



Giorgio Ficara

## Il maestro perfetto. Dante, *Purgatorio* XXI

The perfect mentor. Dante, *Purgatorio* 21

### Abstract

Virgil, Statius and Dante: this family of extraordinary poets (a father and two sons; two fathers and one son) grows journeying from *Purgatorio* 21 to the following cantos and their “pleasant talk” answers, or is about to, the key metapoetical question: what is poetry? Moving from this “talk” the essay describes the region between two mental happinesses, one aesthetic and one spiritual, as well as Dante’s most original “open” solution of the Dante *viator*.

Tra la quinta cornice del Monte e la «divina foresta» dell’Eden (*Purg.* XXI-XXVIII), e fin dal canto XX, Dante si interroga sul grado di conoscenza raggiungibile dall’uomo, con le sue sole verità di ragione, nella filosofia, nella scienza, nella poesia. «Nulla ignoranza mai con tanta guerra/ mi fé desideroso di sapere» (*Purg.* XX, vv. 145-146)<sup>1</sup>: così, insiste, dopo essere rimasto immobile e sospeso e raggelato al tremore della montagna, poi «timido e pensoso» accanto a Virgilio (ivi, v. 151). Perché un monte sovranaturale e libero «da ogni alterazione» (cioè sciolto dalle leggi di natura: *Purg.* XXI, v. 43), oscilla e trema come un monte reale? Perché se a quelle altezze non ci sono i terrestri vapori secchi e densi che, secondo Aristotele (*Met.* II, 8), provocano terremoti, né ci sono nuvole, piogge, arcobaleni?

Nella risposta di Stazio, appena salvato e già tutto spirituale, è «grande la sete» (*Purg.* XXI, v. 74) di sapere e coincide con il “bere” stesso, cioè con la sete saziata, al contrario di quanto accade a Dante uomo e poeta (e filosofo), terribilmente assetato e, come ogni uomo vivo, moderato bevitore. La risposta di Stazio ha a che fare, cioè, con la «religione de la montagna» (ivi, vv. 41-42), con l’insondabile sacertà di un luogo retto da leggi irrecuperabili dalla ragione. E il significato del pauroso moto tellurico, contrastante con la stessa verità di ragione «que per phylosophos tota nobis innotuit» (*Mon.* III, xv, 9),<sup>2</sup> non è né interamente né in parte noto a Dante che invece necessita, per capire, dei chiarimenti di «un mediocre poeta latino dell’età argentea [...] pedissequo imitatore di Virgilio nella *Tebaide*» (Bontempelli 1965, p. 1103):

Trema forse piú giú poco o assai;  
ma per vento che 'n terra si nasconda,  
non so come, qua sú non tremò mai.

Tremaci quando alcuna anima monda  
sentesi, sí che surga o che si mova  
per salir sú; e tal grido seconda.  
(*Purg.* XXI, vv. 55-60).

La bruciante sete di sapere si estingue per Dante con l'acqua di Stazio, non in quanto autore della *Tebaide* ma in quanto socio del «beato concilio» (ivi, v. 16) e, dal punto di vista delle conoscenze acquisite, superiore anche al supremo Virgilio per sempre «rilegato» in ombra nel suo «eterno essilio» (ivi, v. 18).

La *Commedia*, dunque (e qui specialmente il canto XXI del *Purgatorio*), è sì una revisione di grande rilievo delle tesi del *Convivio* sulla conoscenza raggiungibile nel nostro mondo come verità di ragione, e indipendentemente dalla grazia (Inglese 2000, p. 152), ma è anche un'inchiesta su quella particolare forma di conoscenza, profondamente umana e pungente, che è la «sete natural» di verità ultime, nonché l'intuizione di una vertiginosa disponibilità dell'essere di cui Leopardi, probabilmente pensando a Dante, scriverà: «Natura umana, or come,/ Se frale in tutto e vile,/ Se polve ed ombra sei, tant'alto senti?» (*Sopra il ritratto di una bella donna*, vv. 50-53)<sup>3</sup>. In effetti il canto XXI ha inizio con la parola *sete*; sete che «mai non sazia» (cioè non si sazia) e che, secondo il passo celebre di Giovanni (IV, 5-15), si sazierà con l'*acqua viva*, cioè un'intima fonte «che zampilla nella vita eterna»: «La sete natural che mai non sazia/ se non con l'acqua onde la femminetta/ samaritana domandò la grazia,/ mi travagliava [...]» (*Purg.* XXI, vv. 1-4). L'acqua che la «femminetta» chiede *per grazia* a Cristo è la stessa di cui Dante ha qui una sete che lo tormenta, ma di cui, secondo la tesi (razionalistica e tomistica) del *Convivio*, non dovrebbe aver sete: «[...] lo desiderio naturale in ciascuna cosa è misurato secondo la possibilitade de la cosa desiderante [...]. E però l'umano desiderio è misurato in questa vita a quella scienza che qui avere si può [...]» (*Conv.* III, xv, 8-10).<sup>4</sup> «Sete natural» (oppure nel *Convivio*: «desiderio naturale») significa dunque: voler conoscere per grazia l'essenza delle cose divine, ma anche non poterle conoscere in quanto non raggiungibili per via di ragione, precluse da un *no* che nel canto XXVI dell'*Inferno*, oltre Abila e Calpe, sommerge per sempre la nave di Ulisse. Qui una femminetta samaritana invoca la grazia di bere l'*acqua viva* e mai più ricorrere al pozzo dell'acqua che non sazia: come le verità di ragione non saziano la sete di Dante, così l'acqua di quel pozzo non sazia la sete della femminetta. E Dante, al principio di un canto tecnicamente e teoricamente cruciale sull'argomento, dichiara la sua

simpatia per questa femmetta che oltrepassa la logica dei filosofi: una donna non ineccepibile (ha avuto quattro mariti e un quinto, che non è proprio un marito), ma fiduciosa, confidente in una grazia che ci solleva oltre le nostre attese e le nostre stesse minuziose, e compiute, inferenze.

Il problema, così com'è, era già stato presentato da Virgilio nel terzo canto del *Purgatorio*:

«State contenti, umana gente, al *quia*;  
ché, se potuto aveste veder tutto,  
mestier non era parturir Maria;  
e disiar vedeste senza frutto  
tai che sarebbe lor disio quietato,  
ch'eternalmente è dato lor per lutto:  
io dico d'Aristotile e di Plato  
e di molt'altri»; e qui chinò la fronte,  
e piú non disse, e rimase turbato.  
(*Purg.* III, vv. 37-45).

L'essenza di Dio (*quid sit*): ecco ciò che nessun uomo, a nessun patto, può né mai potrà conoscere. Né Platone né Aristotele -alla cui scuola, più o meno contaminata, e più o meno radicale, si forma lo stesso Dante<sup>5</sup>- né con loro, sullo stesso piano, Virgilio, varcano i confini della mente umana che invece potrebbe varcare, per grazia, la femmetta samaritana.

E tuttavia un tale asserto -il *quia est* conoscibile dalla ragione, il *quid sit* conoscibile per grazia- non esaurisce l'immensa profondità di questo canto XXI con le sue propaggini fino al canto dell'Eden. Virgilio, e non Stazio, è il maestro e il padre di Dante.<sup>6</sup> Virgilio, che dinnanzi alle erbe, ai fiori e agli arboscelli dell'Eden "più oltre non discerne", cioè letteralmente non vede ciò che per grazia vedono i salvati e degni di vedere (innanzitutto l'anima di Beatrice, più di lui «degnata» secondo *Inf.* I, v. 122), è tuttavia il solo da cui Dante toglie «lo bello stile» che gli fa tanto onore (*Inf.* I, vv. 86-87): «[...] Il temporal foco e l'eterno/ veduto hai, figlio; e se' venuto in parte/ dov'io per me piú oltre non discerno» (*Purg.* XXVII, vv. 127-129). Indietreggiando e scomparendo, colui che *non vede* è maestro: il suo "non discernere oltre" coincide con la sua piena e perfetta sapienza di maestro. Così Virgilio arretra insegnando la meta a Dante, quel «dolce pome che per tanti rami/ cercando va la cura dei mortali» (*Purg.* XXVII, vv. 115-116), cioè il frutto di sapienza e di felicità proibito per lui. E la poesia stessa è essenzialmente l'operazione umana che riconosce un limite non oltrepassabile e che al tempo stesso sogna di liberarsi di questo limite. In *Der Tod des Vergil* Hermann Broch, incalzando Dante, si direbbe, immagina Virgilio in punto di morte, sulla tolda di una nave alla fonda in un porto della Magna Grecia:

«Era svanita -scrive- ogni speranza di quella vita immensamente nuova che sarebbe dovuta seguire, una vita distaccata dall'arte, libera dalla poesia [...]».<sup>7</sup> La vera arte, Broch suggerisce, non sogna che di *liberarsi* e *distaccarsi* dall'arte, e i canti dal XXI al XXVII del *Purgatorio* possono leggersi in effetti come l'esplorazione di una suprema frontiera posta tra due felicità mentali -l'una estetica, l'altra spirituale- contigue, ma non comunicanti: l'*Everyman* di cui ha parlato il Singleton -l'*homo viator*, uomo universale o ancor meglio il *Whicheverman*,<sup>8</sup> il qualsiasi uomo vivo che Dio scelga per il viaggio celeste- non pare qui una figura del tutto, e definitivamente, esemplare. L'esperienza di Dante come artista (accanto ai maestri e ai compagni: Virgilio, Stazio, Forese, Bonagiunta da Lucca, Guinizelli, Arnaut Daniel) è al contrario espressamente singolare e unica e in nessun modo potrà confondersi con l'esperienza (il viaggio) di tutti. Non è neppure, a rigore, l'esperienza spirituale e rituale che si realizza in un limite valicato: qui il passaggio nel fuoco («Poi dentro al foco innanzi mi si mise,/ pregando Stazio che venisse retro,/ che pria per lunga strada ci divide./ Sì com' fui dentro, in un bogliente vetro/ gittato mi sarei per rinfrescarmi,/ tant'era ivi lo 'ncendio senza metro» (*Purg.* XXVII, vv. 46-51). L'esperienza spirituale, il fuoco attraversato, è uno stadio dell'esperienza umana (dato per grazia) cui può pervenire il pellegrino-*viator* o la femmetta stanca di attingere l'acqua del pozzo o un poeta "complesso", venuto dopo Cristo, come Arnaut Daniel. Ma l'esperienza artistica -che costituisce il soggetto vero e proprio di questi canti: esperienza dell'assoluto nei limiti della natura- è di pochissimi uomini.

Contini ha scritto che, entrando nel fuoco, Dante brucia la sua esperienza poetica, come bruciano e depongono la poesia, o si accingono a bruciarla e deporla, Stazio, Forese, Bonagiunta, Guinizelli, Arnaut Daniel.<sup>9</sup> Dunque si concluderebbe che la *Commedia* sia un'esperienza ultra-poetica, proprio al contrario di quanto avviene nell'iperpoetico Petrarca, che in nessun modo arriva a bruciare o trasfigurare Laura, cioè il fulcro della sua stessa poesia. Nella sua eternità, al contrario, Laura ribadisce precisamente i termini e il valore stesso della poesia e s'illumina, per quanto la riguarda, in un sublime paradosso teologico:

Ma, innanzi a tutte ch'a rifar si vanno  
 è quella che piangendo il mondo chiama  
 con la mia lingua e con la stanca penna;  
 ma 'l ciel pur di vederla intera brama.  
 [...]  
 che, poi che avrà ripreso il suo bel velo,  
 se fu beato chi la vide in terra,  
 or che fia dunque a rivederla in cielo?  
 (*Triumphus Eternitatis*, vv. 135-144).

Rivedere il corpo di Laura in cielo significa restituire al cielo una proporzione terrena, conferire alla beatitudine ultraterrena una reminiscenza di sensualità, ma soprattutto significa poeticizzare l'eternità stessa o altrimenti fissare e serbare alta la forma poetica nell'eternità, due volte o infinite volte perfetta.<sup>10</sup> Per Dante significa bruciarla e deporla.

Ora, proprio questa poesia, innanzitutto la poesia di Stazio, prima di bruciare, rilutta a bruciare nel canto XXI e fino al canto XXVII.<sup>11</sup> È chiamata *dolce* (già nel *Convivio* Stazio è «dolce poeta» [IV, xxv 6]) ed è ispirata dalla “divina fiamma” del più grande dei poeti, Virgilio. Una fiamma, che *scalda*, ben diversa da quella che brucia:

Tanto fu dolce mio vocale spirto,  
che, tolosano, a sé mi trasse Roma,  
dove mertai le tempie ornar di mirto.

Stazio la gente ancor di là mi noma:  
cantai di Tebe, e poi del grande Achille;  
ma caddi in via con la seconda soma.

Al mio ardor fuor seme le faville;  
che mi scaldar, de la divina fiamma  
onde sono allumati piú di mille;

de l'Eneida dico, la qual mamma  
fummi, e fummi nutrice, poetando:  
sanz'essa non fermai peso di dramma.

E per esser vivuto di là quando  
visse Virgilio, assentirei un sole  
più che non deggio al mio uscir di bando  
(*Purg.* XXI, vv. 88-102).

La poesia di Stazio è *dolce* a causa del nutrimento che riceve da Virgilio, padre di Stazio (come l'Eneide è “mamma” della *Tebaide*). E Virgilio stesso, questo escluso ed esiliato dai misteri, benché tecnicamente persuasore di fede e portatore di lume per chi segue *-barlume* di verità cristiana- è qui grande innanzitutto come maestro di stile. La sua opera, nutrice e creatrice inesauribile di opere a venire, è il grande orizzonte di senso di un canto dedicato manifestamente all'opera in sé, alla sua permanenza nella storia e al suo stesso assoluto naturale che qui, tuttavia, sta per essere bruciato e annientato.

Che cosa significa, dopotutto, essere maestro? In un celebre romanzo “concettuale” sul destino dell'opera nella modernità, Balzac scrive che non solo l'opera scritta dal maestro è la condizione necessaria o altrimenti la struttura fondamentale in cui si definisce e manifesta l'opera dell'allievo, ma che il *sentimento* dell'allievo di fronte al maestro, nella vita reale, coincide con il suo stesso lavoro di artista: «A celui qui n'a pas vivement palpité en

se présentant devant un maitre, il manquera toujours une corde dans le coeur [...], un sentiment dans l'oeuvre, une certaine expression de poésie» (*Le chef d'oeuvre inconnu*, p. 306).<sup>12</sup> L'opera che l'allievo si accinge a scrivere sarà "influenzata" e formata tanto dall'opera scritta dal maestro-padre quanto dal sentimento *filiale* dell'allievo stesso: un sentimento di adorazione per il corpo del padre che si esprime, nel caso di Stazio, nell'*inchinarsi* e *abbracciar li piedi* di Virgilio, nonostante Virgilio non sia più corpo ma ombra (o *imago*, nel caso esemplare di Enea che vuole abbracciare il padre: «Ter conatus ibi collo dare bracchia circum,/ ter frustra compresa manus effugit imago,/ par levibus ventis velucrique simillima somno» (*Aen.* VI, vv. 700-703). È la *quantitate* di amore, dunque, che decide la qualità dell'opera e il suo grado di "effusione" o trasmissibilità dal maestro all'allievo. E l'errore di Stazio, ombra che vuole abbracciare un'ombra, non è che un riflesso condizionato dell'amore, sostanza stessa dell'opera d'arte:

Già s'inchinava ad abbracciar li piedi  
al mio dottor, ma el li disse: «Frate,  
non far, ché tu se' ombra e ombra vedi».

Ed ei surgendo: «Or puoi la quantitate  
comprender de l'amor ch'a te mi scalda,  
quand'io dismetto nostra vanitate,  
trattando l'ombre come cosa salda».

(*Purg.* XXI, vv. 130-136).

Virgilio, Stazio, Dante: questi tre personaggi sono legati tra loro da vincoli rappresentabili in uno strano stemma: Virgilio è padre di Stazio e di Dante; Stazio è figlio di Virgilio e padre di Dante; Dante è figlio di Virgilio e di Stazio. Dante, qui e in altri luoghi della *Commedia*, è dunque una specie di fanciullo, non ancora padre e due volte figlio, ma già -decisamente- grande poeta (lo sappiamo fin da principio: se Virgilio è *fonte* che spande «di parlar sì largo fiume», «onore e lume», libro assoluto cercato «con grande amore», Dante è il discepolo-*puer* che trae da lui il suo stesso inconfutabile e supremo "onore" di poeta (*Inf.* I, vv. 79-87). Ma poi sappiamo anche di più: Virgilio è fiamma che scalda, in opposizione al fuoco che brucia e salva; è fonte che diventa fiume, in opposizione allo zampillo d'acqua viva che disseta per sempre).

Ora, questa famiglia eccezionale di poeti del canto XXI -un padre: due figli; due padri: un figlio- si espande nei canti successivi e tutta insieme, con le sue «dolci ragioni» (*Purg.* XXII, v. 130), risponde, o si accinge a rispondere, alla domanda metapoetica fondamentale: che cos'è la poesia? Innanzitutto, la sintesi perentoria nell'autoritratto di Arnaut Daniel, prima che si nasconda nel fuoco che lo «affina», ci assicura che la poesia si realizza perfettamente nell'attimo stesso in cui è deposta: «*Ieu sui Arnaut, que plor e vau cantan;/ con-*

*siros vei la passada folor,/ e vei jausen lo joi qu'esper, denan»* (*Purg.* XXVI, vv. 142-144). Arnaut è “pensoso” considerando la passata follia, cioè letteralmente il “piangere” e il “cantare”, cioè la poesia nel momento in cui non guarda “avanti”. Così il gesto del poeta che abbandona e depone la propria opera è forse il gesto poetico per eccellenza. Arnaut, che secondo Guinizelli “soverchiò tutti” nei versi d’amore e nelle prose di romanzi, ora vuol guardare *denan*, avanti, e la fiamma si spegne, la fonte si secca, la parola si polverizza («Polvo también es la palabra escrita/ por tu mano o el verbo pronunciado/ por tu boca. [...]», chiosa, in *El àpice*, il “dantista” Borges (p. 240). Allo stesso modo Guinizelli, «padre/ suo e degli altri suoi miglior che mai/ rime d’amor usar dolci e leggiadre» (*Purg.* XXVI, vv. 97-99), che Dante va «lunga fiata rimirando» come un oggetto d’amore senza uguali (ivi, v. 101), lascia anche lui le sue rime e a Dante, che sale al Paradiso, come un qualsiasi pellegrino incontrato per via chiede «un dir d’un paternostro» (ivi, v. 130).

Così di tutta la famosa tenzone di Forese e Dante non rimane qui che una palinodia sotto forma di compianto o lai per quella moglie (di Forese) tanto dileggiata nella tenzone stessa. Variante preziosissima della femmetta samaritano, questa “vedovella” *soletta*, che con fede e «pianger diretto» impetra per il marito una corta pena, e l’ottiene, è un personaggio insieme piccolo e grande, feriale e poetico, e spirituale, di fronte a cui la poesia stessa si confonde:

«[...] Sì tosto m’ha condotto  
a ber lo dolce assenzio d’i martiri  
la Nella mia con suo pianger diretto.  
Con suoi prieghi devoti e con sospiri  
tratto m’ha della costa ove s’aspetta,  
e liberato m’ha de li altri giri.  
Tanto è a Dio più cara e più diletta  
la vedovella mia, che molto amai,  
quanto in bene operare è più soletta»  
(*Purg.* XXIII, vv. 85-93).

E ancora, Stazio interroga Virgilio:

«dimmi dov’è Terrenzio nostro antico,  
Cecilio e Plauto e Varro, se lo sai:  
dimmi se son dannati e in qual vico».  
«Costoro e Persio e io e altri assai»,  
rispuose il duca mio, «siam con quel Greco  
che le Muse lattar piú ch’altri mai»  
(*Purg.* XXII, vv. 97-102).

Naturalmente, da Omero a Virgilio, la “deposizione” del corpo della poesia è congruente al disegno teologico e strutturale della *Commedia* nonché al cristianesimo dello stesso Dante: se nel «primo cinghio del carcere cieco» (*Purg.* XXII, v. 103), cioè nel primo cerchio dell’inferno, i poeti *ragionano* eternamente e diffusamente, qui al contrario le «dolci ragioni» si sospendono e si «rompono». La sublime poesia degli antichi, quella che non brucia nel sacro fuoco del purgatorio e non guarda *denan*, rimane bloccata, altissima però indebolita: si tratta della stessa «bella scola» di *Inf.* IV -poeti che “si fanno onore” tra loro, riconoscono lo stile raggiunto da ognuno di loro la cui voce tuttavia risulta qui soave ma lontana, pressoché evanescente nella prospettiva della salvezza.

Giovanni Getto ha scritto a suo tempo che il Virgilio dantesco ha a che fare con «un vuoto del cuore, qualcosa di inadempito» (*Aspetti*, p. 15), alludendo evidentemente alla sua *ansia di cielo*, ma anche al limite non oltrepassabile di un’arte separata dal suo compimento. Con Virgilio, aggiungerà Eliot, sulla stessa linea, «non proviamo il gelo», ma una specie di gelo, un civile crepuscolo cui è negata la visione, concessa a Dante, della essenza stessa di Dio in cui «[...] s’internava/ legato con amore in un volume,/ ciò che per l’universo si squaderna» (*Par.* XXXIII, vv. 85-87; Eliot, *Virgilio e la Cristianità*, p. 993). A questa «poesia dell’intelligenza» (Getto, *Aspetti, passim*) -poesia che, bruciando, riconsidera se stessa- Virgilio non perviene. E se Dante stesso non coglie propriamente quell’indefinibile sentimento che «il filosofo patisce, del pensiero che nasce, e nasce con una sua novità, come cosa sua e soltanto sua» (ivi, p. 161), tuttavia coglie perfettamente le ragioni per cui la poesia non sempre riesce a varcare il limite della sua stessa autonomia. In particolare, la poesia degli antichi «ribellanti» alla legge di Cristo rimane indietro: «Non aspettar mio dir più né mio cenno» (*Purg.* XXVII, v. 139), dice finalmente Virgilio a Dante, tornando sui suoi passi; quella degli ubbidienti alla legge di Cristo brucia nel fuoco, verso un *avanti* o un *al di là* che è la chiave, peraltro, nella *Commedia*, di una nuovissima concezione dell’arte poetica.

Ma infine, il canto XXI, teoretico e metapoetico per definizione, è leggibile altresì come la narrazione che l’intera *Commedia*, per qualche aspetto, si propone di essere. (Già nel Cinquecento il dibattito tra commentatori fu acceso: da una parte l’allegorismo del Landino, ad esempio, dall’altra il testualismo del Vellutello:<sup>13</sup> leggere Dante secondo i principi narrativi suggeriti dalla *Commedia* stessa sarà peraltro un’opzione fruttuosa nella critica, fino a quel *detheologizing Dante* di Teodolinda Barolini che discute di “narratività” nel basso inferno, ma anche di «meditazione narrativa» nel cielo del sole (*The Undivine Comedy*, tr. it. p. 269 e *passim*). La poesia è «inclusiva», scrive Montale proprio sulla *Commedia*, e Dante è il primo poeta inclusivo (*Poesia inclusiva*, p. 146), le cui “inclusioni” narrative sono singolari e incalzanti. Qui, nel canto XXI, ad esempio, Stazio, concludendo il suo discorso, sospira: «E

per esser vivuto di là quando/ visse Virgilio, assentirei un sole / piú che non deggio al mio uscir di bando» (*Purg.* XXI, vv. 100-102) (e non sa che Virgilio è lì, davanti a lui). Ciò che segue è un bozzetto del tutto gaio e costruito coi ritmi di una *comedy of errors*:

Volser Virgilio a me queste parole  
con viso che, tacendo, disse 'Taci';  
ma non può tutto la virtù che vuole;  
ché riso e pianto son tanto seguaci  
a la passion di che ciascun si spicca,  
che men seguon voler ne' più veraci.  
Io pur sorrisi come l'uom ch'ammicca;  
per che l'ombra si tacque, e riguardommi  
ne li occhi ove 'l semblante piú si ficca;  
e «Se tanto labore in bene assommi»,  
disse, «perché la tua faccia testeso  
un lampeggiar di riso dimostrommi?».  
Or son io d'una parte e d'altra preso:  
l'una mi fa tacer, l'altra scongiura  
ch'io dica; ond'io sospiro, e sono inteso  
dal mio maestro, e «Non aver paura»,  
mi dice, «di parlar; ma parla e digli  
quel ch'e' dimanda con cotanta cura».  
(*Purg.* XXI, vv. 103-120).

Virgilio fa cenno a Dante di tacere, Dante non si trattiene e ride, Stazio, stralunato, non capisce nulla, e quando capisce, si getta a terra ad abbracciare i piedi di Virgilio. Il bozzetto, s'intende, riduce le grandezze, ma in un certo senso, proprio nel sorriso, le ribadisce. Allo stesso modo, nel canto XXIV, Forese, dopo avere a lungo parlato con Dante -il suo grande amico- non vuole dirgli addio e «lascia andar li compagni» e si attarda con lui: «Quando fia ch'io ti riveggia?», gli chiede (*Purg.* XXIV, vv. 70-75). È la domanda che non ci stanchiamo di porre, l'uno all'altro, quando ci incontriamo per strada e finalmente ci salutiamo: quando ti rivedrò? Ma è la stessa domanda che facciamo a chi non è più su questa terra e che, *sous les mots*, appare come un senso profondamente letterale della *Commedia* stessa.

## Abbreviazioni bibliografiche

Balzac, *Le chef d'oeuvre inconnu*: Balzac, H. de, *Le chef d'oeuvre inconnu*, in *Oeuvres complètes de H. de B.*, tome quinzisième, Paris, Calmann Lévy, 1875.

Barolini, *The Undivine Comedy*: Barolini, T., *The Undivine Comedy: Detheologizing Dante*, Princeton, N.J., Princeton UP, 1992; tr. it. *La 'Commedia' senza Dio. Dante e la creazione di una realtà virtuale*, Milano, Feltrinelli, 2003.

Barolini 1993: Barolini, T., *Il miglior fabbro. Dante e i poeti della 'Commedia'*, Torino, Bollati Boringhieri.

Bontempelli 1965: Bontempelli, M., *Canto XXI: lettura*, in *Lectures dantesche*, a cura di G. Getto, II, Firenze, Sansoni, pp. 1095-112.

Borges, *El àpice*: Borges, J. L., *The Sonnets. A Dual-language Edition with Parallel Text*, ed. by S. Kessler and S. J. Levine, London, Penguin Classics, 2010.

Broch, *La morte di Virgilio*: Broch, H., *La morte di Virgilio*, Milano, Feltrinelli, 1962 (2003).

Candido 2018: Candido, I., *Dante, Petrarch, and Boccaccio on Religious Conversion*, in *Petrarch and Boccaccio. The Unity of Knowledge in the Pre-modern World*, ed. by I. Candido, Berlin, Walter De Gruyter, pp. 153-175.

Contini 1976: Contini, G., *Dante personaggio-poeta della 'Commedia'*, in *Un'idea di Dante*, Torino, Einaudi (2001).

Corti 2003: Corti, M., *Scritti su Cavalcanti e Dante. La felicità mentale, Percorsi dell'invenzione e altri saggi*, Torino, Einaudi.

Curtius 1963: Curtius, E. R., *Studi di letteratura europea*, Bologna, Il Mulino.

Curtius 1992: Curtius, E. R., *Letteratura europea e Medioevo latino*, Firenze, La Nuova Italia.

Dante, *Purgatorio*: Alighieri, Dante, *Commedia*, a cura di E. Pasquini e A. Quaglio, Milano, Garzanti, 1982.

Dante, *La Divina Commedia. Purgatorio*: Alighieri, Dante, *La Divina Commedia. Purgatorio*, commento di A. Chiavacci Leonardi, Milano, Mondadori, 1994 (2005).

Dante, *Monarchia*: Alighieri, Dante, *Monarchia*, a cura di B. Nardi, da *Opere minori*, tomo II, parte 1, Milano, Ricciardi, 1979, pp. 239-503.

Dante, *Convivio*: Alighieri, Dante, *Convivio*, a cura di C. Vasoli e D. De Robertis, da *Opere minori*, tomo II, parte 2, Milano, Ricciardi, 1988 (1995<sup>2</sup>).

Davis 1988: Davis, C. T., *La visione dantesca della storia*, in *L'Italia di Dante*, Bologna, Il Mulino, pp. 57-75.

Eliot, *Virgilio e la Cristianità*: Eliot, T. S., *Virgilio e la Cristianità* (1951), in *Opere (1939-1962)*, a cura di R. Sanesi, Milano, Bompiani, 1993 (2003), pp. 981-994.

Ficara 2018: Ficara, G., *The Perfect Woman in Boccaccio and Petrarch*, in *Petrarch and Boccaccio. The Unity of Knowledge in the Pre-modern World*, ed. by I. Candido, Berlin, Walter De Gruyter, pp. 286-312.

Freccero 1986: Freccero, J., *Dante. The Poetics of Conversion*, ed. by R. Jacoff, Cambridge, Mass., Harvard UP.

Fumagalli 2012: Fumagalli, E., *Il giusto Enea e il pio Rifeo. Pagine dantesche*, Firenze, Olschki.

Gentili 2005: Gentili, S., *L'uomo aristotelico alle origini della letteratura italiana*, Roma, Carocci.

Getto, *Aspetti*: Getto, G., *Aspetti della poesia di Dante*, Firenze, Sansoni, 1966.

Hollander 1988: Hollander, R., *Il Virgilio dantesco. Tragedia nella commedia*, Firenze, Olschki.

Inglese 2000: Inglese, G., *L'intelletto e l'amore. Studi sulla letteratura italiana del Due e Trecento*, Firenze, La Nuova Italia, 2000.

Jacoff-Schnapp 1991: *The Poetry of Allusion. Virgil and Ovid in Dante's "Commedia"*, ed. by R. Jacoff and J. Schnapp, Stanford, Stanford UP, 1991.

Leopardi, *Sopra il ritratto di una bella donna*: Leopardi, G., *Sopra il ritratto di una bella donna scolpito nel monumento sepolcrale della medesima*, in *Canti*, a cura di G. Ficara, Milano, Mondadori, 1987, pp. 203-205.

Montale, *Poesia inclusiva*: Montale, E., *Poesia inclusiva*, in *Sulla poesia*, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori, pp. 146-148.

Nardi 1960: Nardi, B., *Dal 'Convivio' alla 'Commedia'. Sei saggi danteschi*, Roma, Istituto storico per il medio Evo (1992).

Nardi 1967: Nardi, B., *Saggi di filosofia dantesca*, Firenze, La Nuova Italia.

Ossola 2012: Ossola, C., *Introduzione alla 'Divina Commedia'*, Venezia, Marsilio.

Petrarca, *Triumphus Eternitatis*: Petrarca, F., *Triumphus Eternitatis*, in *Triumphus*, a cura di M. Ariani, Milano, Mursia, 1988, pp. 379-410.

Pound, *The Spirit of Romance*: Pound, E., *The Spirit of Romance. An Attempt to Define Somewhat the Charm of the Pre-Renaissance Literature of Latin Europe*, London, J. M. Dent and Sons, 1910; tr. it. *Lo spirito romanzo*, Milano, SE, 1991 (ed. 1932).

Scott 2010: Scott, J. A., *Perché Dante?*, Roma, Aracne.

Singleton 1958: Singleton, C. S., *Dante Studies 2. Journey to Beatrice*, Cambridge, Mass., Harvard UP; tr. it. in *La poesia della 'Divina Commedia'*, Bologna, Il Mulino, 1978, pp. 131-287.

Vellutello, *La 'Comedia' di Dante Aligieri*: Vellutello, A., *La 'Comedia' di Dante Aligieri con la nova esposizione*, a cura di D. Pirovano, 3 to., Roma, Salerno 2006.

Wetherbee 2008: Wetherbee, W., *The Ancient Flame: Dante and the Poets*, Notre Dame, IL, Notre Dame UP.

## NOTE

---

<sup>1</sup> Il testo della *Commedia* è citato da Dante Alighieri, *Commedia*, a cura di E. Pasquini e A. Quaglio, Milano, Garzanti, 1982, che segue l'edizione critica di Giorgio Petrocchi.

<sup>2</sup> Dante, *Monarchia*, p. 498.

<sup>3</sup> Leopardi, *Canti*, a cura di G. Ficara, Milano, Mondadori, 1987, p. 205.

<sup>4</sup> Dante, *Convivio*, to. I, pp. 480-482.

<sup>5</sup> Sulle contaminazioni di aristotelismo e emanatismo platonico, cfr. soprattutto Nardi 1960 e 1967; Corti 2003 e Gentili 2005; l'uso eclettico di aristotelismo e platonismo è messo bene in luce da Freccero 1986.

<sup>6</sup> Sull'influsso decisivo del Virgilio storico sull'ispirazione della *Commedia*, la bibliografia è sterminata. Conviene ricordare almeno: Curtius 1992, pp. 25-26; Hollander 1988; Davis 1988, pp. 57-75; Jacoff-Schnapp 1991, pp. 1-158; Barolini 1993, pp. 162-204; Wetherbee 2008; Scott 2010, pp. 301-312; Fumagalli 2012.

<sup>7</sup> Broch, *La morte di Virgilio*, p. 42.

<sup>8</sup> Cfr. Singleton 1958, p. 5 e 114 e ora Ossola 2012, pp. 31-34, che rimanda all'uso del concetto già in Pound, *The Spirit of Romance*, p. 116. È interessante notare qui che nella prima edizione del saggio (1910) il capitolo dedicato a Dante si intitola *Il maestro* e non *Dante* come nella successiva edizione rivista e aumentata (1932). Ad Arnaut miglior fabbro Pound contrapponeva Dante il maestro, intuendo con acume che proprio così l'*auctor* intendeva presentarsi all'interno del suo poema sacro.

<sup>9</sup> Cfr. Contini 1976, p. 57.

<sup>10</sup> La prospettiva è da me anticipata in Ficara 2018, p. 300-301, e condivisa anche da Candido 2018, pp. 166-167, saggi compresi nel recente volume a cura di Igor Candido, *Petrarch and Boccaccio. The Unity of Knowledge in the Pre-modern World*, Berlin, Walter De Gruyter, 2018.

<sup>11</sup> Come scrive bene Anna Chiavacci Leonardi nella sua introduzione a *Purg.* XXI, «tutti i canti che da qui cominciano, fino all'arrivo nell'Eden, saranno infatti canti di poeti: prima Stazio [...]; poi tra i golosi Forese [...] e Bonagiunta da Lucca [...]; poi ancora nell'ultimo cerchio dei lussuriosi il Guinizzelli e Arnaut Daniel». Dante, *La Divina Commedia. Purgatorio*, pp. 609-610.

<sup>12</sup> Circa i rapporti di Balzac con Dante, cfr. Curtius 1963, cap. XI.

<sup>13</sup> Cfr. la recente edizione del commento del Vellutello, *La 'Comedia' di Dante Alighieri*, a cura di Donato Pirovano.