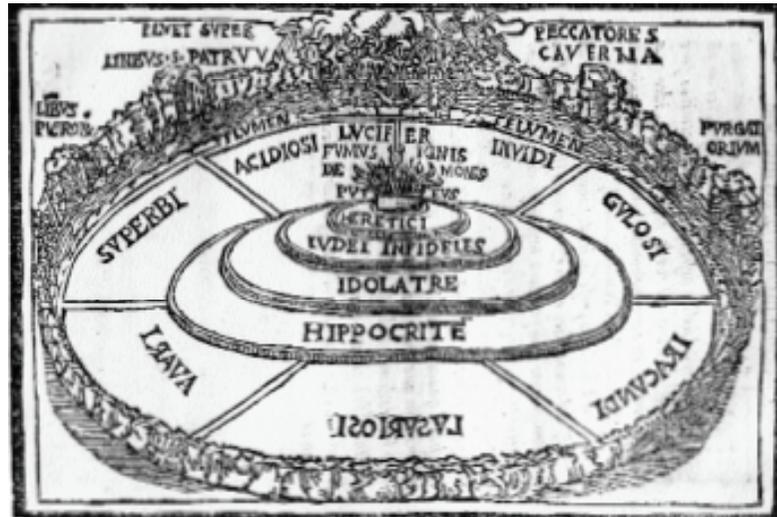
dei morti santi; ruolo della memoria nell'insegnamento imperniato sull'orale e sullo scritto al contempo; apparizione, infine, di trattati di memoria (*artes memoriae*): ecco i lineamenti più caratteristici della metamorfosi subita dalla memoria durante il medioevo. (LE GOFF, s/d, p.23)

Nuovamente è necessario sorvolare su autori fondamentali, come Alberto Magno, per arrivare a Tommaso d'Aquino: questi infatti scrive un commento al *Della memoria e della reminescenza* di Aristotele, in cui cita anche le opere di "Tullio", e cioè *De inventione* (davvero di Cicerone, detta "Prima Retorica") e la *Rhetorica ad Herennium* (erroneamente attribuitagli, detta "Seconda Retorica") e sostiene che "secondo Tullio" le parti della virtù della prudenza sono *memoria, intellegentia e providentia* (cfr. YATES, 2007, p. 95). La memoria a cui si riferisce è quella artificiale, per la quale detta quattro regole – che riprendo da Le Goff (s/d, pp. 36-37), il quale peraltro le cita da Yates: 1. Necessità di trovare simulacri e immagini adeguati alle cose che vogliamo ricordare, e legati a qualche simbolo corporeo (*sensibilia*); 2. Disporre con ordine ciò che si desidera ricordare; 3. Aderire con interesse vivo a ciò che si desidera ricordare; 4. Meditare con frequenza ciò che si desidera ricordare. Con Tommaso la memoria artificiale come definita da "Tullio" passa dall'ambito della virtù stoica a quello della retorica a quello della morale cristiana; allo stesso modo Boncompagno da Signa (*Rhetorica Novissima*, 1235) vede virtù e vizi come "segni della memoria" attraverso i quali ci guidiamo per i sentieri del ricordo che ci indicano le strade per il paradiso e l'inferno (cfr. YATES, 2007, p. 103). Sempre Yates, partend o da Boncompagno e da Tommaso, ipotizza che i luoghi dell'inferno, variabili secondo la natura dei peccati che vi sono puniti, potrebbero essere visti come *loci* della memoria; le "immagini impressionanti," che i trattatisti dicono necessarie per suscitare il ricordo, sarebbero quelle dei condannati (cfr. YATES, 2007, p. 125). *L'Inferno* quindi sarebbe una specie di sistema di memoria, destinato alla memorizzazione dell'inferno e delle sue punizioni a partire da *imagines* poste in una serie ordinata di *loci*. E sembra d'accordo Vallone (1988, p. 21), quando scrive che "la legge del contrappasso,⁴ al di là delle sue ragioni religiose e morali, si può bene inquadrare entro gli schemi e gli usi delle scuole medievali e per il buon uso della memoria". Allo stesso modo, Le Goff, parlando della "invenzione" dantesca del purgatorio, scrive che fu una "innovazione importante, che, dopo la *Divina Commedia*, ispirerà le innumerevoli rappresentazioni dell'inferno, del purgatorio e del paradiso che, il più delle volte, debbono considerarsi dei «luoghi di memoria» le cui caselle ricordano le virtù e i vizi" (LE GOFF, s/d, p. 34).

Tale interpretazione peraltro è assai più antica, se una incisione del 1579 che illustra il

4. Legge del contrappasso, che, com'è ben noto, è citata espressamente da Bertram del Bornio, dannato dell'VIII cerchio: "Così s'osserva in me lo contrappasso" (Inf., XXVIII, 142).

Thesaurus artificiosae memoriae, di Cosimo Rosselli,⁵ presenta come esempio di memoria artificiale proprio l'Inferno:



Infine, Yates propone una lettura della *Commedia* come, sotto l'ispirazione del principio della prudenza, legata nelle sue tre parti a *memoria* – ricordare peccati e le loro punizioni, l'Inferno; *intellegentia* – usare il presente per fare penitenza e migliorare le virtù; *providentia* – la visione del paradiso. In tal modo i principi della memoria come fissati da “Tullio” e Tommaso stimolerebbero le similitudini visivamente così efficaci della *Commedia*, fissando nella memoria stessa lo schema della salvezza e la rete di virtù e peccati con le relative ricompense e punizioni e creando un ponte fra astrazione e immagini (YATES, 2007, p. 126). È una lettura certamente affascinante e che ha il pregio di sottolineare non solo l'importanza della memoria – e delle sue codificazioni – in Dante, ma anche il rapporto fondamentale fra il testo della *Commedia* e le immagini.

4. Per quel che riguarda le (famigerate) fonti dantesche, è necessario pensarvi non come a una non meglio definita, ricca – ancorché con i limiti del medioevo – biblioteca alla quale il poeta fiorentino attingeva, ma ad un repertorio mentale fatto di ricordi di lezioni e sermoni, di luoghi visti e spesso vissuti, di dipinti e affreschi ammirati,

5. Illustrazione reperita in http://www.treccani.it/site/Scuola/Zoom/esami_stato/PDFdaITER/numero14pdf/beonio.pdf; cfr. anche <http://web.unirsm.sm/young/rosselli.htm>. Sul Rosselli scrive il Vasari “Vita di Cosimo Rosselli pittore fiorentino”.

di meditazioni, certamente, su testi letti, sicuramente anche di manoscritti consultati (ma ignoriamo con quali difficoltà, e in quali biblioteche), ma in un contesto nel quale la lettura è forse l'ultima delle suggestioni culturali, laddove invece la memoria e le sue associazioni compongono lo straordinario quadro di riferimento che dà vita alla *Commedia*. Nell'acuto saggio di Vallone (1988) vi è un punto, a mio vedere, assai significativo, in cui si afferma che “la cultura di Dante, in definitiva, non è «libresca» ma «uditiva», prevalentemente fondata sulla «memoria»: un finissimo esercizio di sentire e ascoltare, ritenere e riordinare” (VALLONE, 1988, p. 34). Riccardo Bacchelli, citato in *ibidem*, scriveva “penso che Dante componesse a memoria” (apud VALLONE, 1988, p. 35).

Così come, *mutatis mutandis*, pensando al poeta barocco Gregório de Mattos e al suo modo di comporre – specie per la poesia occasionale e satirica – si può creare un'istantanea immagine mentale di un gruppo di amici chiassosi e sboccati in un'osteria, allo stesso modo pensando a Dante non si ha, mi pare, la visione del poeta in un pacato contesto di studio isolato come quello del San Girolamo di Antonello da Messina: si ha invece quella di uno studente attento in una classe di industriosi coetanei, da una parte, e dall'altra quella di un aedo omerico, molto più che di un trovatore. Naturalmente so di forzare intenzionalmente storia e cultura, biografia e cronologia: è noto che Dante non seguì per intero il corso delle arti liberali, e cioè il trivio e quadrivio, che richiedevano quattordici anni di studio (cf. VALLONE, 1988, p. 23-24), ma che, come scrive nel *Convivio*, compì un corso di “trenta mesi” (II, XII, 8),⁶ e dunque molto più rapido di quello normale, anche se probabilmente di vero e proprio approfondimento, unito ad altri studi (cf. VALLONE, 1988, p. 23-25); e certo non possiamo paragonare Dante ad un mero ripetitore di creazioni altrui. Come un greco arcaico, però (e talvolta con la furia di un Archiloco) così come un aedo tiene “vivo nella memoria della posterità il ricordo delle ‘gesta degli uomini e degli dèi’” (JAEGER, 1978, I, p. 93), Dante con la sua opera accumula, riaccorpa, elabora la memoria della cultura del suo tempo, concetti e liturgie, la storia, le arti, persone e personaggi, e ne fa un tutto organico, l'opera nella quale, certamente “*everything that is vital and original is arbitrary and personal*” (BLOOM, 1995, p. 80), ma allo stesso tempo in essa quella memoria si fa viva e si fa arte e in sé riproduce non solo la fantasmagorica novità dell'immaginazione dantesca, ma anche tutta la cultura che ne è alla base, e, come l'aedo omerico, trasmette ai posteri non solo se stessa – l'opera – ma tutto ciò che la sostiene e la sostiene.

Non si può prescindere, in ogni modo, dall'osservazione delle modalità di lettura e apprendimento del medioevo, non molto diverse da quelle classiche: la lettura solitaria evidentemente era praticata, ma l'insegnamento era concepito come dialogo fra

6. “E da questo immaginare cominciai ad andare là dov'ella [la filosofia] si dimostrava veracemente, cioè ne le scuole de li religiosi e a le disputazioni de li filosofanti. Sì che in picciol tempo, forse di trenta mesi, cominciai tanto a sentire de la sua dolcezza, che lo suo amore cacciava e distruggeva ogni altro pensiero” (ALIGHIERI, 1997, p.179).

maestri e allievi (e qui si ricorda il *Fedro* platonico, citato precedentemente), parola udita, meditazione – dunque attraverso il ricordo – di ciò che si è udito; cfr.

Or se le mie parole non son fioche
 E se la tua udienza è stata attenta,
 se ciò ch'è detto a la mente rivoche,
 in parte fia la tua voglia contenta
 (Par., XI, 133-136)

Se nell'alto medioevo tutto doveva essere imparato a memoria – i testi sacri innanzitutto, e poi glossari, nomi geografici, elenchi di ogni tipo – ancora nel sistema universitario scolastico, quindi dalla fine del XII secolo, “rimane ampio il ricorso alla memoria, fondato ancor più sull'oralità che sulla scrittura. Nonostante l'aumento dei manoscritti scolastici, la memorizzazione dei corsi magistrali e degli esercizi orali (dispute, *quodlibet*, ecc.) rimane il nocciolo del lavoro degli studenti” (LE GOFF, s/d, p. 33). Ancora per tutto il medioevo, il patrimonio culturale alla base del testo scolastico che il maestro trasmette agli allievi è fatto di numerosi “*assumpta*” che “*ex magnorum sapientium scriptis plurima sunt excerpta*”, commentati nella lezione pubblica e poi affidati alle esercitazioni degli allievi, composte da “*repetitio*”, “*resumptio*” e “*disputatio*” (apud VALLONE, 1988, p. 14). Apro una parentesi per sottolineare quanto il rapporto maestro-allievo sia fondamentale nella *Commedia*: già in Inf., I, 85 Dante dice a Virgilio “Tu se' lo mio maestro e 'l mio autore” (laddove “autore” naturalmente sta per *auctoritas*) e Virgilio risponde “io sarò tua guida” (Inf., I, 113), e per tutto l'Inferno e il Purgatorio se ne moltiplicano gli esempi, fino al XXX canto del Purgatorio, quando all'improvvisa scomparsa di Virgilio – in un canto segnato da versi dell'*Eneide* usati *ipsis litteris*, come “*Manibus, oh date lilia plenis*” (Purg., XXX, 21), o tradotti, come “conosco i segni dell'antica fiamma” (Purg., XXX, 48) e dalla ripetizione quasi ossessiva del nome del poeta mantovano – Dante inizialmente si gira verso il poeta come il “fantolin” che “corre alla mamma” (Purg., XXX, 44) e subito dopo chiama Virgilio, ormai sparito, “dolcissimo patre” (Purg., XXX, 50).⁷

Leggere, comunque, era spesso udire, e la stessa lettura solitaria era fatta assai di frequente a voce alta: non solo, ancora nel IV secolo, Agostino si stupiva all'osservare Ambrosio che non leggeva mai ad alta voce (cfr. MANGUEL, 1997, p. 58), ma ancora nel medioevo “*on lit généralement en prononçant avec les lèvres, au moins à voix basse [...]. Plus q'une mémoire visuelle des mots écrits, il ne résulte [...] une mémoire auditive des mots entendus*” (LECLERCQ apud VALLONE, 1988, p. 15). Erano frequenti le letture pubbliche e negli stessi testi più volte vi erano richiami espliciti al pubblico perché udisse (cfr. MANGUEL, 1997, pp. 63-64): così, per esempio, nella *Chanson de Roland* “*Oëz, seignurs*”

7. Ricordiamo invece la profonda antipatia del De Sanctis per il *Paradiso*, che lo portò a scrivere “perciò il Paradiso è poco letto e poco gustato. Stanca soprattutto la sua monotonia, che par quasi una serie di dimande e risposte fra maestro e discente” (apud ECO, 2002, p. 23). Il De Sanctis davvero detestava il *Paradiso*, se poco prima della citazione riportata scriveva velenosamente “Ed anche la mano di Dante trema, che fra tante bellezze ci è non poca scoria. Non di rado vedi non il poeta, ma il dottore che esce dall'università di Parigi, pieno il capo di tesi e di sillogismi” (DE SANCTIS, 1965, p. 124, come la citazione precedente). Già Haroldo de Campos definiva entusiasticamente il *Paradiso* come “poema op”, un “poema abstrato” (CAMPOS, 1976a, p. 12).

(p.es.v.15), più volte ripetuto, o nel *Roman de Troie* (circa 1155), de Benoît de Sainte Maure, che ai versi 23-24 recita “*E science qu’est bien oïe / Germe e florist e fruteffe*”, o ancora nel *Roman d’Alexandre*, di Alexandre de Bernay (circa 1185) il cui incipit è “*Qui vers de riche istoire veut entendre et oïr*”, e sappiamo naturalmente che i componimenti poetici dei trovatori erano per lo più cantati al pubblico. Auerbach cita in una nota l’inizio del ritmo cassinese “*Eo, siniuri, s’eo fabelo, lo bostro audire compello*” e ricorda esempi di apostrofi al lettore in quanto uditore, fra i quali il cronista Villehardouin, che “rivolgeva il suo racconto direttamente al lettore, usando frasi del tipo ‘or oiez...’” (AUERBACH, 1991, p. 311). In effetti, la lirica sacra, la *chanson de geste*, il dramma liturgico si rivolgono “*toujours à une collectivité [...], non à un individu ou à un agrégat d’individus isolés. [...] c’est une évidence que confirment les oiez («écoutez») ponctuant le poème*” (ZUMTHOR, 1972, p. 31).

5. Dante spesso nomina la memoria in sé, e l’atto del ricordare, fin dalla citazione probabilmente più nota, l’inizio della *Vita Nuova*, dove, *topos* comune a buona parte della cultura medievale, la memoria, il complesso dei ricordi, ha la metafora di libro (e il libro a sua volta, come abbiamo visto, è un oggetto memorizzabile, e dunque allo stesso tempo tangibile, esterno, e intangibile e parte interiorizzata della persona), e anzi l’intero proemio espande e diversifica la metafora in un vasto “campo metaforico” formato da vocaboli usuali insieme ad altri più tecnici (CORTI, 1993, p. 39):⁸ “In quella parte del *libro* de la mia memoria dinanzi a la quale poco si potrebbe *leggere*, si trova una *rubrica* la quale dice: *Incipit* vita nova. Sotto la quale *rubrica* io trovo *scritte* le parole le quali è mio intendimento d’*assemblare* in questo *libello*; e se non tutte, almeno la loro *sentenzia*” (ALIGHIERI, 1991, p. 1). Anche nelle *Rime* troviamo la metafora, p. es. (*memoria* e *mente* sono per Dante spesso equivalenti): “Lo giorno che costei nel mondo venne / secondo che si trova / nel libro de la mente che vien meno” (LXVII, 57-59; ALIGHIERI, 1991, p. 100).

Nella *Commedia* troviamo “la metafora della scrittura entro la mente da parte del poeta o della scrittura della mente” (CORTI, 1993, p. 40), come in Inf., XV, 88 “Ciò che narrate di mio corso scrivo”, sottinteso “nella memoria” (invece in Par., XX, 29-30 “[...] in forma di parole / quali aspettava il core, ov’io le scrissi”) o in Purg., XXXIII, 73-78:

Ma perch’io veggio te nello ’ntelletto
Fatto di pietra, ed impetrato, tinto,
sì che t’abbaglia il lume del mio detto,
voglio anco, e se non scritto, almen dipinto,
che ’l te ne porti dentro a te per quello
che si reca il bordon di palma cinto.

8. Sul *topos* del libro nel medioevo, specificamente in Dante, cfr. il fondamentale Il libro come simbolo del Curtius (1995, pp. 361-367), dove lo studioso tedesco sottolinea come la metafora del libro, assai frequente nella *Commedia*, culmini nel XXXIII canto del Paradiso, quando l’agognata visione mistica di Dante, altrimenti inespriabile a parole, viene tradotta attraverso la metafora dei quaderni raccolti in volume, e dunque del libro: “Nel suo profondo vidi che s’interna / legato con amore in un volume, ciò che per l’universo si squaderna” (Par., XXXIII, 85-87; CURTIUS, 1995, p. 367).

La memoria per Dante è conoscenza: “Apri la mente a quel ch’io ti paleso / e fermalvi entro; chè non fa scienza, / senza lo ritenere, avere inteso” (Par., V, 40-42) – la meditazione, quindi, come forma di far proprio, e farne scienza, ciò che si conosce, seguendo dunque il quarto dei precetti di Tommaso, citati in precedenza: “Meditare con frequenza ciò che si desidera ricordare” (apud LE GOFF, s/d, p. 37). La memoria inoltre, e soprattutto, è il filo che unisce l’intera struttura della *Commedia* (cfr. CORTI, 1993, p. 44), dove i ricordi dei dannati e dei beati e il ricordo che di loro ha Dante (nel suo doppio ruolo di personaggio che interagisce e di voce dello scrittore) s’intrecciano in continuazione e formano la materia narrativa; i personaggi chiedono, talvolta implorano di essere ricordati una volta che Dante sarà tornato nel mondo dei vivi. Così Pia de’ Tolomei: “Deh, quando tu sarai tornato al mondo, / e riposato della lunga via [...] ricorditi di me che sono la Pia” (Purg., V, 130-133); Brunetto Latini, che raccomanda a Dante il suo *Tresor*: “sieti raccomandato il mio Tesoro / nel quale vivo ancora, e più non chieggio” (Inf., XV, 119-120); Ciaccio: “Ma quando tu sarai nel dolce mondo / priegoti ch’alla mente altrui mi rechi” (Inf., VI, 88-89); Manfredi: “ond’io ti priego che quando tu riedi [...] vedi oggimai se tu mi puoi far lieto / rivelando alla mia buona Costanza / come m’hai visto [...]” (Purg., III, 114 e 142-144); Pier da Medicina (Inf., XXVIII, 70-75):

e disse: «O tu cui colpa non condanna
e cu’ io vidi in terra latina,
se troppa simiglianza non m’inganna,
rimembriti di Pier da Medicina,
se mai torni a veder lo dolce piano
che da Vercelli a Marcabò dichina.

E numerosissimi altri esempi, fra cui anche quello in provenzale di Arnaut Daniel: “Ara vos prec, per aquella valor / que vos guida al som de l’escalina / sovenha vos a temps de ma dolor!” (Purg., XXVI, 145-147). V’è anche l’esempio contrario, quando Dante offre a un dannato di ricordarne il nome al suo ritorno nel mondo dei vivi, offerta peraltro rifiutata sdegnosamente dal dannato, Bocca degli Abati: “«Vivo son io, e caro esser ti pote» / fu mia risposta, «se dimandi fama, / ch’io metta il nome tuo tra l’altre note»” (Inf., XXXII, 91-93).

6. Quanto alla questione specifica dell’intertesto nella *Commedia*, come detto all’inizio, tale e tanta è la mole di citazioni, riferimenti, trasposizioni, traduzioni, richiami, che un’analisi approfondita di tali forme di rapporto occuperebbe volumi e volumi.⁹ Importa quindi, in questo contesto forzosamente sommario, sottolineare la ricchezza di tali rapporti, che fanno della *Commedia* una *www ante litteram*: come nella rete mondiale di in-

9. L’utile volumetto di De Benedittis e Torno (2004, p. 14-15) elenca come sommaria rassegna (che a mia volta abbrevio) Cicerone e l’*Apocalisse* di San Giovanni, il VI libro dell’*Eneide*, la *Navigatio Sancti Brandani*, Bonvesin della Riva, i *Dialoghi* di Gregorio Magno, la *Visione* di San Paolo e quella di Alberico, il *Purgatorio* di San Patrizio, Ugo di San Vittore, e poi Ovidio, Stazio, Lucano, Tito Livio, Paolo Orosio, Isidoro da Siviglia, Boezio, San Tommaso, San Bonaventura, l’insieme delle Sacre Scritture, Bernardo di Chiaravalle, e ancora ovviamente Platone e Aristotele...

ternet, infatti, nel poema dantesco tutto si collega, tutto (l'esistente all'epoca) è disponibile e nominato, vi è un deciso plurilinguismo,¹⁰ pluralità di autori (quelli citati da Dante in modo spesso letterale)...

Curiosamente, l'eccellente ed erudito studio del Dronke sul rapporto fra Dante e le tradizioni latine medievali (1990), proprio nel brano in cui rivendica l'originalità di Dante rispetto alle sue fonti – in una visione dalla quale il concetto di intertestualità sembra del tutto assente – dà una chiave di lettura che a noi sembra pienamente sviluppabile, esattamente nel senso del complesso e ricchissimo dialogo fra il poeta fiorentino e l'universo testuale che interagisce nella *Commedia*:

[...] desidero qui sottolineare [...] quanto poco, in ultima analisi, i processi immaginativi ed intellettuali di Dante possano essere spiegati semplicemente nei termini delle sue fonti. I materiali provenienti dal mondo dell'erudizione – il mondo della latinità medievale – rappresentarono per lui una continua sfida, conscia e inconscia. Egli non si accontentò mai semplicemente di copiare: per Dante la comprensione implicava una trasformazione. Quasi nulla può essere posto a confronto con le sue fonti in modo semplice e diretto. Nello studio di Dante, la *Quellenforschung* deve inevitabilmente rimanere elusiva almeno in parte. (DRONKE, 1990, pp. 13-14)

Come in una foto al negativo, possiamo leggere la citazione per ciò che *non* desidera affermare (senza riuscire ad evitare un palpito alla lettura di quel “copiare”¹¹ così sapientemente ottocentesco, davanti al quale immediatamente sorge l'associazione di un'accusa sdegnata di “plagio”) e quindi esattamente per la esposizione di una modalità di creazione squisitamente intertestuale – certo di magnifica concezione e fattura, come quella di Dante, ma che comunque rientra pienamente nell'ambito delle teorie sull'intertestualità esposte in precedenza. In questo senso risulta applicabile anche a Dante la metodologia di analisi dei rapporti intertestuali in ambito della letteratura greca antica proposta da D'Ippolito (1993, *passim*): anche tale studioso discute di *Quellenforschung*, ma suggerendo di effettuare uno spostamento di obiettivo, che diventa quindi non più scoprire quali siano i testi in rapporto col testo analizzato (repertorio utile, ma in genere già costituito nel passato, e in certo modo fine a se stesso; quello che Silvano Santiago chiama “*o banquete da crítica tradicional: a busca e o estudo de fontes*”, 2000, p. 47), ma quali siano le modalità di tale rapporto, quale transcodificazione avvenga, quali valori semantici intervengano nel testo (cfr. D'IPPOLITO, 1993, p. 46).

7. Come detto all'inizio, e sapendo che in questo caso non si tratta d'intertesto “nella” *Commedia*, ma d'intertesto “della” *Commedia*, e sulla scia delle formulazioni di Kriste-

10. Latino, in numerosissimi luoghi; provenzale, come in XXVI, 140-147; inventato, come il famoso “Papè Satàn, papè Satàn aleppe!” (Inf., VII, 1) o “Raphèl màÿ amèch zabi almì” (Inf., XXXI, 67).

11. Immediato e irresistibile anche il riferimento al Menard di Borges e all'analisi che ne fa, fra gli altri, Compagnon, vedendolo come “*ponto limite para o qual tenderia uma escrita que, enquanto reescrita, se concebesse até o fim como devir do ato de citação*” (COMPAGNON, 2007, p.43). Allo stesso modo, “*o projeto de Pierre Menard [...] recusa portanto a liberdade da criação, aquilo que tradicionalmente em nossa cultura tem sido o elemento que estabelece a identidade e a diferença, o plágio e a originalidade*” (SANTIAGO, 2000, p. 50).

va e Barthes, da un lato, e di Maria Corti e Silviano Santiago, dall'altro, si chiude questo contributo con un breve cenno sulla presenza di Dante nella letteratura brasiliana. Su questo argomento non mancano certo gli interventi critici – ricordo per esempio, fra quelli meno recenti, un interessante volume celebrativo del settimo centenario di Dante, *O meu Dante* (1965), che unisce voci diverse come quelle di Otto Maria Carpeaux, Haroldo de Campos e Edoardo Bizzarri (unico italiano fra gli autori).¹² Vorrei però soffermarmi brevemente appena su due autori, per l'importanza che il testo dantesco riveste nella composizione delle loro opere: Jorge de Lima e Haroldo de Campos.

È noto il ruolo fondamentale dell'opera di Dante – non solo la *Commedia* – nell'*Invenção de Orfeu* di Jorge de Lima, la cui tecnica di composizione del testo è così definita da Murilo Mendes: “*Quero acentuar que o processo gerador deste livro é o da fotomontagem, isto é, o recorte e cruzamento de idéias, palavras, imagens, alegorias, sensações, operando-se ainda a redução ou o aumento superlativo das categorias de tempo e espaço*” (MENDES, 1958, p. 918; siamo davvero in sintonia col “*tesoura e cola*” di Compagnon – 2007, ma 1979) e davvero Jorge de Lima ritaglia, incolla, cita, traduce, rielabora in continuazione, in una specie di frenesia intertestuale, testi tratti dai *Lusiadi*, dal *Paradiso Perduto* di Milton, dall'*Eneide*, dall'*Apocalisse* e dalla *Commedia*, i *Canti di Maldoror* ed altri ancora. Interessante osservare come lo stesso Jorge de Lima si riferisse al suo poema come a un palinsesto, ed esattamente nel senso che gli attribuisce Genette:

Ó palimpsestos humanados!
Esse o imensíssimo poema
Onde os outros se entrelaçaram,
Datas, números, leis dantescas,
Início, início, início, início,
Poema unânime abrange os seres
E quantas pátrias.
(*IO*, I, XXIX, 39-45)¹³

E nuovamente nell'ultimo canto:

Falara: e a sua fala palimpséstica
proveio; era abundante, nasceu sábia.
Que fazer desses passos, dessas vestes,
das canções que possuíram outros lábios?
(*IO*, X, VII, 44-47)

12. Sulla presenza di Dante nelle letterature di lingua portoghese, cfr. Stegagno Picchio, 1994. Sulle traduzioni della *Commedia* in Brasile, cfr. lo studio di Maria Teresa Arrigoni (2005).

13. Cito qui l'*Invenção de Orfeu* (*IO*) dalle opere complete di Jorge de Lima (1958).

L'autore si appropria di versi altrui e suoi, in un processo di intertestualità interna (o "autotestualità": cfr. D'IPPOLITO, 1993, p. 44) quasi infinito, nel quale comunque il materiale riutilizzato, quale che ne sia l'origine, è sempre perfettamente riconoscibile. In una visione del tutto interiore del viaggio – diversamente, dunque, dal viaggio dell'Enea virgiliano – l'alter ego di Jorge de Lima sceglie Dante come sua guida per i tre regni che significativamente hanno il nome di *solo*, *subsolo* e *supersolo*.

Scelgo qui, fra i moltissimi possibili, solo un esempio del tipo di intreccio intertestuale Jorge de Lima-Dante, ricordando che l'autore di Alagoas usa come base, quale che sia il testo, sempre traduzioni in portoghese; così anche per Dante (in questo caso, il testo usato è quello tradotto da J. P. Xavier Pinheiro nel 1960). In questo caso specifico, la citazione è pressoché letterale.

Invenção de Orfeu

De tantos climas quantos ver eu pude,
a teu grande esplendor e alta porfia,
a graça referir, devo Alighieri,
nas palavras que a Deus são também minhas:
"Sendo eu servo, me deste a liberdade,
pelos meios e vias conduzido,
de que dispunha a tua potestate.
Seja eu do teu valor fortalecido,
porque minha alma, que fizeste pura
te louve ao ser seu vínculo solvido".
(IO, IV, XIX, 84-93)

Commedia

De tantas coisas quantas ver eu pude
Ao teu grande valor e alta bondade
A graça referir, devo e virtude
Sendo eu servo, me deste a liberdade
pelos meios e vias conduzido,
de que dispunha a tua potestate.
Seja eu do teu valor fortalecido,
porque minha alma, que fizeste pura
te agrade ao ser seu vínculo solvido.
(Purg., XXXI, 82-90; trad. in PINHEIRO, 1960)

Curiosamente, fra i tanti autori citati da Haroldo de Campos (1983) come parte del suo personale pantheon *maudit*, manca Jorge de Lima, che pure, in una visione *antropofágica*, avrebbe avuto diritto a un suo spazio ben definito; è pur vero che in Jorge de Lima manca completamente quella dimensione ludica che Haroldo apprezzava particolarmente, per esempio, in un sonetto di Gregório de Matos (1976b, p. 16) e probabilmente ai poeti concreti era sgradito il recupero di forme metriche tradizionali da parte dello scrittore di Alagoas.

Haroldo de Campos, invece, ha dedicato molta della sua attività di traduttore e di critico all'opera dantesca, nell'ambito di un progetto più generale di "*tradução criativa* – transcriação" (1976a, p. 7) e con l'intenzione di "*produzir um texto isomorfo em relação à matriz dantesca, um texto que, por seu turno, ambicione afirmar-se como um original autônomo, par droit de conquête*" (CAMPOS, 1976a, p. 7). Come giustamente nota

Andrea Lombardi, per Haroldo de Campos la traduzione è “*superposição de extratos intertextuais*” (LOMBARDI, 1998, p. 15) ed è traduzione-creazione, “*criação paralela, autônoma porém recíproca*” (CAMPOS, 1986, p. 90), fino all’apparente paradosso per il quale “*o tradutor tem que transcriar [...] até que o desatine e desapodere aquela última húbris [...] que é transformar o original na tradução de sua tradução*” (CAMPOS apud LOMBARDI, 1998, p. 17; su questo punto cfr. anche SELINGMANN-SILVA, 2005, p. 201). E del resto, se consideriamo che la traduzione non è che un altro originale, il paradosso non è più tale, e al contrario si spiega nell’ambito di una traduzione intertestuale, che tenga quindi conto “della conformità e omologia di relazioni intertestuali” (BERNARDELLI, 2000, p. 137).

Cito unicamente due terzine del *Paradiso*:

O voi che siete in piccioletta barca,
desiderosi d’ascoltar, seguiti
dietro al mio legno che cantando varca,
tornate a riveder li vostri liti:
non vi mettete in pelago, ché, forse,
perdendo me, rimarreste smarriti.
(Par., II, 1-6)

Ó vós que em barca pequenina e lassa,
por amor de escutar, me haveis seguido
a nau cantante que desonda e passa,
volvei sem mais ao porto conhecido:
o mar é alto, basta de porfia,
pois me perdendo, vos tereis perdido.
(CAMPOS, 1998, p. 99).

Concludo, quindi, col constatare la estrema vitalità della poesia dantesca, la sua capacità di stimolare e trasformarsi, ricreare ed essere fatta creazione, luogo di quasi infinite ricorrenze intertestuali ed essa stessa intertesto, memoria viva ed allo stesso tempo dimenticanza – del contesto originale, delle allegorie, della filosofia medievale: che, come in un caleidoscopio, vengono infrante e rifratte ogni volta diverse, nella coscienza della piena possibilità di scomporre e ricomporre il testo e i suoi rapporti, traendone ogni volta suggestioni e stimoli nuovi.

Bibliografia consultata

- ALIGHIERI, Dante. *La Divina Commedia*. Testo critico della Società Dantesca Italiana, riveduto, col commento scartazziniano, rifatto da Giuseppe Vandelli. Milano: Hoepli, 1989.
- ALIGHIERI. *Divina Comédia*. Tradução J.P.Xavier Pinheiro. Rio de Janeiro: Jackson, 1960.
- ALIGHIERI. *Convivio*. A cura di Giorgio Inglese. Milano: Fabbri, 1997.
- ALIGHIERI. *Vita nuova e Rime*. A cura di Guido Davico Bonino. Milano: Mondadori, 1991.
- ARRIGONI, Maria Teresa. Rivisitare Dante: traduzioni e varie letture. *As formas da memória*. Anais do IX Congresso ABPI 2001. Orgs. Eugenia Maria Galeffi e Silvia La Regina. Salvador: EDUFBA, 2005. p. 362-373.
- AUERBACH, Erich. *Studi su Dante*. Traduzione di Maria Luisa De Pieri Bonino e Dante della Terza. Milano: Feltrinelli, 1991.
- BAKHTIN, Mikhail. O discurso no romance. In: _____. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Tradução Aurora Fornoni Bernardini e outros. São Paulo: Hucitec/Anna Blume, 2002. p.71-210.
- BARTHES, Roland. Lettura e testualità. In: _____. *Scritti. Società, testo, comunicazione*. A cura di Gianfranco Marrone. Torino: Einaudi, 1998. pp. 227-243.
- _____. La morte dell'autore. In: _____. *Il brusio della lingua*. Saggi critici IV. Traduzione di B. Bellotto. Einaudi: Torino, 1988. pp. 52-59.
- BERNARDELLI, Andrea. *Intertestualità*. Milano: La Nuova Italia, 2000.
- BLOOM, Harold. *The Western Canon*. The Books and School of the Ages. London: Papermac, 1995.
- CAMPOS, Haroldo de. Luz: a escrita paradisiaca. In: ALIGHIERI, Dante. *6 cantos do Paraíso*. Tradução Haroldo de Campos. Rio de Janeiro/São Paulo: Fontana/ Instituto Italiano di Cultura, 1976a. p.9-19.
- _____. *Texto e história: a operação do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1976b. p. 13-22.
- _____. Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira. *Boletim Bibliográfico*, São Paulo: Biblioteca Mário de Andrade, v.44, n°1-4, jan/dez 1983, pp.107-127
- _____. *Transblanco*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.
- _____. *Pedra e luz na poesia de Dante*. Rio de Janeiro: Imago, 1998.
- CARVALHAL, Tânia Franco. Intertextualidade: a migração de um conceito. In: _____. *O próprio e o alheio: ensaios de literatura comparada*. São Leopoldo: Unisinos, 2003. pp.69-87.
- CICERO, Marcus Tullius. *Rhetorica ad Herennium. Rhetorical Treatises*. Loeb Classical Library. Cicero's Complete Works, 29 vols: I vol. Translated by Harry Caplan. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1954.
- _____. *De inventione. Rhetorical Treatises*. Loeb Classical Library. Cicero's Complete Works, 29 vols: II vol. Translated by H.M. Hubbell. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1949.
- _____. *Brutus. Orator. Rhetorical Treatises*. Translated by G. L. Hendrickson, H. M. Hubbell. Loeb Classical Library. Cicero's Complete Works, 29 vols: V vol. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1939.
- COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Tradução Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- _____. *O trabalho da citação*. Tradução Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- CORTI, Maria. *La felicità mentale: nuove prospettive per Cavalcanti e Dante*. Torino: Einaudi, 1983.
- _____. *Percorsi dell'invenzione: il linguaggio poetico e Dante*. Torino: Einaudi, 1993.
- CURTIUS, Ernst Robert. *Letteratura europea e Medio Evo latino*. A cura di Roberto Antonelli. Traduzione di Anna Luzzatto e Mercurio Candela. Firenze: La Nuova Italia, 1995.
- DE BENEDITTIS, Marina; TORNO, Sabrina. *Divina Commedia: Paradiso*. Milano: Alpha Test, 2004.
- DE SANCTIS, Francesco. *Storia della letteratura italiana*. Firenze: Salani, 1965.
- D'IPPOLITO, Gennaro. Semiologia e Quellenforschung: origine, sviluppo, applicazioni del concetto di intertestualità. *Semiotic Theory and Practice: Proceedings of the Third International Congress of the IASS*, In-

- ternational Association for Semiotic Studies Congress, Michael Herzfeld, Lucio Melazzo. Palermo, 1984. 2 voll. Berlin: Mouton de Gruyter, 1988. I, pp.441-454.
- D'IPPOLITO. L'approccio intertestuale alla poesia greca antica: Omero, Mimnermo, Nonno. *Cultura e lingue classiche*. Atti del 3° Convegno di aggiornamento e didattica. A cura di Biagio Amata. Roma: L'Erma di Bretschneider, 1993. pp.43-60.
- DRONKE, Peter. *Dante e le tradizioni latine medievali*. Traduzione di Marco Graziosi. Bologna: Il Mulino, 1990.
- ECO, Umberto. Lettura del Paradiso. In: _____. *Sulla letteratura*. Milano: Bompiani, 2002. p.23-29.
- GENETTE, Gérard. *Palimpsesti: la letteratura al secondo grado*. Traduzione di R. Novita. Torino: Einaudi, 1997.
- GIANNANTONIO, Pompeo; PETROCCHI, Giorgio. *Questioni di critica dantesca*. Napoli: Loffredo, 1989.
- JAEGER, Werner. *Paideia: la formazione dell'uomo greco*. Traduzione di Luigi Emery. 3 vols. Firenze: La Nuova Italia, 1978.
- LA CHANSON DE ROLAND. Ed. Cesare Segre. Milano: Ricciardi, 1971.
- KRISTEVA, Julia La parola, il dialogo e il romanzo. In: IVANOV, V.V; KRISTEVA, J et alii. *Michail Bachtin: semiotica, teoria della letteratura e marxismo*. Bari: Dedalo, 1977. pp.105-138.
- _____. Problemi della strutturazione del testo. In: _____. *Materia e senso: pratiche significanti e teoria del linguaggio*. Traduzione di Bruno Bellotto e Daniele De Agostini. Torino: Einaudi, 1980. pp.3-26.
- LA CHANSON DE ROLAND. Edizione critica a cura di Cesare Segre. Milano-Napoli: Ricciardi, 1971.
- LE GOFF, Jacques. *Memoria*. Traduzione di Cesare De Marchi. Piccola biblioteca Einaudi online. 38 p. (pdf). Da *Storia e memoria*. Torino: Einaudi, 1978, pp.347-400; prima in *Enciclopedia Einaudi*.
- LOMBARDI, Andrea. Transumanar, transcriar. In: DE CAMPOS, Haroldo. *Pedra e luz na poesia de Dante*. Rio de Janeiro: Imago, 1998. p.9-17.
- MANGUEL, Alberto. *Uma história da leitura*. Tradução Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- MENDES, Murilo. Apêndice a *Invenção de Orfeu*. In: LIMA, Jorge de. *Obra completa*. Org. de Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Aguilar, 1958. pp. 913-922.
- NARDI, Bruno. *Dante e la cultura medievale*. Bari: Laterza, 1990.
- O MEU DANTE. Contribuições e depoimentos. São Paulo: Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro, 1965.
- PLATO. *Euthyphro. Apology. Crito. Phaedo. Phaedrus*. I. Translated by H. N. Fowler. Loeb Classical Library edition of Plato, 12 vols. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1914. pp.471-508.
- PLATO. *Lysias. Symposium. Gorgias. III*. Translated by W. R. M. Lamb. Loeb Classical Library edition of Plato, 12 vols. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1925. pp.250-380..
- POLACCO, Marina. *L'intertestualità*. Roma-Bari: Laterza, 1998.
- QUINTILIAN. *The Orator's Education, IV-V*. Books 9-10, 11-12. Translated by Donald A. Russell. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 2002.
- SAINTE MAURE, Benoît. *Le Roman de Troie*. Ed. Léopold Constans. Paris: Firmin Didot, 1915.
- THE MEDIEVAL FRENCH ROMAN D'ALEXANDRE. 6 voll. Ed. M.S. La Du, E. Armstrong et alii. New York: Kraus, 1965. I.
- SANTIAGO, Silviano. *Eça, autor de Madame Bovary: uma literatura nos trópicos*. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. p.47-65.
- SELINGMANN-SILVA, Márcio. Haroldo de Campos: tradução como formação e "abandono" da identidade. O local da diferença. In: _____. *Ensaio sobre memória, arte, literatura e tradução*. São Paulo: Editora 34, 2005. p.189-204.
- STEGAGNO PICCHIO, Luciana. «Saudosa Beatriz, antiga amada» Momenti della fortuna di Beatrice nelle letteratura di espressione portoghese. In: *Beatrice nell'opera di Dante e nella memoria europea 1290-1990*. Atti del Convegno Internazionale 10-14 dicembre 1990, a cura di Maria Picchio Simonelli. Firenze: Cadmo, 1994. pp.399-415.

VALLONE, Aldo. *Cultura e memoria in Dante*. Napoli: Guida, 1998.

YATES, Frances A. *A arte da memória*. Tradução Flávia Bancher. Campinas: Editora Unicamp, 2007.

ZUMTHOR, Paul. *Essai de poétique médiévale*. Paris: Seuil, 1972.