

József Nagy

IL CANTO I DELL' INFERNO

BIBLIOTHECA PHOENIX

by



CARLA ROSSI ACADEMY PRESS

Carla Rossi Academy
International Institute of Italian Studies

MMXIV

© Copyright by *Carla Rossi Academy Press*
Carla Rossi Academy – International Institute of Italian Studies
Monsummano Terme – Pistoia
Tuscany - Italy
www.cra.phoenixfound.it
All Rights Reserved
Printed in Italy
MMXIV

ISBN 978-88-6065-046-1

COLOPHON

PRIMA EDIZIONE

LIMITATA

A

TRENTATRE ESEMPLARI

CON TIMBRO

E

VIDIMAZIONE UFFICIALE

CRA-INITS

Volume n° IV / XXXIII

*in formato 21/29,7
composto con il carattere*

Times New Roman

e stampato

su carta bianco latte

in fibra di

Eucalyptus Globulus

con inchiostro

India.

Ogni pubblicazione

CRA-INITS PRESS

è rilegata artigianalmente

ha caratteristiche da collezione per bibliofili

e presenta copertina semirigida

in cartoncino rustico

Lanagraphic Grain Bordeaux

spillata con graffe tipo 'Lebez' in acciaio zincato.

INDICE

INDICE

I	I temi principali del canto	»	13
II	Situazioni-chiave, fonti	»	19
III	Tre motivi-chiave: Virgilio; allegoria; profeta	»	25
	1. Virgilio	»	25
	2. Allegoria	»	26
	3. Profeta	»	30
	Bibliografia	»	35

József Nagy

IL CANTO I DELL' INFERNO

I temi principali del canto

Il canto I dell'*Inferno**, nella sua funzione introduttiva per l'intera *Commedia* (costituendo un canto in più, di modo che l'*Inferno*, a differenza delle altre due cantiche include — invece di 33 — 34 canti) è in un certo senso il punto di partenza interpretativo per la comprensione dell'intero itinerario dantesco nell'aldilà. Come sarà chiaro pure nel *Purgatorio*¹, all'incontro con le anime cantanti il salmo 113 — *In exitu Israel de Aegypto* —, Dante traccia un parallelo tra il proprio smarrirsi nella “piaggia deserta”², e quello degli ebrei nel deserto del Sinai. Dante fallisce immediatamente nel suo tentativo di superare di forza propria la caduta nel peccato, ossia nel tentativo di salire dalla selva sul colle: tre bestie, rappresentanti tre gruppi di peccati capitali (la lonza/lussuria e incontinenza, il leone/la superbia, e in senso specifico la lupa/avarizia e cupidigia) l'avrebbero ostacolato fatalmente, se non fosse apparso Virgilio (nella *Commedia* l'allegoria della ragione e il profeta del cristianesimo nell'Impero Romano, che agisce rappresentando la grazia divina): “[Dante:] Vedi la bestia per cu' io mi volsi, /aiutami da lei, famoso saggio, /ch'ella mi fa tremare le vene e i polsi”³; “[Virgilio:] d'inzani a quella fiera ti levai /che del bel monte il corto andar ti tolse”⁴. Nell'*Epistola XIII* Dante chiarisce che l'esodo degli ebrei era interpretato da lui come la redenzione morale dell'anima umana: “Quando Israele uscì dall'Egitto, la casa di Giacobbe da un popolo barbaro, Giuda divenne il suo santuario, Israele il suo dominio”⁵, che in senso allegorico significa “la redenzione nostra per Cristo”, e in senso morale significa “la conversione dello spirito dal pianto e dalla tristezza del peccato allo stato di grazia”, mentre in quello anagogico significa “il trarsi dell'anima santa dal servaggio del presente corruttibile stato alla libertà della eterna gloria”⁶. Il fondamento dell'analogia tra l'esodo e l'uscita di Dante dalla selva oscura consiste nel fatto che ambedue si sono potuti realizzare per la grazia divina: il riconoscimento umile di ciò da parte del Dante penitente è una condizione *sine qua non* per la realizzazione del viaggio oltremondano⁷.

L'altra condizione essenziale per il viaggio nell'aldilà è che si realizza non nel tempo secolare, ma in quello sacrale: il viaggio di Dante comincia la settimana di Pasqua, quando la costellazione è la più favorevole⁸ e quando il Sole (ossia Dio) “la mondana cera /più a suo modo tempera e suggella”⁹. Ciò è altrettanto il periodo della resurrezione di Cristo, della redenzione dell'umanità, ossia dell'evento più importante della storia¹⁰, di modo che il tempo concepito da Dante include sia la storia sacra celeste che quella secolare-terrestre, il divino e l'umano: la creazione, l'incarnazione e la redenzione. La grazia divina nella *Commedia* agisce per il fatto

* This paper was supported by the János Bolyai Research Scholarship of the Hungarian Academy of Sciences.

Il presente studio è una versione rielaborata della mia analisi in ungherese del Canto I dell'*Inferno*: József Nagy, *Pokol I. ének: interpretáció, parafrázis, kommentár* [*Inferno, canto I: interpretazione, parafrasi, commento*] in *Quaderni Danteschi* 8. (2012, on-line), pp.1-60: <http://jooweb.org.hu/dantisztika/quaderni/index.php/en/8-2012>. Ringraziamenti ai professori János Kelemen, Géza Sallay, Marino A. Balducci, e ai redattori di Bibliotheca Phoenix. Ringrazio inoltre i professori Giuseppe Mazzotta, Massimo Seriacopi e Antonio Lanza per il loro aiuto.

¹ II, 46.

² *Inf.* I, 29. Le citazioni della *Commedia* e di altre opere dantesche (se non segnalate diversamente) sono tratte da Dante Alighieri, *Tutte le opere*, a cura di Italo Borzi, Giovanni Fallani, Nicola Maggi, Roma, Newton Compton, 2005 (d'ora in poi *DTO*).

³ *Inf.* I, 88-90.

⁴ *Inf.* II, 119-120.

⁵ *Salmi* 114,1-2. Le citazioni bibliche (se non segnalate diversamente) sono tratte da *La Sacra Bibbia*, Edizione CEI: http://www.vatican.va/archive/ITA0001/_INDEX.HTM.

⁶ Dante, *Epistola XIII*, in *DTO*, p. 1181.

⁷ Cfr. Giuseppe Giacalone (commento e analisi di), *La Divina Commedia di Dante Alighieri. Inferno*, Bologna, Zanichelli, 2005, pp. 69-70.

⁸ Cfr. *Par.* I, 40.

⁹ *Par.* I, 41-42.

¹⁰ Cfr. *Par.* VII, 112-117.

che l'eternità sacra si mette in relazione col tempo fugace terrestre: come Dio ha inviato il proprio figlio sulla Terra per la redenzione dell'umanità, allo stesso modo nel contesto della *Commedia* è Maria ad inviare (con l'intermediazione di Lucia e di Beatrice) Virgilio per la redenzione di Dante (ossia della stessa umanità), giacché il periodo del viaggio di Dante all'inizio del 1300 (nella narrativa fittizia in retrospettiva dell'Alighieri) corrisponde col periodo della resurrezione e della redenzione di Cristo (in seguito alla sua morte).

Come il mondo terreno è una mera prefigurazione dell'aldilà eterno, pure il viaggio di Dante è una sorta di prefigurazione del viaggio che dovrà essere compiuto dalla sua anima nell'oltretomba: con ciò si spiega il linguaggio simbolico-figurale della *Commedia*, che — oltre ai significati basilari delle azioni, situazioni e affermazioni — porta in sé molteplici significati. Già a questo punto è importante accennare la distinzione dantesca tra allegoria poetica e allegoria teologica: nelle opere "minori" l'Alighieri applica l'allegoria poetica ereditata dai classici pagani, mentre nella *Commedia* utilizza l'allegoria teologica, nella quale l'accento — in connessione alle singole descrizioni — è posto sulla distinzione delle dimensioni di significato *prefigurative* (ossia precristiane) e *cristiane* (come ciò si è già visto nell'esempio citato: esodo-redenzione)¹¹.

La struttura morale dell'*Inferno* brevemente è caratterizzabile come segue. All'inizio della prima cantica — nella strutturazione dell'*Inferno* — sono ben visibili le preferenze personali di Dante: da una parte forma un luogo a parte per gli *ignavi* (puniti duramente); dall'altra parte nel Limbo, per le grandi anime nate prima di Cristo, crea un luogo senza speranza, ma allo stesso tempo tranquillo (il castello nobile)¹². A parte queste due categorie la struttura morale dell'*Inferno* è stabilita in base alla suddivisione dei peccati d'incontinenza (ossia eccessi per es. d'amore carnale, di gola, del desiderio per i beni terreni, ecc.) e dei peccati di malizia (violenza, frode). Tale suddivisione è ripresa da Dante dal commento di Tommaso d'Aquino all'*Etica Nicomachea*¹³ d'Aristotele. Dunque, quest'opera d'Aristotele dà il fondamento alla struttura morale dell'*Inferno*, che si basa sulla seguente suddivisione: malizia, incontinenza, matta bestialità¹⁴.

In base all'allegoria teologica dantesca il concetto-chiave del I canto dell'*Inferno*, il *cammin di nostra vita* denota una specie di esilio dell'anima dalla propria autentica casa celeste¹⁵. Così nel caso di quel smarrimento della "diritta via" in senso figurale si tratta di molto di più di una paura corporale-fisica: si tratta dell'*angoscia per la perdizione dell'anima*. Per mezzo della comprensione del linguaggio figurale del poeta si potrà comprendere pure il desiderio di Dante per la salvezza, la sua paura della selva, il paragone del naufrago, la decisione di salire al colle, che viene poi ostacolata dalle tre bestie — tutto ciò con delle congruenze significative con alcuni luoghi testuali di Geremia¹⁶. I due motivi dominanti della comunicazione di Virgilio con Dante è la necessità di compiere — da parte di Dante — un "altro viaggio"¹⁷, inoltre la contrapposizione dell'avarizia (lupa) e del realizzarsi della felicità terrena (Veltro). Il Veltro si

¹¹ Cfr. Giacalone, *op. cit.*, pp. 70-71.

¹² *Inf.* IV, 67-151.

¹³ VII, 1.

¹⁴ Cfr. *Inf.* XI 79-83; cfr. Marcello Aurigemma, *Inferno*, in *Enciclopedia dantesca*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani, 1984 (d'ora in poi *EDA*), vol. III, p. 433. Si può completare tutto ciò segnalando che Giovanni Pascoli ha elaborato un'interpretazione particolare della struttura morale dell'*Inferno* e in generale della *Commedia* che non si inseriva nelle correnti esegetiche predominanti; cfr. József Nagy, *L'etica dantesca secondo l'esegesi di Pascoli*, in *Letteratura italiana antica*, XII, 2011, pp. 333-347.

¹⁵ Cfr. *Purg.* XIII, 94-96; cfr. *Ebrei*, 11,10.

¹⁶ Cfr. Giacalone, *op. cit.*, p. 73. Alcuni studiosi giustamente sottolineano la rilevanza — per quanto riguarda la prima terzina del I canto dell'*Inferno* — di un luogo testuale di Isaia sul re Ezechia: "Ego dixi: «in dimidio dierum meorum vadam ad portas inferi»" ["Io dicevo: «A metà della mia vita me ne vado alle porte degli inferi»"]; *Isaia* 38, 10 (cfr. Pompeo Giannantonio, *Inferno. Canto I*, in Giorgio Petrocchi-Pompeo Giannantonio [a cura di], *Questioni di critica dantesca*, Napoli, Loffredo, 1987 [d'ora in poi Petrocchi-Giannantonio], p. 385). A un livello più generico, come Vincenzo Placella ce lo rivela, "la citazione da Isaia [...] introduce fin da subito il Poema in una dimensione di profetismo, fondamentale nella *Comedia*. [Inoltre] il primo verso è fra i più «pesanti» della *Comedia* dal punto di vista del carico di citazioni dal Libro Sacro"; Placella, *Il canto I dell'Inferno*, in *Lectura Dantis 2002-2009. Omaggio a Vincenzo Placella per i suoi settanta anni*, a cura di A. Cerbo, Napoli, Università degli Studi di Napoli "l'Orientale", tomo I, 2011, pp. 2-3: http://opar.unior.it/1624/1/Lectura_Dantis_I.pdf.

¹⁷ *Inf.* I, 91.

lega strettamente alla profezia formulata da Beatrice nel *Purgatorio* sul *Cinquecento diece e cinque*, secondo la quale “un cinquecento diece e cinque, /messo di Dio, anciderà la fuia /con quel gigante che con lei delinque”¹⁸. Vari studiosi hanno cercato di definire le figure del *Veltro* e del *Cinquecento diece e cinque*, Giacalone ritiene fondamentale in questo senso un articolo di Roberto Wis¹⁹: secondo la tesi principale di questo la profezia di Virgilio sul *Veltro* e quella di Beatrice sul *DXV* si complementano nel senso che la profezia di Beatrice compie quella di Virgilio. In base a ciò le due profezie esprimono univocamente che Cristo — oppure il suo inviato — verrà ancora prima dell’ultimo giudizio per curare l’intollerabile corruzione della Chiesa; e in base a ciò una soluzione possibile dell’enigmatico *DXV* è *Xristos Verbum Dei*²⁰.

Nonostante l’interpretazione di Giacalone-Wis sembri plausibile, è noto che nella storia dell’esegesi della *Commedia* il *DXV* e il *Veltro* erano (e forse sono ancora) oggetti di dibattiti. Come Pietro Mazzamuto lo sottolinea, c’erano fondamentalmente tre tipi di soluzioni per l’enigma del Cinquecento diece e cinque: in primo luogo il *DXV* era considerato come una *sigla* in codice (ossia un numero che si riferisce ad una persona determinata o non-determinata); in secondo luogo gli esegeti lo intendevano come la *denotazione di un’epoca storica determinata o generica*; in terzo luogo lo interpretavano come una *denotazione di ambedue (persona ed epoca)*. Per quanto riguarda la *sigla*, a questa si connettevano tre tipi d’interpretazione: quella (a.) *ghibellina*, che sosteneva che — nel caso del *DXV* — si trattasse di una personalità *laica* (secolare), ossia di un imperatore o principe che dovrà ancora apparire, oppure che questo si riferisse ad una persona determinata, che è già apparsa sulla scena storica, come per es. Enrico VII o Cangrande della Scala; quella (b.) *guelfa*, secondo la quale il *DXV* corrispondeva col Cristo o con un altro futuro Messia o Papa; e quella (c.) *autobiografica*, secondo la quale il *DXV* corrispondeva con Dante²¹. Per quanto riguarda il *Veltro*, giustamente sottolinea Charles Till Davis che in questo caso si tratta veramente della figura più enigmatica della *Commedia*, giacché il Virgilio dantesco in *Inferno*²², dice solo che *verrà* la persona denotata col termine *Veltro*, che libererà il mondo dalla lupa simboleggiante la *cupiditas*. Davis, concludendo la sua analisi storico-esegetica, afferma che il *Veltro* probabilmente appare nell’ambito di una concezione escatologica, ed è identificabile col Cristo dell’Ultimo giudizio o con una prefigurazione imperiale di lui. Con ciò si offre quasi di per sé la supposizione secondo la quale Dante avesse formulato tutto questo per mezzo di una particolare interpretazione del *gioachimismo*, ma Davis suggerisce prudenza in questo senso, giacché non è verificabile che Dante avesse creduto seriamente nell’avvenire dell’epoca dello Spirito Santo (susseguente a quelle del Padre e del Figlio). E anche la supposta influenza francescana in Dante deve essere trattata con cautela, pur essendo indubitabile — scrive Davis —, che il V libro del *Arbor vitae crucifixae Jesu Christi* di Ubertino da Casale, inoltre la *Lectura super Apocalypsim* dell’altrettanto predicatore francescano Pietro di Giovanni Olivi (maestro di Ubertino e — forse — di Dante stesso) mostrano stretta analogia con *Inferno* XIX e *Purgatorio* XXXIII: in tutti questi testi la corruzione della Chiesa contemporanea è mostrata per mezzo di immagini apocalittico-poetiche prese dall’*Apocalisse di Giovanni*. In base all’accennato *Purgatorio* XXXIII, inoltre a *Inferno* I e a *Paradiso* XVIII sembra univoco che Dante abbia auspicato la *renovatio* della Chiesa, catalizzata dall’Impero²³. A questo punto è da ricordare che in base alla tipologia sopraccennata del *DXV*, Giorgio Padoan — uno degli studiosi che hanno realizzato un’analisi approfondita della genesi della *Commedia* — formulava la propria argomentazione favoreggiando una peculiare posizione *ghibellina*: “non v’è [...] dubbio che, se non all’altezza del canto primo, certo al momento di quella spedizione l’animo del poeta, riaperto alla speranza, ritenne di dover identificare in Arrigo il *Veltro*: veniva finalmente chi era destinato a ricondurre in Italia, con l’autorità imperiale, l’ordine e la pace, garantendo all’esule un ritorno

¹⁸ *Purg.* XXXIII, 43-45.

¹⁹ Wis, *Ancora sul Veltro*, in *Neophilologica Fennica. Société Néophilologique 100 ans*, 1987, pp. 577-591.

²⁰ Cfr. Giacalone, *op. cit.*, pp. 74-75.

²¹ Cfr. Mazzamuto, *Cinquecento diece e cinque*, in *EDA*, vol. II, p. 13.

²² I, 101-111.

²³ Cfr. Davis, *Veltro*, in *EDA*, vol. V, p. 908; p. 911.

glorioso nella sua città”²⁴. Géza Sallay nel corso delle sue *Lecturae Dantis* (all’Università ELTE di Budapest) sottolineava pure che il Veltro corrispondesse all’Impero, mentre il DXV fosse un simbolo enigmatico del messo celeste; la cronologia dell’arrivo di questi due è ordinata rigorosamente: (1.) il Veltro; (2.) il DXV. Il Veltro di sicuro non è una figura escatologica, mentre il DXV ha qualche aspetto escatologico e chiliastico/millennaristico.

È noto che nella visione di Dante la cupidigia costituisca un peccato capitale d’importanza chiave. Come anche Ettore Bonora rileva, Dante — basandosi su fonti classiche e bibliche — accentua l’aspetto psicologico dell’avarizia/cupidigia, e ciò è ben visibile (già oltre la selva, al lato del colle) nell’accennata *insaziabile bramosia* della lupa: “[...] una lupa, che di tutte brame /sembiava carca ne la sua magrezza”; “[la lupa] [...] ha natura sí malvagia e ria, /che mai non empie la bramosa voglia, /e dopo ’l pasto ha piú fame che pria”²⁵. Nel canto I ha una particolare importanza pure il fatto che “nell’avarizia deve riconoscersi la più grave corruttrice della società contemporanea, e contro di essa è specificamente invocato l’intervento di un grande riformatore dei costumi”²⁶.

La figura di Virgilio nella *Commedia* è ovviamente fondamentale dal punto di vista della comprensione dell’intera opera, e in particolare dei canti I e II, quindi sarà oggetto di studio a parte. In questo luogo vorrei fare solo un riferimento breve a Beatrice (come una figura che nella *Commedia* completa quella di Virgilio). Come Aldo Vallone lo sottolinea, cominciando dall’esegesi fondamentale di Michele Barbi (ossia dagli anni ’30 del Novecento) l’interpretazione della figura di Beatrice si basa sui seguenti presupposti: (a.) il riconoscimento del fatto che Beatrice era una persona storica, di modo che non costituisce esclusivamente un elemento della finzione poetica di Dante; (b.) l’evoluzione della figura di Beatrice deve essere analizzata partendo dalla *Vita nuova* nella direzione della stesura della *Commedia*; (c.) nella comprensione degli strati del significato allegorico di Beatrice teoricamente anche il *Convivio* ha una certa importanza; (d.) pure in connessione a Beatrice è necessario collocare la storia umana ed artistica di Dante nel contesto poetico del periodo e in quello della redenzione di Dante; (e.) *Beatrice come allegoria* deve essere presa in considerazione non come una cornice esterna, ma come la reinterpretazione perpetua del pensiero e dell’espressione poetica danteschi — e ciò darà per risultato un’attività interpretativa che abbraccia l’interpretazione dell’intera *Commedia*²⁷.

Il carattere mutuamente complementare di Virgilio e Beatrice è rilevato anche da Giuseppe Mazzotta, in connessione a *Purgatorio* XXX, sotto quest’aspetto pure d’importanza chiave: nel Paradiso Terrestre (in cui Dante-personaggio entra nel canto XXVIII del *Purgatorio*) il passaggio da Virgilio a Beatrice è riconducibile alla reinterpretazione di una scena dell’*Eneide*. “Beatrice — che appare come Cristo o come la grazia santificante — e Virgilio rappresentano due ordini dell’esistenza, rispettivamente l’ordine della grazia e quello della natura, ossia rappresentano due ordini spirituali, cui separazione è certa, ma non è per niente drastica. Appena Beatrice si trova più vicina al pellegrino, quest’ultimo si rivolge a Virgilio²⁸ per comunicargli la percezione di Beatrice per mezzo del verso [originalmente] virgiliano²⁹ «conosco i segni de l’antica fiamma», che costituisce una traduzione letterale della manifestazione dell’amore di Didone per Enea”³⁰. Nel contesto della *Commedia* il verso citato si riferisce alla separazione di Virgilio da Dante, e allo stesso tempo all’incontro tra Dante e Beatrice, mentre nel proprio contesto originale, ossia nell’*Eneide* quel verso³¹ si riferisce all’amore autodistruttivo. Appena Dante (nel proprio linguaggio peculiarmente agostiniano) riconosce Beatrice, analogamente ad Agostino (un altro grande lettore di Virgilio) volta le spalle alla poesia virgiliana dell’amore perverso; Agostino in seguito a questo voltarsi — come una specie di Enea cristiano — è andato in cerca della propria vera patria, ossia della Roma cristiana, mentre Dante “per mezzo della

²⁴ Padoan, *Introduzione a Dante*, Firenze, Sansoni, 1975, p. 92.

²⁵ *Inf.* I, 49-50; 97-99.

²⁶ Bonora, *Avarizia*, in *EDA*, vol. I, p. 463.

²⁷ Cfr. Vallone, *Beatrice*, in *EDA*, vol. I, pp. 550-551.

²⁸ *Purg.* XXX, 43.

²⁹ V. 48.

³⁰ Mazzotta, *Dante, poet of the desert*, Princeton (N.J.), Princeton U.P., 1979, pp. 185-186.

³¹ “agnosco veteris vestigia flammae” (*Aeneis* IV 23).

traduzione del verso citato introduce un *amor Beatricis* in senso esplicito, e lo esprime per mezzo della rettificazione dell'amore di Didone per Enea. [Nel caso presente] la traduzione è costituita da una metafora che drammatizza il processo ambiguo d'immedesimazione rappresentato nel verso [virgiliano] in questione, oltrepassando il suo significato"³².

Sono particolarmente importanti anche le osservazioni di Salvatore Battaglia sull'intellettualismo di Dante e sul suo relazionarsi ad Agostino. Secondo Battaglia "la ricerca esistenziale ed escatologica di Dante progredisce nel segno dell'elaborazione mentale. Il testimone che agisce nella *Divina Commedia* percorre i gradi della propria ascesa interiore nella misura con cui può attuare un destino di sapere, di dottrina, di verità intellettuale. Per il fatto stesso che la «scienza» medievale fosse concepita in connessione col mondo della fede e dell'etica, essa finiva coll'abbracciare tutto l'uomo e l'intero universo: al limite dell'inconoscibile. La dottrina accompagnava l'individuo alla soglia della contemplazione divina. È attraverso le fasi di questo itinerario che la personalità di Dante si attua e s'incrementa"³³. E come anche Selene Sarteschi sottolinea, nel *Convivio* lo stesso Dante ci rivela che nella formazione dell'immagine poetica dell'uomo/umanità smarrita nella selva oscura e impegnata nel ritorvare la diritta via, la lettura di Agostino era d'importanza cruciale³⁴:

lo parlare di sé è concesso [...] [da una parte] quando senza ragionare di sé grande infamia o pericolo non si può cessare [...]. [L'altro caso] è quando, per ragionare di sé, grandissima utilidade ne segue altrui per via di dottrina; e questa ragione mosse Agustino ne le sue *Confessioni* a parlare di sé, ché per lo processo de la sua vita, lo quale fu di [non] buono in buono, e di buono in migliore, e di migliore in ottimo, ne diede essempro e dottrina, la quale per sì vero testimonio ricevere non si potea³⁵.

In più, Dante si è mostrato d'essere sensibile pure nei confronti del carattere proto-esistenzialista della filosofia di Agostino³⁶: l'intertesto di *Purgatorio* XXXIII 53-54 ("così queste parole segna a' vivi /del viver ch'è un correre a la morte") probabilmente è il *De Civitate Dei* XIII/10.

Dunque, sia il *De Civitate Dei*, sia le *Confessioni* costituiscono le fonti basiche della *Commedia*. Come Battaglia lo rileva, nella *Commedia* Dante ha preso da Agostino la concezione del "personaggio come processo di coscienza e insieme verifica di tutta la realtà (naturale e storica)"³⁷, come anche quella del *protagonismo intellettuale*. Ovviamente c'è una differenza notevole tra il modo in cui Dante e Agostino concepiscono il rapporto tra fede e cultura, giacché mentre nella *Commedia* siamo testimoni del dramma interiore e sublime dell'esperienza personale, nelle *Confessioni* l'itinerario spirituale si è realizzato nel segno della lotta contro la *passione mondana* e contro la *presunzione intellettuale*. Per Dante — diversamente da Agostino e forse anche da Petrarca — la cultura è un'*alleata*, cui eccessi e deformazioni devono essere frenati³⁸. Tutto sommato però sia Agostino che Dante possono essere considerati dei *riformatori*, e in ambedue è la lotta tra l'intelletto e la grazia che si manifesta in modo drammatico, inoltre ambedue arrivano alla fede per mezzo di una spinta culturale (che a volte li ostacolava, a volte li aiutava). Mentre per Agostino un argomento dominante è l'*annullamento dell'egemonia culturale*, nel poema di Dante è il *ristabilimento del ruolo centrale della cultura* ad essere il motivo primario. Le tendenze culturali dei quasi mille anni tra Agostino e Dante erano fortemente determinate dalla critica agostiniana nei confronti della scienza e della cultura, mentre la Scolastica fiorentina tra i secoli XII e XIV (e che rimaneva fondamentale fino al Cinquecento) ha effettuato un cambio paradigmatico — rispetto alla concezione scientifica d'Agostino —, e Dante è un rappresentante di tale svolta. Nonostante la *Commedia* possa essere intesa anche come una sintesi della concezione religiosa agostiniana e tommasea, è evidente che

³² Mazzotta, *op. cit.*, p. 186.

³³ Battaglia, *Il protagonista intellettuale*, in Petrocchi-Giannantonio, p. 349.

³⁴ Cfr. Sarteschi, *Sant'Agostino in Dante nell'età di Dante*, in «*Per correr miglior acque...*», tomo II, Roma, Salerno ed., 2001, pp. 1077-1078.

³⁵ *Convivio* I/II, in Dante Alighieri, *Opere minori*, tomo I/parte II (a cura di Cesare Vasoli, Domenico De Robertis), Milano-Napoli, R. Ricciardi, 1988 (d'ora in poi *DOM* I/II), pp. 18-19.

³⁶ Cfr. Sarteschi, *op. cit.*, p. 1080.

³⁷ Battaglia, *op. cit.*, p. 350.

³⁸ Vedi il discorso di Oderisi sulla vanità della gloria: *Purg.* XI, 73-108.

l'esperienza culturale di Agostino e quella di Dante è ben diversa. “Mentre nelle *Confessioni* l'autore è tutto compreso a liberarsi da un sapere che lo imprigionava e sembrava precludergli l'acquisto di verità assolutamente intuitive ed extrarazionali, per Dante, al contrario, il *Convivio*, anch'esso condotto sulla linea autobiografica, specie il trattato introduttivo, rappresenta il recupero del sapere, come vestibolo al mondo della fede”³⁹. Mentre Agostino intendeva cancellare dalla propria personalità il carattere retorico e il suo orientamento verso Cicerone e il manicheismo, Dante nella propria identità intellettuale assicura una posizione degna alle dottrine retoriche e — in genere — alla cultura classica.

In Dante il ritrovamento del classicismo pagano si lega all'attuazione di determinate aspirazioni *morali* (oltre a determinare le direzioni dello sviluppo ulteriore della cultura letteraria), e per questo ciò non si trova in contraddizione con la fede cristiana. “Gli elementi intellettualistici saranno sempre presenti, si potrebbe dire incombenti, nel tessuto connettivo della letteratura italiana e occidentale. Per questo rispetto, Dante rappresenta l'iniziatore d'una tradizione. Egli è il primo intellettuale in senso moderno”⁴⁰, che però è stato molte volte detto anche su Petrarca, posteriore di una generazione rispetto a Dante. Per Battaglia — come per Tibor Kardos⁴¹ — ha un rilievo particolare la tesi secondo la quale Dante sia stato un precursore dell'Umanesimo e della modernità, tuttavia Battaglia (diversamente da Kardos) applica tale tesi esclusivamente alla presentazione adeguata dello spirito sintetizzante di Dante. E infine, come John Freccero mostra la posizione di Dante su Agostino: “Dante parla della vita di Agostino come di una vita che ha dato «esempio», incluso il suo mutamento, percepibile come un'esperienza personale, e che, anzi, si volge in una forma simbolica. [...] Lo scopo di Agostino non è quello di determinare la propria unicità (così neanche la propria innocenza [...]), ma quello di dimostrare che l'esperienza apparentemente unica — nella prospettiva dell'eternità — era una manifestazione del piano della Provvidenza riguardante tutta l'umanità”⁴².

³⁹ Battaglia, *op. cit.*, pp. 350-351.

⁴⁰ Battaglia, *op. cit.*, p. 351.

⁴¹ Cfr. Tibor Kardos, *Dante humanizmus a középkor és a renaissance között* [L'umanesimo di Dante tra Medioevo e Rinascimento], in T. Kardos (a cura di), *Dante a középkor és a renaissance között* [Dante tra Medioevo e Rinascimento], Budapest, Akadémiai, 1966, pp. 13-104.

⁴² Freccero, *Dante's prologue scene*, in Dante Alighieri, *Inferno* (transl. by Michael Palma, ed. by Giuseppe Mazzotta), New York, W.W. Norton & Company, 2008, p. 169.

Situazioni-chiave, fonti

Il carattere eccezionale del I canto rispetto agli altri canti si spiega col fatto che tutte le allegorie qui rappresentate si legano in più livelli a tutti i motivi poetici e narrativi presenti nell'intera *Commedia*. Per punto di partenza vale la pena di concentrarci su due motivi-chiave: sulle *tre bestie* e sulla *selva*. Si può osservare che nel contesto del I canto Dante usi il termine “fiera” solo due volte, nel caso del “quella fiera a la gaetta pelle”⁴³, e — nel canto II — in quello del “d’inzan a quella fiera ti levai /che del bel monte il corto andar ti tolse”⁴⁴, mentre il termine “bestia” è applicato dal poeta — esclusivamente alla lupa — tre volte: “tal mi fece la bestia senza pace”⁴⁵; “Vedi la bestia per cu’ io mi volsi”⁴⁶; “ché questa bestia, per la qual tu gride, /non lascia altrui passar per la sua via”⁴⁷. Dunque, la “fiera” corrisponde alla lonza, mentre il leone non ha una denotazione di tale genere (nonostante il leone sia indubbiamente connesso alla “bestia”, ossia alla lupa; di modo che la *matta bestialidade* e la *superbia* sono ambedue collegabili sia al leone che alla lupa). È peculiare che nel dialogo tra Dante e Virgilio, e nell’allusione già citata di Virgilio⁴⁸ né il poeta-pellegrino, né la sua guida indica per nome la lupa (la fiera apparentemente più pericolosa delle tre), ma la denotano col termine “bestia”. La caratterizzazione della lupa nei versi 100-102 (di *Inferno* I) rende ancora più complessi i molteplici significati allegorici di questa fiera: “Molti son li animali a cui s’ammoglia, /e più saranno ancora, infin che ’l veltro /verrà, che la farà morir con doglia”. Secondo l’ipotesi di Guglielmo Gorni — in parte incongruente con l’interpretazione tradizionale — il termine “bestia” non denota la lupa, ma si riferisce ad un mostro con triplice carattere, che — a seconda dei casi — è una lonza, un leone, o una lupa, e che in tale triplice forma è pronto ad attaccare l’essere umano nei suoi punti deboli. Questo mostro dal triplice carattere è un’anticipazione del Lucifero tricipite del canto XXXIV dell’*Inferno*, è l’incarnazione del Male, che — nonostante le sue diverse manifestazioni — conserva la propria unità, e in questo modo (sempre analogamente a Lucifero) costituisce una parodia della Santa Trinità. Tale triplicità appare pure nella figura di Gerione — nel canto XVII dell’*Inferno* — costituita da parti di uomo, di serpente e di scorpione, ma mentre la triplicità di Gerione è *sincronica*, quella della “bestia” del canto introduttivo è *diacronica*. La sua inquietudine e il suo carattere “*senza pace*” rappresentano la sua ricerca perpetua della preda e la continua trasformazione susseguente di queste tre forme⁴⁹.

Tutto ciò dimostra il carattere dinamico del Male, analogamente alla rappresentazione della Trinità in tre cerchi concentrici. Nella denominazione delle tre fiere (Lonza, Leone, Lupa) l’ “L” non è casualmente l’elemento comune: lega le tre forme del Male, inoltre (dopo l’ “T”) è il secondo nome di Dio, come anche Adamo lo dice nel *Paradiso*: “Pria ch’ i’ scendesse a l’infernale ambascia, // s’appellava in terra il sommo bene /onde vien la letizia che mi fascia; /e El si chiamò poi”⁵⁰. Non è per niente a caso che nell’enunciato dell’Adamo della *Commedia* il trovarsi nell’*Inferno* sia un elemento centrale. Secondo la spiegazione di Pier Vincenzo Mengaldo, Dante — in diverse opere sue — per mezzo della figura d’Adamo intendeva rilevare la teologia del peccato originale: “per conseguenza del peccato di Adamo deriva la corruzione della primitiva natura umana⁵¹, in quanto dalla sua colpa tutte le generazioni si trovarono a essere investite ed essa fu punita e riscattata al tempo stesso [...] da Cristo, il novello Adamo, in

⁴³ *Inf.* I, 42.

⁴⁴ *Inf.* II, 119-120.

⁴⁵ *Inf.* I, 58.

⁴⁶ V, 88.

⁴⁷ V, 94-95.

⁴⁸ *Inf.* II, 119-120.

⁴⁹ Cfr. Gorni, *Canto I*, in Georges Güntert-Michelangelo Picone (a cura di), *Lectura Dantis Turicensis. Inferno*, Firenze, Franco Cesati, 2000 (d’ora in poi Güntert-Picone), pp. 27-29.

⁵⁰ Par. XXVI, 133-136.

⁵¹ *Monarchia* I/XVI/1, II/XI/2.

virtù del sacrificio della croce che riportò i figli dell'ira nello stato di figli della Grazia⁵². Dante accentua anche la *brevità* della felicità paradisiaca⁵³, giacchè “il primo uomo rimase nell'Eden soltanto sette ore⁵⁴, mentre visse in terra novecentotrenta anni e attese nel Limbo, prima di essere tratto al cielo da Cristo, quattromilatrecentodue anni⁵⁵. E, dunque, in connessione all'Adamo dantesco hanno una particolare rilevanza le tesi linguistico-filosofiche esposte nel *De vulgari eloquentia*⁵⁶ e inserite pure nella *Commedia*⁵⁷, cui analisi eccellente è stata realizzata in Ungheria da János Kelemen⁵⁸.

Tornando al nostro tema originale, si può affermare che — com'è stato già menzionato — i mutamenti in tre forme del Male costituiscono una parodia della Santa Trinità, l' "L" con grande probabilità si riferisce a Lucifero, ma tali metamorfosi costituiscono anche l'anticipazione del cane tricipite di *Inferno* VI, ossia di Cerbero. *Geremia* 5:6 dà il fondamento filologico di tale ipotesi: “Per questo li azzanna il leone della foresta, il lupo delle steppe ne fa scempio, il leopardo sta in agguato vicino alle loro città, quanti ne escono saranno sbranati”. L'immagine poetica della trasformazione perpetua delle tre bestie a sua volta si riconduce al mito di Proteo. Nell'*Ars amandi* Ovidio accenna quattro metamorfosi⁵⁹, nelle *Metamorphoses* parla di nove trasformazioni⁶⁰: in ambedue opere figura — tra l'altro — il mutamento in *leone*, ed in ambedue casi si tratta della *seconda* trasformazione, come in Dante. Per quanto riguarda la lupa, Dante con ogni probabilità teneva presente il verso 834 del libro VIII delle *Metamorphoses* (“plusque cupit, quo plura suam demittit in alvum”)⁶¹: “che mai non empie la bramosa voglia, /e dopo 'l pasto ha piú fame che pria”⁶². E nonostante pure Virgilio parli nelle *Georgiche* delle trasformazioni di Proteo⁶³, tra cui figura anche il mutamento in leone-femmina, con riguardo al leone e alla lupa — dal punto di vista di Dante — l'influenza ovidiana pare d'essere quella determinante. Allo stesso tempo però appare in questo testo di Virgilio il motivo della *corda*, pure così importante per Dante, che nelle *Georgiche* serve per far parlare Proteo: “Sed quanto ille magis formas se vertet in omnes, /tanto, nate, magis contende tenacia vincla, /donec talis erit mutato corpore, qualem /videris, incepto tegeter cum lumina somno”⁶⁴. Non può essere casuale che nel canto di Gerione il motivo della corda appare in connessione alla lonza: “Io avea una corda intorno cinta, /e con essa pensai alcuna volta /prender la lonza a la pelle dipinta”⁶⁵. Il significato dei gesti relazionati a questa corda enigmatica non è stato del tutto rivelato dagli studiosi; secondo la supposizione di Gorni e di Freccero col togliersi la corda Dante in fin dei conti esprime la propria umiltà verso Virgilio: dal momento che Dante attraversa i domini dell'aldilà, non c'è più bisogno della corda che (analogamente al caso di Proteo) sarebbe servito ad avvincere il Male che si trasforma in diverse forme — per non accennare il fatto che ne *Il Fiore* (attribuito a Dante) l'ipocrita Falsembiante aveva per *ideale* proprio Proteo⁶⁶.

Il tema delle metamorfosi è quasi un'ossessione di Dante: nella *Commedia* sono rappresentate poeticamente le più diverse metamorfosi, di modo che l'applicazione di queste alle

⁵² Mengaldo, *Adamo*, in *EDA*, vol. I, p. 46.

⁵³ cfr. *Purg.* XXVIII, 142-144.

⁵⁴ *Par.* XXVI, 139-142.

⁵⁵ *Inf.* IV, 55 e *Par.* XXVI, 118-123.

⁵⁶ I/VI (in *DTO*, pp. 1023-1024).

⁵⁷ Cfr. *Par.* XXVI, 124-142.

⁵⁸ Cfr. János Kelemen, *A filozófus Dante [Il Dante filosofo]*, Budapest, Atlantisz, 2002, pp. 111-122.

⁵⁹ I, 759-764.

⁶⁰ VIII, 730-737.

⁶¹ “più ne vuole, reso ancor più vorace dalla quantità”; in Ovidio, *Metamorphoses*; trad. italiana: *Progetto Ovidio*: <http://www.progettovidio.it/opereintraduzioneintegrale.asp>.

⁶² *Inf.* I, 98-99.

⁶³ IV, 387-414.

⁶⁴ IV, 411-414 “Agevolmente in alto sonno immerso /Cogliere e ritenere: ma bada, o figlio, /Che non si tosto con robusto braccio //Afferrato l'avrai, che varie forme...”; in Virgilio, *Georgiche*: http://it.wikisource.org/wiki/Georgiche/Testo_completo. (Nella numerazione della traduzione italiana delle *Georgiche* — della presente edizione — la numerazione di questi versi è 614-617.)

⁶⁵ *Inf.* XVI, 106-108.

⁶⁶ Cfr. Gorni, *op. cit.*, pp. 30-31; cfr. Dante, *Il Fiore*, in *DTO*, p. 810, pp. 813-829, etc.; cfr. Freccero, *Introduction to Inferno*, in Rachel Jacoff (ed.), *The Cambridge Companion to Dante*, Cambridge, C.U.P., 1995, pp. 172-174.

tre fiere del I canto non costituisce affatto un'ipotesi estrema⁶⁷. Il leone “parea che contra me venisse /con la test'alta e con rabbiosa fame, /sí che pareo che l'aere ne tremesse”⁶⁸. La “testa alta” è l'immagine classica della *superbia*, mentre l'attributo “rabbiosa”, che è meno appropriato al leone, in realtà anticipa il comportamento della lupa, che — come è stato già notato — “dopo 'l pasto ha piú fame che pria”⁶⁹. Le tre fiere sono i risultati di una progressione, nella quale il leone è una figura intermedia. La lonza ostacolava l'avanzamento di Dante, ma non era affamato, e nonostante il pellegrino si fosse ritirato vedendola, quella tuttavia non era tanto violenta da suscitare paura nel poeta⁷⁰; il leone non solo ostacolava Dante, ma evidentemente era aggressivo ed affamato. Le tre fiere progrediscono una nell'altra in modo che ognuna di loro conserva qualcosa di quella immediatamente precedente e anticipa qualcosa dell'immediatamente susseguente⁷¹.

Dante, dunque, segue Virgilio come a una guida — ma a questo punto dobbiamo formulare la domanda: perchè Dante si era smarrito nella selva oscura, perchè ha lasciato la via diritta? Per capire questo, può esserci utile leggere la spiegazione di Dante a Forese Donati su tutto ciò:

[Dante:] „[...] Se tu riduci a mente
qual fosti meco, e qual io teco fui,
ancor fia grave il memorar presente.
Di quella vita mi volse costui
che mi va 'nnanzi, l'altr'ier, quando tonda
vi si mostrò la suora di colui”,
e 'l sol mostrai. „Costui per la profonda
notte menato m'ha d'i veri morti
con questa vera carne che 'l seconda.
Indi m'han tratto sú li suoi conforti,
salendo e rigirando la montagna
che drizza voi che 'l mondo fece torti.
Tanto dice di farmi sua compagna
che io sarò là dove fia Beatrice;
quivi convien che senza lui rimagna.
Virgilio è questi che cosí mi dice” [...]

Purg. XXIII, 115-130

La prima terzina di questa citazione si riferisce alle *Rime* LXXIII-LXXVIII (secondo la localizzazione di Gorni), di tono osceno. Il sonetto *Chi udisse tossir la malfatata*⁷² rappresenta l'amicizia deteriorata con Forese Donati —facendo riferimento a Nella, la moglie di Forese —, e dietro di tutto questo, per sfondo, stava probabilmente il conflitto tra Corso Donati (fratello di Forese) e Dante⁷³. I versi sopra citati del *Purgatorio*, dunque, esprimono che è stato Virgilio (la ragione) a condurre fuori Dante dal fango dei conflitti politici, e l'ha condotto sulla strada giusta. Beatrice formulerà tutto ciò dicendo che il peccato supremo di Dante sia stato l'allontanarsi dal suo amore mistico (cioè da Beatrice stessa, ossia dalla teologia, dalla filosofia e dalla rivelazione): le fasi di tale allontanamento sono descritte in *Purgatorio* XXX 121-132. Invano tentava Beatrice guidare Dante sulla via diritta, e proprio per ciò ha dovuto cercare nel mondo dei morti Virgilio⁷⁴, per aiutare Dante, come ciò è descritto in *Inferno* II 43-126. Beatrice afferma che invece di cercare i piaceri mondani, Dante avrebbe dovuto rivolgersi a lei, alla Beatrice ormai di vita eterna⁷⁵, ed esprime tutto ciò paragonando la vita peccaminosa di Dante (con un gioco etimologico: Alighieri *da* aliger [alato]) ad un uccello caduco. Il pensiero

⁶⁷ Per il tema delle metamorfosi vedi Eszter Draskóczy, *Strutture antitetiche e metamorfosi nel canto XIII dell'Inferno*, in *Quaderni Danteschi* 7. (2012, on-line), pp. 55-76: <http://jooweb.org.hu/dantisztika/quaderni/index.php/en/7-2012>.

⁶⁸ *Inf.* I, 46-48.

⁶⁹ *Inf.* I, 99.

⁷⁰ *Cfr.* I, 34-36.

⁷¹ *Cfr.* Gorni, *op. cit.*, pp. 31-32.

⁷² *Rime* XXVI (localizzazione diversa da quella di Gorni), in *DTO*, p. 732.

⁷³ *Cfr.* Gorni, *op. cit.*, pp. 32-33. Questa tesi di Gorni non è condivisa da Géza Sallay.

⁷⁴ *Cfr.* *Purg.* XXX, 139-141.

⁷⁵ *Cfr.* *Purg.* XXXI, 55-63.

principale del rimprovero retorico di Beatrice — conoscendo gli ulteriori episodi della *Commedia* — è che il viaggio nell'aldilà e la penitenza pubblica, l'immergersi nel fiume dell'oblio, ossia nel Lete, inoltre l'arrivo per mezzo delle quattro virtù cardinali (prudenza, giustizia, forza e temperanza) a Beatrice e la contemplazione dei suoi occhi⁷⁶ *significano* — nel loro complesso — *la redenzione* per il poeta-pellegrino, che in seguito a ciò sarà ormai “puro e disposto a salire a le stelle”⁷⁷.

L'ulteriore parte del rimprovero di Beatrice si riferisce ad una scuola eterodossa, in un certo periodo seguita da Dante: “[Beatrice:] «Perché conoschi [...] quella scuola /c’hai seguitata, e veggj sua dottrina /come può seguitar la mia parola; /e veggj vostra via da la divina /distar cotanto, quanto si discorda /da terra il ciel che piú alto festina»”⁷⁸. In base a tutto ciò il peccato del poeta-pellegrino pare d'essere piuttosto *filosofico* che di carattere politico-morale (probabilmente Beatrice si riferisce al fatto che Dante temporaneamente era seguace dell'avverroismo di Guido Cavalcanti), inoltre il distacco da Beatrice e l'accusa d'averla tradita pure si riferisce a questo smarrimento filosofico. Il tema della fedeltà a Beatrice (ripetiamo: alla conoscenza adeguata della teologia, della filosofia e della rivelazione) è un motivo centrale nella lotta interna di Dante, già espressa nella *Vita nuova*: “propuosi di prendere per materia del mio parlare sempre mai quello che fosse loda di questa gentilissima [Beatrice]”⁷⁹. In base a questo *voto* sono nate le canzoni stilnoviste, per es. la *Donne che avete intelletto d'amore*, ma allo stesso tempo Dante ha tradito tale *voto* per mezzo dei sonetti scritti alla *Donna gentile* (nella stessa *Vita nuova*), inoltre per mezzo delle *Canzoni petrose* composte ormai in esilio. Nonostante tutto ciò la conclusione della *Vita nuova* teoricamente conferma il *voto* in questione:

Appresso questo sonetto [*Oltre la spera che più larga gira*] apparve a me una mirabile visione, nella quale io vidi cose che mi fecero proporre di non dire più di questa benedicta [Beatrice] infino a tanto che io potessi più degnamente tractare di lei. E di venire acciò io studio quanto posso [...]. Sì che, se piacere sarà di Colui a cui tutte le cose vivono, che la mia vita duri per alquanti anni, io spero di dire di lei quello che mai non fue detto d'alcuna⁸⁰.

Concludendo: il programma della stesura della *Commedia*, cui elemento-chiave è una commemorazione *degn*a di Beatrice, è già stato formulato nella *Vita nuova* scritta intorno al 1294⁸¹.

È del tutto opportuno fare ancora un accenno alla figura di Piccarda Donati: oltre al fatto che sarà Piccarda a spiegare a Dante l'essenza della redenzione, la gerarchia dei cieli e dei beati, narrando la storia della propria vita rivela anche i paradossi inclusi nel *voto*⁸², e in seguito, presentando il carattere e lo spirito dell'imperatrice Costanza sottolinea la rilevanza del mantenimento del *voto* ecclesiastico-religioso⁸³. L'importanza del *voto* è ribadita pure da Beatrice: “Non prendan li mortali il vóto a ciancia”; “Siate, Cristiani, a muovervi piú gravi”; “Avete il novo e 'l vecchio Testamento, /e 'l pastor de la Chiesa che vi guida: /questo vi basti a vostro salvamento”⁸⁴. In base a tutto ciò si può supporre che nella *Vita nuova* Dante — pur conoscendo le contraddizioni dell'istituzione del *voto* — assume un *voto* ideale per la stesura di una poesia escatologica nella quale sarà capace d'esprimere in una forma adeguata i propri pensieri su Beatrice (dunque, sulla teologia, sulla filosofia e sulla rivelazione)⁸⁵.

Che in fin dei conti Dante avesse mantenuto il proprio *voto*, è dimostrato dalla convergenza ben visibile della conclusione della *Vita nuova* e di un luogo della *Commedia*: “e poi piaccia a colui che è sire della cortesia che la mia anima sen possa gire a vedere la gloria della sua donna,

⁷⁶ Cfr. *Purg.* XXXI, 91-126.

⁷⁷ *Purg.* XXXIII, 145, cfr. Gorni, *op. cit.*, pp. 34-35.

⁷⁸ *Purg.* XXXIII, 85-90.

⁷⁹ Dante Alighieri, *Vita nuova* (a cura di Luca C. Rossi, introduzione di Guglielmo Gorni), Milano, Oscar Mondadori, 1999, 10/11 [XVIII, 9], p. 85.

⁸⁰ *Op. cit.*, 31/1-2 [XLII, 1-2], pp. 221-222.

⁸¹ Cfr. Gorni, *Canto I*, ed. cit., pp. 35-36. Géza Sallay questiona pure questa tesi di Gorni, sottolineando che il progetto della *Commedia* si formava in varie fasi.

⁸² Cfr. *Par.* III, 34-108.

⁸³ Cfr. *Par.* III, 109-130.

⁸⁴ *Par.* V, 64; 73; 76-78.

⁸⁵ Cfr. Gorni, *op. cit.*, pp. 36-37.

cioè di quella benedicta Beatrice, la quale gloriosamente mira nella faccia di Colui «qui est per omnia secula benedictus»⁸⁶; e quando Dante vede Beatrice nel Paradiso, “Tutti dicean: «*Benedictus qui venis!*», /e fior gittando e di sopra e dintorno, //«*Manibus, oh, date lilia plenis*»⁸⁷”.

⁸⁶ *Vita nuova*, ed. cit., 31/3 [XLII, 3], p. 222.

⁸⁷ *Purg.* XXX, 19-21. Intertesti: “Benedetto colui che viene nel nome del Signore” (Matteo 21:9); “Datemi a piene mani, ond’io di gigli [e di purpurei fiori un nembo sparga]”; *Eneide*, VI, 883 (in Virgilio: http://www.liberliber.it/mediateca/libri/v/vergilius/eneide/pdf/eneide_p.pdf).

Tre motivi-chiave: Virgilio; allegoria; profeta

§1 Virgilio

È noto che nella *Commedia* la storia di Virgilio comincia con la rievocazione — da parte sua — di ciò che lui aveva fatto *da uomo*. Ciò che Dante rileva, sotto questo aspetto, è che Virgilio era l'autore dell'*Eneide*⁸⁸. Come anche Géza Sallay lo sottolinea, per quanto riguarda il rapporto Dante-Virgilio, nel loro incontro è particolarmente interessante il fatto che “Virgilio si presenta come colui che *omo già fu e che fu anche poeta*, e presentandosi menziona anche la propria opera principale, l'*Eneide*. Dante viene a conoscenza del fatto di trovarsi davanti a Virgilio e sembra vergognarsi per non averlo riconosciuto, ma successivamente esplose in lui il forte interesse presente da lungo tempo ormai verso il talento poetico e verso il filantropismo e la saggezza umana, presenti nelle opere di quel Virgilio che [Dante] ora ha finalmente riconosciuto. Se consideriamo questo fatto, allora è possibile modificare anche l'interpretazione dell'aggettivo relativo a Virgilio, presente nel passo «parea fioco»⁸⁹, nel senso che per un lungo periodo si affiocò proprio il pensiero così caro anche a Virgilio, cioè l'idea della nascita dell'Impero romano. Dante dovette quindi rendersi conto del fatto che in Virgilio [...] quest'idea dell'impero risulta essere la più significativa, e che Beatrice si sia rivolta a Virgilio non è giustificato solo dalla conseguenza della «parola ornata»⁹⁰, ma anche dal fatto che Virgilio in quanto alto rappresentante dell'idea dell'Impero sarà capace di aiutare Dante”⁹¹.

Secondo l'analisi di Alessandro Ronconi Dante è interessato particolarmente nella figura di Virgilio perchè lui per l'Alighieri è un poeta-modello, ed è il suo esempio anche per lo stile e per la sua saggezza, autore di opere „racchiudenti per virtù misteriosa una luce di verità che si proietta provvidenzialmente sull'intelligenza dei posteri”⁹². In un punto susseguente della *Commedia* il dialogo che si svolge tra Virgilio e Stazio non è per niente casuale: “[Virgilio:] [...] qual sole o quai cande /ti stenebraron sí, che tu drizzasti /poscia di retro al pescator le vele?”, alla quale domanda la risposta di Stazio tra l'altro è che “Tu dunque [Virgilio], che levato hai il coperchio /che m'ascondeva quanto bene io dico” [*tu hai tolto il velo che mi nascondeva il sommo bene del cristianesimo*]⁹³. Per la comprensione di tutto ciò è importante notare che la concezione dantesca di Virgilio è del tutto peculiare sia dal nostro punto di vista che da quello medievale. Secondo Karl Vossler “il Virgilio della *Commedia* è quanto di più interiormente vero ed obiettivo ci abbia mai dato, pur nella più audace libertà estetica, la così detta poesia storica”⁹⁴.

Tra le innumerevoli questioni relazionate al Virgilio dantesco una sicuramente merita un'attenzione particolare: la *cristianizzazione* di Virgilio. Nel *Convivio* Dante — sulle tracce di Fulgenzio — dà un resoconto dell'interpretazione allegorica dell'*Eneide*. Fulgenzio, secondo ciò che ha descritto nel *De Vergiliana continentia*, nel poema epico di Virgilio vedeva l'allegoria della vita umana: il naufragio di Enea è una specie di *nascita*, nel senso che è il principio dei dolori e dei pericoli futuri che l'uomo dovrà superare; ciò è seguito dall'infanzia, fino alla fine della provvidenza paterna (ossia fino alla morte di Anchise), e tutto questo è seguito dal periodo della gioia e dell'amore (episodio di Didone), dal quale sarà Mercurio a condurre l'uomo verso i più alti ideali; e, dunque, questa strada conduce alla gloria della saggezza contro l'impeto/furore

⁸⁸ Alessandro Ronconi, *Virgilio*, in *EDA*, vol. V, p. 1034.

⁸⁹ *Inf.* I, 63.

⁹⁰ *Inf.* II, 67.

⁹¹ Géza Sallay, *Dante e Virgilio nei canti I e II dell'Inferno*, in *Quaderni Danteschi* 7. (2012, on-line), pp. 3-4: <http://jooweb.org.hu/dantisztika/quaderni/index.php/en/7-2012>.

⁹² Ronconi, *op. cit.*, p. 1037.

⁹³ *Purg.* XXII, 61-63; 94-95.

⁹⁴ Karl Vossler, *La Divina Commedia studiata nella sua genesi e interpretata*, Bari, Laterza, 1927, p. 310, citato in Ronconi, *op. cit.*, p. 1037.

(Turno è vinto da Enea). Nel *Convivio*⁹⁵ Dante interpreta in base a Fulgenzio l'*appetito* (ossia il desiderio sfrenato) e la ragione — confrontati nei libri IV e VI dell'*Eneide* —, la quale ragione frena l'appetito come lo fa il cavaliere col cavallo, utilizzando a volte il freno e altre volte lo sprone: il freno rappresenta la *temperanza*, mostrato da Enea nel IV libro dell'opera virgiliana, quando abbandona Didone “per seguire onesta e laudabile via e fruttuosa”⁹⁶. Lo sprone è la *fortezza o magnanimitate*, grazie alla quale Enea nel VI libro dell'*Eneide* scende nell'*Inferno* in mezzo a numerosi pericoli, per incontrare l'anima del padre⁹⁷. Pure secondo Jean Pépin, quando Dante legge nell'opera di Virgilio la storia allegorica di diverse epoche e virtù dell'umanità, si lega ad una ricca tradizione esegetica, e (come l'avevano indicato anche André Pezard e Domenico Comparetti) a tale uso dei testi virgiliani — oltre al già accennato Fulgenzio — hanno contribuito notevolmente anche i commenti di Donato (Aelius Donatus) del IV secolo D.C.⁹⁸. L'accennata *cristianizzazione* di Virgilio include ovviamente pure la rivalutazione dantesca del poeta pagano, come ciò è afferrabile tra l'altro nel canto XI dell'*Inferno*⁹⁹. Tale rivalutazione è tematizzata anche da Alessandro Passerin D'Entrèves nel proprio giudizio sul Virgilio dantesco: secondo lui il Virgilio incontrato da Dante al lato del colle “è tuttavia il grande maestro dello stile [classico] ed è il messo dell'Impero. Ma l'interpretazione dedotta da Dante dal messaggio virgiliano sulle pagine del *Convivio* e della *Monarchia* cambia radicalmente nella *Commedia*: in quest'ultima Dante non esita a correggere — con rispetto, ma con piena decisione — il suo Virgilio. In questa fase ormai per Dante la missione di Roma, predisposta dalla provvidenza, non consiste — o non consiste esclusivamente — nell'assicurare, sotto Augusto, la pace e rendere possibile la Redenzione. Ma tale missione si basava in primo luogo sulla garanzia per Roma di avere un luogo degno sulla Terra e di essere divenuta — con l'apparizione della religione autentica — *sedes Apostolica*”¹⁰⁰.

Senza approfondire ulteriori questioni, basti stabilire che l'uso dantesco delle opere di Virgilio è il risultato dell'incontro fortunato della cultura antica con quella medievale: la conoscenza dell'opera principale del poeta mantovano e delle interpretazioni legate a quell'opera *insieme* hanno reso possibile per l'Alighieri — in modo peculiare — il rinnovamento di tale tradizione esegetica¹⁰¹.

§2 Allegoria

È noto che Dante espone la propria teoria sull'allegoria fundamentalmente nel *Convivio*¹⁰², nell'*Epistola XIII* indirizzata a Cangrande della Scala, e — con alcuni riferimenti politico-teologici — nella *Monarchia*. Nei seguenti tratterò di alcuni problemi relazionati a tale concezione dell'allegoria, che evidentemente sono rilevanti pure dal punto di vista del I canto dell'*Inferno*.

Étienne Gilson (autore tra l'altro di *Dante et la philosophie*, del 1939) ha distinto due gruppi delle allegorie e dei simboli danteschi: da una parte le allegorie formate da persone storicamente esistite, dall'altra parte quelle formate da persone/enti totalmente fittizi; di quest'ultimo sarebbe

⁹⁵ Cfr. *Convivio*, IV/XXVI/6 ss., in Dante Alighieri, *Convivio* (a cura di Cesare Vasoli e Domenico De Robertis), in Alighieri, *Opere minori*, tomo I/parte II (a cura di Cesare Vasoli e Domenico De Robertis), Edizione elettronica (1998), p.92: http://www.liberliber.it/mediateca/libri/a/alighieri/convivio_edizione_vasoli_de_robertis/pdf/conviv_p.pdf.

⁹⁶ *Convivio*, IV/XXVI/8, Ed. elettronica, p.92.

⁹⁷ Fulgenzio in questa scena vede il desiderio di sapere; cfr. Ronconi, *op. cit.*, p. 1046.

⁹⁸ Cfr. Jean Pépin, *Allegoria*, in *EDA*, vol. I, pp. 158-159.

⁹⁹ Secondo Zygmunt G. Baranski la spiegazione data da Virgilio è questionata per mezzo della domanda formulata da Dante sulla relazione e sulla differenza tra i peccati già visti fino allora e quelli che seguiranno (cfr. *Inf.* XI, 73-75). Nel proprio commento Baranski sottolinea i *limiti* delle possibilità d'interpretazione e d'azione di Virgilio; cfr. Baranski, *Canto XI*, in Güntert-Picone, pp. 155-157.

¹⁰⁰ D'Entrèves, *Dante as a political thinker*, Oxford, Clarendon Press, 1952, p. 66; cfr.: “la quale [Roma] e 'l quale [il suo Impero], a voler dir lo vero, /fu stabilita per lo loco santo /u' siede il successor del maggiore Piero” (*Inf.* II, 22-24).

¹⁰¹ Cfr. Ronconi, *op. cit.*, p. 1046. Uno studio fondamentale sul Virgilio dantesco (che poteva servire da base per alcune delle tesi interpretative qui ricostruite in senso critico) è il seguente: Robert Hollander, *Il Virgilio dantesco: tragedia nella «Commedia»*, Firenze, Leo S. Olschki, 1983.

¹⁰² III, 1-7.

un esempio la *selva oscura* (l'allegoria del peccato, dal quale consegue che lo *smarrimento nella selva oscura* è l'allegoria della caduta nel peccato), il leone, la lonza, la lupa (allegorie della superbia, della lussuria e dell'incontinenza: *Inf* I 1-60), come anche la "Donna gentile" (teoricamente l'allegoria della teologia e della filosofia) della *Vita nuova* e del *Convivio*. L'approccio di Gilson alla "Donna gentile" (in base al quale le due figure femminili in queste ultime due opere sono identiche, e si tratta di una persona allegorica) a proprio tempo rappresentava un'interpretazione a parte nella dantistica. Comunque, in fin dei conti si può affermare che sia nel caso delle persone storiche che in quello delle persone fittizie Dante rappresentava la concezione classica dell'allegoria, giacchè — in particolare nell'esegesi cristiana — l'esistenza *storica* di una persona non significava un ostacolo per diventare portatrice di un significato allegorico¹⁰³. Indubbiamente tra i quattro livelli esegetici della *Commedia* (letterale, allegorico, morale, anagogico/mistico) quello *allegorico* (che in certo senso include quello morale e quello mistico) ha un ruolo decisivo. Ma non possiamo perdere d'occhio il fatto che è lo stesso Dante a sottolineare l'impotanza del primato del *significato letterale*, in quanto ogni susseguente livello interpretativo si basa su esso¹⁰⁴:

[S]ì come nel primo capitolo è narrato, questa sposizione conviene essere litterale e allegorica. E a ciò dare a intendere, si vuol sapere che le scritte si possono intendere e deonsi esponere massimamente per quattro sensi. L'uno si chiama litterale, [e questo è quello che non si stende più oltre che la lettera de le parole 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 [...]. [...] 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 [...]. Lo quarto senso si chiama anagogico, cioè 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. Che avvegna essere vero secondo la lettera sia manifesto, non meno è vero quello che spiritualmente si intende, cioè che ne l'uscita de l'anima dal peccato, essa sia fatta santa e libera in sua potestate. *E in dimostrar questo, sempre lo litterale dee andare innanzi, sì come quello ne la cui sentenza li altri sono inchiusi, e senza lo quale sarebbe impossibile ed irrazionale intendere a li altri, e massimamente a lo allegorico*¹⁰⁵.

Per quanto riguarda l'interpretazione allegorica della cultura pagana — come è stato già detto — dal punto di vista della *Commedia* le due fonti basiche sono Virgilio ed Ovidio. Oltre a ciò conviene far riferimento anche al fatto che "dalla sua lettura allegorica degli antichi poeti Dante trae soprattutto un'interpretazione della mitologia"¹⁰⁶, e la definizione generale di questa è data pure nel *Convivio*¹⁰⁷. Secondo la formulazione di Pépin, "dei e dee del paganesimo, quali Giunone, Pallade, Vulcano, Cerere sono, non diversamente dagli angeli cristiani, delle designazioni popolari per le intelligenze motrici o anche per le idee platoniche"¹⁰⁸, e pure le interpretazioni allegorico-tipologiche di queste si riconducevano ad un'antica tradizione esegetica in gran parte conosciuta da Dante.

I quattro livelli interpretativi danteschi, dunque, si inserivano organicamente nella tradizione esegetica medievale, nonostante che l'Alighieri per mezzo della propria teoria dell'interpretazione sotto vari aspetti abbia superato notevolmente gli antecedenti diretti di essa. In connessione a tale concezione esegetica dantesca József Pál rileva l'importanza della *tipologia esegetica* ancora sconosciuta nell'ermeneutica greca e latina, ma diventata ormai fondamentale nel Medioevo. In base a questa tipologia nel cristianesimo "era possibile la conoscenza di due tipi di testi, ben diversi tra loro: il primo tipo di testo ha per autore Dio stesso, il secondo tipo ha per autore qualche essere umano"¹⁰⁹ (a quest'ultimo tipo appartengono, ovviamente, i testi degli autori pagani). In connessione specificamente col problema esegetico il *Convivio* e l'*Epistola XIII* spiegano innanzitutto il carattere polisemico della *Commedia*.

¹⁰³ Cfr. Pépin, *op. cit.*, p. 152.

¹⁰⁴ Cfr. Pépin, *op. cit.*, p. 152; p. 157.

¹⁰⁵ Dante, *Convivio*, III, in *DOM III*, pp. 108-117, corsivi miei, J.N. (una parte del testo è messa tra parentesi quadrate *nella presente edizione critica*).

¹⁰⁶ Pépin, *op. cit.*, p. 159.

¹⁰⁷ II/IV, 1-7.

¹⁰⁸ Pépin, *op. cit.*, p. 159.

¹⁰⁹ Pál, *Dante. Szó, szimbólum, realizmus a középkorban*, Budapest, Akadémiai, 2009, p. 34.

Nell'*Epistola XIII* Dante — come l'avevamo già notato — distingue il significato letterale da quello allegorico del salmo *In exitu Israel Aegypto*, nella ricostruzione di Pál nel modo seguente: “accanto al fatto storico concreto ci sono tre sensi spirituali: la redenzione dell'umanità per opera di Cristo [...], la rendizione dell'anima dell'individuo [...], il cambiamento dal lutto e dalla miseria del peccato nello stato di grazia, inoltre l'uscita dalla servitù del tempo corruttibile alla gloria eterna della libertà. Questi ultimi tre [sensi] [...] insieme possono essere definiti allegorici”¹¹⁰.

Dunque, nella rivelazione degli strati di significato della *Commedia* hanno un particolare rilievo le allegorie *bibliche*. Osservando i principi esegetici contenuti nel *Convivio* e nell'*Epistola XIII* già abbiamo potuto vedere da diversi punti di vista la rilevanza del salmo (più volte accennato) *In exitu Israel Aegypto*, al quale possiamo aggiungere — con un esempio dal Nuovo Testamento — l'allusione dell'*Epistola XIII* alla trasfigurazione di Cristo¹¹¹. Dalle innumerevoli citazioni bibliche della *Commedia* qui prenderemo in considerazione solo alcune. Per quanto riguarda il significato del Paradiso Terrestre e di quello Celeste la definizione data nella *Monarchia* è quella che fa autorità:

Due fini, adunque, cui tendere l'ineffabile Provvidenza pose innanzi all'uomo: vale a dire la beatitudine di questa vita, consistente nell'esplicazione delle proprie facoltà e raffigurata nel Paradiso Terrestre; e la beatitudine della vita eterna, consistente nel godimento della visione di Dio, cui la virtù propria dell'uomo non può giungere senza il soccorso del lume divino, e adombrata nel Paradiso Celeste. A queste due beatitudini, come a due conclusioni diverse, conviene arrivare con procedimenti diversi. Alla prima invero noi perveniamo per mezzo delle dottrine filosofiche, purché le seguiamo praticando le virtù morali e quelle intellettuali; alla seconda invece giungiamo per mezzo degli insegnamenti divini che trascendono la ragione umana, purché li seguiamo praticando virtù teologiche, cioè la fede, la speranza e la carità¹¹².

Nel Paradiso Terrestre pure l'*albero della sapienza* è ovviamente un simbolo: in corrispondenza col significato morale, proprio in quest'albero è riconoscibile, in forma di *proibizione*, la giustizia divina: “[Beatrice:] per tante circostanze solamente /la giustizia di Dio, ne l'interdetto, /conosceresti a l'arbor moralmente”¹¹³. Per dire un altro esempio, in connessione alla distinzione dantesca (ereditata pure dalla tradizione classica) della *vita activa* e della *vita contemplativa* hanno una particolare rilevanza le figure allegoriche di Lia e di Rachele (nell'Antico Testamento le mogli di Giacobbe), come anche quelle di Matelda e di Rachele (legate al Nuovo Testamento): nella descrizione di Dante Lia è la prefigurazione di *Matelda* ed ambedue sono figure allegoriche della *vita activa*, mentre Rachele è la prefigurazione di *Beatrice*, ed ambedue sono figure allegoriche della *vita contemplativa*. Tra le ulteriori due donne legate al Nuovo Testamento Marta è la figura allegorica della *vita activa*, mentre Maria è la figura allegorica della *vita contemplativa*¹¹⁴.

Nella maggior parte dei casi Dante applicava coscientemente delle allegorie oscure o enigmatiche, e tra queste è di particolare importanza l'allegoria della navigazione nel canto introduttivo dell'*Inferno*¹¹⁵: “E come quei che con lena affannata, /uscito fuor del pelago a la riva, /si volge a l'acqua perigliosa e guata, così l'animo mio, ch'ancor fuggiva, /si volse a retro a rimirar lo passo /che non lasciò già mai persona viva”¹¹⁶. La seconda cantica pure si apre, a sua volta, con un'immagine allegorica del genere: “Per correr miglior acque alza le vele /omai la navicella del mio ingegno, /che lascia dietro a sé mar sí crudele”¹¹⁷. E all'inizio della terza cantica, anche se non nel canto d'apertura, e — diversamente dai due casi sovraccennati — decisamente con la funzione di un'*indicazione ermeneutica*, di nuovo appare questo tema allegorico: “O voi che siete in picciotta barca, /desiderosi d'ascoltar, seguíti /dietro al mio

¹¹⁰ Pál, *op. cit.*, p. 57.

¹¹¹ Cfr. *Matteo* 17:1-9, in *DOM I/III*, p. 639.

¹¹² Dante, *Monarchia*, III/XV, in Dante Alighieri, *Monarchia* (a cura di Bruno Nardi); in Dante Alighieri, *Opere minori*, (tomo II, a cura di Pier Vincenzo Mengaldo et al.), Milano-Napoli, R. Ricciardi, 1979 (d'ora in poi *DOM II*), p. 499.

¹¹³ *Purg.* XXXIII, 70-72.

¹¹⁴ Cfr. *Convivio*, IV/XVII; cfr. Pépin, *op. cit.*, p. 161.

¹¹⁵ Cfr. Pépin, *op. cit.*, p. 165.

¹¹⁶ *Inf.* I, 22-27.

¹¹⁷ *Purg.* I, 1-3.

legno che cantando varca, /tornate a riveder li vostri liti”¹¹⁸. A questo punto si deve aggiungere ancora che non a caso il tono enigmatico della poesia allegorica di Dante ha ispirato profondamente Giovanni Pascoli (cui poetica si era formata sotto l’effetto del decadentismo, del simbolismo e dell’ermetismo) alla stesura di cicli poetici che — in modo dimostrabile — hanno per sfondo l’allegorismo dantesco, come pure alla stesura di studi danteschi (spesso di tono ermetico), nei quali (col presupposto della perfezione strutturale della *Commedia* e della centralità dell’aspetto morale) analizza Dante quasi come se si trattasse di un poeta decadentista-simbolista¹¹⁹.

È importante tener presente che le correnti principali della dantistica internazionale negli ultimi — circa — settant’anni *accettano* univocamente la tesi sul carattere fondamentale *allegorico* della *Commedia*, e (anche) in base alla complessità delle sue allegorie mostrano il suo valore letterario-filosofico¹²⁰. Questa presa di posizione però è il risultato di un lungo processo evolutivo, giacché presso i dantisti dell’Ottocento e dei primi tre decenni del Novecento (e in parte anche in seguito a loro) la “decifrazione” dell’allegoria e la rivelazione del significato letterale — ritenuto d’importanza primordiale — era tuttavia lo scopo principale. Inoltre gli studiosi esoterici di Dante — seguendo le tracce di Gabriele Rossetti — hanno connesso le allegorie ad agenti/eventi politico-teologici concreti. Ambedue approcci hanno avuto per risultato numerose deduzioni inadeguate. La lotta spirituale per l’interpretazione autentica dell’allegorismo dantesco è rintracciabile pure nella monografia¹²¹ di uno dei maggiori pionieri della dantistica moderna, Michele Barbi (1867-1941), che sottolinea tra l’altro il seguente. È indispensabile tenere presente che la *Divina Commedia* “non è stata concepita [...] come un poema allegorico, sibbene come una rivelazione, e che quel viaggio ch’essa descrive non è immaginato per filare nebbia di sottili concetti, ma perché Dante possa annunziare quello che Dio ha voluto che vedesse e udisse nel suo «fatale andare» per la salvezza dell’umanità traviata: onde [risulta evidente] l’importanza della lettera [del senso letterale] nella *Commedia*, e la gran parte che riuscì ad avervi la pura poesia rispetto alle dottrine e agl’intendimenti pratici”¹²².

Dal punto di vista dell’analisi dell’allegoria dantesca ha un’importanza cruciale la teoria dell’*interpretazione figurale* di Erich Auerbach¹²³, secondo la cui definizione l’interpretazione figurale “stabilisce un rapporto tra due eventi o due persone in modo che il primo non significa solo se stesso, ma anche il secondo, mentre il secondo include o adempie il primo. I due poli della figura sono separati nel tempo, ma ambedue — essendo eventi o persone reali — si trovano nel tempo [ossia in un livello diacronico]. Ambedue sono contenuti nella vita storica, e solo la comprensione — l’*intellectus spiritualis* — del loro rapporto è un atto di spirito”¹²⁴. Per quanto riguarda il carattere allegorico della *Commedia* come poema sacro è da rilevare che “le sorti e le storie narrate nel poema, inoltre la storia Roma-centrica del mondo assumono tutte un carattere sacro, comparabile alla storia biblica. L’*allegoria in factis* [da distinguere dall’*allegoria in verbis*] incarica le cose all’espressione dell’ineffabile: le cose, in quanto segni, sono molto più in grado d’esprimere — rispetto alle parole — il significato spirituale. La *figura* che abbraccia l’intero poema è la storia di Roma, che cominciando dalla missione d’Enea — cantata da Virgilio — ha un’importanza-chiave in senso escatologico. Quando Beatrice prenunzia che Dante, in seguito alla morte, sarà un abitante del Paradiso, denomina il Paradiso *Roma* e *Cristo cittadino romano*: «e sarai meco senza fine cive /di quella Roma onde Cristo è romano»¹²⁵. Per completare tutto ciò vale la pena di rievocare qualche momento

¹¹⁸ *Par.* II, 1-3; vedi ancora XXIII 67-69. Per un’analisi approfondita del tema vedi gli studi del seguente volume: Arnaldo Dante Marianacci (a cura di), *Ulisse, l’avventura e il mare in Dante e nella poesia del Novecento*, Budapest, Istituto Italiano di Cultura, 2007.

¹¹⁹ Per lo studio del tema vedi di nuovo Nagy, *L’etica dantesca secondo l’esegesi di Pascoli*, ed. cit.

¹²⁰ Vedi Kelemen, *A filozófus Dante*, ed. cit., pp. 58-67.

¹²¹ *Vita di Dante*.

¹²² Michele Barbi, *Vita di Dante*, Firenze, Sansoni, 1963, p. 90.

¹²³ Vedi Erich Auerbach, *Mimesis. The representation of reality in Western literature*, Princeton (N.J.), Princeton U.P., 1991.

¹²⁴ Auerbach parafrasato da Kelemen, in Kelemen, *A Szentlélek poétája [Il poeta dello Spirito Santo]*, Budapest, Kávé, 1999, pp. 84-85.

¹²⁵ *Purg.* XXXII, 101-102. Kelemen, *op. cit.*, p. 86.

dell'interpretazione dei termini di *figura* e di *allegoria* (elaborata con un immenso apparato concettuale-teologico) di Vittorio Ugo Capone. Secondo la formulazione di Capone “*figura* e *allegoria* convengono nel rendere evidenti i limiti della ragione, nel far avvertiti della inadeguatezza della parola che ripete dalla ragione, non la genesi, sí il suo senso proprio. Ma l'*allegoria* è dell'umano che si sforza di agganciare l'altro, il diverso da sé; la *figura*, invece, può essere anche l'effetto parvente di un'azione cosmica. Per tale attitudine il termine *figura* ha potuto essere assunto per indicare l'azione peculiare e segreta del *mysterion*: come l'azione creatrice che si riverbera nella figurazione dell'universo creato”¹²⁶.

Per la comprensione degli aspetti dell'allegorismo dantesco con riferimento specifico al canto I dell'*Inferno* (tenendo presente anche le concordanze tematiche tra i corrispondenti canti delle tre cantiche, accentuate tra l'altro da Giuseppe Mazzotta) è forse utile rievocare alcune considerazioni di Charles S. Singleton. Secondo la sua analisi, „la scena iniziale del primo canto dell'*Inferno* era figura e presagio [...] dello sviluppo complessivo del viaggio nell'aldilà. Ma c'è un particolare motivo per il quale all'inizio del *Purgatorio* dovremmo avvertire più chiaramente che in qualsiasi altro punto la presenza riflessa di quella prima scena: nel primo canto dell'*Inferno*, infatti, così come nel primo del *Purgatorio*, al centro del campo visivo s'innalza un monte — un monte sulla cui vetta [...] si trova la prima di due mete. La via del *Purgatorio* sta infatti al centro dell'intero viaggio nell'aldilà, e così è essa rappresentata nella prima scena. Le regioni alle due estremità del cammino, più che delineate, sono qui evocate allusivamente: il Paradiso dalla luce in alto, l'*Inferno* dalle tenebre in basso”¹²⁷. E per terminare provvisoriamente la nostra indagine sull'allegorismo dantesco, possiamo ricordarci anche della posizione espressa da Antonino Pagliaro, secondo la quale l'esegesi della *Commedia* non può essere fondata né esclusivamente sull'interpretazione dei simboli, né esclusivamente su quella delle allegorie¹²⁸.

§3 Profeta

Dalla prospettiva dell'analisi delle allegorie bibliche, che servivano a Dante come punti di partenza nella stesura della *Commedia* (in quanto opera profetica), vale la pena di osservare, seguendo le tracce di Francesco Santi, in che senso poteva essere un testo *ispirato* nella tradizione medievale. All'epoca di Dante l'ispirazione “potrà consistere nella visione che precede e giustifica l'iniziativa di un autore di scrivere; il suo testo si presenterà allora come il resoconto di un sogno suscitato da Dio («Qual è colui che sognando vede»)»¹²⁹. In secondo luogo si potrà considerare ispirato un testo che abbia per oggetto il racconto di un'esperienza vitale, in forma di biografia o di autobiografia, quando nel racconto la comprensione dei fatti narrati risulta trasfigurata dall'immaginazione per un'ispirazione che si vuole venuta da Dio, un'ispirazione che rende capaci di cogliere in quei fatti un volere divino o una condizione divina”¹³⁰, e questo sarebbe il caso dell'agiografia. In un terzo caso alla base dell'ispirazione può servire anche un racconto del tutto fittizio, giacché pure tramite questo è possibile la rivelazione divina diretta all'uomo. Dante poteva trovare nella Bibbia tutte le tre forme qui accennate¹³¹.

Per rivelare il carattere profetico della *Commedia* è un ulteriore fattore significativo l'uso del *volgare* da parte di Dante. Secondo Santi l'aspetto profetico della *Commedia* è afferrabile nella fondamentale intenzione dantesca di scrivere un resoconto in volgare sulla comunicazione con Dio e sulla gloria divina. Per la glorificazione Dante descrive la grandezza di Dio e la bellezza assoluta della creazione: ogni cosa creata è “splendor di quella idea /che partorisce, amando, il

¹²⁶ Capone, *Divino e figura. Il tragico e il religioso nella Commedia dantesca*, Napoli, Pellerano-Del Gaudio, 1967, pp. 142-143.

¹²⁷ Cfr. Singleton, *La poesia della Divina Commedia*, Bologna, Il Mulino, 1999, p. 22.

¹²⁸ Cfr. Pagliaro, *Allegoria, visione, profezia*, in Petrocchi-Giannantonio, p. 294.

¹²⁹ *Par.* XXXIII, 58.

¹³⁰ Santi, *Dante in gara con la Bibbia?*, in Giuseppe Ledda (a cura di), *La Bibbia di Dante. Esperienza mistica, profezia e teologia biblica in Dante*, Ravenna, Centro Dantesco dei Frati Minori Conventuali, 2011, p. 219.

¹³¹ Cfr. Santi, *op. cit.*, pp. 219-220.

nostro Sire”¹³², ma l’essenza di questo miracolo sta nell’uomo, e tale grandezza dell’uomo dipende semplicemente dal fatto che Dio si rivela come uomo, e in tal modo eleva l’uomo al proprio livello. E dato che la rivelazione si effettua per mezzo dell’umiltà Onnipotente, “nella quale Dio si offre come madre di ciascuno”¹³³, la lode di Dio che consegue da ciò è dunque a disposizione — a livello dell’espressione — nel volgare “di che pur le femmette si giovano”¹³⁴, nel linguaggio “in cui si parla con [la] propria madre, [...] secondo l’insegnamento di Francesco”, e qui ormai non si tratta del Francesco profeta, ma del Francesco che sta al lato di Dio e che “loda Dio in Dio con il *Cantico [delle creature]*. *Nel volgare si esprimono a Dio e di fronte a Dio quei sentimenti che la libertà rende autentici e fondanti*; e ciò per dire la bellezza della creazione, nella libertà dell’uomo. *Il volgare è la lingua dei risorti*, risorti «forse non pur per lor, ma per le mamme, /per li padri e per li altri che fur cari /anzi che fosser sempiterne fiamme»¹³⁵. In altre parole, il garantire lo *status* adeguato al volgare si connette con la salvezza: come anche Albert Russell Ascoli lo rileva, nella teoria dantesca la legittimazione del vernacolare italiano si realizza nell’ambito di un’economia escatologica della salvezza¹³⁶. Secondo la formulazione di Santi, “il momento in cui più esplicita è la dimensione di lode che costituisce la *Commedia* riguarda l’apparizione della candida rosa formata dai beati, capace di rendere «odor di lode al sol che sempre verna»¹³⁷, ed è nel culmine della descrizione della rosa che compare, con la profezia di Arrigo, l’estrema profezia di Dante. *Dalla lode viene la profezia, perché la lode riconosce l’uomo chiamato alla dignità che ha ricevuto [...] in ogni momento della storia e da ogni luogo della natura*. Dal riconoscimento della grandezza divina, resa manifesta nel sicuro riconoscimento del valore della sentimentalità umana, nasce l’intero poema, la confessione di Dante nell’*Inferno*, la sua contrizione nel *Purgatorio*, la sua comunione nel *Paradiso*”¹³⁸.

Nell’analisi della formazione dell’*identità profetica* di Dante hanno un’importanza particolare i luoghi testuali danteschi legati alle epistole di San Paolo. Con pieno diritto afferma Giuseppe Ledda che la *Commedia* in un certo senso è stata scritta nel segno di San Paolo — e ciò è ben afferrabile già nel canto I dell’*Inferno*. La fine del canto I è pervaso dal dubbio di Dante — espresso poi più chiaramente nel canto II — sull’effettività del pellegrinaggio nell’aldilà; ciò è reso manifesto da una parte col questionare l’idoneità di Virgilio come guida: “[Virgilio:] ché quello imperador che là sù regna, /perch’i’ fu’ ribellante a la sua legge, /non vuol che ’n sua città per me si vegna”¹³⁹. Il termine “ribellante”¹⁴⁰ si riferisce alla *dannazione* di Virgilio, alla sua esclusione dal Paradiso. E il dubbio di Dante è alimentato proprio dagli esempi dei pellegrini — considerati dei modelli — anteriori a lui, ossia di Enea e di San Paolo. Per loro l’esperienza dell’aldilà faceva parte di un’impresa complessa, la missione voluta dalla provvidenza divina, che avrebbe dovuto compiersi — in senso positivo per l’umanità — al loro ritorno nel mondo terreno. Enea¹⁴¹ era disceso agli inferi per incontrare suo padre, affinché lui — per mezzo di certe rivelazioni — possa facilitare per Enea la vittoria nel Lazio e con ciò la fondazione dell’Impero Romano¹⁴². L’apostolo Paolo invece viene rapito nel Paradiso affinché — in seguito al suo ritorno sulla Terra — possa fondare la fede cristiana, che è, appunto, il fondamento della salvezza: “Andovvi poi lo Vas d’elezione, /per recarne conforto a quella fede /ch’è principio a la via di salvezza”¹⁴³. Il viaggio infernale di Enea aveva per risultato la

¹³² *Par.* XIII, 53-54.

¹³³ Santi, *op. cit.*, p. 229.

¹³⁴ *Epistola XIII (X/31)*, in *DTO*, p. 1183.

¹³⁵ *Par.* XIV, 64-66. Santi, *op. cit.*, p. 229, corsivi miei, J.N.

¹³⁶ “The moving force of this account [i.e. of *De vulgari eloquentia*] is Dante’s understandable desire to legitimate further the Italian vernacular by situating it within the economy of «salvation history». Albert Russell Ascoli, *The unfinished author. Dante’s rhetoric of authority in Convivio and De vulgari eloquentia*, in *The Cambridge companion to Dante*, ed. cit., p. 58.

¹³⁷ *Par.* XXX, 126.

¹³⁸ Santi, *op. cit.*, p. 229, corsivi miei, J.N.

¹³⁹ *Inf.* I, 124-126.

¹⁴⁰ *Inf.* I, 125.

¹⁴¹ Cfr. *Eneide*, libro VI.

¹⁴² Cfr. *Inf.* II, 10-21.

¹⁴³ *Inf.* II, 28-30. L’intertesto di questa terzina è la paolina *Seconda Epistola ai Corinzi* (12:2-4).

fondazione dell'Impero Romano, mentre dall'itinerario paradisiaco di Paolo conseguiva il rafforzamento della fede cristiana; in seguito a tali antecedenti Dante dubita della sensatezza della propria impresa, ma proprio dal luogo testuale segnalato in poi diventa decisiva l'idea della missione di Paolo nell'intera *Commedia*¹⁴⁴. Ledda ribadisce pure che “la tradizione delle visioni dell'aldilà reinterpreta [...] l'indicibilità paolina come dovuta non a una proibizione, ma a un'incapacità, e progressivamente sfrutta questa indicibilità come un elemento retorico funzionale alla rappresentazione iperbolica dei fenomeni oltremondani. [...] [L]a tradizione visionaria supera l'indicibilità paolina come proibizione attraverso l'applicazione alle visioni oltremondane di un altro modello biblico, il modello profetico, caratterizzato dall'ordine di manifestare agli uomini quanto è stato mostrato e rivelato al visionario intorno all'aldilà. Ma Dante, che riprende entrambi questi aspetti che regolano la dicibilità dell'oltremondo da parte del visionario, si riallaccia direttamente ai modelli biblici e su questi fonda la propria autorità come profeta e poeta dell'aldilà”¹⁴⁵.

Nella parte conclusiva dell'*Epistola XIII* Dante si manifesta come segue sui limiti della narrazione linguistica del profeta-visionario (ovviamente riferendosi innanzitutto alle proprie esperienze mistiche oltremondane):

Egli vide adunque [...] *alcune cose che non sa né può ridire chi di là ritorni*: e veramente si vuol con sottile ingegno osservare perché egli dica «non sa, né può». *Non sa* perché dimentico; *non può*, perché, se ricorda, e nella mente conserva il contenuto delle cose vedute, non gli basta la parola a narrarle. Molte sono infatti le cose che l'intelletto nostro comprende, ma che la lingua non può descrivere per difetto di segni vocali [...]. E seguitando afferma che *egli dirà di quelle cose del celestiale regno che poté conservare nel libro della sua memoria*; e di queste dice essere *materiata l'opera sua*¹⁴⁶.

Come afferma Mazzotta, “l'argomentazione dell'*Epistola [XIII]*, secondo la quale il carattere visionario è un segno distintivo e un fondamento della *Divina Commedia*, in sé non è sorprendente. I critici riconoscono da tempo la motivazione radicalmente visionario-profetica e la concezione fondamentale del poema, in base alla quale [in quest'opera] la voce del poeta sostituisce una moltitudine di profeti biblici, in quanto rileva e interpreta il movimento della storia nella prospettiva delle promesse di Dio sulla redenzione. L'autorità del tono profetico del poeta si basa sulla preconcezione secondo la quale lui [Dante-poeta] è stato eletto, per la grazia di Dio, per realizzare un viaggio nell'aldilà, per poter dare in seguito la sua visione sulla giustizia al mondo che prende in giro le leggi di Dio. [...] [C]'è un'apparente incongruenza negli ultimi paragrafi dell'*Epistola [XIII]*”, giacché proprio nel momento in cui Dante ribadisce l'*impossibilità* dell'effabilità/esprimibilità dell'essenza della visione, l'*Epistola XIII* “rievoca il potere delle parole del profeta. In definitiva in quale modo si connettono mutuamente visione e profezia?”¹⁴⁷, domanda il grande dantista, sottolineando che *dal punto di vista analitico* si nota un'incompatibilità tra le affermazioni profetiche e quelle mistiche. Ma — secondo la sua riflessione wittgensteiniana — l'incongruenza dei due tipi di espressioni linguistiche è solo apparente, giacché in realtà “questa non è riconducibile all'assenza di rigore nell'argomentazione dantesca, al contrario: ciò che appare d'essere incongruenza, in realtà suggerisce la co-implicazione di profezia e di misticismo, che chiamerei la *relazionalità* del pensiero poetico di Dante. Avendo presente questo, la profezia e il misticismo sono due forme distinte dell'esperienza e dell'essere: l'ineffabilità mistica costituisce la complessità mistica [entanglement] irrisolvibile della visione privata che si realizza nella vita solitaria e asociale di una persona; [invece] il linguaggio del profeta, che nasce dall'esilio, si origina dall'auto-alienazione dalla comunità, però tuttavia ha le proprie radici nella storia ed è decisamente diretta al mondo empirico dell'uomo. [In fin dei conti] Dante annulla questa duplicità tra profezia e

¹⁴⁴ Cfr. Ledda, *Modelli biblici nella Commedia: Dante e San Paolo*, in *La Bibbia di Dante...*, ed. cit., pp. 180-181.

¹⁴⁵ Ledda, *op. cit.*, p. 206; sul tema dell'indicibilità vedi ancora Kelemen, *La poetica dell'ineffabile [A kimondhatatlan poétikája]*, in Kelemen, *A Szentlélek poétája*, ed. cit., pp. 63-77.

¹⁴⁶ In *DTO*, p. 1190.

¹⁴⁷ Mazzotta, *Dante's vision and the circle of knowledge*, Princeton (N.J.), Princeton U.P., 1993, p. 155.

misticismo, considerando questi due come modi per questionare la validità del discorso istituzionale”¹⁴⁸.

L’analisi approfondita — ormai classica — dell’identità poetico-profetica di Dante è stata realizzata da Bruno Nardi: nella sua esegesi è un elemento di rilievo l’insostenibilità della tesi della donazione di Costantino. Dante — che accetta l’autenticità dell’epistola di donazione in questione (mentre Lorenzo Valla ormai lo confuterà filologicamente nel 1440) — rievoca Costantino con un’invettiva durissima: “Ahi, Costantin, di quanto mal fu matre, /non la tua conversion, ma quella dote /che da te prese il primo ricco patre!”¹⁴⁹. La corruzione della Chiesa — e all’interno di essa dei papi simoniaci —, il mischiarsi mutuo del potere ecclesiastico con quello secolare si riconduce a questa supposta donazione (che per l’Alighieri equivale quasi ad una seconda caduta nel peccato originale). Solo il futuro imperatore, il Veltro accennato potrà sanare il danno causato da Costantino per mezzo della distruzione della Chiesa corrotta e avara¹⁵⁰. “Ristabilita l’universalità dell’Impero — scrive Nardi —, la Chiesa sarà obbligata a rinunciare a ogni dominio terreno e potrà attendere in povertà ed umiltà alla sua missione puramente spirituale e ad insegnare col suo esempio agli uomini il distacco dai beni caduchi, per rivolgere tutti i loro desideri alla beatitudine dell’altra vita. Solo così torneranno a splendere all’umanità i due soli [l’imperatore e il papa, dello stesso rango] che sono necessari a rischiarare agli uomini il duplice cammino: quello della felicità terrena e quello della beatitudine celeste. [In tal modo] cesserà la confusione tra i due poteri ed avranno fine quelle lotte fra l’Impero e il Papato nelle quali «l’un l’altro ha spento»¹⁵¹, sì che in terra «non è chi governi»¹⁵², e se nulla è divenuta l’autorità imperiale, [in realtà] anche il seggio papale è vuoto: «Quelli ch’usurpa in terra il luogo mio, /il luogo mio, il luogo mio, che vaca ne la presenza del Figliuol di Dio»¹⁵³. Disgiunta la spada dal pastorale e ristabilita l’indipendenza reciproca del Papato e dell’Impero, la pianta edenica, dirubata [per mezzo della donazione in questione] una seconda volta, tornerà a rinverdire e a germogliare come al momento della Redenzione per opera di Cristo”¹⁵⁴.

L’esegesi nardiana del profetismo dantesco è ben completata dall’interpretazione (ancor di più *classica*) di Michele Barbi. Secondo le sue parole Dante vede “la necessità di risollevare l’Impero contro chi lo disconosce; crede che Dio si varrà di un erede dell’aquila per ristabilire l’ordine nel governo del mondo, giacché un provvedimento straordinario è necessario; ma suo pensiero è ristabilire l’ordine provvidenziale tanto per la vita civile quanto per la vita religiosa, e l’Impero altro ufficio non ha che quello d’aiutare l’umana generazione a riconquistar la perfezione e la felicità di questo mondo, perduta anch’essa con la colpa d’origine. [...] E perché al Veltro o all’erede dell’aquila sarà commesso il rimedio [secondo la concezione dantesca], non bisogna confondere l’ufficio ordinario dell’Imperatore con la missione speciale del Messo del cielo¹⁵⁵: questo [Messo] deve far cessare la tresca dei falsi pastori coi re tirannici [...]; ma compiuta la breve missione, ha da riprendere l’ufficio suo; al modo stesso che l’altra guida, non più accecata dalla cupidigia dei beni terreni, [in quanto Imperatore] dovrà riassumere il suo alto ministero e compiere quello ch’essa sola [guida] è capace di fare”¹⁵⁶.

Per confermare la validità dell’esegesi nardiana e barbiana, e per una conclusione provvisoria vale la pena di citare per terzo Giorgio Padoan: secondo la sua interpretazione del profetismo dantesco “Dante credette fermamente di essere strumento della volontà divina [...], per una missione la cui importanza è rilevabile dal fatto che lo scrittore [Dante] si pone esplicitamente come terzo dopo Enea, il fondatore dell’Impero sceso corporalmente agli Inferi per volontà divina, e dopo S. Paolo, il fondatore della Chiesa asceso da vivo al Cielo”¹⁵⁷.

¹⁴⁸ *Ibidem*.

¹⁴⁹ *Inf.* XIX, 115-117.

¹⁵⁰ Cfr. *Purg.* XXXIII, 43-45.

¹⁵¹ *Purg.* XVI, 109.

¹⁵² *Par.* XXVII, 140.

¹⁵³ *Par.* XXVII, 22-24.

¹⁵⁴ Nardi, *Dante profeta*, in Nardi, *Dante e la cultura medievale*, Roma-Bari, Laterza, 1990, pp. 278-279.

¹⁵⁵ Cfr. *Purg.* XXXIII, 43-45.

¹⁵⁶ Barbi, *Vita di Dante*, ed. cit., pp. 94-95.

¹⁵⁷ Padoan, *Introduzione a Dante*, ed. cit., pp. 84-85.

BIBLIOGRAFIA

- AGOSTINO, *Confessioni*, trad. e a cura di Carlo Carena, Roma, Città Nuova, 2005.
- D. ALIGHIERI, *Inferno*, transl. by Michael Palma, ed. by Giuseppe Mazzotta, New York, W.W. Norton & Company, 2008.
- D. ALIGHIERI, *Tutte le opere*, a cura di Italo Borzi, Giovanni Fallani, Nicola Maggi, Roma, Newton Compton, 2005. [DTO]
- D. ALIGHIERI, *Opere minori*, tomo I/parte II, a cura di Cesare Vasoli, Domenico De Robertis, Milano–Napoli, R. Ricciardi, 1988. [DOM I/II]
- D. ALIGHIERI, *Convivio*, in Alighieri, *Opere minori*, tomo I/parte II, a cura di Cesare Vasoli e Domenico De Robertis, Edizione elettronica (1998):
http://www.liberliber.it/mediateca/libri/a/alighieri/convivio_edizione_vasoli_de_robertis/pdf/conviv_p.pdf.
- D. ALIGHIERI, *Monarchia*, a cura di Bruno Nardi, in Dante Alighieri, *Opere minori*, tomo II, a cura di Pier Vincenzo Mengaldo et al., Milano-Napoli, R. Ricciardi, 1979. [DOM II]
- D. ALIGHIERI, *Vita nuova* (a cura di Luca Carlo Rossi, introduzione di Guglielmo Gorni), Milano, Oscar Mondadori, 1999.
- D. ALIGHIERI, *La Commedia secondo l'antica vulgata. Inferno*, a cura di Giorgio Petrocchi, Milano, Mondadori, 1966.
- A. R. ASCOLI, *The unfinished author. Dante's rhetoric of authority in Convivio and De vulgari eloquentia*, in Rachel Jacoff (ed.), *The Cambridge companion to Dante*, Cambridge, C.U.P., 1995, pp. 45-66.
- E. AUERBACH, *Mimesis. The representation of reality in Western literature*, Princeton (N.J.), Princeton U.P., 1991.
- M. AURIGEMMA, *Inferno*, in EDA, vol. III, 1984, pp. 432-435.
- Z. G. BARANSKI, *Canto XI*, in Güntert-Picone 2000, pp. 151-164.
- M. BARBI, *Vita di Dante*, Firenze, Sansoni, 1963.
- S. BATTAGLIA, *Il protagonista intellettuale*, in Giannantonio-Petrocchi 1987, pp. 348-352.
- E. BONORA, *Avarizia*, in EDA, 1984, vol. I, 463-464.
- V. U. CAPONE, *Divino e figura. Il tragico e il religioso nella Commedia dantesca*, Napoli, Pellerano-Del Gaudio, 1967.
- Ch. T. DAVIS, *Veltro*, in EDA, 1984, vol. V, pp. 908-912.
- A. P. D'ENTRÈVES, *Dante as a political thinker*, Oxford, Clarendon Press, 1952.
- E. DRASKÓCZY, *Strutture antitetiche e metamorfosi nel canto XIII dell'Inferno*, in *Quaderni Danteschi* 7. (2012, on-line), pp. 55-76: <http://jooweb.org.hu/dantisztika/quaderni/index.php/en/7-2012>.
- EDA *Enciclopedia dantesca*, voll. I, II, III, V, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani, 1984.
- J. F. FRECCERO, *Dante's prologue scene*, in Alighieri 2008, pp. 167-180.
- J. F. FRECCERO, *Introduction to Inferno*, in Rachel Jacoff (ed.), *The Cambridge Companion to Dante*, Cambridge, C.U.P., 1995, pp. 172-191.
- G. GIACALONE, commento e analisi di *La Divina Commedia di Dante Alighieri. Inferno*, Bologna, Zanichelli, 2005.
- G. PETROCCHI – P. GIANNANTONIO (a cura di), *Questioni di critica dantesca*, Napoli, Loffredo, 1987.
- P. GIANNANTONIO, *Inferno. Canto I*, in Petrocchi-Giannantonio 1987, pp. 385-390.
- G. GORNI, *Dante. Storia di un visionario*, Roma-Bari, Laterza, 2008.
- G. GORNI, *Canto I*, in Güntert-Picone 2000, pp. 27-38.
- G. GÜNTERT – M. PICONE (a cura di), *Lectura Dantis Turicensis. Inferno*, Firenze, Franco Cesati, 2000.
- R. HOLLANDER, *Il Virgilio dantesco: tragedia nella «Commedia»*, Firenze, Leo S. Olschki, 1983.
- T. KARDOS, *Dante humanizmus a középkor és a renaissance között [L'umanesimo di Dante tra Medioevo e Rinascimento]*, in T. Kardos (a cura di), *Dante a középkor és a renaissance között [Dante tra Medioevo e Rinascimento]*, Budapest, Akadémiai, 1966, pp. 13-104.
- J. K. KELEMEN, *A filozófus Dante [Il Dante filosofo]*, Budapest, Atlantisz, 2002.
- J. K. KELEMEN, *A Szentlélek poétája [Il poeta dello Spirito Santo]*, Budapest, Kávé, 1999.
- LA SACRA BIBBIA, Edizione CEI: http://www.vatican.va/archive/ITA0001/_INDEX.HTM.
- G. LEDDA, *Modelli biblici nella Commedia: Dante e San Paolo*, in Giuseppe Ledda (a cura di), *La Bibbia di Dante. Esperienza mistica, profezia e teologia biblica in Dante*, Ravenna, Centro Dantesco dei Frati Minori Conventuali, 2011, pp. 179-216.
- A. D. MARIANACCI, *Ulisse, l'avventura e il mare in Dante e nella poesia del Novecento*, Budapest, Istituto Italiano di Cultura, 2007.
- P. MAZZAMUTO, *Cinquecento diece e cinque*, in EDA, 1984, vol. II, pp. 10-14.
- G. MAZZOTTA, *Dante's vision and the circle of knowledge*, Princeton (N.J.), Princeton U.P., 1993.
- G. MAZZOTTA, *Dante, poet of the desert*, Princeton (N.J.), Princeton U.P., 1979.
- P. V. MENGALDO, *Adamo*, in EDA, vol. I, pp. 45-48.
- J. NAGY, *L'etica dantesca secondo l'esegesi di Pascoli*, in *Letteratura italiana antica*, XII, 2011, pp. 333-347.

- J. NAGY, *Pokol I. ének: interpretáció, parafrázis, kommentár* [*Inferno, canto I: interpretazione, parafrasi, commento*] in *Quaderni Danteschi* 8. (2012, on-line), pp. 1-60:
<http://jooweb.org.hu/dantisztika/quaderni/index.php/en/8-2012>.
- B. NARDI, *Dante profeta*, in Nardi, *Dante e la cultura medievale*, Roma-Bari, Laterza, 1990, pp. 265-326.
- OVIDIO / OVIDIUS, *Metamorphoses*, in *The Latin Library*: <http://www.thelatinlibrary.com/ovid.html>; traduzione italiana, *Progetto Ovidio*: <http://www.progettovidio.it/opereintraduzioneintegrale.asp>.
- G. PADOAN, *Introduzione a Dante*, Firenze, Sansoni, 1975.
- A. PAGLIARO, *Allegoria, visione, profezia*, in Giannantonio-Petrocchi 1987, pp. 291-294.
- J. PÁL, *Dante. Szó, szimbólum, realizmus a középkorban*, Budapest, Akadémiai, 2009.
- J. PÉPIN, *Allegoria*, in *EDA*, vol. I, 1984, pp. 151-165.
- V. PLACELLA, *Il canto I dell'Inferno*, in *Lectura Dantis 2002-2009. Omaggio a Vincenzo Placella per i suoi settanta anni*, a cura di A. Cerbo, Napoli, Università degli Studi di Napoli "l'Orientale", tomo I, 2011, pp. 1-36:
http://opar.unior.it/1624/1/Lectura_Dantis_I.pdf.
- A. RONCONI, *Virgilio*, in *EDA*, vol. V, 1984, pp. 1030-1049.
- G. SALLAY, *Dante e Virgilio nei canti I e II dell'Inferno*, in *Quaderni Danteschi* 7. (2012, on-line), pp. 1-18:
<http://jooweb.org.hu/dantisztika/quaderni/index.php/en/7-2012>.
- F. SANTI, *Dante in gara con la Bibbia?*, in G. Ledda (a cura di), *La Bibbia di Dante. Esperienza mistica, profezia e teologia biblica in Dante*, Ravenna, Centro Dantesco dei Frati Minori Conventuali, 2011, pp. 217-232.
- S. SARTESCHI, *Sant'Agostino in Dante nell'età di Dante*, in «*Per correr miglior acque...*», tomo II, Roma, Salerno ed., 2001, pp. 1075-1097.
- Ch. S. SINGLETON, *La poesia della Divina Commedia*, Bologna, Il Mulino, 1999.
- A. VALLONE, *Beatrice*, in *EDA*, 1984, vol. I, pp. 542-551.
- VIRGILIO, *Georgica*: <http://community.middlebury.edu/~harris/virgil/georgica.text.html>;
 traduzione italiana: *Georgiche/Testo completo*: http://it.wikisource.org/wiki/Georgiche/Testo_completo.
- VIRGILIO, *Eneide* (in latino): <http://web.ltt.it/www-latino/virgilio/index-virgilio.htm>.
 traduzione italiana: http://www.liberliber.it/mediateca/libri/v/vergilius/eneide/pdf/eneide_p.pdf.
- K. VOSSLER, *La Divina Commedia studiata nella sua genesi e interpretata*, Bari, Laterza, 1927.



CARLA ROSSI ACADEMY PRESS



Carla Rossi Academy - International Institute of Italian Studies (CRA-INITS)

<www.cra.phoenixfound.it/ipubbf.htm>

Carla Rossi Academy Press è la casa editrice di Carla Rossi Academy - International Institute of Italian Studies (CRA-INITS) e pubblica i contributi di affiliati, ricercatori e allievi specializzandi. I suoi interessi principali riguardano dantologia, poesia e ermeneutica del testo letterario, critica d'arte, architettura, progettazione del paesaggio, museografia e scenografia. La sua collana *Bibliotheca Phoenix* accoglie anche alcuni testi di Giorgio Luti, Mario Luzi e Sergio Moravia, oltre a molte opere del direttore dell'istituto Marino Alberto Balducci, Carla Rossi Academy-INITS offre inoltre una serie amplissima di pubblicazioni elettroniche liberamente scaricabili dal suo portale (<<http://www.cra.phoenixfound.it/ipubbf.htm>>). Alcune opere di Carla Rossi Academy Press sono state nel tempo pubblicate in collaborazione con la casa editrice milanese *MJM* e la casa editrice *Le Lettere* di Firenze.

Carla Rossi Academy-International Institute of Italian Studies (CRA-INITS) è un istituto educativo privato internazionale. A partire dall'anno accademico 1993-1994, si occupa principalmente di ermeneutica dantesca e studi rinascimentali. Fondato in affiliazione con la University of Connecticut - USA, è diventato autonomo per lo Stato Italiano nel 2004, come "Ente Non-Profit di Formazione Universitaria e Ricerca". Creato in memoria della colta benefattrice, ha sede legale in Toscana, in quella stessa "valle delle nebbie" del territorio pistoiese della Valdinievole storicamente legata alle ruberie del personaggio infernale Vanni Fucci e al leggendario ponte dantesco. Appassionata di letteratura, musica e arte (e in particolare di Virgilio, Dante e D'Annunzio), negli anni Quaranta del secolo scorso, Carla Rossi era stata a Firenze allieva di Giacomo Devoto, Attilio Momigliano e Giuseppe De Robertis. *Villa Rossi 'La Fenice'* era la sua casa. Qui, dall'inizio, l'ente creato in suo nome ne commemora l'intelligenza e i valori morali. Dal 1998, CRA-INITS organizza programmi formativi specifici per *Harvard University*. L'ente collabora anche con altre università italiane e straniere (Bard College - U.S.A., Brown University - U.S.A., Columbia University - U.S.A., Concordia University - CANADA, Dalian University - CHINA, Escuela Nacional de Antropología e Historia University of Mexico City - MEXICO, Istanbul Üniversitesi - TURCHIA, Georgetown University - U.S.A., Guangdong University - CHINA, Harvard University - U.S.A., Jagiellonian University in Krakow - POLAND, Johns Hopkins University - U.S.A., La Trobe University - AUSTRALIA, McGill University - CANADA, Pennsylvania State University - U.S.A., Saints Cyril and Methodius University - MACEDONIA, San Francisco State University - U.S.A., Temple University - U.S.A., Tufts University - U.S.A., Università di Ankara - TURCHIA, Università di Catania - ITALIA, Università di Firenze - ITALIA, Università di Genova - ITALIA, Università di Lecce - ITALIA, Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano - ITALIA, Università di Milano - ITALIA, Università di Napoli - ITALIA, Università di Palermo - ITALIA, Università La Sapienza di Roma - ITALIA, Università di Torino - ITALIA, Università di Urbino - ITALIA, University of Connecticut - U.S.A., University of Delhi - INDIA, Universidade Estadual Paulista "Julio de Mesquita Filho" Campus de Sao José do Rio Preto - BRASILE, Uniweraytet Papieski Jana Pawla II in Krakow - POLAND, University of Pittsburg - U.S.A., University of Toronto - CANADA, University of Wisconsin at Madison - U.S.A., Yale University - U.S.A.). Per corsi di studio e programmi di ricerca, CRA-INITS accoglie ogni anno circa 20 studenti e/o studiosi. Con il patrocinio del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo (MIBACT), in Italia e all'estero, Carla Rossi Academy crea inoltre programmi di conferenze-spettacolo & performance art denominati *Evocazioni Dantesche. Un viaggio nella 'Divina Commedia'*, coinvolgendo varie discipline artistiche che si confrontano con il testo poetico per attualizzarne i contenuti profondi. *Evocazioni Dantesche* fa parte del *Divine Comedy Project* © che prevede la realizzazione del "Museo della Divina Commedia" (*The Divine Comedy Museum & Park / Giardino di Dante*) e la pubblicazione in tre romanzi di una libera versione in prosa poetico-interpretativa della *Divina Commedia*. CRA-INITS è *Membro Benemerito dalla Società Dantesca Italiana - Firenze*, e *Life Member of the Dante Society of America*.

INDEX

BIBLIOTHECA PHOENIX

Critica ermeneutica e scrittura creativa

Quest'ultima è indicata da asterisco (*)

- 1 Massimo Seriacopi, *Un riscontro testuale inedito per "dal ciel messo" («Inferno» IX, 85)*, Novembre 1999, pp. 1-31.
- 2 Marino A. Balducci, *Il preludio purgatoriale e la fenomenologia del sinfonismo dantesco. Percorso ermeneutico*, Novembre 1999, pp. 1-105.
- 3* Marino A. Balducci, *Rapsodie Indiane. Un viaggio interiore verso le origini di Verità e Bellezza*. Presentazione di Mario Luzi, Novembre 1999, pp. 1-189.
- 4 Marino A. Balducci, *Classicismo dantesco. Miti e simboli della morte e della vita nella Divina Commedia* Introduzione di Sergio Moravia, Dicembre 1999, pp. 1-297.
- 5 Loredana De Falco, *Apollo e le Muse* (C.R.A.-INITS Research Paper 1999), Gennaio 2000, pp. 1-27.
- 6 Marco Giarratana, *Canuto come il mare. Studio sull'Ulisse di Luigi Dallapiccola*, Settembre 2000, pp. 1-49.
- 7* Marino A. Balducci (Traduzione poetica), Pindaro, *Olimpica I - A Hieron di Siracusa vincitore nella corsa del cocchio*, Settembre 2000, pp. 1-25.
- 8 Silvio Calzolari, *Un viaggio iniziatico*, Dicembre 2000, pp. 1-13.
- 9 Mario Luzi, *L'onestà di un libro poetico*, Dicembre 2000, pp. 1-11.
- 10 Marino A. Balducci, *Il Genio della vittoria e il segreto delle due morti nell'opera di Michelangelo*, Ottobre 2001, pp. 1-47.
- 11 Elisabetta Marino, "Who's American?": *Comparing Ethnic Groups in Gish Jen's Collection of Short Stories Entitled Who's Irish*, Marzo 2002, pp. 1-21.
- 12 Giorgio Luti, *L'impegno ricostruttivo di Rapsodie indiane*, Marzo 2002, pp. 1-11.
- 13* Riccardo Giove, *Momenti*, Aprile 2002, pp. 1-36.
- 14 Marino A. Balducci, *L'essenza ermeneutica*, Aprile 2002, pp. 1-19.
- 15* Marino A. Balducci, *Quartine d'amore*, Maggio 2002, pp. 1-116.
- 16* Marino A. Balducci, *Risveglio a Benares*, Luglio 2002, pp. 1-17.
- 17 Massimo Seriacopi, *La figura di Bonifacio VIII nel poema dantesco*, Febbraio 2003, pp. 1-75.
- 18 Lino Bandini, *Misericordia e Carità. La manifestazione della grazia nella Divina Commedia* (C.R.A.-INITS Research Paper 2001), Febbraio 2003, pp. 1-77.
- 19 Lorenzo Belletini, *Dalle isole Barbados all'harem del sultano Saggio di letteratura comparata sulla diffusione della materia americana di Inkle e Yariko nelle letture europee*, Marzo 2003, pp. 1-21.
- 20* Francesca Lotti, *Poesie*, Marzo 2003, pp. 1-53.
- 21* Massimo Seriacopi, *Piccole danze*, Marzo 2003, pp. 1-39.
- 22 Lorenzo Belletini, *Note esegetiche su "Il terremoto in Cile" di Heinrich von Kleist*, Aprile 2003, pp. 1-29.
- 23 Elisabetta Marino, *Looking at America from the Eyes of Asian American Children*, Aprile 2003, pp. 1-23.
- 24 Elgin K. Eckert, *Il sogno nelle similitudini della Divina Commedia* (C.R.A.-INITS Research Paper 2002), Settembre 2003, pp. 1-29.
- 25 Marino A. Balducci, *Narciso, Dafne, Medusa e il concetto di "humilitas" nel Canzoniere di Petrarca*, Maggio 2004, pp. 1-65.
- 26 Marino A. Balducci, *Caravaggio: la Madonna dei pellegrini e un passo di danza*, Maggio 2004, pp. 1-39.
- 27 Marino A. Balducci, *Rinascimento e Anima. Petrarca, Boccaccio, Ariosto e Tasso: spirito e materia oltre i confini del messaggio dantesco*, Novembre 2004, pp. 1-436.
- 28 Sharmistha Lahiri, *Poetry of Giacomo Leopardi Between Romanticism and Modernity. Readings on the Canti*, Novembre 2005, pp. 1-67.

- 29 Sergio Moravia, *Civiltà cristiana e tradizione classica in Dante*, Luglio 2006, pp. 1-15.
- 30 Marino A. Balducci, *La menzogna infernale. Francesca, Ulisse, sinfonismo, terremoti e «ruine»: percorsi ermeneutici nella Divina Commedia*, Luglio 2006, pp. 1-485.
- 31 AA. VV., *The "D.C. Project"*, Luglio 2006, pp. 1-47.
- 32 Marino A. Balducci, *Il sorriso di Ermes. Studio sul metamorfismo dannunziano*, Luglio 2006, pp. 1-126.
- 33 Sergio Moravia, *Gli studi filosofico-letterari e la prospettiva ermeneutica della Carla Rossi Academy*, Luglio 2006, pp. 1- 15.
- 34 Marino A. Balducci, *La morte di re Carnevale, Studio sulla fisionomia poetica dell'opera di Giuseppe Giusti*, Settembre 2006, pp.1-167.
- 35 Marino A. Balducci, *La dialettica del cerchio e del quadrato nell'opera di Filippo Brunelleschi*, Settembre 2006, pp.1-95.
- 36 Marino A. Balducci, *Il preludio purgatoriale e il sinfonismo dantesco*, Settembre 2006, pp. 1-135.
- 37* Marino A. Balducci, *Il mare di latte*, Settembre 2006, pp. 1-83.
- 38 Marino A. Balducci, *The call of the ancient Dialogo con il passato nell'abbandono della "modernità": una prospettiva italiana e americana*, Settembre 2006, pp. 1-25.
- 39 Marino A. Balducci, *Inferno V Gli spiriti amanti e l'egoismo dell'amore*, Settembre 2006, pp. 1-81.
- 40 Marino A. Balducci, *Il quadrato e il cerchio Studi sull'arte e la letteratura del Rinascimento italiano*, Settembre 2006, pp. 1-243.
- 41 Marino A. Balducci, *Romanticismo, D'Annunzio e oltre. Da Foscolo a Palazzeschi: studi letterari sul XIX e sul XX secolo*, Settembre 2006, pp. 1-319.
- 42 Marino A. Balducci, *Elementi simbolici e fonosimbolici nel velo delle Grazie foscoliano*, Settembre 2006, pp. 1-46.
- 43 Marino A. Balducci, *Una breve nota critica su Giuseppe Giusti e la sua prospettiva politico-morale*, Settembre 2006, pp. 1-14.
- 44 Marino A. Balducci, *D'Annunzio interprete di Dante e le metamorfosi*, Settembre 2006, pp. 1-38.
- 45 Raffaella Cavalieri, *Il viaggio dantesco come proposta dell'immaginario*, Marzo, 2007, pp. 1-31.
- 46 Elisabetta Marino, *Exploring the Complexity of the "National versus Ethnic" Discourse in Syed Manzurul Islam's Burrow (2004)* Marzo 2007, pp. 1-19.
- 47 Francesca Lane Kautz, *Un tragitto simbolico verso la vera conoscenza: il canto XIII del Paradiso di Dante*, Marzo 2007, pp. 1-43.
- 48 Sharmistha Lahiri, *The Family Lexicon of Natalia Ginzburg: Re-living Life in Words*, Maggio 2007, pp. 1-35.
- 49 Anna Brancolini, *Forme, materiali e suoni per un dialogo. Possibili percorsi nell'arte di Andrea Dami*, Novembre 2007, pp. 1-177.
- 50 Marino A. Balducci, *Il nucleo dinamico dell'imbestiamento. Studio su Federigo Tozzi*, Novembre 2007, pp. 1-205.
- 51 Maria Mašlanka-Soro, *Il dramma della redenzione nella Divina Commedia*, Novembre 2007, pp. 1-47.
- 52 Roberta Rognoni, *Vista, malavista, veggenza e profezia nella Divina Commedia. Inf. I, II, III, VIII, IX, X, XX*, Aprile 2008, pp. 1-81.
- 53* Roberto Bianchi, *Gnomiozios Filos. Regole di saggezza per giovani lettori*, Novembre 2007, pp. 1-123.
- 54 Veronica Ferretti, *L'uomo davanti alla complessità del mondo. Il capovolgimento nella Divina Commedia ed altri temi iconografici*, Novembre 2007, pp. 1-39.
- 55 Mark Rinaldi, *L'abbandono all'oscuro: trattamento dei personaggi del mito troiano nella Divina Commedia*, Novembre 2007, pp. 1-29.
- 56 Dimitra Giannara, *Figura Promethei Petrarca, Kazantzakis e la speranza*, Novembre 2007, pp. 1-29.
- 57 Sebastiano Italia, *Dante figura di Enea. Riscontri intertestuali*, Aprile 2008, pp. 1-27.
- 58 Erika Papagni, *Misericordia della condizione umana Sintesi introduttiva al De contemptu mundi di Lotario di Segni*, Aprile 2008, pp. 1-37.
- 59 Elisabetta Marino, *Voicing the Silence: Exploring the Work of the "Bengali Women's Support Group" in Sheffield*, Aprile 2008, pp.1-21.
- 60 Albert Daring, *Il mare di Matilde Santin Una riscoperta di Dante, nel dolore-vita*, Aprile 2008, pp. 1-19.
- 61 David Marini, *Isaiah Berlin e il suo "inconsapevole" Machiavelli controcorrente. Tentativo di isolare filosoficamente il nucleo centrale del Principe*, Aprile 2008, pp. 1-47.
- 62 Vasco Ferretti, *Thomas Stearns Eliot e Dante Alighieri. Due poetiche a confronto*, Settembre 2008, pp. 1-33.
- 63 Marino Alberto Balducci, *Inferno Scandaloso mistero*, Marzo 2010, pp. 1-630.
- 64 James Goldschmidt, *Dante: visto da occhi moderni*, Settembre 2010, pp. 1-25.
- 65 Marino Alberto Balducci, *La satira tradizionale e l'originalità proto-umoristica di Giuseppe Giusti*, Settembre 2010, pp. 1-17.
- 66 Molly Dektar – Brandon Ortiz, *Una libera versione in prosa moderna della 'Divina Commedia'*, Settembre 2010, pp. 1-15.
- 67 Elena Guerri, *La rappresentazione dell'Africa ne Il Costume antico e moderno di Giulio Ferrario e ne Le Avventure e Osservazioni sopra le Coste di Barberia di Filippo Pananti*, Settembre 2010, pp. 1-79.
- 68 Marino Alberto Balducci, *Vanni Fucci: la bestia, l'esule e il bestemmiautore nei canti XXIV – XXV dell'Inferno di Dante*, Settembre 2010, pp. 1-31.
- 69* Mario Cortigiani, *Bestia Funesta*, Settembre 2010, pp. 1-125.
- 70 Marino Alberto Balducci, *Dante e l'acqua*, Settembre 2010, pp. 1-.....
- 71* Margarita Halpine, *The Cyclist*, Settembre 2010, pp. 1-13.
- 72 Alessandra Calcagnini, *Città*, Giugno 2011, pp. 1-61.
- 73 Sharmistha Lahiri, *Il Sempione strizza l'occhio al Fréjus. Attesa e progetto della città ideale*, Novembre 2011, pp. 1-47.
- 74 Sharmistha Lahiri, *La città delle donne di Messina*, Novembre 2001, pp. 1-43
- 75 AA.VV., *La Chiocciola, nell'esperienza interdisciplinare dello Harvard University Summer Program*, Dicembre 2011, pp. 1-41.
- 76 Alighieri Dante, *Inferno*, curatore Marino Alberto Balducci, illustratore Marco Rindori, Gennaio 2012, pp. 1-260.
- 77 AA.VV., *ConoscerSi per Ritrovarsi*, Febbraio 2012, pp.1-83.
- 78 Simonetta Ada Ines Biagioni, *Georg Büchner: scienza e metafora*, Dicembrer 2013, pp. 1-147.
- 79 AA.VV., *Gli angeli senza ali: Dante e Michelangelo*, Aprile 2014, pp. 1-35.
- 80
- 81 József Nagy, *Il canto I dell'Inferno*, Maggio 2014, pp. 1-47.

STUDIO ANTHESIS
Architettura dei giardini

- 1 Arianna Bechini, *Un progetto per il Giardino e il Museo di Casa Giusti*, Settembre 1999, pp. 1- 57.
- 2 Arianna Bechini, *Il giardino Garzoni e la sua struttura idrica. Evoluzione storica e ipotesi di restauro*, Luglio 2001, pp. 1-190
- 3 AA. VV., *The "D.C. Project"*, Luglio 2006, pp. 1-47.
-

© CRA– INITS Carla Rossi Academy Press
Carla Rossi Academy - International Institute of Italian Studies (CRA-INITS)
[Ente Non-Profit di Formazione Universitaria e Ricerca,
collaboratore di Harvard University – U.S.A. dal 1998]
Villa La Fenice , Via Garibaldi 2/12 , 51015 Monsummano Terme - Pistoia,
Tuscany, Italy.
Tel. 0572 – 51032 - Fax. 0572 – 954831
E-mail <crapress@craphoenixfound.it>
www.cra.phoenixfound.it

Le pubblicazioni CRA-INITS
sono registrate presso le autorità competenti dello
Stato Italiano.

The Carla Rossi Academy Press Index
viene inviato annualmente
a biblioteche ed
istituti universitari specializzati
negli Stati Uniti d'America
e in Argentina, Australia, Brasile, Canada,
Europa, India, Messico,
Nuova Zelanda e Sud-Africa.

Questo volume è
liberamente consultabile in formato elettronico
<www.cra.phoenixfound.it>

Finito di stampare per conto di
Carla Rossi Academy
International Institute of Italian Studies
nel mese di maggio
MMXIV