

AGON

Rivista Internazionale
di Studi Culturali, Linguistici e Letterari

n. 46 (luglio-settembre 2025)

AGON

Rivista Internazionale di Studi Culturali, Linguistici e Letterari

ISSN 2384-9045

Fascicolo 46 (luglio - settembre 2025)

Issue 46 (July - September 2025)

Periodico registrato presso il Tribunale di Reggio Calabria (Italia)
(Registro Stampa, n. 7/14, 30 giugno 2014).

Direttore responsabile: Massimo Laganà
(Università degli Studi di Messina, Italia)

Telefono mobile: +393491539544

E-mail: mlagana@unime.it

Sommario

AUDREY TASCHINI - ENRICO GIANNETTO

Eliot, il tempo, Einstein e la relatività 3
[Eliot, Time, Einstein and Relativity]

LUCIANO TRIPEPI

Benjamin, Lask e Lukács: metafisiche della gioventù e catastrofe della forma 19
[Benjamin, Lask and Lukács: Metaphysics of Youth and the Catastrophe of Form]

VINCENZO CICERO

Artaud, Stratos e la Voce all'inverso 53
[Artaud, Stratos and the Voice in Reverse]

PAOLO PIZZIMENTO

Visione apocalittica e profetismo di Dante dalla *Vita nuova* alle *Epistole* 59
[Dante's Apocalyptic Vision and Prophecy from the *Vita Nuova* to the *Epistles*]

FABIO CICERO

Genesis's *Wind & Wuthering* and E. Brontë's novel *Wuthering Heights*. What connections? 105

AGON 115

Eliot, il tempo, Einstein e la relatività
[Eliot, Time, Einstein and Relativity]

SINTESI. All'emergere delle teorie della relatività, speciale il 1905 e generale il 1915, che sembravano non solo pluralizzare ma anche relativizzare del tutto l'idea del tempo fisico, si ebbe una reazione nella cultura umanistica, che tese a una forte connotazione soggettivistica e umanistica del tempo. Si analizza l'opera poetica di Thomas S. Eliot in relazione al concetto di tempo e alla teoria della relatività.

Parole chiave: S. Eliot, *Four Quartets*, A. Einstein, relatività, spazio-tempo, tempo

ABSTRACT. The emergence of the theories of special relativity (1905) and general relativity (1915), which seemed not only to pluralize but also to completely relativize the idea of physical time, induced a reaction in humanist culture, which tended to emphasize a strong subjectivist and humanistic connotation of time. The poetic work of Thomas S. Eliot is analyzed in relation to the concept of time and the theory of relativity.

Keywords: T. S. Eliot, *Four Quartets*, A. Einstein, Relativity, Space-time, Time

1. *Thomas Stearns Eliot fra poesia e scienza*

Prima di essere considerato un concetto umano, il Tempo fu adorato come la principale divinità ordinatrice del cosmo: il tempo come divinità della originaria mitopoiesi fu razionalizzato nella riflessione filosofica successiva, ma mantenne un ruolo perlopiù fondamentale ed è tutt'ora centrale nelle varie discipline scientifiche e umanistiche¹.

Secondo Ilya Prigogine e Isabelle Stengers (1979)², ciò che in profondità separerebbe e distinguerebbe la cultura umanistica da quella scientifica è la concezione del tempo: da una parte, la consapevolezza della stessa vita umana, nel suo progredire dalla nascita all'invecchiamento e alla morte, dell'irreversibilità temporale; dall'altra parte, soprattutto la fondamentale scienza della meccanica, in cui il tempo si presenta come un irreal, reversibile, para-

* Audrey Taschini è autrice di entrambi i paragrafi 1 e 2; Enrico Giannetto ha fornito soltanto una consulenza bibliografica.

¹ Santillana - von Dechend 1969; Giannetto 2005.

² Anche, con un testo diverso: Prigogine 1979.

metro matematico. Da Parmenide a Einstein il tempo sarebbe stato espunto o neutralizzato nella fisica.

In effetti, all'emergere delle teorie einsteiniane della relatività, speciale il 1905 e generale il 1915, che sembravano non solo pluralizzare ma anche relativizzare del tutto l'idea del tempo fisico (Einstein 1905; 1915, 1916), si ebbe una reazione nella cultura umanistica che tese a una forte connotazione soggettivistica e umanistica del tempo.

Proprio quando circolano i quadri surrealisti, con le loro atmosfere oniriche e a-temporali di orologi che si sciogliono (Salvador Dalí, *La persistenza della memoria*, 1931), proprio quando entrano in scena con grande successo i ritmi sincopati del jazz, proprio quando il romanzo esalta lo *stream of consciousness* e in filosofia (soprattutto con Henri Bergson, che polemizzò direttamente con Albert Einstein³, e Martin Heidegger [2001]) si disserta di un tempo diverso da quello misurabile meccanicamente, anche in poesia si assiste a un'ondata di cambiamento, che spazia dalla poetica dell'ellitticità evocativa degli ermetici a quella del frammento che accosta epoche differenti, che pone l'accento sulla parola che sfugge e che filtra irrimediabilmente la realtà confinandoci in un universo complesso, accessibile solamente attraverso una percezione soggettiva, per l'appunto però di relatività.

Invero, contrariamente a quanto indicato da Prigogine e Stengers, le rivoluzioni della fisica del Novecento, legate alle teorie della relatività e alla teoria dei quanti, non operarono un'ulteriore de-realizzazione del tempo, ma piuttosto portarono a una nuova concezione relativistica e quantistica di un tempo comunque reale (Giannetto 2005 e 2025). La controparte oggettiva della relativizzazione del tempo è che il tempo ha un ritmo diverso per ogni processo e questo ritmo può mutare profondamente in contesti fisici con campi gravitazionali o elettromagnetici molto intensi. La controparte oggettiva della quantizzazione del tempo è che non esistono istanti privi di spessore temporale e che esistono solo intervalli finiti di tempo differenti per ogni processo, che connotano il tempo come una variabile discontinua, associabile a ogni forma di cambiamento, e anche indeterminata, per cui anche la nozione di ordine può crollare.

La fisica relativistica e la fisica quantistica condussero quindi, rispetto al concetto di tempo, a una nuova convergenza – prima impensabile – fra cultura scientifica e cultura umanistica, e a una nuova connessione anche fra scienza e letteratura. Questa nuova connessione è però spesso analizzata in maniera superficiale e senza rigore, in termini di mere assonanze di parole⁴. Questi

³ Bergson 1968: 55; si veda anche Deleuze 1966: 79.

⁴ Si veda appunto, come esempio, il testo di Albright (1997).

legami sono invero complessi: così, se il vorticismo di Ezra Pound è correlato alla concezione elettromagnetica della Natura che è stata alla base delle rivoluzioni fisiche del Novecento (Giannetto 2010), la poetica di Thomas Stearns Eliot è intrinsecamente intrecciata alla rivoluzione relativistica.

Eliot, profondamente sensibile agli avvenimenti della sua epoca, è tra i grandi autori del '900 che sono stati in grado di far riemergere le profonde corrispondenze tra letteratura e attività scientifica sulla scia delle sconvolgenti scoperte del suo tempo⁵.

Già nei suoi quaderni del 1910-14 Eliot menziona una riflessione di Albert Einstein sull'analogia della ricerca scientifica con quella artistica, che tende a una dimensione re-ligiosa tra il mondo dell'uomo e ciò che lo trascende. Il parallelo appare anche da molti suoi celebri saggi, come per esempio *Ulysses, ordine e mito* (1923)⁶, in cui le "rivoluzioni" in letteratura vengono presentate come del tutto analoghe a quelle nella scienza.

Essenziale per comprendere la prospettiva sul tempo di Eliot è la sua formazione filosofica, che lo portò a scrivere nel 1916 una tesi di dottorato, pubblicata poi solo nel 1964: *Experience and the Objects of Knowledge in the Philosophy of F. H. Bradley* (Eliot 1964). Di questa tesi, però, Eliot pubblicò già nel 1916 due articoli, uno su Leibniz e un altro su Leibniz e Bradley, che ne costituivano delle appendici (Eliot 1916a, 1916b).

In questa tesi, Eliot interpreta la filosofia di Francis Herbert Bradley⁷ come una sorta di perfezionamento della prospettiva di Leibniz e sviluppa una propria concezione che ne costituisce un ulteriore perfezionamento: si tratta di un relazionismo, in cui il tempo è considerato come una relazione fra eventi e quindi si presenta una concezione relativistica del tempo. Mentre Einstein era arrivato alla relatività a partire da Spinoza che seguiva Bruno e attraverso Poincaré che aveva seguito Leibniz (a sua volta legato a Bruno; Giannetto 2006), Eliot sviluppò la propria concezione filosofica relativistica del tempo attraverso Bradley nel confronto con Leibniz: le radici erano comuni⁸.

⁵ Eliot 2022. Per una trattazione più ampia, si veda Taschini 2010.

⁶ Eliot 1923, come recensione all'*Ulysses* di Joyce. Ecco la citazione: «È qui che l'uso parallelo dell'*Odissea* da parte di Joyce acquista grande importanza, l'importanza di una scoperta scientifica... Usando il mito, e operando un continuo parallelo tra contemporaneità e antichità, Joyce instaura un metodo che altri potranno utilizzare dopo di lui. Essi non saranno imitatori, non più di quanto lo siano gli scienziati che usano le scoperte di un Einstein per sviluppare le proprie, indipendenti, ulteriori ricerche». Per le traduzioni italiane del poeta, si veda Eliot 2001.

⁷ Si veda soprattutto Bradley 1969: a spazio e tempo è dedicato il capitolo IV del primo libro.

⁸ Eliot 1916b, in particolare pp. 257 e 260.

Questa prima elaborazione relativistica del tempo da parte di Eliot, insieme ad altre molteplici influenze successive, è fondamentale per comprendere la sua opera poetica. Eliot delineò una vera e propria teoria relativistica della conoscenza, che apriva la via alla fede e alla poesia.

Invero, l'aspetto più interessante per quanto riguarda le analogie tra scienza e letteratura nell'opera di Eliot emerge dalla sua attività poetica. Il suo famosissimo saggio *La tradizione e il talento individuale*, del 1919⁹, è interamente dedicato al rapporto tra le diverse epoche della letteratura, tra la grande tradizione del passato e la dimensione del presente. Questi differenti tempi sono posti all'interno del discorso eliotiano in un continuo dialogo, nel quale a una riscoperta del passato corrisponde una riappropriazione attuale e personale di esso, della tradizione. A questo proposito, Eliot parla di *sensu storico*:

Tradition is a matter of much wider significance. [...] It involves, in the first place, the historical sense [...] and the historical sense involves a perception, not only of the pastness of the past, but of its presence; the historical sense compels a man not merely with his own generation in his bones, but with a feeling that the whole of the literature of Europe from Homer and within it the whole of the literature of his own country has a simultaneous existence and composes a simultaneous order. This historical sense, [...] is the sense of the timeless as well as of the temporal together, [...].¹⁰

In questa visione della tradizione letteraria è forte l'idea di una *presenza* della poesia del passato, di un ordine costituito all'interno del quale coesistono diverse epoche, in una dimensione che, paradossalmente, pare al di là della storia, immersa in una dimensione eterna. L'accento è posto sulla percezione *sincronica* del poeta di tutte le opere che lo hanno preceduto: distanziandosi volontariamente dalla propria individualità tramite la difficile acquisizione del senso storico, egli è in grado di prestare ascolto alla totalità del linguaggio di ogni epoca. Solamente attraverso la distanza, infatti, è possibile accorgersi dei condizionamenti linguistici della propria cultura particolare e raggiungere una consapevolezza propria della sensibilità artistica, che mira ad andare oltre il linguaggio delle convenzioni, a creare del nuovo.

Il discorso sulla tradizione, benché applicato specificamente alla poesia, si ricollega a tutto un contesto filosofico, scientifico e culturale che in quel periodo si stava interrogando sul problema del tempo: a questo proposito, come già detto, di particolare rilevanza sono le teorie, speciale e generale, della relati-

⁹ *Tradition and the Individual Talent*, "Egoist", part I, 6/4 (Sept. 1919), pp. 54-55; part II, 6/5 (Dec. 1919), pp. 72-73. Ristampato in Eliot 1932.

¹⁰ Eliot 1932: 14.

tà (1905 e 1915) e della meccanica quantistica (1925-1927), che influenzano profondamente il pensiero e la produzione artistica di quegli anni. Nel caso specifico di Eliot si percepisce l'influenza di Bergson, con cui era venuto a contatto durante un periodo di studio nel 1910-11 alla Sorbona di Parigi¹¹. L'eco del pensiero di questo filosofo – contrariamente a quanto pensato da Ackroyd e altri critici, che la limitano al 1913 (Ackroyd 1974) – seguirà Eliot da questa prima fase della sua carriera, alla quale risale *Tradition and the Individual Talent*, fino ai *Four Quartets* (1943), in cui ancora scriverà:

Time present and time past
Are both perhaps present in time future,
And time future contained in time past.
If all time is eternally present
All time is unredeemable.¹²

Le influenze di Bergson (1968), che emergono in particolare da questo passo del saggio di Eliot, sono quelle che concernono il concetto di *durata*, il tempo dell'interiorità in contrapposizione al tempo meccanico¹³, ma soprattutto la questione della relatività, alla quale il filosofo si era interessato in diversi saggi critici nei confronti di Einstein. La versione di relatività che tramite Bergson giunge ad Eliot è, infatti, quella formulata da Albert Einstein nel 1905, e non quella precedentemente elaborata da Jules-Henri Poincaré. A differenza di Poincaré, Einstein nega la realtà del tempo e del moto: egli sostiene infatti che passato, presente e futuro siano, come il fluire stesso del tempo, illusioni della percezione umana, e che invece nello spazio-tempo esistano simultaneamente, coesistano in un eterno presente parmenideo; questo perché un evento può avvenire, per osservatori differenti, nel passato, nel presente o nel futuro (Giannetto 2005). Seguendo Bergson e fortemente legato alla visione eraclitea dell'eterno divenire del mondo, Eliot – contrariamente a quanto inteso dalla quasi totalità degli studiosi¹⁴ – critica ancora di più l'idea dell'eterna compresenza di presente, passato e futuro, da un punto di vista cristiano: se fosse così, il tempo non potrebbe mai essere redento escatologicamente nella futura eternità della dimensione trascendente. Eliot si riallaccia così implicitamente alla prospettiva di un tempo reale e irreversibile, seppur relativistico, di Poin-

¹¹ Per il confronto bergsoniano con la teoria della relatività, si veda il successivo Bergson 1968.

¹² Eliot 1943, *Burnt Norton*, I. Per la traduzione italiana, si rimanda a Eliot 2010 e 2022.

¹³ Si vedano anche le pagine che Eliot dedica all'esperienza del passato, del presente e del futuro nella sua tesi di dottorato: Eliot 1964, in particolare pp. 90-96.

¹⁴ Fissore 1979, Crivelli 1993 e letteratura critica in essi citata.

caré (Giannetto 1995). L'eternità rimane comunque in un rapporto dialogico con il tempo e, attraverso un paradosso eracliteo, ancora una volta gli opposti si rivelano come la stessa cosa.

Il rapporto con una dimensione dell'a-temporale, come è stato precedentemente messo in evidenza per il concetto di tradizione, è un elemento ricorrente all'interno della produzione di Eliot, sia in campo saggistico che nell'ambito della sua scrittura poetica. *The Waste Land* (Eliot 1922), ad esempio, è un composto di riferimenti e citazioni di testi appartenenti a tempi e luoghi diversi, di stili propri di varie epoche letterarie come l'ode, la quartina o il distico eroico. Questo insieme è frammentario e sembra essere generato da un'unica voce narrante, che trascende lo spazio e il tempo. Tuttavia, il labirintico groviglio di citazioni di *The Waste Land* è volto a esprimere il senso di alienazione dell'uomo moderno, anche quella del linguaggio nei confronti di sé stesso, come invece non accade nei testi del periodo dopo la conversione. In queste poesie, infatti, i temi della parola, dell'Eterno e dell'a-temporale hanno valenze molto diverse, legate a una visione re-ligiosa di elevazione a una dimensione più alta.

Soprattutto nei *Four Quartets*, sono centrali i temi (in qualche misura mediati dal pensiero di Bergson e dalla relatività già eraclitea del *metaballon, anapauetai*) del moto, come immobilità paradossale (espressa dall'immagine della danza) che è «*still and still moving*», che «*moves perpetually in its stillness*» e che contiene in sé il movimento, e del tempo in quanto percezione limitata dell'eternità. Nella teoria della relatività speciale la luce nel suo moto rappresenta l'unica costante assoluta, invariabile anche in condizioni di misurazione differenti. La velocità della luce è il moto che paradossalmente equivale alla quiete, implicando l'annullamento del tempo. Così in Eliot, la luce è moto e pure è immobile come l'amore:

By a grace of sense, a white light still and moving,
Erhebung without motion, concentration
 Without elimination [...].¹⁵

Love is itself unmoving,
 Only the cause and end of movement,
 Timeless, and undesiring [...].¹⁶

¹⁵ Eliot 1943, *Burnt Norton*, II.

¹⁶ *Ibi*, *Burnt Norton*, V.

2. La struttura spazio-temporale dei Four Quartets

Le influenze reciproche fra poesia e scienza sono molteplici, e anche e soprattutto al di là delle dirette interazioni causali: oralità/scrittura poetica e scrittura matematica scientifica, arcaicamente un tutt'uno, emergono da un simbolismo arcaico universale, celeste astronomico, che ha costituito quelle che pure potrebbero essere chiamate le strutture archetipiche dell'immaginario¹⁷.

Un esempio significativo di come la poesia possa ispirare una teoria scientifica dell'universo è quello – riportato (senza citare Eliot) dal matematico Martin Gardner – del modello cosmologico, proposto da Edmund Whittaker, non tanto per gioco, quanto per mostrare come la scienza, la teoria della relatività generale di Einstein, lasci aperta la possibilità di differenti modelli cosmologici in corrispondenza a differenti “sentimenti del mondo”, o come anche immagini e metafore poetiche siano alla base della costituzione di una teoria scientifica (Boyd-Kuhn 1979). Quella di Whittaker, in solo potenziale alternativa all'accettata teoria dell'espansione dell'universo da un *big bang* iniziale, era

una teoria dell'universo in diminuzione in cui un cosmo finito non solo si contrae, ma mentre si contrae si dilegua continuamente ritornando da dove viene nella teoria di Hoyle. Il mondo alla fine svanisce completamente, non con un'esplosione, ma con un lamento.¹⁸

Il riferimento è certamente a Eliot (1969), ai versi finali di *The Hollow Men* (1925):

This is the way the world ends
This is the way the world ends
This is the way the world ends
Not with a bang but a whimper.

A questi versi aveva risposto Ezra Pound (1975), *The Cantos*, 74, scritto nel 1945:

Yet say this to the Possum: a bang not a whimper,
with a bang not with a whimper.

Possum era l'amico Eliot a cui Pound si rivolgeva affettuosamente. A differenti “concezioni poetiche del mondo” corrispondono differenti modelli scientifici dell'universo.

¹⁷ Durand 1963; Giannetto 2005: 19-41.

¹⁸ Gardner 1962: 127-128.

Le relazioni individuabili fra l'opera di Eliot e l'attività scientifica di Einstein sono molteplici¹⁹. Oltre i passi già citati di saggi di Eliot, in cui c'è un esplicito richiamo ad Einstein, vi è un articolo di Charles Mauron, intitolato *On Reading Einstein*, che Eliot tradusse e fece pubblicare sulla rivista *Criterion* (n. 10, 1934, p. 24), in cui si confrontano l'approccio mistico e l'approccio scientifico alla realtà. Un'altra citazione estesa è nelle *Riflessioni su Lambeth* (1931)²⁰ per mettere in guardia dalle possibili banali estrapolazioni da una disciplina scientifica, per altro di validità transitoria, alla concezione generale del mondo e alla religione, a cui pure, insieme ad altri, si è lasciato andare lo stesso Einstein. Lo citava già nel saggio su John Bramhall del 1927²¹, come in continuità con la visione scientifica di Newton. E in altri testi ancora.

Non sono molti i critici che hanno analizzato le relazioni fra Eliot e Einstein: vi è un brevissimo saggio di M. R. Chandler (1988) di comparazione generale fra i quadri sulla realtà offerti da poeti, scienziati e filosofi (orientali), in cui sono messi in evidenza la comune ricerca di una semplicità ultima, il comune riconoscimento di una convergenza degli opposti e dei limiti del linguaggio. In Italia, vi è stato un intervento giornalistico dello scrittore Alberto Bevilacqua (2004) che suggeriva un possibile parallelo.

Fra gli storici della scienza, Gerald Holton ha dedicato qualche riga a Eliot in un suo volume su Einstein, citandolo per opposti atteggiamenti: una prima volta come legato a una prospettiva che vede nella scienza un'idolatria, una seconda per una diretta ispirazione alla fisica di Einstein, insieme ad altri scrittori²².

Nella seconda occasione in cui Gerald Holton cita Eliot in relazione ad Einstein, in effetti delinea delle riflessioni più generali:

Naturalmente Williams non fu solo. Robert Frost, Archibald MacLeish e altri, e poi Ezra Pound, T. S. Eliot e alcuni loro discepoli (e, fuori dal mondo anglofono, Thomas Mann e Hermann Broch) si ispirarono direttamente alla fisica di Einstein. Alcuni rifiutarono la filosofia potenzialmente derivante dalla nuova scienza, ma altrettanti sembrarono condividere l'osservazione di Jean-Paul Sartre secondo cui «la teoria della relatività si applica pienamente all'universo letterario». Forse il più gioioso tentativo di impiegare scienza e letteratura per uno scopo

¹⁹ Il tema dei rapporti fra relatività e letteratura è stato recentemente affrontato, in una prospettiva diversa da quella qui esplorata, in Sparzani 2003, in cui T.S. Eliot non è comunque considerato.

²⁰ *Thoughts about Lambeth*, Faber & Faber, London 1931, ristampato in Eliot 1932.

²¹ *Archbishop Bramhall*, "Theology" IV, 85, July 1927, ristampato in Eliot 1932.

²² Holton 1996: 55 e 138.

comune è la divertente serie di racconti di Lawrence Durrell, *The Alexandria Quartet*, a proposito della quale il suo autore afferma nella prefazione: «La letteratura moderna non ci fornisce principi unificanti, per cui mi sono rivolto alla scienza e sto cercando di completare un racconto a quattro livelli, ispirato alla relatività. La composizione di un continuo è costituita da tre parti di spazio e da una di tempo». Durrell intendeva usare le proprietà dello spazio e del tempo come modelli per la struttura del libro. Lo scrittore continua: «Le prime tre parti...devono svilupparsi nello spazio... e non sono in serie... la quarta parte isolata rappresenterà il tempo e sarà una successione vera e propria».²³

L'opera di Durrell è del 1958²⁴; e lo stesso Durrell sei anni prima aveva scritto un testo che evidenziava le relazioni fra poesia inglese e scienza (Durrell 1952). Già dalle righe sopra citate si possono individuare dei fraintendimenti sullo spazio-tempo della relatività da parte di Durrell, per altro stigmatizzati da Holton. Ma la suggestione “relativistica” esplicitata da Durrell per la sua opera è di grande interesse.

Nel 1937, Michail Bachtin introdusse il concetto di *cronòtopo* nella critica letteraria, con esplicita ripresa del concetto relativistico di spazio-tempo, necessario per descrivere un processo (Bachtin 1981). In relatività il termine era stato introdotto da Roberto Marcolongo²⁵.

Nel 1965, lo studioso italiano Cesare Segre riprese l'idea di Bachtin, in un saggio su *Critica e strutturalismo*, per superare la contrapposizione delle varie prospettive legate allo storicismo e allo strutturalismo, ad analisi diacroniche e sincroniche dell'opera d'arte, propose una nuova visione a partire da una metafora relativistica, certamente non ricadendo nell'errore di Durrell di distinguere nettamente parti spaziali e temporali:

Molto meglio (e con questo concludiamo) ricorrere a uno spunto metaforico tratto dalla geometria. Immaginando l'opera d'arte come uno spazio a tre dimensioni, potremmo dire che le varie metodologie criti-

²³ *Ibi*: 138.

²⁴ Il racconto è *Balthazar* (Durrell 1958).

²⁵ La parola *cronòtopo* è usata per la prima volta in senso relativistico in Marcolongo 1923. Questo libro, uscito in prima edizione del 1921, è senz'altro il primo trattato tecnico di relatività speciale e generale pubblicato in Italia, e uno dei primi nel mondo. A p. 104, quale “incipit” di un capitolo, è citato il passo della *Protologia* (1857) di Gioberti dove per la prima volta appare il termine “*cronòtopo*”, il quale è poi usato spesso nel libro, perfino in titoli di paragrafi. In particolare a p. 105, Marcolongo scrive: «La varietà quadridimensionale x_1, x_2, x_3, x_4 , costituisce l'universo o il mondo di Minkowski; lo space-time degli inglesi; il *cronòtopo* di Gioberti». E a p. 106 continua a usare anche l'aggettivo corrispondente – *linea cronòtopica*, *coordinate cronòtopiche* – al posto di quello più usato anche oggi, “spazio-temporale”.

che hanno preferito percorrere, di volta in volta, una sola dimensione: cogliendo, dell'opera, superfici o linee, con un atto di scelta affatto legittimo. Lo strutturalismo, grazie alla maggiore organicità delle sue rappresentazioni, può ambire a un'analisi tridimensionale, o insomma a cogliere in qualche modo il volume dell'opera. La teoria della relatività ha però integrato una quarta dimensione, il tempo, alle tre della geometria euclidea. Ora si potrebbe benissimo esigere (e su questo punto la critica storicistica vanta referenze ineccepibili) una descrizione critica dell'opera che integri la nuova dimensione alle tre tradizionali. Ciò significa tener conto del tempo (della storia), ma nel suo aspetto di dimensione dell'opera; intendere l'opera d'arte, insomma, come un *cronòtopo*.²⁶

In altri saggi, Segre addirittura estende la sua visione alla considerazione di un tempo curvo dell'opera letteraria²⁷, come previsto nella teoria della relatività generale, o precisa ancora la questione:

Questa storia si trasforma, nell'opera letteraria, in spazio narrativo o poetico, con un ribaltamento che fa pensare alla conversione del tempo in spazio proposta dalla fisica di Einstein. A sua volta la spazialità dell'opera d'arte viene ribaltata in storia...²⁸

Si tratta allora di riconoscere la stessa opera poetica come un insieme quadridimensionale relativistico (l'idea fisica di spazio-tempo quadridimensionale originariamente era stata proposta da Henri Poincaré nel 1905, ripresa da Hermann Minkowski nel 1907, e solo più tardi accettata da Einstein), in cui spazio e tempo sono tutt'uno, e in cui, seguendo Poincaré, lo spazio stesso è temporalizzato, ovvero non è altro che la confluenza di differenti tempi o evoluzioni temporali²⁹.

La struttura dei *Four Quartets* di Eliot può essere allora compresa sotto questa nuova prospettiva, ricordando anche le connessioni di quest'opera poetica con la forma musicale "quartetto"³⁰: il quartetto non è altro che la confluenza polifonica di quattro voci o strumenti che creano quattro differenti evoluzioni temporali o costituiscono quattro differenti tempi propri per ritmi e timbri propri in un insieme spazio-temporale quadridimensionale. Il fatto che i quartetti siano quattro fa sì che a sua volta ogni insieme spazio-temporale quadridimensionale di ogni singolo quartetto si componga con gli altri insiemi

²⁶ Segre 1969, *Critica e strutturalismo*, p. 28.

²⁷ *Ibi*, *Il tempo curvo di Garcia Marquez*.

²⁸ *Ibi*, *La sintesi stilistica*, p. 35.

²⁹ Poincaré 1906. Si veda, per questa storia: Giannetto 1995.

³⁰ Per questi aspetti musicali, si rimanda a Donini 1959.

spazio-temporali quadridimensionali degli altri quartetti in una forma poetica complessa che riproduce su altra scala “più alta” la stessa struttura spazio-temporale quadridimensionale. E il poema stesso fisicamente si dà irreversibilmente, a sua volta, come parte all’interno dello spazio-tempo quadridimensionale del mondo: nessuna separazione fra poesia e realtà.

Ogni quartetto eliotiano, poi, è complesso perché alla scala “più bassa” è strutturato in una sequenza di cinque *movimenti o tempi*. Dal punto di vista poetico, questo significa che effettivamente i versi procedono secondo ritmi o tempi propri eterogenei differenti, che dipendono dal “moto” delle parole e dalle loro interazioni, che si distinguono per le differenti strutture del periodo, delle parole e dei silenzi, delle pause, dei rallentamenti, delle uniformità o delle accelerazioni, delle discontinuità dei versi nelle varie interconnessioni sintattiche e semantiche/meta-linguistiche (fra cui quelle dei tempi verbali) di significati e significanti non separabili.

Sempre nel primo movimento di *Burnt Norton* possiamo ritrovare, al livello semantico dei tempi verbali, la complessità dell’ordito spazio-temporale dei *Four Quartets* nel passaggio dal presente al futuro, al passato, all’imperativo (presente), al futuro, al passato...:

Other echoes
inhabit the garden. *Shall we follow?*
Quick, *said* the bird, *find* them, *find* them,
Round the corner. Through the first gate,
Into our first world, *shall we follow*
The deception of the thrush? Into our first world.
There they *were*, dignified, invisible, ...

Si può comprendere come i *Four Quartets* di Eliot rappresentino un’opera poetica strutturalmente relativistica, non costituita secondo un tempo unico assoluto, ma secondo una pluralità relativistica di tempi propri, tali che uno è passato o futuro rispetto all’altro, costitutivi delle differenti “voci”, del differente procedere ritmico dei versi.

Nel quinto movimento-tempo del primo quartetto *Burnt Norton* questa temporalità delle parole è esplicitata a livello semantico:

Words move, music moves
Only in time; but that which is only living
Can only die. Words, after speech, reach
Into the silence.³¹

³¹ Eliot 1943, *Burnt Norton*, V.

Le parole, al pari della musica, sono immerse nel fluire del tempo: hanno un inizio, una durata e poi sfumano nel silenzio. Esse vivono in una dimensione di perpetuo movimento.

E nel primo movimento-tempo di *East Cocker* c'è un richiamo dell'eterogeneità dei tempi differenti dell'*Ecclesiaste* (3,1-8)³²:

Houses live and die: there is a time for building
And a time for living and for generation
And a time for the wind to break the loosened pane
And to shake the wainscot where the field-mouse trots
And to shake the tattered arras woven with a silent motto.

E ancora:

Nourishing the corn. Keeping time,
Keeping the rhythm in their dancing
As in their living in the living seasons
The time of the seasons and of the constellations
The time of milking and the time of harvest
The time of the coupling of man and woman
And that of beasts. Feet rising and falling.
Eating and drinking. Dung and death.

È in questa eterogeneità dei tempi che si incontrano il tempo di Eliot e il tempo di Einstein, il tempo della poesia e il tempo della scienza, il tempo dei *Four Quartets* e il tempo della relatività, il tempo della parola umana, il tempo della Parola-Idea Divina e il tempo della scrittura matematico-fisica.

³² «Per tutto c'è un momento e un tempo per ogni azione sotto il sole. C'è un tempo per nascere ed un tempo per morire, un tempo per piantare ed un tempo per potare il piantato...C'è un tempo per piangere ed un tempo per ridere, un tempo per gemere ed un tempo per danzare. C'è un tempo per gettare sassi ed un tempo per raccogliarli, un tempo per abbracciare ed un tempo per separarsi... un tempo per tacere ed un tempo per parlare. C'è un tempo per amare...».

Bibliografia citata

- Ackroyd, P. 1974. *T. S. Eliot*, Cardinal, London.
- Albright, D. 1997. *Quantum Poetics. Yeats, Pound, Eliot, and the Science of Modernism*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Bachtin, M.M. 1981. *Forms of Time and of the Chronotope in the Novel: Notes toward a Historical Poetics*, in M. Holquist, (ed.). *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Slavic Series, no. 1. transl. by C. Emerson & M. Holquist, University of Texas Press, Austin, pp. 84-258; tr. it. di C.S. Janovič in M.M. Bachtin, *Estetica e romanzo*, Einaudi, Torino 2001, pp. 231-405.
- Bergson, H. 1968. *Durée et simultanèité* (1922), P.U.F., Paris; citato nella tr. it. a cura di F. Polidori, *Durata e simultaneità*, Cortina, Milano 2004.
- Bevilacqua, A. 2004. *Eliot, il Nobel che scoprì la desolazione*, “Corriere della Sera”, lunedì 5 Luglio, p. 21.
- Boyd, P. - Kuhn, T.S. 1979. *La metafora nella scienza*, Feltrinelli, Milano.
- Bradley, F.H. 1969. *Appearance and Reality* (1893, 1897²), Clarendon Press, Oxford; tr. it. a cura di D. Sacchi, *Apparenza e realtà. Saggio di metafisica*, Rusconi, Milano 1984: a spazio e tempo è dedicato il capitolo IV del primo libro.
- Chandler, M.R. 1988. *Eliot, Einstein, and the East*, in: Brooker-Jewel-Spears (eds.), *Approaches to Teaching Eliot's Poetry and Plays*, New York, pp. 158-161.
- Crivelli, R.S. 1993. *Introduzione a T. S. Eliot*, Laterza, Roma-Bari.
- Deleuze, G. 1966. *Le Bergsonisme*, PUF, Paris; citato nella tr. it. di F. Sossi, *Il bergsonismo*, Feltrinelli, Milano 1983.
- Donini, F. 1959. *Introduzione a T.S. Eliot, “Quattro quartetti”*, Garzanti, Milano.
- Durand, G. 1963. *Les structures anthropologiques de l'Imaginaire*, PUF, Paris; tr. it. di E. Catalano, *Le strutture antropologiche dell'immaginario – Introduzione all'Archetipologia generale*, Dedalo, Bari 1972.
- Durrell, L. 1952. *A Key to Modern British Poetry*, Norman University of Oklahoma Press, Chicago.
- 1958. *The Alexandria Quartet: Justine, Balthazar, Mountolive, Clea*, Dutton, New York.
- Einstein, A. 1905. *Zur Elektrodynamik bewegter Körper*, “Annalen der Physik” 17, pp. 891-921, ricevuto il 30 Giugno 1905; ristampato in *The Collected Papers of Albert Einstein*, vol. 2, *The Swiss Years: Writings 1900-1909*, ed. by J. Stachel, Princeton University Press, Princeton 1989, pp. 276-310; engl. transl., *On the Electrodynamics of Moving Bodies*, in *The Collected Papers of Albert Einstein*, vol. 2, *The Swiss Years: Writings 1900-1909, English Translation*, A. Beck, transl. and P. Havas, consul., Princeton University Press, Princeton 1989,

- pp. 140-171; tr.it. di P. Straneo, *Sull'elettrodinamica dei corpi in movimento*, in *Cinquant'anni di relatività*, prefazione e cura di M. Pantaleo, Editrice Universitaria, Firenze 1955 e poi Giunti Barbera, Firenze 1980, pp. 479-504; poi come *L'elettrodinamica dei corpi in movimento*, in A. Einstein, *Opere scelte*, a cura di E. Bellone, Torino 1988, pp. 148-177.
- 1915. *Die Feldgleichungen der Gravitation*, “Königlich Preussische Akademie der Wissenschaften (Berlin), Sitzungsberichte”, pp. 844-847.
- 1916. *Die Grundlagen der allgemeinen Relativitätstheorie*, “Annalen der Physik” 49, ser. 4 (1916), pp. 769-822; A. Einstein, *Die Grundlagen der allgemeinen Relativitätstheorie*, in *Annalen der Physik*, Barth, Leipzig 1916; tr.it. A. M. Pratelli, *I fondamenti della teoria della relatività generale*, in *Cinquant'anni di relatività*, cit., 509-559, poi ristampato come A. Einstein, *La teoria della relatività*, Newton Compton, Roma 1976, 1980, pp. 3-85; e poi come *I fondamenti della teoria della relatività generale*, in A. Einstein, *Opere scelte*, cit., pp. 282-343.
- Eliot, T.S. 1916a. *The Development of Leibniz's Monadism*, “The Monist” 26/4 (1 October), pp. 534-556.
- 1916b. *Leibniz's Monads and Bradley's Finite Centers*, *ibi*, pp. 566-576; tr. it., *Le monadi di Leibniz e i centri finiti di Bradley*, in Eliot 2001, I, pp. 254-265.
- 1922. *The Waste Land*, Boni & Liveright, New York; tr. it.: T. S. Eliot, *La terra desolata – con il testo della prima redazione*, a cura di A. Serpieri, Rizzoli, Milano 1982.
- 1923. *Ulysses, Order and Myth*, “The Dial” 75/5, pp. 480-483.
- 1932. *Selected Essays 1917-1932*, Faber & Faber, London.
- 1943. *Four Quartets*, Faber & Faber, London; edizione italiana: *Quattro Quartetti*, tr., introd. e cura di A. Taschini, ETS, Pisa 2010, e Bompiani, Milano 2022.
- 1964. *Knowledge and Experience in the Philosophy of F. H. Bradley*, Faber and Faber, London; citato nella tr. it., *Conoscenza ed esperienza nella filosofia di F. H. Bradley*, in Eliot 2001, I, pp. 47-265.
- 1969. *The Complete Poems and Plays*, Faber & Faber, London.
- 2001. *Opere*, voll. I-II, a cura di R. Sanesi, Bompiani, Milano.
- 2022. *Quattro Quartetti*, tr. it. e introd. a cura di A. Taschini, Bompiani, Milano.
- Fissore, V. 1979. *Invito alla lettura di Eliot*, Mursia, Milano.
- Gardner, M. 1962. *Relativity for the million*, Mac Millan, New York; citato nella tr. it. di G. Martini Albini, *Che cos'è la relatività*, Sansoni, Firenze 1977.
- Giannetto, E. R. A. 1995. *Henri Poincaré and the rise of special relativity*, “Hadronic Journal Supplement” 10, pp. 365-433.
- 2005. *Saggi di storie del pensiero scientifico*, Sestante for Bergamo University Press, Bergamo.
- 2006. *Da Bruno ad Einstein*, “Nuova Civiltà delle Macchine”, 24/3, pp. 107-137.
- 2010. *Un fisico delle origini. Heidegger, la scienza e la Natura*, Donzelli, Roma 2010.

- 2025. *Dirac and Quantum Times*, “Atti del XLIV Congresso Nazionale SISFA”, Firenze, 17-20 settembre 2024, a cura di M. Gargano, A. Gasperini & S. Straulino, Federico II University Press, Napoli, www.fedoabooks.unina.it, pp. 227-284.
- Heidegger, M. 2001. *Sein und Zeit*, “Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung” 8 (1927), pp. 1-438, e Niemeyer, Tübingen; a cura di F.-W. von Hermann, in *Gesamtausgabe*, vol. II, Klostermann, Frankfurt am Main 1977 (la prima con le glosse a margine dell’*Hüttenexemplar* di Heidegger); tr. it. di P. Chiodi, *Essere e tempo*, Longanesi, Milano 1970, con aggiornamento bibliografico di A. Marini 1976; nuova edizione italiana a cura di F. Volpi sulla versione di P. Chiodi con le glosse a margine dell’*Hüttenexemplar* (esemplare della baita) di Heidegger, Longanesi, Milano 2005; tr. it., con testo tedesco a fronte, di A. Marini, *Essere e tempo*, Mondadori, Milano 2006.
- Holton, G. 1996. *Einstein, History and Other Passions. The Rebellion against Science at the End of the Twentieth Century*, Addison Wesley, New York, citato nella tr. it. di S. Ferraresi e A. Greco, *La lezione di Einstein – In difesa della scienza*, Feltrinelli, Milano 1997.
- Marcolongo, R. 1923. *Relatività*, Principato, Messina² (1921¹).
- Poincaré, H. 1906. *Sur la dynamique de l’électron*, “*Rendiconti del Circolo Matematico di Palermo*” 21, pp. 129-175, ristampato in H. Poincaré, *Œuvres de Henri Poincaré*, I-XI, Gauthier-Villars, Paris 1934-1953, vol. IX, pp. 494-550.
- Pound, E. 1975. *The Cantos*, Faber & Faber, London.
- Prigogine I. 1979. *La nuova alleanza – Uomo e natura in una scienza unificata*; tr. it. a cura di R. Morchio, Longanesi, Milano.
- Prigogine, I. - Stengers, I. 1979. *La Nouvelle Alliance. Métamorphose de la Science*, Gallimard, Paris 1979; tr. it. di P. D. Napolitani, *La Nuova Alleanza – Metamorfosi della scienza*, Einaudi, Torino 1981.
- Santillana, G. de - von Dechend, H. 1969. *Hamlet’s Mill. An essay on myth and the frame of time*; tr. it. di A. Passi, *Il mulino di Amleto. Saggio sul mito e sulla struttura del tempo*, Adelphi, Milano 1983.
- Segre, C. 1969. *I segni e la critica*, Einaudi, Torino² (1965¹).
- *Critica e strutturalismo*, pp. 17-28.
- *La sintesi stilistica*, pp. 29-35.
- *Il tempo curvo di Garcia Marquez*, pp. 251-295.
- Sparzani, A. 2003. *Relatività, quante storie – Un percorso scientifico-letterario fra relativo e assoluto*, Bollati Boringhieri, Torino.
- Taschini, A. 2010. *Poesia, Filosofia e Scienza nei Four Quartets di Thomas S. Eliot*, introduzione a Thomas S. Eliot, *Quattro Quartetti*, a cura di Audrey Taschini, Edizioni ETS, Pisa, pp. 7-157.

LUCIANO TRIPEPI

**Benjamin, Lask e Lukács: metafisiche della gioventù
e catastrofe della forma**

[Benjamin, Lask and Lukács: Metaphysics of Youth
and the Catastrophe of Form]

SINTESI. Nel presente contributo si esamina, in primo luogo, l'influenza delle opere di Lask sul giovane Lukács. In secondo luogo, si studia la concezione lukácsiana del *simbolo* e dell'*allegoria*, che permette il confronto con Benjamin. Si sottolinea come la teoria estetica di Benjamin *confligga* con la tradizionale eredità critica sul rapporto tra il *simbolo* e l'*allegoria*, perché sviluppa una dialettica tesa a comprendere il nesso ontologico e semantico-espressivo della produzione allegorica come manifestazione profonda di tutti i processi di riflessione disincantata del moderno. Infine, si confronta la concezione ontologica laskiana, la *verità come morte dell'intenzione al giudizio*, con l'analogica espressione fulminante di Benjamin nella *Premessa gnoseologica all'Origine del dramma barocco tedesco*.

Parole chiave: Origine, Simbolo, Allegoria, Opera, Dialettica.

ABSTRACT. This paper examines first the influence of Lask's works on the young Lukács, secondly it explores Lukács's conception of symbol and allegory, which allows for comparison with Benjamin. It highlights how Benjamin's aesthetic theory conflicts with the traditional critical legacy of the relationship between symbol and allegory, while developing a dialectic aimed at understanding the semantic-expressive nexus of allegorical production as a profound manifestation of all processes of disenchanting reflection on the modern. Finally, it compares Lask's ontological conception—*truth as the death of intention to judgment*—with Benjamin's similarly striking expression in the epistemological foreword to *The Origin of German Baroque Drama*.

Keywords: Origin, Symbol, Allegory, Work, Dialectic.

Alla memoria di Lucia Deinert

Premessa

Nel contesto anteriore alla prima guerra mondiale, l'influenza delle scuole neokantiane è comune, sebbene non scevra da altre componenti filosofiche e teologiche determinanti sia per il cammino tormentato del giovane Lukács, sia per il percorso del primo Benjamin. Il conflitto europeo ne sarà il margine catastrofico, anche rispetto alle pur drammatiche esperienze esistenziali anteriori agli eventi bellici¹.

È proprio il Lukács maturo a ricordare, nella prefazione alla tarda grande *Estetica* (1962), che aveva cominciato

come critico letterario e saggista, cercando una base teoretica prima nell'estetica di Kant, poi in quella di Hegel. Nell'inverno 1911-1912, a Firenze, pensai a un primo progetto di un'estetica sistematica autonoma, alla quale cominciai a lavorare ad Heidelberg negli anni 1912-1914. Ricordo sempre il benevolo interesse critico che Ernst Bloch, Emil Lask e soprattutto Max Weber dimostrarono nei confronti del mio tentativo. *Che è fallito completamente*. [...]. Da un punto di vista esterno, è stato lo scoppio della guerra a interrompere quel lavoro.²

È certamente singolare che l'enucleazione dell'autonomia critica in forma saggistica, nella sua redazione più suggestiva e drammaticamente *compiuta*, sia raggiunta dal filosofo magiaro con la pubblicazione di *Die Seele und die Formen* (1910), mentre il ponte verso la *Theorie des Romans* (1916) sia preceduto anche dalle faticose pagine *incompiute* della cosiddetta *Heidelberger Aesthetik* (1912-1918), definite appunto, retrospettivamente, *un completo fallimento*.

Anche Benjamin aveva iniziato a lavorare al saggio per la propria abilitazione accademica nello stesso anno di guerra (1916), per poi consegnarlo, nel contesto tragico del primo dopoguerra, nella forma conclusa di un testo pro-

¹ Cfr. Lukács 1983. Pur a distanza di anni, la postfazione di Massimo Cacciari al *Diario* del pensatore ungherese è ancora la migliore bussola d'orientamento filosofica sul contesto storico-esistenziale in cui maturano i progetti e le scelte del giovane Lukács, sia in rapporto al proprio paese («E questo lago triste, dal fetido respiro / Anche noi così lo chiamiamo: Ungheria»), sia in riferimento alla cultura tedesca e a quella russa. Ancora utili, pur tenendo nel dovuto conto il mutato contesto storico-interpretativo odierno, anche le due monografie più importanti, in lingua italiana, sull'argomento: Matassi 2015 e Boella 1977.

² Lukács 1974, II: 31; corsivo nostro.

fondo concettualmente e originale per le posizioni sostenute, *paradossalmente compiuto* ma, al tempo stesso, del tutto *catastroficamente* esposto all'incomprensione dell'accademia, con il titolo *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (1925-1928).

Difficile non scorgere in questa singolare *doppia catastrofe*, mediata distruttivamente dal contesto della guerra e del primo dopoguerra europeo, una trama comune di analisi dei contenuti e, al tempo stesso, l'imminente divergenza di sviluppo teoretico sull'ordito dell'arazzo filosofico continentale, ridotto a brandelli dopo la prima guerra totale del novecento³.

Non si può però dimenticare un terzo protagonista, Emil Lask, caduto in Galizia nel 1916, la cui influenza filosofica, per troppo tempo colpevolmente sottovalutata, è fortunatamente riemersa all'attenzione critica negli ultimi anni⁴, come quella a causa della quale, e in modo del tutto imprevedibile per gli esiti, implodono – consapevolmente o meno – le prospettive neocriticiste, e la stessa filosofia teoretica si trova, nella sua generalità, impantanata nella crisi sistematica dei propri fondamenti di legittimazione.

Le pagine che seguono sono il tentativo critico di porre l'attenzione sui nessi, le analogie e le differenze strutturali nella maturazione delle prospettive filosofiche di tre giovani pensatori, collegati da un intreccio di esperienze e di argomenti di studio, tutti provati profondamente dal percorso biografico individuale.

La *prospettiva estetica* è, in gran parte, la linea d'orizzonte di queste annotazioni, che studiano, innanzitutto, il laboratorio del giovane Lukács e le sue profonde e sofferte pagine intorno alle condizioni di possibilità dell'opera d'arte di fronte alla *resistenza* della sua datità fattuale.

In primo luogo, ci sembra centrale il tessuto dei riferimenti alla lettura della *Logik* di Emil Lask da parte del giovane Lukács, che è fonte di riflessione e di interrogazione intensa, ben oltre la semplice preservazione dell'eredità kantiana, compressa nel formalismo dei padri fondatori delle due principali scuole neocriticiste. L'analisi fenomenologica del pensatore magiaro e le sue progressive tormentate aporie non sarebbero comprensibili senza la lettura – una vera e propria scossa tellurica – delle due opere fondamentali di Lask.

Mentre cerca la propria strada autonoma di riflessione, il *non finito* delle pagine accumulate da Lukács assume una connotazione logico-tragica che,

³ Sul rapporto tra Lask e Lukács, in lingua tedesca, si può ancora consultare con profitto Rosshoff 1975.

⁴ Per limitarsi al nostro paese, riteniamo molto importanti Masi 2010 e Spinelli 2010. Un utile bilancio, nutrito di contributi, intorno all'influenza recente di Lask in Besoli-Redaelli 2018.

inevitabilmente, inclina – soprattutto nella seconda parte del materiale – a cercare riparo nella categoria di *mediazione* e tende ad accrescere, sia pure in modo non sempre univoco, l’influenza hegeliana.

In *secondo luogo*, il costante confronto lukácsiano con i concetti di *simbolo* e *allegoria*, oltre che definire il percorso di formazione e la tendenza *in fieri* verso una teoria dell’immanenza storica dell’opera d’arte, apre il confronto con Walter Benjamin e il suo capolavoro ‘catastrofico’ dal punto di vista biografico: *Origine del dramma barocco tedesco*. In quest’ultima opera è evidente l’attenta lettura benjaminiana de *L’anima e le forme* e il peso multidisciplinare che ogni citazione ha sui vari strati “storico-geologici” di elaborazione del saggio.

È però soprattutto un capitolo, *Allegoria e dramma barocco*, a suscitare la nostra tensione interpretativa e comparativa, perché in queste pagine, dense di intuizioni teoretiche, la teoria estetica di Benjamin *confligge* non solo con la tradizionale eredità critica sul rapporto tra il *simbolo* e l’*allegoria*, ma sviluppa un’argomentazione stringente e una dialettica innovativa, completamente estranea alla scuola neokantiana e anche all’interpretazione che il giovane Lukács delinea dell’opera d’arte *totale finita* come *compenetrazione* storica oggettiva di forma e contenuto in unità simbolica. A quest’ultima visione sfugge proprio il nesso semantico-espressivo della produzione allegorica come manifestazione profonda della *secolarizzazione* e di tutti i processi espressivi di riflessione disincantata sulla *razionalizzazione* del moderno⁵.

Infine, ci sembra molto interessante sottolineare la potenza configurabile in ordine duplice, sebbene *non sovrapponibile*, tra la concezione laskiana della *sconfinatezza oltreoppositiva* della verità sovrasensibile, della genesi dell’oppositivo, della sfera della validità del giudizio, della realtà del materiale come termine ultimo dell’essente, e la teoria monadica delle idee, la loro distinzione dallo statuto concettuale categoriale, la *verità come morte dell’intenzione al giudizio*, che Benjamin rinserra nello scrigno del sistema di relazioni teoretico-ontologiche della *Premessa gnoseologica* al suo *Origine del dramma barocco tedesco*:

⁵ C’è da dubitare della definizione dell’*Ursprung* come opera *dialettica ma non materialistica* che lo stesso Benjamin ci propone in una lettera del 1931 (523), tanto che la sua citazione di un passo, molto speculativo, nell’ancor più tardo *Eduard Fuchs, der Sammler und der Historiker* (1937) sembra più da addebitarsi a un contingente bisogno di conformità ideologica. Il materialismo storico che ha una influenza molto relativa nel 1925 è, sempre in forma molto critica, quello assorbito dal Lukács di *Geschichte und Klassenbewußtsein*.

La verità non entra mai a far parte di una relazione, tanto meno di una relazione intenzionale. L'oggetto della conoscenza, in quanto oggetto determinato nell'intenzione concettuale, non è la verità. La verità è un essere *aintenzionale* formato di idee. Il comportamento che le si addice è, perciò, non un intenzionare nel conoscere, bensì un risolversi e uno scomparire in essa. *La verità è la morte dell'intenzione.*⁶

1. Catastrofi della forma

L'*incipit* del primo volume dei materiali lukácsiani pubblicati, dopo il loro recupero, con il titolo *Philosophie der Kunst* (1912-1914)⁷ esordisce con l'asserzione che la *datità* dell'opera d'arte, il suo offrirsi immediato come *Erlebnis* soggettiva, sembrerebbe apparentemente ridurre il problema dell'espressione artistica alla sua *fatticità*, anche se è evidente che la pura immanenza soggettiva dell'esperienza estetica, nella sua struttura compiuta irriflessa, non potrebbe mai nemmeno rivolgersi al piano trascendentale per eccellenza per porre la conseguente interrogazione: «Si danno opere d'arte. Come sono possibili? [*Es gibt Kunstwerke – wie sind sie möglich?*]»⁸.

L'esigenza kantiana della fondazione trascendentale dell'estetica, sulla base delle condizioni di possibilità dell'opera d'arte, costringe il giovane Lukács a lottare con la propria stessa pagina nel flusso oppositivo delle influenze filosofiche che lo spingono al largo, trascinato da correnti in forte tensione antinomica – dalla costellazione neocriticista della filosofia dei valori ai contenuti tragici di natura kierkegaardiana che risalgono a *L'anima e le forme*, sino alle influenze weberiane e simmeliane⁹.

Né il *processo creativo* né la *volontà artistica*, insieme alla fatticità esteriore dell'opera d'arte, possono giustificare la legittimità dell'estetico, tantomeno la *postulazione* di una sfera della comunicazione intersoggettiva come mera estensione della sfera del vissuto. La riduzione dell'arte a mezzo di espressione, la sua indefinita *rivivibilità* [*Erlebbarkeit*] nell'apertura comunicativa intersoggettiva confidano, in modo incauto, in un postulato «ingenuamente

⁶ Benjamin 1974b: 12-13; corsivi nostri.

⁷ Cfr. Lukács 1973.

⁸ *Ibi*: 3.

⁹ Sarebbe ovviamente impossibile comprendere il primo Lukács senza la costellazione di *amicizie stellari* di questo periodo, da Leo Strauss a Ernst Bloch, e l'influenza contemporanea di Benjamin, Lask, Simmel e Weber.

creduto e tuttavia non dimostrato né dimostrabile in nessun modo: l'assolutezza e pertinenza della comunicazione umana»¹⁰.

Lukács comprende bene come il suo stesso riferimento metodico al Kant della *Kritik der Urteilskraft* provochi una tensione cruciale, cioè un attrito teorico tra la definizione di "genio" e quelle, fondamentali, che si articolano nei termini del giudizio estetico e della sua possibile fondazione come giudizio riflettente, la cui universalità postula un *sensus communis* trascendentale intersoggettivo [*Gemeinsinn*].

Il fatto primario della *datità* dell'opera si scontra però con il paradosso del suo essere *chiusa in sé*, irriducibile al mezzo espressivo, così come alla volontà creativa dell'artista:

Proprio perché in questo paradosso, nel suo essere *contemporaneamente lontana e vicina alla realtà rivivibile*, risiede interamente l'essenza dell'arte, nel momento stesso in cui riconosciamo la sua datità, dobbiamo individuare chiaramente *l'improbabilità* di tale datità stessa, evitando di riaccostarla ad altre sfere di valori, di portarla cioè ad una vicinanza che determini confusioni mantenendo altresì celata la sua vera natura costitutiva".¹¹

Il *salto metodico*, interno alla stessa *Kritik der Urteilskraft*, corre il rischio di considerare l'arte espressione della volontà artistica e, nel suo effetto, finalità adeguata alla natura dello scopo e alla sua riconoscibilità universale. Eppure, né il processo creativo, né la ricezione comunicativa riuscirebbero a sostenere la contraddittorietà e l'asimmetria tra la discontinuità dell'esperienza creativa, a cui si oppone la resistenza della datità materiale presupposta, e la fragilità, del resto solo postulabile, della comune ricezione intersoggettiva.

La mistica hamanniana sull'arte come «linguaggio vero dell'umanità»¹² è esempio dell'*aggiramento* del carattere problematico dell'opera proprio nella comunione giubilante dell'uomo con la natura e con gli altri esseri, poiché in tale unificazione, ingenuamente gioiosa, ciò che scompare è proprio «il solitario esistere per sé» dell'opera d'arte¹³.

L'arte come veicolo di *comunicazione e conciliazione*, poi, è espressione di una astratta *Sehnsucht* intuitiva di cui è simbolo celeberrimo, nel primo Schelling, la fiamma eterna della primordiale unificazione di ogni divenire

¹⁰ Lukács 1973: 13.

¹¹ *Ibi*: 9-10; corsivi nostri.

¹² *Ibi*: 11.

¹³ *Ibi*: 13.

oppositivo, proiezione inappagata di ogni nostalgia dell'identità assoluta, luce che nasconde però l'abisso dell'informe indeterminato, della posizione originaria materiale¹⁴.

Inoltre, l'essere imprigionato entro sé [*in sich eingesperrt sein*] dell'uomo nella singolarità indefinita di ogni *Erleben* offusca la consapevolezza della frattura tra contenuto e mezzo espressivo, tra la continuità presunta e la fragilità dei segni, tra la fluidità dei contenuti e la fugacità delle forme, «finché questa continuità non viene interrotta brutalmente» dalla naturale *indecisione* dell'elemento vitale del soggetto empirico.

Anche i segni non sono altro che segni, portano con loro *la maledizione dell'esser-segno*, marchio convenzionale della loro pretesa irrealizzabile di espressione adeguata dell'essente.

Le forme di comunicazione acquistano una fisionomia propria, tuttavia manchevole:

Diventano cioè capaci di risvegliare le esperienze ma non di aprire la prigione dell'individualità a chi le comunica poiché l'intensità d'esperienza di questo soggetto crea in sé solo forme autonome ma non spezza le proprie barriere; e d'altro lato le forme di comunicazione arricchiscono soltanto il mondo di chi recepisce ma non eliminano mai – lasciando fluire al suo interno la qualità a esso estranea – il suo isolamento.¹⁵

Solo la forza del concetto potrebbe abbandonare al suo destino la «piccola fortezza di confine» del solipsismo, secondo l'espressione di Schopenhauer nel *Mondo*¹⁶, ma ciò non toglie che tale invasione di territorio verso la sfera normativa debba essere giustificata, una volta considerata l'insufficienza metodica dello psicologismo e del livello fenomenologico confinato nell'immediatezza dell'*Erlebnis*.

La comunicabilità vera è stata perseguita invece, con profonda chiarezza e forza, dal pensiero greco, il quale l'ha sottratta all'equivoco dell'esperienza immediata concependola nel *ligamen* di partecipazione al Bene, nella cui struttura verticale, quanto più «la massa iridescente, oscillante e ingannevole del rivissuto, del non-essente, arretra, tanto più diminuiscono l'isolamento da questo prodotto e la separazione degli esseri umani e fiorisce la vera comunità»¹⁷.

Il rovesciamento su base *teologico-metafisica* della datità dell'opera dalla sua compiuta immanenza storica lascia perplesso il giovane Lukács, per il

¹⁴ Cfr. Schelling 1997: 578-579.

¹⁵ Lukács 1973: 33.

¹⁶ Cfr. Schopenhauer 2006: 231.

¹⁷ Lukács 1973: 35.

quale, in tal caso, avverrebbe uno slittamento ingiustificato dall'immediatezza alla sfera normativa, tale da rendere impossibile qualunque autonomia della disciplina estetica, esigendone un fondamento trascendente, il cui gradino più alto potrebbe essere solo la *sovraessenziale* intuizione di Dio.

Lo stesso Kant, pur seguendo un percorso critico ben differente, secondo Lukács rimane vittima di un processo di astrazione razionalistica che rende impossibile la fondazione costitutiva del giudizio di gusto, poiché anche i postulati dell'esperienza comunicativa universalizzante adottati dal filosofo di Königsberg rendono comunque impossibile superare le aporie nel rapporto tra l'a priori qualitativo in senso universale e il soggetto empirico.

Il costo dell'universalità e dell'oggettività del suo valore segnano il destino della sua separazione trascendente dalla spontaneità e dall'immediatezza sensibile, ma l'opera *misconosciuta* pretenderebbe sempre l'*immanenza* integrale:

Qualunque estetica creata da artisti o da studiosi interessati all'immediato destino dell'arte, ha sempre cercato la soluzione del problema in questa direzione. Non importa se l'essenza dell'arte sia stata vista con Semper nelle condizioni del materiale, con Riegl nella «assoluta volontà artistica» o con Fiedler-Hildebrand nella forza produttrice omogeneizzante della «attività artistica»: alla base di questi tentativi si ritrova la stessa istintiva sicurezza nel riconoscere che l'autonomia dell'estetica è possibile solo separando risolutamente e nettamente l'opera d'arte da ogni «espressione» di qualunque tipo, nella persuasione che, per poter comprendere il destino dell'opera, occorra assegnarle una normatività propria autonoma.¹⁸

Il limite di queste impostazioni, a parere di Lukács, risiede nella pretesa di eliminare i contenuti non artistici come se fossero assolutamente isolabili dal lato della ricezione, in base alla presunta trasparenza intenzionale della volontà dell'artista, alla normatività dei materiali e all'eterna riproposizione del processo creativo, come in Fiedler: «Il compito dell'arte rimane sempre identico, in complesso non risolto né risolvibile, finché ci saranno esseri umani»¹⁹.

In realtà, è difficile che la complessità del dato fattuale dell'opera d'arte venga compresa unicamente dal punto di vista della psicologia dell'artista e del suo processo creativo, il quale tiene in conto soltanto il *Kunstwollen* e trascura in modo unilaterale i poli della ricezione, della fruizione e della semplice manifestazione storico-determinata dell'opera, secondo la problematica definizione di Riegl.

¹⁸ *Ibi*: 40-41.

¹⁹ Fiedler 1913, I: 328.

Solo lo sguardo acutissimo di Leo Popper, precisa Lukács, «ha riconosciuto chiaramente la *vita autonoma* dell'opera e con identica chiarezza ha visto il legame necessario tra due comportamenti opposti, di chi crea e di chi recepisce, nei confronti dell'opera»²⁰.

È dunque soltanto a partire dalla riflessione sugli aspetti creativi e ricettivi, intenzionali e inconsci della datità dell'opera d'arte che si apre la possibilità di indagarne l'essenza, simile quasi a un campo paradisiaco, dove la finitezza dell'agire si propone un compito che né la legge dei materiali né la volontà tecnica possono realizzare nell'immediatezza dell'esperire.

Nella logica, il rapporto tra il valore e la sua realizzazione non è mai raggiungibile completamente dal soggetto, e l'unico metodo è l'accostamento infinitesimale al valore di verità²¹. Il valore estetico, al contrario, si dà solo *con, nel, tramite* il processo di realizzazione dell'opera d'arte. *Il compimento è necessario, realizzabile*²². Ma il soggetto attivo che crea viene escluso dalla completa *salvazione*, l'opera sta di fronte all'artista come *estranea e irraggiungibile*:

Possiamo formulare la *paradossalità interna* alla realizzazione estetica in questo modo; sia come via sia come meta essa è indissolubilmente legata alla personalità, mentre la parte di lei che entra nell'opera si stacca in maniera definitiva dal soggetto creante, non ha più niente a che fare con lui e gli sta dinnanzi, estranea [*fremd*] e irraggiungibile [*unerreichbar*], perché divenuta entità in sé conclusa.²³

Ciò che conta a livello fenomenologico è, per Lukács, la tragicità della condizione dell'artista di fronte al chiudersi formale dell'opera creata: egli non partecipa della liberazione che affida all'opera, ne esperisce la frantumazione utopica come un'occlusione sempre rivissuta dell'essenza stessa dell'arte quale squilibrio e inaccessibilità alla *salvazione*, come la manifestazione più evidente del salto tra creatore e opera:

Essi sono condannati al silenzio in misura maggiore che non gli altri uomini chiusi nella loro prigione interiore e, mentre le loro opere rappresentano la più alta realizzazione umanamente raggiungibile, essi, invece, sono gli esseri più infelici [*unseligsten*] perché meno di tutti possono fruire della *salvazione* [*am wenigsten erlösten*].²⁴

²⁰ Lukács 1973: 45.

²¹ *Ibi*: 93.

²² *Ibi*: 94.

²³ *Ibi*: 95.

²⁴ *Ibi*: 96.

A quale *distanza oggettiva* si trova la realtà dell'opera dalla sua utopica possibilità immanente, a essa intrinseca eppure sempre soffocata? L'opera deve mantenere in sé questa stessa natura utopica, in quanto la nostalgia del soggetto di colmare la distanza dalle cose ne è conferma; ma come coltivare le possibilità utopiche occultate, «trattenute nella frammentarietà della esperienza in realtà rivivibile»?²⁵

È indispensabile, a giudizio di Lukács, una *correzione* del punto di vista, una trasformazione dell'eterogeneo in omogeneo, della distanza tra formale ed empirico in «rapporti costitutivi di valore ed elementi strutturali dell'opera»²⁶. Gli elementi prescelti sono ora in grado di significare, di *simbolizzare* [*symbolisieren*]:

Solo se avviene il pieno adempimento di questi postulati [...] si dà come possibile il superamento della precarietà del mondo dell'esperienza, purificantesi nei termini di una rigorosa omogeneità, non solo perché così possono assumere un significato la scelta degli elementi omogenei e lo scarto di quelli eterogenei, ma anche perché tutto ciò che è omogeneo ed è diventato simbolico può trasformarsi in un mondo che è dotato di una propria realtà compiuta, utopica per il fatto che qui si realizza tutto ciò che in esso è possibile e quanto in esso stesso non può determinarsi.²⁷

Tale processo di *simbolizzazione* renderebbe possibile il superamento dell'estraneità tra la forma e il contenuto. La distanza tra la realtà empirica e la possibilità utopica dell'opera risiederebbe allora nella conversione reale dell'oggettiva assenza di distanza simbolica, al contrario di ciò che avviene nel carattere allusivo e rituale della produzione allegorica²⁸.

2. Simbolo e Allegoria: dialettiche divergenti

La connotazione svalutativa del processo allegorico nei confronti della simbolizzazione, in quanto categoria estetica, è una costante biografico-teoretica nel pensiero di Lukács. Essa ha però afflato tragici in queste pagine giovanili, redatte tra la scossa della dialettica qualitativa kierkegaardiana e l'incipiente implosione del neocriticismo, soprattutto quello della scuola sud-occidentale.

²⁵ *Ibi*: 98.

²⁶ *Ibi*: 99.

²⁷ *Ibi*: 102.

²⁸ *Ibidem*.

Per il giovane pensatore magiaro, ogni punto di vista non artistico che non giunga alla *correzione purificatrice* dei suoi elementi non potrà cogliere la *harmonia praestabilita* di forma e contenuto e mirerà a sostituire le *relazioni simboliche* con *rapporti* di tipo allegorico. Questi ultimi tenderanno a superare arbitrariamente la referenza al contenuto materiale, introducendo segni estranei alla fatticità dell'esperienza e mantenendo lo iato tra la materialità oppositiva della riflessione e il reticolo di segni e rimandi del tutto convenzionali²⁹.

Se nella visione del giovane Lukács l'allegoria è forma inadeguata al materiale, impossibilità dell'*Erleben* conficcato nella scissione tra essere e dover-essere, la simbolizzazione della materia è invece la chiave per comprendere la stessa differenza tematica tra allegoria e simbolo:

Infatti la differenza vera e determinante tra allegoria e simbolo è che l'allegoria *significa una realtà trascendente* – o puramente *fa allusione* ad essa –, mentre il simbolo è esso stesso una realtà e il suo significato è *immanente* alle sue forme apparenti e ai contenuti in questo racchiusi. [...] Il carattere reale del simbolo così generato risiede innanzitutto nel fatto che le forme che conferiscono significato ai contenuti «rivissuti» sono indissolubili dai contenuti stessi ma non li hanno prodotti, vale a dire che forma e materia non sono derivabili l'una dall'altra né chiaramente separabili, per cui l'immanenza di questo complesso sembra infinita e inesauribile. In secondo luogo, l'*immagine configurata*, omogenea e divenuta simbolica, è indipendente dal soggetto che la concepisce e in nessun modo può essere pensata come prodotta da lui, e neppure come sostanzialmente modificata dalla sua attività ricettiva.³⁰

In questa visione, l'allegoria gioca un ruolo, nonostante tutto, importante, in quanto consapevolezza *rituale* nella sfera etica, pur con molta difficoltà, e in quella religiosa, come più evidente espressione fenomenica nel processo delle oggettivazioni, chiare e intenzionali, che inscenano la distanza tra *essere* e *dover-essere*, rivivibili senza eccessiva dissonanza interiore, nonostante l'inevitabile *inadeguatezza* e distanza dalla pienezza *trascendente* del loro universo divino di riferimento³¹.

²⁹ *Ibi*: 103.

³⁰ *Ibi*: 105; corsivi nostri.

³¹ Nel suo classico studio del 1964, *Allegory*, Angus Fletcher utilizza un'ampia articolazione del concetto di *ritualità allegorica* nei suoi aspetti teologico-metafisici, storico-politici e nei suoi effetti sull'emozionalità estetica. Il presupposto critico è che, nonostante l'estrema variabilità di forme, dalle radici più disparate della tradizione occidentale, l'allegoria sarebbe il *modo* per il quale «Ritual is its characteristic of showing human response to ambivalence» (Fletcher 1970: 343). I vari livelli della ritualizzazione non emancipano però l'allegoria dall'essere sol-

Nella realtà simbolica, al contrario, forma e materia non sono separabili. Per il giovane Lukács, l'immagine configurata è indipendente dal soggetto che la concepisce: sia la forma sia il materiale vanno al di là di sé, ma non si trascendono, né si fondono: si mescolano e generano una catena infinita di rapporti possibili.

Nelle configurazioni formali simboliche l'immanenza è solo *in senso negativo*, non c'è nulla che si trovi al loro esterno: «Nei simboli si determina una realtà con tutte le sue caratteristiche peculiari: l'autonomia rispetto al soggetto ricettivo, l'essere chiusa in sé, la totalità, l'illimitato appartenersi reciproco delle parti»³².

Tali forme possono essere definite *trascendentali*, forme della realtà. Il tutto supera qualunque contrapposizione costitutiva tra forma e materiale, tra il dato e l'integralità dell'opera, la quale è coesa in rapporti omogenei provenienti da uno stesso centro.

Se l'opera d'arte rispondesse soltanto all'equilibrio delle sue condizioni di possibilità trascendentali, «la realtà artistica equivarrebbe ad un compimento-perfezionamento dell'essenza del mondo», il quale è invece impedito e soffocato dalla pluralità dei punti di vista che risorgono dalla *rivivibilità* [*Erlebbarkeit*] empirica indefinita³³.

L'acquisizione di un unico punto di vista, però, che renda possibili operazioni di simbolizzazione della materia, comporta, inevitabilmente, la frattura del materiale immediato che si apre alla forma trascendentale.

Ciò può avvenire soltanto perché *si spera* che il dolore della *distanza oggettiva*, generato proprio dalla tensione utopica, possa estinguersi, trascendersi simbolicamente dall'eterogeneo che si ripresenta, indefinitamente, nella prosecuzione dell'esperienza.

Eppure, se il principio della determinazione formale è la «forma pura» nel senso letterale della parola, ossia il vero paradiso terrestre nel quale i contrari coincidono, allora questo mondo non può che essere *copia, allegoria, riflesso* a cui le opere realizzate possono riferirsi come *deflagrazione* dell'equilibrio rotto dalla massa della cosalità priva di contenuto.

tanto un *modo* dell'espressione simbolica: «To say that a given work is allegorical is therefore not to say anything about its value, since allegory is only a mode of symbolizing» (*ibi*: 358). Pur nell'assenza di ogni riferimento al saggio di Benjamin, colpisce come l'autore individui nel cinema – con molta meno consapevolezza critica dell'autore del *Kunstwerkaufsatz* – un veicolo contemporaneo del carattere proteiforme dell'allegoria incarnatasi nel medio tecnologico dell'allegoresi: «To conclude, allegories are the natural mirrors of ideology» (*ibi*: 368).

³² Lukács 1973: 106.

³³ *Ibi*: 107.

Il ritorno alla forma pura si raffigura come un Eden che diventa il paradiso perduto di ogni arte, che aspira costantemente *alla sua condizione di musica*, nostalgia della superficie pura e bella³⁴. Nostalgia della patria perduta, con le parole di Novalis.

Ma è proprio *il punto di vista* a creare le condizioni tragiche della *dissonanza*, per la quale «valori sensibili totalmente diversi» generano inevitabilmente lo iato e la scissione tra la realtà vera e la personalità dell'artista, che diventa demiurgo della forma trascendentale creatrice di realtà. È il senso del declino, della morte, dell'interruzione brutale che rende possibile la tragedia, che rende impossibile la trascendenza verso il vero essere, il cui posto vuoto è occupato dalla *dissonanza* come controsenso da correggere, come la *nostalgia della patria* formale [*der Trieb zur Heimat*] in Novalis: ogni allegoria deve trasformarsi in simbolo «perché la forma “pura” sarà sempre la meta di ciascuna arte e l'eterno correttivo di ogni struttura formale»³⁵.

Questo spiega però perché, nel passaggio tra forma trascendentale e forma pura, s'insinui *il salto*, l'inevitabile distanza tra creatore e opera, l'impossibilità del riflesso speculare del reale, una frizione tra mezzi e meta raggiunta, tra la compiutezza della struttura formale e la sua giustificazione³⁶.

Il *doppio salto*, dalla tecnica all'esperienza (dalla forma trascendentale all'opera) e dall'esperienza alla tecnica (dalla forma trascendentale dell'opera alla forma pura), costituisce il carattere di Giano bifronte [*Janusantlitz*] dell'opera d'arte, l'aporia tra tecnica e realtà, tra *grazia* [*Gnade*] e *destino* [*Schicksal*].

L'equilibrio interrotto tra la forma dell'esperienza e l'esperienza tecnica riassumono la *distanza* [*Distanz*] tra creatore e opera. Il *salto* [*Sprung*] non può che essere un'oscillazione precaria, per cui «la personalità fenomenologica dell'artista creatore appare tormentata dall'infaticabilità e dall'inquietudine: il suo rapporto con la realtà dell'esperienza è caratterizzato dalla tensione continua e insuperabile tra reale e utopia e il suo comportamento nei confronti dell'opera si riduce ad un incessante sforzo infinito – nel soggetto – per raggiungere l'irraggiungibile»³⁷.

Il Benjamin dell'*Ursprung* – che cita più di una volta il Lukács di *Die Seele und die Formen* – coglie la *radice secolarizzante* dell'aporia interna tra forma pura e forma trascendentale, tra pretesa della compiutezza serrata e infelicità

³⁴ Cfr. Pater 1913: 140; corsivo nostro.

³⁵ Lukács 1973: 164.

³⁶ *Ibi*: 166.

³⁷ *Ibi*: 188.

dell'anima bella: la scissione del simbolo estetico dal suo fondamento autentico: il simbolo teologico [*das theologische Symbol*]³⁸.

L'uso *usurpatore* [*Usurpator*] della nozione di simbolo di parte del pensiero romantico non può che assumere la forma di un'immanenza la quale non è altro che identità irrisolta, penetrazione del *cattivo infinito* nella determinazione compiuta dell'opera.

La connessione tra forma e contenuto legittima un'impotenza finita (il punto critico del *doppio salto* nel giovane Lukács) che è una mancanza di forza dialettica [*mangels dialektischer Stählung*]:

all'analisi formale sfugge il contenuto, all'estetica del contenuto la forma. Perché questo cattivo uso ha luogo – e sempre – là dove l'“apparenza” [*Erscheinung*] di un'“idea” nell'opera d'arte viene definita “simbolo”. L'unità dell'oggetto sensibile e di quello sovrasensibile, il paradosso del simbolo teologico, viene distorta nella forma di una relazione tra apparenza e essenza [*Wesen*]. L'introduzione di un siffatto deforme concetto di simbolo nell'estetica ha preceduto nella recente critica d'arte, spreco romantico e mortale, la desolazione [*die Öde*]. In quanto formazione simbolica il bello deve risolversi, senza soluzione di continuità, nel divino.³⁹

Benjamin oppone il concetto *profano* di simbolo al concetto *speculativo* di allegoria; ma mentre la dialettica della seconda ha una radice, almeno in epoca barocca, *storico-comunitaria, politico-religiosa*, quello romantico di simbolico dimora nell'*anima bella*, nel raggio individuale della soggettività⁴⁰. Il concetto *profano* di simbolo non può che *conciliare* plasticamente forma e contenuto, per poi farsi *inghiottire* dalla propria stessa trasparenza neoclassicista nella pretesa replicabilità infinita della produzione e della ricezione dell'opera. L'allegorico, invece, diventa il *fondo scuro* contro il quale doveva profilarsi il *mondo chiaro* del simbolo⁴¹.

La natura speculativa dell'allegoria emerge dalla propria negazione dialettica, dalla propria insufficienza, di cui è *exemplum* magistrale proprio il Goethe di *Maximen und Reflexionen*, punto di riferimento per lo stesso Lukács nell'immutata costruzione a posteriori dell'allegoria *ex negativo*:

È cosa molto diversa se il poeta cerca il particolare in funzione dell'universale, o se nel particolare scorge l'universale. Dalla prima maniera risulta l'allegoria, dove il particolare non è che l'emblema, l'esempio

³⁸ Cfr. Benjamin 1974b: 162.

³⁹ *Ibi*: 163.

⁴⁰ *Ibi*: 164.

⁴¹ *Ibidem*.

dell'universale; ma la seconda è propriamente la natura della poesia: essa esprime un particolare senza pensare all'universale o senza alludervi. Chi questo particolare lo coglie vivo, coglie in pari tempo l'universale, senza avvedersene, o avvedendosene solo tardi.⁴²

Ad aprire però un varco decisivo per l'analisi dello statuto autonomo dell'allegoria è la *Symbolik* di Creuzer – nonostante l'autore, a giudizio di Benjamin, permanga prigioniero del pregiudizio sul carattere integralmente convenzionale del segno allegorico [*Zeichenallegorie*]. Creuzer trae spunto proprio dall'analisi profonda della struttura del simbolico, articolato in quattro momenti: «il momentaneo, il totale, l'imperscrutabile della loro origine, il necessario [*das Momentane, das Totale, das Unergründliche ihres Ursprungs, das Notwendige*]»⁴³.

A proposito del primo momento, Creuzer annota suggestivamente: «È come uno spirito che repentinamente appare, o come la luce di un lampo [*Blitzstrahl*] che improvvisamente illumina la notte»⁴⁴.

Qui si apre lo spazio per il simbolo artistico, distinto da quello religioso e, ancor più, da quello mistico. Il simbolo artistico è *plastico* [*plastisch*], nello spirito di Winckelmann; Creuzer scrive che «l'essere non tende all'esaltazione [*zum Überschwenglichen*], bensì, in ossequio alla natura, si articola entro la sua forma, la compenetra e la anima»⁴⁵.

L'allegoria è, pertanto, «un concetto universale oppure un'idea resa sensibile [*versinnliche*], incarnata [*verkörperte*] [...] questo stesso concetto è sceso in questo *mondo corporeo*, e nell'immagine [*im Bilde*] lo vediamo, direttamente o immediatamente [*unmittelbar*]»⁴⁶.

Creuzer, che pur mantiene un'identificazione – agli occhi di Benjamin inaccettabile – tra concetto e idea, non manca di indicare il vero stato delle cose, cioè che nel simbolo c'è un'unità di *misura temporale dell'esperienza*: l'*attimo mistico* in cui il simbolo accoglie il *sensu* nel suo interno nascosto, boscoso.

Ma anche l'allegoria ha una dialettica simmetrica, anzi è un *processo* dialettico tragico di disincanto; per quanto dimori nell'abisso apertosi tra essere figurato e significare, non è mera impartecipe utilizzabilità del segno. Leggiamo nell'*Ursprung*:

Mentre nel simbolo, con la *trasfigurazione* della caducità fuggevolmente si rivela il *volto trasfigurato* della natura nella luce della *reden-*

⁴² Goethe 1907: 261.

⁴³ Creuzer 1819: 64.

⁴⁴ *Ibi*: 59

⁴⁵ *Ibi*: 63.

⁴⁶ *Ibi*: 70 ss.

zione, nell'allegoria si propone agli occhi dell'osservatore la *facies hippocratica* della storia come un pietrificato paesaggio primevo. La storia, in tutto quanto ha, fin dall'inizio, di inopportuno, di doloroso, di sbagliato, si configura in un volto – anzi: nel teschio di un morto.⁴⁷

Per Benjamin, l'allegoria è sempre dialettica di *convenzione ed espressione*: natura, storia, finitezza del mortale sono un unico processo dialettico di allegoresi.

Laddove il Romanticismo si strugge nell'anelito alla forma compiuta, di colpo lo sguardo allegorico, in profondità, trasforma opere e cose in una scrittura emozionante, che resiste al negativo in maniera espressiva e connota la frattura tra il linguaggio e la sua rappresentazione visiva come semantica della caduta e della secolarizzazione⁴⁸.

Nel campo dell'intuizione allegorica l'immagine è *frammento, runa*, la sua bellezza simbolica si vanifica, come il torso di Ercole al belvedere di Roma si offre allo sguardo dello stesso Winckelmann.

Se la falsa apparenza della totalità si spegne è perché l'*eidos* allegorico si oscura, la retta similitudine vien meno, e il cosmo, in ciò, diventa arido: al classicismo non era dato cogliere l'illibertà, l'imperfezione e la fragilità della *bella physis sensoriale*⁴⁹.

Nel primo novecento, lo *stile adialettico* della scuola neokantiana non è in grado di cogliere la sintesi tormentosa che, nella scrittura allegorica, deriva dalla lotta tra l'*intenzione teologica* e quella *artistica*, sintomo non tanto di una pace possibile *ma* almeno di una *tregua* tra le due prospettive contrastanti⁵⁰. Ne è esempio Hermann Cohen che, in *Ästhetik des reinen Gefühls*, definisce l'allegoria come *ambiguità* [*Zweideutigkeit*] e *spreco* [*Verschwendung*], contraddizione [*Widerspruch*] rispetto alla purezza e all'unità di significato da preservare nella sintesi intenzionale del giudizio riflettente⁵¹.

Per Benjamin, invece, di fronte alla natura sta scritto storia con i caratteri della caducità, la *fisionomia allegorica* della storia-natura è forma della rovina [*Ruine*]. La storia diventa *palcoscenico* [*Schauplatz*]: «Con ciò l'*allegoria* si pone al di là della bellezza [*damit bekennt die Allegorie sich jenseits von*

⁴⁷ Benjamin 1974b: 170.

⁴⁸ Cfr. *ibi*: 182.

⁴⁹ Cfr. *ibidem*.

⁵⁰ Cfr. *ibi*: 183.

⁵¹ Cfr. Cohen 1912: 305; corsivi nostri. Questa valutazione non è per niente estendibile a Emil Lask, il cui filosofare tragico-aporetico è già ben oltre qualunque confine formale e categoriale dell'epoca.

Schönheit]. Le allegorie sono nel regno del pensiero quello che sono le rovine nel regno delle cose»⁵².

La bellezza diviene effimera e la critica della storicità dell'opera ha la *forma frantumata delle macerie*; l'opera d'arte è salvata nell'immagine del particolare, dove risiede la sintesi della storia della caduta, il conflitto tra il carattere sacrale e la comprensione profana. La filosofia non può ridestare l'integrità statica del simbolo quando l'attimo mistico [*das mystische Nu*] è distorto nell'adesso attuale [*das aktuelle Jetzt*] allegorico, perché ciò che rimane è l'eterno isolato nel quadro vivente accessibile a tutte le variazioni della regia compositiva.

Pertanto, compito del pensiero è affrontare il processo dialettico della frantumazione, cogliendone il carattere prismatico dal punto di vista ontologico, il carattere di *salvazione precaria* nell'immagine fissata e nel segno:

Oggetto della critica filosofica è di dimostrare che la funzione della forma artistica è appunto questa: rendere quei concreti contenuti storici che stanno alla base di ogni opera significativa contenuti di verità filosofica.⁵³

Novalis è molto più consapevole, annota Benjamin, rispetto ai romantici successivi, della sua distanza dal classico e dimostra di possedere una profonda cognizione dell'allegoria:

Tuttalpiù, la vera poesia può avere, approssimativamente, un senso allegorico, ed esercitare un effetto indiretto, come la musica, ecc. La natura è perciò puramente poetica, e così il laboratorio di un mago [*die Stube eines Zauberers*], di un fisico [*eines Physikers*], una stanza dei bambini [*eine Kinderstube*], un ripostiglio [*eine Polter*] e una dispensa [*Vorratskammer*].⁵⁴

Questo ripostiglio, che è la scenografia della storia, ha la struttura profonda del proscenio barocco, dello spazio stratificato della rappresentazione come esposizione simultanea dell'agire temporale in uno spazio unico: «l'essenza del barocco è la contemporaneità delle sue azioni»⁵⁵.

⁵² Benjamin 1974b: 184; corsivi nostri. Quest'espressione di Benjamin connota bene il suo divaricare nell'analisi dell'allegoria dal cammino intrapreso dal giovane Lukács; rimane invece più problematico, e aperto alla comparazione critica, il rapporto con Emil Lask che implica, però, un confronto, serio e faticoso, con tutto il sostrato teoretico dei suoi scritti pubblicati e dei lavori incompiuti. Impresa quasi del tutto ancora da realizzare.

⁵³ *Ibi*: 189.

⁵⁴ *Ibi*: 196.

⁵⁵ *Ibi*: 203.

Perché, si chiede Benjamin, *rendere il tempo presente nello spazio* se non per una sua trasformazione nel preciso presente? E che cos'è la secolarizzazione del tempo nello spazio [*vergegenwärtigen der Zeit im Raume*] se non una sua trasformazione nel preciso presente? La “simultaneizzazione” del divenire [*Simultaneisierung des Geschehens*] è veramente il procedimento più radicale⁵⁶.

Nel contesto dell'allegoria, l'immagine è divenuta soltanto una firma [*Signatur*], il *monogramma dell'essere* [*Monogramm des Wesens*], non l'essere stesso dentro il suo involucro⁵⁷. La *natura caduta* è in *lutto*, è muta. In ogni *lutto* è contenuta la tendenza all'*assenza di linguaggio*; il soggetto del lutto si sente totalmente conosciuto dall'inconoscibile, si inscena allegoricamente nel dramma luttuoso⁵⁸.

3. Il volto di Giano: Storicità e atemporalità dell'opera d'arte

Nelle pagine tormentate che chiudono il progetto incompiuto di una *Filosofia dell'arte* (1912-1918), Lukács cita il Lask della *Logik der Philosophie* e della *Lehre vom Urteil*, il pensatore con il quale *implode*, in modo tragico, ogni aporia affidata alla filosofia dei valori – non è un caso che gli dedicherà il discorso *in mortem*, profondo e commosso, del 1918⁵⁹.

La nota tesi di Lask è che, al contrario del valore *logico* di verità, estraneo rispetto ai suoi esiti temporali empirici, il valore *estetico* è valore realizzato, opera compiuta, è valido in eterno in una dimensione atemporale, anche se, paradossalmente, l'opera d'arte è anche legata al tempo nella sua genesi, nel suo esistere e nel suo effetto⁶⁰.

Per Lukács, dire che l'opera nel suo darsi si lega al tempo significa non solo che essa viene prodotta da una personalità, la quale necessariamente vive nel

⁵⁶ Cfr. *ibi*: 204; corsivi nostri.

⁵⁷ Cfr. *ibi*: 228.

⁵⁸ Fredric Jameson, nel suo *Allegory and Ideology*, è in serio debito con il saggio di Benjamin sull'opera d'arte, anche se le sue valutazioni ondeggiavano tra la valorizzazione piena, ad esempio la sottolineatura della capacità benjaminiana di cogliere la *violenza* del movimento dialettico nella profondità allegorica (Jameson 2019: 22), e le stucchevoli affermazioni sul carattere non propriamente teoretico dei suoi interessi, sul carattere asistemático e addirittura “non filosofico” della produzione saggistica. Ciò porterebbe a concludere che, per il lettore Jameson, la *Vorrede* all'*Ursprung* rimanga un insieme di pagine chiuse a chiave proprio dall'*Incipit*.

⁵⁹ Cfr. Lukács 1918.

⁶⁰ Cfr. Lask 1993: 18.

tempo e, quindi, in un determinato tempo storico, ma anche che viene a costituirsi un particolare concetto di temporalità, il concetto di *nuovo* con una sua propria essenza *sovratemporale*⁶¹.

Il concetto di *nuovo* è eminentemente *temporale* e *storico*; ogni frazione temporale può produrre qualcosa di qualitativamente differente, la *qualità del nuovo continuum si differenzia*. Ci sono *qualità variabili temporalmente*⁶².

Se ora, come sostiene Rickert, il *nuovo* non è il *prodotto*, ma l'*immagine storica configurata* dotata di valore e di singolarità, quali ne sono le condizioni di possibilità?⁶³ E, soprattutto, la risposta a questa interrogazione kantiana classica consente una risposta altrettanto ortodossa nell'alveo del neocriticismo?

Una logica antinomica non sembra riuscire a *contenere* il paradosso dell'Estetico: l'opera d'arte concreta sembra essere radicata nella propria spaziotemporalità storica e, al tempo stesso, nella propria essenza atemporale. L'opera d'arte tende alla risoluzione della propria temporalità nella propria atemporalità, e l'utopia concreta ne rappresenterebbe il pieno compimento. In realtà, il compimento è soltanto l'*ipertensione* del concetto di forma generato dal *Kunstwollen* dell'artista, una ipostasi della realtà utopica, pertanto il permanere della *dissonanza*:

La *dissonanza* infatti è il concetto di relazione che (nella esperienza tesa verso la forma, compiuta dal soggetto creatore) stabilisce il legame tra «realtà vissuta» e realtà utopica. Essa è, per la sua stessa forma, la premessa necessaria della realtà dell'opera, poiché rende possibile l'intensità di esistenza e valore – *simile a quella della teodicea* – di tutti gli elementi dell'opera.⁶⁴

All'interno delle forme specifiche dell'opera d'arte, la *dissonanza* è il principio stesso della *differenziazione*: «dalla singola dissonanza vissuta a livello dell'esperienza, dal suo *superamento* che conduce al suo inserimento in un'opera precisa, nasce l'opera stessa»⁶⁵.

Per Lukács, il contenuto della *dissonanza* è l'*Erlebnis* concreto storico, legato al tempo, ed è proprio qui che la *forma atemporale* dell'opera si lega indissolubilmente ai contenuti temporali dell'esperienza, sul presupposto però

⁶¹ Cfr. Lukács 1973: 194.

⁶² *Ibi*: 195.

⁶³ Cfr. Rickert 1913: 422-423.

⁶⁴ Lukács 1973: 205; corsivi nostri.

⁶⁵ *Ibidem*.

dell'*armonia prestabilita* tra forma d'esperienza e forma tecnica, che si postula sia realizzabile dal genio.

Sin dall'inizio, però, nella visione artistica, quale che sia la potenza astratta del suo *Kunstwollen*, l'opera d'arte è a rischio proprio a causa dell'essenza presunta della conciliazione: l'*al di là* sperato si trasforma in un *al di qua* debole e confuso, la struttura atemporale della forma paga la pena della sua strutturazione tecnico-costruttiva, del risorgere di irrisolvibili dualismi tra la dimensione atemporale e la dimensione temporale storico-determinata del contenuto:

Così l'opera, l'utopia che *non conosce distanze*, non solo emerge dalla realtà empirica *piena di distanze*, ma nemmeno essa acquisisce un siffatto tipo di omogeneità; le forme sono gravate e deformate dal tempo e i contenuti risultano astratti e insufficienti perché qui *l'atemporalità è irraggiungibile*.⁶⁶

Il processo della *dissonanza* non può artificiosamente annullare le distanze. Il *Kunstwollen epigonale* produce ulteriori molteplici distanze empiriche. Come nello stile neoclassico, l'opera affonda nella sua *documentalità* storico-culturale, permane nella nostalgia di una patria lontana della perfezione plastica.

Ogni metodo puramente estetico tende perciò all'*antistoricismo* [*Ahistorismus*], come in Fiedler e Hildebrand, oppure – aggiunge Lukács – ricercherà solo in modo relativo una tipologia sociologica o storico-filosofica come in Worringer o Riegl⁶⁷.

Queste prospettive critiche escludono la *successione storica* dall'estetico, in quanto il rapporto complementare tra arte e verità nega alla normatività artistica ogni autonomia: infatti, si dà un mondo bello in sé soltanto a patto che l'opera d'arte mantenga la sua struttura mimetica che accenna – ma, al tempo stesso, falsifica – gli archetipi a cui fa riferimento. Tutto ciò renderebbe problematica e aporetica la stessa torsione schellinghiana verso la filosofia della mitologia, che è, al tempo stesso, poesia, materia ed elemento della costruzione artistica⁶⁸.

Eppure, per ogni opera d'arte deve presupporre un mondo nuovo, una forma che si apre a un'interpretazione del senso del cosmo ed è viva finché una nuova visione condizioni la sua recezione nel fruitore del momento creativo.

⁶⁶ *Ibi*: 206; corsivi nostri.

⁶⁷ *Ibi*, p. 246.

⁶⁸ Cfr. Schelling 1968, § 16: 402, e § 38: 426.

Pertanto, se vi è apertura alla reminiscenza archetipica nella dialettica tra creazione e recezione è perché, inevitabilmente, il *nuovo* dell'opera nasce dall'ergersi antinomico di due estremi incrostati di storicità irrisolta: il polo creativo e il polo ricettivo perpetuamente intrecciati.

Proprio nella sua storicità paradossale l'opera dimostra l'impossibilità di una vera reminiscenza dell'archetipico, proprio nel suo contraddittorio ipotetico offrirsi allo scandaglio dell'ermeneusi indefinita «l'opera pienamente formata trascina nell'attimo della sua *salvezza* non solo l'*attimo* della sua nascita, ma anche *il tempo* del suo stesso trascorrere e lo spazio: *lo scenario*»⁶⁹.

Il *novum* dell'opera d'arte risiede proprio in questo suo paradossale carattere originario che, pur situandosi al di là del tempo storico, «nasce da esso e ad esso ritorna in continuazione»; la sua simbolizzazione dipende anche da un complesso di esperienze storico-concrete:

L'atemporalità [*Zeitlosigkeit*] dell'opera [...] presuppone dunque la *duplice storicità* [*doppelte Historizität*] dell'opera stessa: l'effetto deve essere storico nei suoi contenuti quali si danno all'esperienza, per potersi determinare in qualunque momento, dato che il soggetto non è in grado di uscire dalla continuità storica; l'immagine realizzata configurata non deve perdere in nessuno dei suoi momenti il carattere concreto-immediato, storicamente condizionato dalla sua origine e dai suoi componenti perché l'atemporalità del suo effetto si fonda proprio sul fatto che la sua *compiutezza* [*Geschlossenheit*] corrisponde alla *simbolizzazione* [*ein Symbolischwerden*] (in rapporto ad una certa intensità di effetto) di un complesso di esperienze storico-concrete. *Ogni opera è l'eternizzazione di un preciso momento storico: strappa un attimo alla corrente del fluire storico [Es reißt einen Augenblick des historischen Zeitablaufs], gli conferisce una durata sovratemporale e lo trasferisce in una regione che sovrasta il tempo senza sottrargli il profumo, la seduzione, l'incanto e lo splendore, della caducità che possiede essendo appunto un attimo.*⁷⁰

L'immanenza delle forme, il gioco tra l'elemento ricettivo e l'elemento creativo contrastano con il *continuum* delle esperienze precedenti, ma non significano un loro abbandono. Non può darsi una completa presa estetica nella *reminiscenza* delle immagini archetipiche, ma solo un *Erleben*, il quale però consente, nella *discontinuità*, la novità dell'opera, il suo essere nuova e vecchia al tempo stesso: ogni opera d'arte dovrà stabilire come lo spazio e il

⁶⁹ Lukács 1973: 271; corsivi nostri.

⁷⁰ *Ibi*: 264-265; corsivi nostri.

tempo compaiano in essa, «in che senso sia necessario trovare un concetto temporale di pittura nella velocità e nel ritmo, nell'affinità e nella variazione, entro cui è stretto il movimento in un quadro o come sia possibile distinguere la rappresentazione spaziale della tragedia da quella dell'epopea o della favola»⁷¹.

Ogni opera d'arte è un mondo omogeneo, un sistema di relazioni che pretende la determinatezza adeguata del compimento, è l'utopia dell'assoluta mancanza di distanza, della piena immanenza del senso, della validità qualitativa finita come valore estetico realizzato: «Ogni forma d'arte è una teodicea [*Jede Kunstform ist ein Theodicee*]: fissa un aspetto della *redenzione* [*einen Erlösungsaspekt*] nel momento stesso in cui riconduce tutte le cose che possono darsi nel suo mondo omogeneo, a una determinatezza pienamente adeguata, all'idea che è loro essenziale, inserendole nel contempo in un universo che *sembra predestinato* a farle maturare, consentendo loro di raggiungersi vicendevolmente»⁷².

In questo lottare filosofico e teologico, da parte del giovane Lukács, intorno all'oggetto aporetico della sfera estetica risiede l'influenza evidente della filosofia *dei due mondi* illustrata da Emil Lask e della dialettica antinomica tra le dimensioni della validità, del valore e della verità in perenne tensione teoretica.

Il costo dell'autonomia normativa dell'estetico è il suo differenziarsi dall'atemporalità della logica di validità, formale, che rifiuta ogni richiamo alla successione temporale, ma anche al distacco tra l'uomo e la legittimità della norma etica sul presupposto del contesto della decisione spazio-temporale per l'opera.

Ma questa assoluta *mancanza di distanza* è il principio regolativo dello stile o della storia filosofica dell'arte, per il quale la perfetta compenetrazione tra contenuto e configurazione tecnica è organica naturalezza, unità nella predestinazione.

Ciò presupporrebbe che l'anelito di Novalis alla "nostalgia della patria" fosse completamente soddisfatto, ovvero che «ogni cosa trovi una propria dimora nell'insieme dell'opera, in quella che è la sua patria aprioristica; significa che viene superata dialetticamente ogni distanza tra fenomeno e idea, tra parte e tutto, tra autonomia e connessione»⁷³.

⁷¹ *Ibi*: 272. Inutile sottolineare l'analogia tra la nozione di *scenario* in Lukács e quella di *palcoscenico* nell'*Ursprung* di Benjamin. Le riflessioni sulla *temporalità* ci paiono a cavallo tra Lask e Benjamin. In particolare, a quest'ultimo sono prossime quella di discontinuità epistemologica e di monadicità dell'opera.

⁷² *Ibi*: 272-273; corsivi nostri.

⁷³ *Ibi*: 273.

L'unità viene però riconosciuta come patria di tutte le cose, non già come *legame* attuale ontologico. L'artista romantico è colui che riproduce un modello che egli stesso non pensa come essente; l'opera che diventa l'utopia realizzata è *sogno per incanto*, il pieno compimento non è altro che struggimento nostalgico: la perfezione si è già realizzata in passato⁷⁴.

I romantici, per il giovane Lukács, sono stati primi a scorgere il carattere bifronte dell'opera d'arte, ma lo hanno trasferito nell'anima dell'artista. Da ciò è derivato il concetto romantico di ironia, mentre la forma pura, coscientemente voluta, decade trasfigurata, si abbassa a una non sostanzialità caotica e confusa: «Per questa ragione il Romanticismo è un'arte tarda: presuppone il pieno compimento raggiunto, perduto e lontano dell'arte»⁷⁵.

Nelle ultime pagine della sua incompiuta *Philosophie der Kunst*, Lukács annota come il Barocco, rispetto al Neoclassicismo, sia l'espressivo *darsi forma* della forza centrifuga, laddove la linea della più forte intensità giunge a lacerare l'essere puro e semplice e l'essere ipotetico delle cose all'interno della figurazione, e, pertanto, l'intensità astratta prevale sull'ordine organico dell'oggetto, della parte e dell'intero. Ma la disarmonia non è caos irrelato, anche le forze centripete debbono resistere nella tensione e nella lotta, ad esempio è quanto scrive Riegl a proposito dello stile michelangiolesco, dove «quanto più la superficie è stata smossa, tanto più severa è la simmetria»⁷⁶.

Non sarà compito dello storico ma del filosofo della storia dell'arte spiegare, insieme alla loro periodizzazione atemporale, il significato estetico degli stadi irripetibili nell'unicità delle loro caratteristiche, poiché l'opera d'arte è «l'eternizzazione di un preciso momento concreto-individuale-temporale»⁷⁷.

L'immediata immanenza della *datità* dell'opera potrebbe toglierle ogni problematicità riguardo alla natura del suo darsi come *fatticità* del puro arbitrario *esser-qui* di qualcosa [*das Da-Sein von Etwas*], oppure come *cifra* e *segno* dell'Essere.

La filosofia della storia dell'arte si trova di fronte a questo bivio: accettare l'irrazionalità del corso storico dei contenuti e delle forme, oppure «scorgere tracce e segni [*Spuren und Zeichen*] del significato ultimo, metafisico della storia del mondo e tentare di leggere i suoi *geroglifici* [*Hieroglyphen*] con un metodo che, benché non includa l'arte, non si ferma alla sua comprensione»⁷⁸.

⁷⁴ *Ibi*: 287.

⁷⁵ *Ibi*: 286.

⁷⁶ *Ibi*: 289.

⁷⁷ *Ibi*: 316.

⁷⁸ *Ibi*: 296-297; corsivo nostro.

4. *Il buio non illuminabile e il frangersi della forma*

L'impossibilità di uno sviluppo sistematico nelle riflessioni del lascito successivo della *Heidelberger Aesthetik*, la seconda fase di ripresa del progetto poi interrotto, traspare anche da una sua rete di tensioni interne che difficilmente si chiarificano a una prima lettura.

È abbastanza plausibile che un primo nucleo di difficoltà derivi proprio dall'influenza laskiana in Lukács, evidente nella stessa *posizione* trascendentale dell'opera d'arte: la *datità* materiale dell'opera d'arte, interrogata nelle sue condizioni di possibilità, è filtrata in Lukács sulla base dall'interpretazione laskiana della rivoluzione copernicana, ovvero nei termini «del contrasto dell'estetica con la teoria e l'etica», a causa della sua *resistenza* ed *eccedenza* per ogni giudizio riflettente, per ogni postulazione regolativa di armonia indimostrabile⁷⁹.

In altre parole, una *teoria valutativa pura* del fatto estetico dovrebbe partire dalla sua problematica datità, non derivabile soltanto da qualunque inferenza o costruzione dialettica sistematica, ma anche da qualsivoglia giudizio incondizionato, da una posizione primaria semplicemente postulata.

È inevitabile che l'equilibrio delle sfere del valore sia sconvolto da questa condizione di strutturale difficoltà fondativa, poiché sia i surrogati della psicologia dell'arte sia, all'opposto, il ricorso alla bellezza della *verità sovraessenziale* laskiana assomiglierebbero, per usare le parole di Lukács, a «un'alta e nobile connotazione di legittimità sistematica», che annienterebbe ogni spazio per l'autonomia di posizione dell'estetico⁸⁰.

Anche nel caso che la valutazione estetica mantenga la forma del giudizio teoretico o di quello etico, ciò renderebbe impossibile qualunque sfera di autonomia reale, perché la *panarchia* del logico – concetto eminentemente laskiano – occulterebbe la struttura estetica originaria sotto elementi teoretici, dato che la sua forma propria rimarrebbe quella teoretica, quindi finirebbe per esserne una sottospecie priva di identità propria:

L'espressione “giudizio estetico”, ricorrente dopo Kant in molte discussioni estetiche, viene per lo più usata in maniera del tutto vaga e fuorviante. Essa dovrebbe designare soltanto il giudizio conoscitivo-estetico, cioè un atteggiamento teoretico, e gli si dovrebbe quindi affiancare terminologicamente il giudizio “logico”, “etico”, e di “sensibi-

⁷⁹ Cfr. Lukács 1974: 5.

⁸⁰ *Ibi*: 4.

lità, poiché l'oggetto di tali atti di conoscenza – come già è stato detto prima – si forma mediante il senso teoretico-logico, teoretico-etico, e teoretico-sensibile.⁸¹

È con Lask che Lukács lotta nelle prime pagine dell'*Estetica di Heidelberg*. L'attenzione rivolta a Kant, e in particolare alla *Critica del giudizio*, è percorsa analiticamente dal lavoro di decostruzione-ricostruzione laskiana del testo kantiano, poiché Lask è già ben oltre il suo maestro Rickert e la funzionalità pluralistica di equilibrio delle sfere di valutazione.

E proprio la derivabilità della datità immediata, la sua estraneità alla valutazione del materiale, la sua *irrazionalità*, indica «ciò che non è ancora formato, ciò che è privo di ogni oggettualità, ossia il puro e semplice carattere di substrato del materiale»⁸².

Qual è la condizione di possibilità della posizione del *materiale originario*, tralasciando la rimozione pura e semplice del problema? Come si può pensare la condizione trascendentale nella sua relazione costitutiva come esperienza in assoluto?

È ancora il Lask più tragico che riecheggia nelle parole del giovane pensatore ungherese:

Qualsiasi sistematica che creda seriamente nella chiarificazione dei postulati ultimi della valutazione deve, in un modo o nell'altro, imbattersi in questo problema, nell'esistenza, postulata di necessità, di *questo materiale originario* che da una parte non è altro che *ciò che sta al di là della forma*, e perciò è *il buio non illuminabile*, mentre dall'altra costituisce la base trascendentale di ogni materiale concreto, ossia di ogni realizzazione formale.⁸³

La soluzione kantiana della *cosa in sé* sarebbe per Lukács – che in questa fase sovrappone al concetto kantiano di sensibilità la propria nozione di esperienza – la correzione di fatto, in termini funzionali, dell'*eccesso sovrasensibile* che sta alla base dell'offerta delle cose nell'immediatezza del loro darsi e poi riconfigurarsi successivo nell'incontro con la spontaneità formale.

Lukács riconosce a Kant il merito di aver reso il materiale inconoscibile, in quanto limite funzionale della conoscibilità fenomenica tradotta dall'attività spontanea formale del Soggetto trascendentale; questo limite però *resiste*

⁸¹ Lask 1993: 101.

⁸² Lukács 1974: 13.

⁸³ *Ibidem*. Traduzione leggermente modificata; corsivi nostri.

perché pensato inadeguatamente dalla manchevole concezione kantiana della sensibilità, «che non viene vista da tutti i lati, ma che viene intesa come il sostrato formale solo delle forme valutative teoretiche ed etiche»⁸⁴.

È evidente come Lukács non segua fino in fondo l'argomentazione laskiana, anzi si ritragga di fronte all'insorgenza della *dualità originaria* tra forma e materiale, intesa come base delle sfere di valore e della loro inevitabile oppositività.

Parlare di dualità all'interno delle sfere di valore potrebbe ingenerare confusione perché – sottolinea Lukács – qui si dà una correlazione indissolubile di forma e materiale, in cui il materiale diventa «esclusivamente funzionale, posizionale»⁸⁵.

Sembrerebbe che, a questo punto del testo, Lukács, nell'allontanarsi dalla articolazione interna della *Logik* laskiana, prepari un suo *oltrepassamento* meditato dall'*idealismo relativo* kantiano all'*idealismo assoluto* di stampo hegeliano, cioè alla messa in stato d'accusa dell'astrattezza della posizione immediata della cosa in sé nella processualità delle forme autonome⁸⁶.

Qual è, però, la genesi della dualità? Per Lask, non è l'opposizione tra valore e disvalore, che è già una relazione all'interno del *non-sensibile*; non si può nemmeno confonderla con ciò che è conforme al valore o con ciò che è estraneo al valore. Né, tantomeno, si può ritenere che ogni estraneità all'intera sfera della validità e del significato sia disvalore, perché è invece risultato strutturale della *genesì del molteplice*, «in quanto luogo dell'imperfezione e dell'opposizione di ogni reticolo relazionale»⁸⁷.

Il sensibile è nell'*Erleben* il resto più *oscuro*, il *sedimento* di ciò che non solo è inconcepibile teoricamente, ma anche del tutto non-interpretabile, non-comprensibile: «È ciò che sta là *brutalmente*, che non ci dice nulla e resta *muta*, la regione delle regioni prive di senso e di significato»⁸⁸.

C'è un *abisso*, scrive Lask, ma non c'è una differenza di valore tra le due sfere, né differenza di rango o gerarchia: tutte le opposizioni presuppongono già la teoria dei due mondi e debbono essere rifiutate.

La totalità della *sensibilità*, quella che è in noi come quella che è fuori di noi, è la sfera della generalità dell'essente, il materiale sensibile-intuitivo, la differenza ultima del pensabile, quella tra sensibile e non-sensibile.

⁸⁴ *Ibi*: 14.

⁸⁵ *Ibi*: 14-15.

⁸⁶ *Ibi*: 16.

⁸⁷ Lask 1993: 54, n. 28.

⁸⁸ *Ibi*: 55-56; corsivi nostri.

«Kantismo e hegelismo sono le sole due visioni conseguenti della struttura del logico in se stesso!»⁸⁹, afferma perentoriamente Lask, in nota allo stesso paragrafo in cui però sbarrata la strada al metodo dialettico. Così, il giovane Lukács e Lask sono entrambi al bivio del problema della *mediazione* e dell'*unificazione*, ma, mentre Lukács comincia a essere tentato dalla strada della logica dialettica, Lask erge muraglie di difesa e, seppure con qualche incertezza, più esplicita in *Die Lehre der Urteil*, ne argomenta le motivazioni:

Dovrà destarsi una tendenza all'unificazione che si opponga proprio al metodo dialettico. Uno sforzo cioè a mettere in risalto, nella pluralità delle singole forme caricate di significato, ciò che in esse ricorre comune, non-caricato, puro. Così, ciò che è puramente logico, ovvero l'essenza del teoretico, può essere cercato solo nella forma teoretica in generale, mentre le singole forme devono ricevere la loro determinatezza, che le eccede, dall'extra-logico, dall'alogico, restando perciò segnate dalla sua torbidezza.⁹⁰

Per Lukács, invece, che si apre allo studio fenomenologico in termini ormai hegeliani, «ponendo il caos si pone contemporaneamente il sistema: ma ciò non vale per la realtà dell'esperienza»⁹¹; poiché la realtà dell'esperienza vissuta può essere compresa soltanto mediante la posizione temporale delle forme valutative, la prospettiva che le studia è sempre quella fenomenologica: l'oggetto è il dato non mediato, anche se tale immediatezza scaturisce proprio grazie alla mediazione riflessiva ed è, a sua volta, rilevata indefinite volte da una successiva figura fenomenica dello spirito:

l'opera, proprio per il suo significato staccato dall'essere e per la sua natura, deve essere concepita come qualcosa di *portato alla luce*, nello stesso modo in cui la configurazione teoretica di significato viene pensata indipendentemente da qualunque tipo di realizzazione a livello empirico; questa «generabilità» è dunque una qualità peculiare al valore estetico allo stesso modo in cui la «non generabilità» attiene a quello teoretico.⁹²

L'attrazione verso la *mediazione dialettica*, sia pure non completamente consapevole, discende sicuramente dalla convinzione maturata da Lukács che l'opera d'arte si dia come un mondo compiuto, come una totalità in sé conclusa, come una *singularità* paga di sé.

⁸⁹ *Ibi*: 61

⁹⁰ *Ibidem*.

⁹¹ Lukács 1974: 39.

⁹² *Ibi*: 71.

In questo senso la scelta lukácsiana propende, già da allora – anche se non sempre esplicitamente –, per un'alternativa netta rispetto alla complessa e tragica prospettiva laskiana, che cerca invece una via di scampo attraverso una trasfigurazione completa della prospettiva trascendentale e, cosa ben più importante, della stessa struttura ontologica nella complessa relazione tra sensibile, a-sensibile e sovrasensibile.

Come scrive Lask in *Die Lehre vom Urteil*, alla regione immanente appartiene non la *negatività* ma la *regione del giudizio* in quanto tale, l'operare istigatore della soggettività, della sua artificiosità nella regione del significato imitativo: la soggettività è il fondamento generatore della *oppositività* [*Gegensätzlichkeit*]. Una volta che esistono gli elementi isolanti e contrapposti, allora l'ignoranza dell'intreccio conduce a uno sminuirsi della stessa esperienza e ciò conduce a una conseguente atomizzazione dell'archetipo oggettivo. Rispetto alla *struttura archetipica dell'immagine* [*Urbild*], ogni attività del soggetto non può che essere *deformante* [*entstellende*] e *indebolente* [*untergrabende*]⁹³.

Il vento gelido e disumano dello Spirito, percepito dallo Schiller spettatore delle tragedie di Shakespeare, condurrebbe a ritenere che l'opera, nella sua autonomia, è la sfera della *freddezza*, della *distanza* dall'affermativo e dal negativo, dalla soggettività come attitudine intorno alle cose [*Gesinnung*], che poi si rispecchia nell'anima e, infine, coglie le cose nella loro verità: l'opera sarebbe il regno della *redenzione attualizzata*, della riduzione del mondo a pura *trasparenza visibile*, risultato del processo della creazione e dell'attività dell'artista (Fiedler, Hildebrand).

In tal modo, tuttavia, svanirebbe l'opera compiuta a favore del *processo in movimento* della creazione o della volontà intenzionale del *Kunstwollen*.

Come potrebbe, però, tale soluzione essere adeguata a un mondo che soddisfi autenticamente i nostri bisogni e la nostra nostalgia della patria trascendentale?

La teoria fiedleriana della pura *trasparenza visibile* ci strapperebbe a un mondo caotico solo per via riduttiva, inserendo «tra i due mondi del *puro visibile* e del *non visibile* un mondo *inseribile*, un mondo cioè che non è visibile ma che può essere reso tale mediante la *stilizzazione artistica*»⁹⁴.

Ma se lo sforzo di riduzione alla visibilità pura genera «solo frammenti fra loro sconnessi e estranei»⁹⁵, allora la *reine Sichtbarkeit* sarebbe appena uno zampillo di coriandoli danzanti al limite dell'assenza di forma.

⁹³ Cfr. Lask 2003: 354-355.

⁹⁴ Lukács 1974: 288; corsivi nostri.

⁹⁵ *Ibi*: 286.

In tal caso, avrebbe ragione il Lask della *Logik* a sostenere:

Se riesce *linguisticamente* così facile farsi ingannare dall'apparenza di un'ampia corrispondenza tra i due ambiti del pensabile, è perché o ci arrestiamo ai surrogati generali riflessivi, in cui però resta vuota proprio ogni specificità; oppure perché ci fermiamo a *immagini tratte dalla sfera intuitivo-sensibile*. Ambedue le condizioni – e in particolare la seconda che dimostra, come è noto, quanto sia inevitabile servirsi d'*immagini* nel linguaggio filosofico – esprimono in verità allo stesso modo solo la *nostalgia insoddisfatta* di un contenuto logico-filosofico propriamente costitutivo.⁹⁶

La nostalgia *costitutiva* della *piena immanenza* dell'opera nella sua singolare adeguazione veritativa potrebbe essere proprio un esempio ulteriore di ciò che il giovane Lukács chiama simbolo di un mondo storico, mentre per Lask – al contrario – si potrebbe configurare come un ennesimo arbitrio [*Willkür*] della soggettività, «destinato tutt'al più ad estrapolare [*herauszugreifen*] un *qualcosa* dai più diversi luoghi dell'inesauribile regno della verità»⁹⁷.

Conclusioni

Ogni analisi comparativa ha i suoi inevitabili postulati di prudenza: il percorso ermeneutico deve tener conto sia dei punti di contatto sia delle divaricazioni causate dall'urgenza della decisione teoretica o da una differente e improvvisa variazione del pensiero maturata nel corso del processo riflessivo. Ciò consente di evitare decostruzioni troppo radicali, poco rispettose dei testi e degli autori a favore dell'interprete onnisciente.

In modo analogo, come su una mappa accidentata, piena di dossi e di avvallamenti, il sentiero del giovane Lukács diventa, per il lettore, processo in movimento di una dialettica futura che *tenta di preservare l'immanenza dell'opera* come totalità finita omogenea, in grado di resistere all'infelicità della “nostalgia della patria” in quanto sistema di relazioni concrete, sufficientemente forte da *intrecciare* tutti i dualismi in un ordito di relazioni determinate tra forma e contenuto, compresa l'espressione dell'ambivalente storicità e atemporalità dell'arte.

Tuttavia, se ogni opera è l'eternizzazione di un preciso momento storico, allora l'*attimo seduttivo* che l'opera *strappa al fluire delle cose* è soltanto l'in-

⁹⁶ Lask 1993: 166; corsivi nostri.

⁹⁷ *Ibi*: 139.

canto della caducità che si è originata nel tempo, il cui riflesso singolare dovrebbe liberarsi da ogni scoria terrestre, identificandosi con tutte le condizioni di possibilità e di realizzazione per poter giungere ad abolire ogni distanza tra opera ed eternità – il che è evidentemente aporetico, perché l'unicità dell'opera è plasmata proprio nella sua fatticità storico-singolare.

Pertanto, l'estetica giunge al bivio della decisione: o si accontenta del fondo di *irrazionalità* del corso storico, oppure salta il guado verso la metafisica alla caccia delle *tracce e dei segni* da interpretare nei geroglifici di ogni manifestazione del divenire.

Le pagine del giovane Lukács sono, come è noto, un ponte interrotto. Altri saranno i punti di guado, come ben diversi saranno gli approdi nei decenni successivi.

È però evidente che lo snodo cruciale è generato dalla *resistenza* nella *posizione* del *materiale originario*, che in Lask è premessa di una nuova ontologia e di un'articolazione di ambiti che *eccedono* il momento d'ordine del neocriticismo, sia esso declinato in chiave gnoseologica oppure pratica: a essi è infatti sovraordinata una nuova concezione della verità, la cui sconfinatezza *sovrasensibile* è il rinviare [*Hinweisen*] alla inviolata regione originaria [*Urregion*] oltreoppositiva, da dove si irraggia la struttura originaria [*Urstruktur*] come un fascio di raggi luminosi [*Strahlenbüschel*], di relazioni, le quali vengono *tradotte e espresse* nel linguaggio *non-sensibile* dalla doppia determinazione e differenziazione categoriale e formale.

Il nostro abituale modo di pensare oppositivo [*Unsrer in die Gegensätzlichkeit eingelebten Denkweise*] resiste difficilmente alla tentazione di trasferirne [*hineinverlegen*] il carattere antitetico nella regione originaria, là da dove si *eventua* soltanto un *rimandare* e un *essere investito* da parte della pura *incorruttibilità* [*Unverdorbenheit*]. In tal modo, però, opera soltanto la corrispondenza categoriale radicata sul piano oppositivo, la conoscenza intesa come correttezza [*Richtigkeit*] e validità [*Gültigkeit*], ovvero quel processo di sintesi il quale permette che «il materiale risieda nella sua categoria e la categoria afferri il suo materiale»⁹⁸.

È qui che il Benjamin della *Erkenntniskritische Vorrede all'Ursprung des deutschen Trauerspiels* è perfettamente in sintonia con la posizione di Lask: «La verità è fuori questione in quanto unità nell'essere e non in quanto unità nel concetto»⁹⁹.

⁹⁸ Lask 2003: 318-319.

⁹⁹ Benjamin 1974b: 6.

La conoscenza rappresentazionale è *un avere*, il suo stesso oggetto è *posseduto*, sia pure in forma trascendentale, dalla coscienza, «esso conserva il carattere di proprietà»¹⁰⁰.

Il fatto di distinguere la verità dalla connessione del conoscere definisce – scrive Benjamin – l’idea in quanto essere: la conoscenza è interrogabile, non la verità [*Erkenntnis ist Erfragbar, nicht aber die Wahrheit*].

Le idee non sono mai date nel mondo dei fenomeni, si legge nella *Vorrede*: «le idee sono costellazioni eterne, e in quanto gli elementi vengono concepiti come punti dentro simili costellazioni, i fenomeni vengono suddivisi e salvati»¹⁰¹.

Ma se la distanza tra la regione oggettiva delle idee e la regione dei fenomeni equivale a quella conferita al senso archetipico [*urbildlich*] e al senso imitativo [*nachbildlich*], come annota Lask in *Die Lehre vom Urteil*, allora il *nachbildlicher Sinn* non è il senso in quanto tale, ma soltanto *una* regione del senso che, già in preda all’oppositività, adombra qualunque prospettiva di rappresentazione soggettiva impantanata nella scissione polare.

Questo ci sembra il punto dal quale la *sconfinatezza della verità* di Lask – la quale, ben oltre lo schermo dell’*allargamento logico-categoriale*, è disperata ricerca di un *medio altro* dalla dialettica e dalla sovraessenzialità sterile – diventa invece in Benjamin flusso delle forme nel ritmo dell’origine che è, al tempo stesso, *vortice storico*, dialettica della restaurazione finita e della ripetizione infinita di ogni opera e di ogni fare, dialettica tra convenzione e espressione, dialettica della *pre-istoria* e della *post-istoria* di ogni creazione estetica.

Il carattere monadico ideale – comune a Benjamin come al giovane Lukács – di ogni singolarità storicamente manifesta si espone nella sua fenomenicità al turbinio del suo divenire, alla disarticolazione, al frammento, alla crisi della sua stessa *rifigurazione*, al disincanto necessario della sua stessa autosufficienza illusoria: ogni idea è *scorcio*, *immagine del mondo*, *approssimazione* che non conosce confini nel passato o nel futuro, per quanto *storpiata* e *sfigurata* possa essere la loro immagine nell’urlo della creatura da Euripide a Werfel.

¹⁰⁰ *Ibidem*.

¹⁰¹ *Ibi*: 10.

Bibliografia citata

- Benjamin, W. 1974a. *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik* (1920), GS 1.I, Suhrkamp, Frankfurt a.M.
- 1974b. *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (1925), GS 1.I, Suhrkamp, Frankfurt a.M.; citato nella tr. it. *Il dramma barocco tedesco*, a cura di E. Filippini, Einaudi, Torino 1980.
- 2008. *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik*, WuN Kritische Gesamtausgabe, III, a cura di U. Steiner, Suhrkamp, Frankfurt a.M.
- Besoli, S. - Redaelli, R. (eds.). 2018. *Emil Lask, un secolo dopo*, Quodlibet, Macerata.
- Boella, L. 1977. *Il giovane Lukács*, De Donato, Bari.
- Cohen, H. 1912. *Aesthetik des reinen Gefühls*, Bruno Cassirer, Berlin.
- Cysarz, H. 1924. *Deutsche Barockdichtung*, H. Haessel, Leipzig.
- Creuzer, F. 1819. *Symbolik und Mythologie der alten Völker, besonders der Griechen*, 4 Bde., Leipzig-Darmstadt²; tr. it. parziale: *Simbolica e mitologia*, a cura di G. Moretti, Aesthetica, Palermo 2020.
- Fiedler, K. 1913. *Über den Ursprung der künstlerischen Tätigkeit. Schriften über Kunst*, hrsg. Von H. Honnerth, Piper, München; citato nella tr. it. *Scritti sull'arte figurativa*, Aesthetica, Palermo 2006.
- Fletcher, A. 1970. *Allegory. The theory of a symbolic mode*, Cornell University Press, Ithaca New York⁴ (1964¹).
- Goethe, W. 1907. *Schriften zur Literatur*. Dritter Teil, Bd. 38, hrsg. v. Eduard von der Hellen, Cotta, Tübingen.
- Jameson, F. 2019. *Allegory and ideology*, Verso, London-New York.
- Kant, I. 2015. *Critica del giudizio* (1790), a cura di M. Marassi, testo tedesco a fronte, Bompiani, Milano.
- Lask, E. 1993. *Die Logik der Philosophie und die Kategorienlehre*, Mohr, Tübingen; citato nella tr. it. *La logica della filosofia e la dottrina delle categorie*, a cura di F. Masi, Quodlibet, Macerata 2023.
- 2003. *Die Lehre vom Urteil*, in Id., *Sämtliche Werke*, II, Dietrich Schlegelmann Verlag, Jena, pp. 248-403.
- Lukács, G. 1918. *Emil Lask*, “Kantstudien” 22, pp. 349-370; tr. it. a cura di P. Pullega in Lukács 1981, pp. 171-195.
- 1973. *Philosophie der Kunst* (1912-1914), in Id., *Werke*, XVI-XVII, *Frühe Schriften zur Aestetik* (1912-1918), I, Luchterhand, Neuwied; citato nella tr. it. *Filosofia dell'arte. Primi scritti sull'estetica* (1912-1914), a cura di L. Coeta, Sugar, Milano 1973.
- 1974. *Estetica di Heidelberg* (1912-1918), a cura di L. Coeta, Sugar, Milano.
- 1981. *Sulla povertà di spirito, scritti* (1907-1918), Cappelli, Bologna.

- 1983. *Diario (1910-1911)*, a cura di G. Caramore, Adelphi, Milano².
- Masi, F. 2010. *Emil Lask. Il pathos della forma*, Quodlibet, Macerata.
- Matassi, E. 2015. *Il giovane Lukács, Saggio e Sistema (1979)*, Mimesis, Milano.
- Novalis. 1976. *Frammenti (1798)*, tr. it. E. Pocar, Rizzoli, Milano.
- Pater, W. 1913. *The Renaissance. Studies in Art and Poetry*, Mac Millan. London.
- Rickert, H. 1913. *Die Grenzen der Naturwissenschaftlichen Begriffsbildung*, Mohr, Tübingen.
- Rosshoff, H. 1975. *Emil Lask als Lehrer von Georg Lukács. Zur Form ihres Gegenstandsbegriffs*, Bouvier, Bonn.
- Schelling, F.W.J. 1968. *Philosophie der Kunst (1802-1803)*, *Werke*, III, a cura di M. Schröter, Beck, München.
- 1997. *Sistema dell'idealismo trascendentale (1800)*, testo tedesco a fronte, a cura di G. Boffi, Rusconi, Milano.
- Schopenhauer, A. 2006. *Il mondo come volontà e rappresentazione (1818)*, testo tedesco a fronte, a cura di S. Giametta, Bompiani, Milano.
- Spinelli, A. 2010. *Vita, teoria e valore nel pensiero di Emil Lask*, Inaugural-Dissertation, Eberhard Karls Universität, Tübingen.

Artaud, Stratos e la Voce all'inverso*
[Artaud, Stratos and the Voice in Reverse]

SINTESI. Il testo verte sull'incontro ideale tra Antonin Artaud e Demetrio Stratos, entrambi impegnati in una radicale ricerca sulla voce come ritorno alla dimensione originaria del linguaggio, pre-logica e pre-rappresentativa. Artaud, nella fase finale della sua vita, concepisce la voce come forza magica capace di oltrepassare la parola discorsiva e di recuperare un contatto diretto con la vita; Stratos, performer d'avanguardia, ne raccoglie l'eredità spingendo la voce ai limiti del corpo, come suono puro e carnale. La loro convergenza emerge emblematicamente nella lettura di Stratos di *Per farla finita col giudizio di dio*, dove la parola diventa voce-corpo, materia e vibrazione, mostrando una delle incarnazioni della libertà nuova a cui allude la *danza al rovescio* di Artaud.

Parole chiave: Voce, Logos, parola, significante, danza a rovescio

ABSTRACT. The text explores the ideal encounter between Antonin Artaud and Demetrio Stratos, united in their radical search on the voice as a return to the pre-logical, pre-representational dimension of language. Artaud, in the last phase of his life, envisioned the voice as a magical force able to surpass discursive speech and restore direct contact with life. Stratos, an avant-garde performer, carried this legacy further, pushing the voice to the body's limits as pure, carnal sound. Their convergence is exemplified in Stratos's performance of *To Have Done with the Judgment of God*, where the word becomes voice-body, vibration and matter, embodying the new freedom hinted at in Artaud's "dance in reverse."

Parole chiave: Voice, Logos, Word, Signifier, Dance in Reverse

* Relazione/Performance tenuta durante il Webinar Live "2021 – Verso dove va la Voce?", organizzato da Alfonso Gianluca Guicciardo (canale youtube di Officine Thelo) mercoledì 14 aprile 2021.

«Verso dove va la Voce?»

La mia risposta immediata alla domanda-guida del webinar è: facciamo sì che la Voce vada verso le sue possibilità future recuperando a pieno regime la lezione di due impareggiabili studiosi/virtuosi novecenteschi della Voce: Antonin Artaud e Demetrio Stratos. Il mio contributo vuol essere un omaggio ai due, imperniato su una tangenza concreta che li ha coinvolti – un omaggio non meramente celebrativo, ma preludio auspicabile di una riconsiderazione sia filosofica sia artistico-performativa.

1. Nell'ultima fase della sua vita (1936-48: viaggio in Messico, internamento nei manicomi, ritorno alla libertà creativa della scrittura), Artaud spostò sempre più l'asse delle sue meditazioni dal cinema alla potenza della voce – nella rafforzata certezza che la voce, più del film, sia in grado di richiamare uno stadio magico originario, pre-sintattico, pre-riflessivo, pre-rappresentativo, senza più frattura fra vita e rappresentazione-della-vita. In questa ottica, si può dire che la meta del teatro artaudiano maturo diviene la Voce (*phoné*) prima delle voci, inquanto compagna del Logos pre-logico. L'intuizione era già espressa nello scritto sul teatro balinese (1931):

In questo teatro ogni creazione viene dalla scena, trova la sua traduzione e le sue origini in un impulso psichico segreto che è la Parola prima delle parole [*la Parole d'avant les mots*].¹

La poetica tarda di Artaud è dunque dominata dal tentativo di recuperare il sostrato verbalmente inattuabile della parola, attraverso il potenziale delle sonorità foniche. La forza espressiva dei testi destinati alla performance è concentrata in neologismi (qui viene spontaneo pensare al “derridiano” *for-sennare il soggettile*) e soprattutto in glossolalie, grazie a cui si conferisce al significante la funzione di accumulo sonoro dalle sfumature occulte e ineffabili: Artaud, pertanto, nella ricerca pratica di un passaggio diretto al Fondo inespreso e inesprimibile della Vita.

In questo studio di retrocessione fonica all'arché – in cui il teatro tende alchemicamente al suo pericoloso in-umano doppio archetipico, e per cui varrebbe la pena insistere sui luoghi degli incontri che *non* ci sono stati tra Jung e Artaud –, in questo sforzo ai limiti dell'umano, dicevo, Artaud appronta una suggestiva riflessione che intreccia voce, danza e mito. In Artaud c'è senza

¹ Artaud 2000: 176.

dubbio una tendenziale svalutazione dell'istanza-mitica-in-genere rispetto al reale (si pensi alla sua distruzione blasfema del mito cristico o alla sua derisione beffarda del mito hitleriano); ma le parole conclusive della bella lettera a Pierre Bousquet del maggio 1946 spalancano uno scenario vertiginoso:

Poiché siamo circondati da Miti che vogliono partorirci addosso (l'hitlerismo è un mito, ma ce ne sono altri ancora), che fare? Costruire un palcoscenico | per danzarvi i miti che ci martirizzano | e farne degli esseri veri. PS: Danzare è soffrire un mito, dunque rimpiazzarlo con la realtà.²

Ora, il senso di questa danza – demiticamente sofferta e sofferente, e tutt'una con la voce pre-logica, con la *phoné* archetipica – è indicato con nettezza sconcertante negli ultimi versi dello scritto in cui Artaud e Stratos si toccano fono-somaticamente. Mi riferisco a: *Per farla finita col giudizio di dio*.

2. Vediamo. Nel febbraio 1979, a Parigi, durante una rassegna organizzata da France Culture, Demetrio Stratos si esibisce in una lettura-performance del testo di Artaud, *Pour en finir avec le jugement de dieu*. Lo stesso Artaud aveva registrato l'interpretazione dello scritto perché venisse trasmessa dalla radio francese nel febbraio 1948, ma la censura ne impedì la messa in onda; per fortuna quella registrazione si è conservata, e oggi chiunque può ascoltarla su youtube. Artaud era morto il mese successivo alla mancata trasmissione, il 4 marzo 1948; Stratos morì pochi mesi dopo la rassegna parigina, il 13 giugno 1979, per una leucemia improvvisa.

Ma al di là di questa lugubre coincidenza, e al di sopra di ogni altra affinità, Artaud e Stratos sono accomunati dalla esplorazione abissale della parola, che in tutt'e due ri-diviene *suono corposo*, tono carnale – e solo così essa svolge il ruolo di presupposto incondizionato di ogni tatto e con-tatto davvero incidente. Il loro orizzonte comune appare la voce-corpo recuperata nella sua carnalità tattile, in quanto originario significante assoluto, sciolto, libero da ogni significazione. Vorrei chiamarlo: *il senso del suono principale del Logos*, prima di ogni umana verbalizzazione e discorsività comunitariamente istituite – un po' sul tipo delle melodie primordiali degli Ainur nel *Silmarillion* di Tolkien.

Artaud e Stratos mirano entrambi al ritorno allo stadio originario che precede qualsiasi separazione, entrambi provano con la voce ad attingere alla dimensione pre-logica del linguaggio per corroborarsi della forza fontale del Logos.

² Artaud 2003a: 101.

In vista di questo recupero, Artaud e Stratos intraprendono la medesima via: è necessario che la parola, limitando la prepotenza onnipervasiva del suo uso logico e discorsivo, ritorni a essere soprattutto significante puro, gesto, rumore, sussurro, vibrazione, soffio, sonorità, materia – in una ... parola: la parola deve tornare a farsi voce-corpo, *phoné-soma* (riprendendosi dalla *phoné-sema*, dalla voce-segno a cui è ordinariamente ridotta nel mondo della digitalizzazione globale) – deve lasciar rifluire l'energia materica e carnale della voce.

3. La versione di Stratos del finale di *Per farla finita con il giudizio di dio* è agevolmente disponibile nel docufilm *Suonare la voce*³. Colpisce la consapevolezza quasi sfacciata con cui Stratos interpreta la figura contraddittoria e folle, ma anche profetica di Artaud⁴; l'alternanza brusca dei registri acuto e basso, che caratterizza la performance del poeta francese, viene mantenuta, anzi esaltata dal notevole controllo del foniarca italiano sui movimenti del proprio corpo – e la fine della "lettura" è seguita da una breve improvvisazione, con utilizzo anche della tecnica diplofonica.



Un momento della performance del 14 aprile 2021

³ Stratos 2006: min. 2"21-3"39.

⁴ Cfr. Laino 2009: 143 ss.

Spiace solo che Stratos abbia omesso – non so perché – proprio gli ultimissimi versi del testo, in cui Artaud mostra la direzione verso cui *lui* ha visto andare la Voce: *à l'envers*, in contropelo⁵. A mio avviso dovremmo approfondire l'esperienza, attraverso e oltre Stratos.

Ecco il breve brano, in edizione bilingue⁶:

L'uomo è malato perché è mal costruito.
Bisogna decidersi di metterlo a nudo
per grattargli via questo animalucolo,
[questa piattola] che gli prude mortalmente: dio,
e, con dio, i propri organi
tutti i suoi propri organi.
Perché non c'è niente di più inutile di un organo.
Allorché gli avrete fatto un corpo senza organi,
allora avrete liberato l'uomo da tutti i suoi automatismi
e lo restituirete alla sua vera e immortale libertà.
Allora gli reinsegnerete a danzare al rovescio
e questo rovescio sarà il suo vero diritto.

Liberté |immortelle |et véritable

sa à rendu et automatismes

ses tous de délivré |l'aurez vous alors,

organes sans corps un fait aurez lui vous lorsque, ah ah ah

/Organs ses tous / organs ses / organs ses, | **oui**

/ organs ses / **dieu** avec et / dieu , /

Animal|cule |cet gratter lui |pour nu à mettre |le à décide-e-e-r se |FAUT|il.

Construit mal |est qu'il parce |malade est ... **L'HOMME**.

⁵ Cfr. Benjamin 1997, § VII: 31.

⁶ Artaud 2003b: 60 s. (tr.it.: 76). I 2"15 della performance sono fruibili all'indirizzo <https://youtu.be/CvvhSHPodgM>.

Bibliografia citata

- Artaud, A. 2000. *Il teatro e il suo doppio*, a cura di G.R. Morteo e G. Neri, tr. it. di G. Marchi, Einaudi, Torino.
- 2003a. *CoS: Il corpo senz'organi*, a cura di M. Dotti, Mimesis, Milano.
- 2003b. *Pour en finir avec le jugement de dieu*, Prés. D'É. Grossman, Gallimard, Paris (1974¹); tr. it. *Per farla finita con il giudizio di dio*, a cura di M. Dotti, Mimesis, Milano 2019.
- Benjamin, W. 1997. *Sul concetto di storia*, a cura di G. Bonola e M. Ranchetti, Einaudi, Torino.
- Laino, A. 2009. *Demetrio Stratos e il teatro della voce*, Casanova e Chianura, Milano.
- Stratos, D. 2006. *Suonare la voce*, Cramps/Edel, Milano.

**Visione apocalittica e profetismo di Dante
dalla *Vita nuova* alle *Epistole*¹**

[Dante's Apocalyptic Vision and Prophecy
from the *Vita Nuova* to the *Epistles*]

SINTESI. Il presente saggio intende analizzare il rapporto tra visione, profezia e apocalittica nell'opera di Dante, seguendone lo sviluppo dalla *Vita nuova* alle *Epistole*. Dopo aver ricostruito i modelli classici e cristiani della conoscenza profetica, mette in luce come Dante assuma e rielabori queste tradizioni. Sotto questa lente, la *Vita nuova* è letta come percorso iniziatico che prepara la missione profetica del Poeta attraverso visioni e simbolismi che anticipano la *Commedia*, mentre nei trattati (*Convivio*, *Monarchia*) e nelle *Epistole* emergono gradualmente le basi di un profetismo "imperiale" volto alla riforma della *societas christiana* e al riequilibrio tra autorità spirituale e potere temporale. Il quadro complessivo mostra come, in Dante, profetismo e apocalittica non siano filoni separati, ma aspetti intrecciati di una visione salvifica universale.

Parole chiave: Dante, Opere minori, Visione, Profetismo, Apocalittica

ABSTRACT. This essay aims to analyze the relationship between vision, prophecy, and apocalypticism in Dante's work, tracing its development from the *Vita Nuova* to the *Epistole*. After reconstructing classical and Christian models of prophetic knowledge, it highlights how Dante adopts and reworks these traditions. From this perspective, the *Vita Nuova* is interpreted as an initiatory journey that prepares the Poet's prophetic mission through visions and symbolism that anticipate the *Divine Comedy*. Meanwhile, in the treatises (*Convivio*, *Monarchia*) and the *Epistles*, the foundations of an "imperial" prophetism gradually emerge, aimed at reforming the Christian society and restoring balance between spiritual authority and temporal power. The overall picture shows how, in Dante, prophecy and apocalypticism are not separate strands, but intertwined aspects of a universal vision of salvation.

Keywords: Dante, Minor Works, Vision, Prophecy, Apocalyptic

¹ Per le opere di Dante, farò riferimento alle seguenti edizioni: *Vita nuova*, Pirovano-Grimaldi 2015; *Convivio*, Brambilla Ageno 1995; *Epistole*, Baglio-Azzetta-Petoletti-Rinaldi 2016; *Monarchia*, Chiesa-Tabarroni 2016; *Divina Commedia*, Chiavacci Leonardi 1991. Per i principali commenti danteschi, inoltre, ricorrerò al «Dante Dartmouth Project» (<https://dante.dartmouth.edu>).

Introduzione

Si direbbe che la questione del profetismo di Dante sia stata esaminata con ogni minuzia dalla critica, specie per quanto attiene alla *Commedia*, cui sono stati dedicati studi assai pregevoli. Nondimeno, ancora oggi non mancano punti inesplorati e nodi problematici che riguardano non solo il Poema sacro ma tutte le opere che lo precedono e, in diversa misura, lo preparano. Può essere perciò utile tornare sulla questione e, senza pretese di esaurirla, tentare da un lato di chiarire il concetto di “profetismo” nel suo senso più preciso, e dall’altro di interpellare sotto questa luce l’opera dantesca nella sua circolarità dinamica.

La domanda fondamentale sul profetismo dantesco va posta nei seguenti termini: *credette egli realmente di essere un profeta investito da Dio e incaricato di una missione salvifica per il mondo?* Scopo del presente studio è tentare di fornire alcuni contributi alla questione.

Questione, del resto, antica quanto gli stessi studi danteschi: e se un lettore della prima ora come Giovanni Boccaccio la liquidò sbrigativamente («Cosa certa è che Dante non avea spirito profetico, per lo quale egli potesse prevedere e scrivere»²), altri tra i più antichi commentatori – pensiamo a Guido de Pisa e Graziolo de’ Bambaglioli – avvalorarono l’immagine del vate ispirato³.

Per quanto riguarda l’epoca moderna è possibile – con una semplificazione che aiuta a inquadrare meglio il problema – tracciare tre linee esegetiche principali. /

La prima avvalora l’idea che Dante si considerasse effettivamente un *poeta-profeta*; ne deriva una lettura della *Commedia* come *opera integralmente informata di volontà profetica*⁴. In un certo senso, l’ideale capostipite di tale

² Così si esprimeva l’autore del *Decameron* nelle *Esposizioni sopra la Comedia di Dante* (ed. Padoan 1965: 450).

³ Su Graziolo e Guido si veda Mazzoni 2014: 17-62 e 105-204. In precedenza, Ciotti (1962) aveva denunciato uno scadimento delle conoscenze in campo di profezia e visione da parte dei commentatori trecenteschi, esponenti di una cultura ormai sempre più distante da quella in cui si era formato Dante.

⁴ Questa, anzitutto, la posizioni di Foscolo nel suo *Discorso sul testo della Commedia di Dante* (ed. Bezzola 1956). Per una bibliografia completa e aggiornata sul Foscolo dantista, si veda Invernizzi 2014. Sulla scia dell’autore dei *Sepolcri*, la prima linea individuata trae linfa da contributi moderni e contemporanea quali quelli di Buonaiuti 1936, Cian 1945, Nardi 1942: 265-326, Mineo 1968, Padoan 1977: 30-63, Morghen 1983: 139-157, Palma di Cesnola 1995 e Wilson 2008.

linea è da rintracciare in Ugo Foscolo il quale, com'è noto, respingeva decisamente ogni riduzione della *Commedia* a pura *fictio* letteraria e ne proponeva una lettura ideologicamente orientata in senso ghibellino (in cui riecheggiavano peraltro tutte le aspirazioni politiche del poeta dei *Sepolcri*, con una forte connessione tra letteratura e realtà storico-biografica), con una concezione polisemica e allusiva della poesia. Tuttavia, è chiaro che tale posizione utilizza il concetto di “profeta” nel senso più ampio e non in quello specifico, quasi tecnico, che emerge dalle Scritture e dall'esegesi medievale⁵. /

Un'altra linea si concentra su Dante in quanto visionario e si sofferma sulla qualità e i contenuti della sua visione. Tuttavia, anche questo filtro appare troppo limitato per definire e contenere l'ampia gamma di fenomeni descritti da Dante⁶. /

Una terza, infine, ricerca presenze apprezzabili dell'*Apocalisse* giovannea – ma anche di altri testi apocalittici – tra le fonti della *Commedia* allo scopo di ricondurre il Poema sacro allo schema di una visione *stricto sensu* apocalittica. Entro tale linea, un filone di notevole vivacità ha ipotizzato dei contatti – ora più ora meno stretti – tra l'opera di Dante e quella di Gioacchino da Fiore, offrendo risultati spesso interessanti, ma rischiando di forzare l'apocalittica dantesca nel quadro di quel che (talvolta piuttosto genericamente) si definisce gioachimismo⁷.

Occorre notare, tuttavia, che *visionismo*, *profetismo* e *apocalittica* costituiscono, in Dante, realtà indissolubilmente intrecciate che solo nella reciproca interdipendenza possono offrire un quadro completo del pensiero del Poeta. Ritengo particolarmente convincente, sotto questo profilo, la proposta avanzata da Mineo di una lettura della *Commedia* quale racconto di una visione largita all'autore non solo al fine della sua personale salvazione, ma anche per la salvezza del mondo; nel che consiste appunto la funzione del profeta e di un certo tipo di visionario⁸.

⁵D'altra parte, un lettore interessato agli aspetti specificamente spirituali dell'opera di Dante come Nardi (1942: 325) ha concluso: «Dante fu vero profeta, non perché i suoi disegni di riforma politica ed ecclesiastica si siano attuati [...], ma perché, come tutti i grandi profeti, seppe levare lo sguardo oltre gli avvenimenti che si svolgevano sotto i suoi occhi, e additare un ideale eterno di giustizia come criterio per misurare la statura morale degli uomini e il valore delle loro azioni».

⁶A tale linea possono ricondursi gli studi di Guardini 1951 e Mazzeo 1958: 85-110.

⁷Centrali, entro questa linea di studi, le opere di Dempf 1933 e Barbi 1938 e 1941: 299-303. Per una puntuale disamina della questione su Dante e il gioachimismo, cfr. Cristaldi 2000 e 2011. Sulle convergenze e le differenze tra l'ideale imperiale dantesco e l'"anarchismo" evangelico dei gioachimiti, cfr. Pizzimento 2023.

⁸Cfr. Mineo 1968: 1.

Da queste considerazioni preliminari, questo studio procederà anzitutto con una definizione dei fenomeni legati a profezia e visione tra mondo classico e cristiano, per poi entrare nel vivo della questione della profezia in Dante dalla *Vita nuova* alle *Epistole*.

1. *Profezia e visione fra tradizione classica e ebraico-cristiana*

L'antichità classica restituisce una teoria della visione che distingue una conoscenza *ispirata* di origine soprannaturale e una *induttiva* di origine puramente naturale⁹. Il *Fedro* platonico (244 A-D) esalta la *μαντική τέχνη* negli esempi della profetessa di Delfi, delle sacerdotesse di Dodona e della Sibilla, ispirate dagli *déi* durante il delirio estatico¹⁰. La conoscenza derivante dalla *μανία* è considerata la più nobile e veritiera in quanto trascende le facoltà dell'intelletto; al di sotto di essa stanno le numerose tecniche di *οιονοϊστική*, i cui limiti sono necessariamente i medesimi della ragione umana¹¹.

Insieme alla divinazione oracolare ed estatica, del resto, sono ampiamente attestati già nella letteratura dell'età arcaica i sogni profetici: si pensi alle visioni oniriche di Agamennone, Achille, Penelope o Nausicaa riportate nell'*Iliade* e nell'*Odissea*¹², o alla distinzione tra i sogni veritieri che passano attraverso la porta di corno e i sogni ingannatori che passano per la porta d'avorio proposta da Omero (*Od.* XIX, 562-567) e poi ripresa da Virgilio (*En.* VI, 893-896). L'esperienza della visione onirica, del resto, ha in Grecia un ruolo importante nella formazione della nozione di *ψυχή* ovvero *δαίμων* quale principio unitario che sostanzia la persona: durante il sonno, quando il corpo giace come morto, l'anima si desta per entrare in contatto con la sapienza divina – idea ancora presente in Dante, secondo cui «presso al mattin del ver si sogna» (*Inf.* XXVI, 7) –. In sogno, inoltre, l'anima può raggiungere forme divine di follia (intesa come una forma di possessione da parte del dio e non come una patologia) secondo quanto si legge nel *Timeo* (71 E):

E c'è una prova sufficiente che un dio diede la divinazione a quella parte dell'uomo che è priva di ragione. Infatti, nessuno raggiunge una divinazione ispirata e veritiera quando si trovi in stato di ragione, ma quando

⁹ Una schematica ma esaustiva presentazione delle due forme divinatorie presso le civiltà greca, etrusca e latina è offerta da Bloch 1984.

¹⁰ Cfr. Chantraine 1977: s.v. «*μαίνομαι*».

¹¹ Cfr. *Timeo* 71 A-C; 72 B; *Repubblica* IX, 571 A-572B; *Fedone* 60 E; *Critone* 44 A-B.

¹² Cfr. *Iliade* II, 20 ss.; XXIII, 62 ss.; *Odissea* VI, 20 ss., IX, 795 ss.

durante il sonno la facoltà della coscienza rimane legata, o quando, per qualche malattia o per qualche furore divino, esce fuori di sé¹³.

Le teorie antiche e tardoantiche offrono suggestioni determinanti alle epoche successive. Artemidoro di Daldis traccia una precisa tassonomia dei fenomeni onirici: dalla visione durante il sonno (ἐνύπνιον) e dall'apparizione onirica (φάντασμα), che non forniscono alcun apporto semantico, al sogno vero e proprio (ὄνειρος), fino al sogno oracolare (χρηματισμός) e alla visione diretta (ὄραμα). Uno schema simile appare nel commento di Macrobio al ciceroniano *Somnium Scipionis*. Da quest'opera, assai influente per la tradizione successiva, si evince una distinzione fra tre fattispecie di sogni (valida non solo per il testo ciceroniano in oggetto ma, più in generale, per tutta la rappresentazione antica della fenomenologia onirico-visionaria). Anzitutto, vi è il *sogno simbolico*, che deve essere interpretato alla stregua di un indovinello; vi è poi la *visione* che prefigura eventi futuri; infine, il *sogno oracolare* (simile al χρηματισμός artemidoriano) in cui avviene una rivelazione immediata e priva di veli simbolici. Macrobio distingue, inoltre, cinque tipi di sogno: l'*insomnium* e il *visum*, che non contengono elementi divinatori, e il *somnium*, l'*oraculum* e la *visio*, che costituiscono, rispettivamente, un'indicazione in forma simbolica e ambigua, una rivelazione di eventi futuri da parte di una figura autorevole (un genitore, un sacerdote o un dio) e un'esatta e precisa rappresentazione di ciò che avverrà. Il *somnium*, a sua volta, è distinto in *proprium* (in cui il sognatore vede in azione se stesso), *alienum* (in cui il sognatore vede in azione un altro), *commune* (in cui il sognatore vede in azione se stesso e un altro), *publicum* (in cui il sognatore vede eventi di portata ampia) e *generale* (in cui il sognatore vede eventi di portata cosmica).

La concezione medievale della profezia trova, d'altro canto, un ineludibile fondamento nella dottrina di san Paolo, secondo cui Dio concede «prout vult» (1Cor 12,11) dei carismi particolari agli uomini; tra costoro, i profeti godono di dignità inferiore solo agli apostoli (12,28) e parlano offrendo agli uomini «aedificationem et exhortationem et consolationes» (14,1-4). È, a ben vedere, una chiara variazione rispetto all'Antico Testamento, nel quale i profeti sono presentati anzitutto come veggenti («prophetae ante dicebantur videntes», 1Re 9,9)¹⁴. Il Cristianesimo, è evidente, proietta la visione in una concezione più

¹³ Cfr. Guidorizzi 2013: 65-84. Per riferimenti specifici sul rapporto tra sogno e divinazione in Grecia, cfr. Guidorizzi 1988 e Dodds 2003.

¹⁴ Così, Tommaso d'Aquino, nelle *Quaestiones disputatae de veritate* (q. 12 a. 1 co.) afferma che «prophetia visio dicitur, et propheta videns» (cito le opere dell'Aquinate dal «Corpus Thomisticum» [<https://www.corpusthomicum.org/>]).

ampia, quale condizione necessaria ma non sufficiente a connotare la profezia. Poiché, infatti, essa afferisce alla sola dimensione della percezione (*acceptio*), necessita anzitutto di esser supportata dall'intendimento (*iudicium*) di quanto visto; intendimento che, nel caso della profezia vera e propria, necessita di essere illuminato da Dio allo scopo di giudicare in modo veritiero gli oggetti della visione¹⁵. Deve, infine, seguire l'annuncio (*denuntiatio*), che costituisce il vero e definitivo discrimine tra una generica visione – non importa di quale tipo – e la profezia propriamente detta¹⁶.

A differenziare ulteriormente il profetismo vetero e neotestamentario sono il *ruolo* assolto dal profeta e l'*oggetto* della stessa profezia. Il primo, infatti, avvalora nel profeta il compito dell'educazione morale, religiosa e politica del popolo di Dio¹⁷. Lo contraddistinguono una serie di *costanti oggettive*:

¹⁵ Nella *Summa Theologiae* (II^a-II^{ae}, q. 173 a. 2 co.), l'Aquinate afferma: «Horum autem duorum [cioè l'*acceptio* e il *iudicium*] primum principalius est in prophetia, quia *iudicium est completivum cognitionis*. Et ideo, si cui fiat divinitus repraesentatio aliquarum rerum per *similitudines imaginarias*, ut Pharaoni et Nabuchodonosor; aut etiam per *similitudines corporales*, sicut Baltassar, non est talis censendus propheta, *nisi illuminetur eius mens ad iudicandum*; sed talis apparitio est quiddam imperfectum in genere prophetiae, unde a quibusdam vocatur casus prophetiae, sicut et divinatio somniorum. Erit autem propheta si solummodo intellectus eius illuminetur ad diiudicandum etiam ea quae ab aliis imaginarie visa sunt, ut patet de Ioseph, qui exposuit somnium Pharaonis».

¹⁶ Cfr. Alexander Halensis, *Quaestiones disputatae antequam esset frater*, XVIII, I (ed. PP. Collegii S. Bonaventurae 1960): «In prophetia duo sunt: visio et denuntiatio sequens visionem». Sebbene la visione costituisca il momento fondamentale del fatto profetico – tant'è che *visio* può essere usato come sinonimo di *prophetia* – essa è assai più frequente e di portata più generale della profezia. Nell'*Expositio super Isaiam ad litteram* (I, 1), Tommaso d'Aquino stabilisce che «prophetia potest habere duplicem interpretationem, secundum quod potest venire a phanos, quod est apparitio, vel a for faris. Secundum primam derivationem dicitur propheta habens apparitionem de his quae procul sunt; et secundum hoc *prophetia differt a visione in modo*; quia apparitio dicit relationem visibilis ad videntem, sed visio e contrario. Iterum se habent ex additione: quia *visio est de quibuscumque, sed prophetia de his quae procul sunt*. Dicuntur autem aliqua esse procul a cognitione nostra dupliciter: simpliciter, et secundum quid. Simpliciter procul sunt futura contingentia ad utrumlibet, quorum non potest accipi determinata cognitio neque in se neque in suis causis; et de his prophetia proprie est. Secundum quid procul sunt quorum cognitio diffugit cognoscentem, sicut quaedam praeterita et quaedam praesentia: et de his non est prophetia simpliciter, sed quo ad nescientes. Sed secundum secundam derivationem dicitur propheta quasi procul fans. Et sic *prophetia addit supra visionem actum exterioris denuntiationis, et visio erit materialis respectu prophetiae*». Nella prima accezione, dunque, la profezia – in quanto apparizione di cose lontane (*procul*) dalle umane possibilità di conoscenza – differirebbe dalla *visio* solo nel modo; nella seconda, invece, la profezia aggiungerebbe alla semplice visione l'atto esteriore della *denuntiatio* necessaria allo scopo di *edificazione, esortazione e consolazione* che è lo specifico compito del profeta stesso

¹⁷ Mineo 1968: 70. Nella *Città di Dio*, XVIII, 41 (ed. Alici 2001), Agostino afferma che presso gli Israeliti i profeti «erant philosophi, hoc est amatores sapientiae, ipsi sapientes, ipsi

- il racconto di visioni (per lo più datate con precisione) in cui la dimensione dell'udito prevale su quella della vista;
- l'uso di simboli (esseri animati e inanimati, numeri o azioni);
- l'annuncio di eventi futuri sostanzialmente consistenti nell'avvento del Messia e nel ristabilimento del Regno di Dio;
- la connessione tra religione e morale, cui conseguono le esortazioni, le minacce o le condanne al popolo di Israele;
- il carattere interiore e antiformalistico della religiosità;
- la visione della storia come scontro tra forze avverse ma con una salda attenzione rivolta al tempo presente;
- la letteralità del linguaggio e la concretezza dei riferimenti ai dati storici del presente;
- la scarsa attenzione al problema dell'aldilà.

A questo schema si aggiungono, inoltre, delle *costanti soggettive* che riguardano la figura del profeta:

- egli viene chiamato da Dio e non raramente mostra un'iniziale ritrosia;
- è "pieno di Dio", entusiasta, non più padrone di se stesso;
- riceve l'ordine di riferire (e talvolta tacere) quanto gli è stato rivelato;
- ama la propria nazione ma ne è odiato a cagione del suo annuncio, e non raramente va incontro a persecuzioni;
- sa che il suo messaggio è indirizzato soprattutto alla posterità.

Questi elementi valgono a tratteggiare il quadro di un profetismo essenzialmente messianico che, beninteso, non può filtrare senza variazioni nel Cristianesimo, per il quale l'attesa del Messia è già pienamente e senza residui realizzata. Certo, di Cristo si attende la seconda venuta, ma il suo tempo «nemo scit [...] nisi Pater solus» (*Mt* 24,36) ed è di fatto escluso da ogni conoscenza profetica. Cionondimeno, la rivelazione profetica non si chiude con Cristo: la Scrittura insegna che «cum prophetia defecerit, dissipabitur populus» (*Pr* 29,18), mentre Padri e Dottori concordano che in ogni tempo sorgono uomini dotati di spirito profetico per guidare la condotta degli uomini¹⁸. Cambia, semmai, il compito del profeta: non più o non soltanto preannunciatore eventi futuri, egli ora è incaricato di comunicare verità di fede che la conoscenza naturale dell'uomo non potrebbe *per se* raggiungere.

theologi, ipsi prophetae, ipsi doctores probitatis adque pietatis. Quicumque secundum illos sapuit et uixit, non secundum homines, sed secundum Deum, qui per eos locutus est, sapuit et uixit».

¹⁸ Cfr. *Sum. Theol.* II^a-II^{ae}, q. 174 a. 6 ad 3: «Et singulis temporibus non defuerunt aliqui prophetiae spiritum habentes, non quidem ad novam doctrinam fidei depromendam, sed ad humanorum actuum directionem».

Beninteso: l'aspetto più specificamente divinatorio non viene del tutto meno col Cristianesimo; tuttavia, esso è ricondotto a un più ampio quadro di cose occulte che la profezia è chiamata a disvelare. Ancora per Agostino, infatti, il profeta si caratterizza soprattutto per la facoltà di prevedere eventi di là da venire; e non per caso la definizione di Cassiodoro, «prophetia est aspiratio divina, quae eventus rerum, aut per facta, aut per dicta quorumdam immobili veritate pronuntiat»¹⁹, è destinata a far scuola almeno fino a Ugo di San Vittore, Pietro Lombardo e, tramite questi, Tommaso d'Aquino²⁰. Tuttavia, già Gregorio Magno chiarisce che «prophetia dicitur, non quia praedicat ventura, sed quia prodit occulta»²¹. L'*eventus rerum* va, perciò, inteso nei termini più ampi: esso può riguardare non solo il futuro ma anche il passato e il presente in quanto talvolta conoscibili solo per via soprannaturale²². Perciò Riccardo di San Vittore afferma che i profeti «mysteriorum profunda revelant»²³; mentre Tommaso offre un'ampia e precisa disamina:

Nam prophetica revelatio se extendit non solum ad futuros hominum eventus, sed etiam ad res divinas, et quantum ad ea quae proponuntur omnibus credenda, quae pertinent ad fidem, et quantum ad altiora mysteria, quae sunt perfectorum, quae pertinent ad sapientiam; est etiam prophetica revelatio de his quae pertinent ad spirituales substantias, a quibus vel ad bonum vel ad malum inducimur, quod pertinet ad discre-

¹⁹ Cassiodorus Vivariensis, *Expositio in Psalterium, Praef.*, I (ed. Migne 1844-1855, vol. 70). La formula è ripresa letteralmente da Rabanus Maurus, *Commentaria in Paralipomena*, I, xv (*Ibi*, vol. 109), dal Monachus Ratibonensis Incertus, *Benedictio Dei*, I (*Ibi*, vol. 129) e da Gerhohus Reicherspergensis, *Commentarius aureus in Psalmos et cantica ferialia, Prooem.* (*Ibi*, vol. 193).

²⁰ Cfr. Hugo de S. Victore, *Annotatiunculae elucidatoriae in Joelem Prophetam* (ed. Migne 1844-1855, vol. 175): «Prophetia est inspiratio divina, occultorum eventus immobili veritate pronuntians»; Petrus Lombardus, *Commentaria in Psalmos, Praef.* (*Ibi*, vol. 191): «Est igitur prophetia inspiratio vel revelatio divina, rerum eventus immobili veritate denuntians». Cfr. *Sum. Theol.*, II^a-II^{ae}, q. 171 a. 3 arg. 1 e a. 6 s. c.

²¹ Gregorius Magnus, *Homiliae in Ezechielem*, I, I, 1 (ed. Migne 1844-1855, vol. 76).

²² Tale è, d'altro canto, il sapere che l'arcaicità greca attribuiva ai profeti e agli aedi (figure, per molti versi, assimilabili): essi pronunciavano parole efficaci perché conoscevano ciò che è stato, ciò che è e ciò che sarà. Ad esempio, nell'*Iliade* (I, 69-70), Calcante è «il migliore fra i vati / che conosceva il presente e il futuro e il passato (οἰωνοπόλων ὄχ' ἄριστος, / ὅς ἤδη τά τ' ἐόντα τά τ' ἐσσόμενα πρό τ' ἐόντα)», mentre Esiodo, nella *Teogonia* (32), afferma che le Muse gli hanno ispirato il canto «perché dess[e] gloria agli eventi futuri e a quelli passati» (ἵνα κλείοιμι τά τ' ἐσσόμενα πρό τ' ἐόντα). Poesia e divinazione stanno sullo stesso piano: il poeta e il profeta sono entrambi «maestri di verità». Cfr. Detienne 1967.

²³ Cfr. Richardus S. Victoris, *Annotationes mysticae in Psalmos*, CIV (ed. Migne 1844-1855, vol. 196).

tionem spirituum; extendit etiam se ad directionem humanorum actuum, quod pertinet ad scientiam²⁴.

Si profila, perciò, l'immagine di un profeta-interprete nel quale – similmente a quanto avviene, ad esempio, nell'Islam – risultano accentuate le dimensioni della penetrazione e dell'esposizione dei misteri divini²⁵.

D'altro canto, il carattere radicale della profezia non consente di omologare ogni tipo di conoscenza non-naturale come profetica. Allucinazioni e visioni in sogno, premonizioni e interpretazioni di eventi eccezionali possono ben verificarsi anche in assenza dell'intervento divino e avere cause naturali o, addirittura, demoniache. Di fronte a tali ambiguità, le autentiche rivelazioni profetiche recano sempre la garanzia della loro origine divina, che mette il destinatario nelle condizioni di esprimere un giudizio circa il carattere della propria visione²⁶.

Il pensiero medievale dedica grandi sforzi all'analisi e alla definizione dei *modi della conoscenza profetica*. È utile tornare, a tal proposito, alla teoria dei *tria genera visionum* risalente ad Agostino, atta a distinguere tra la *visio corporalis*, che mostra ai sensi corporei realtà formate secondo natura, la *visio spiritualis* o *imaginaria*, che mostra alla mente razionale realtà materiali assenti, figure di cose, similitudini, e la *visio intellectualis*, che è una pura e immediata intuizione delle verità divine e delle sostanze intellegibili nella loro essenza²⁷.

Proprio qui sorge una difficoltà: a onta dell'importanza che la *visio intellectualis* ricopre nella teoria agostiniana, tale modalità risulta singolarmente povera di attestazioni nelle Scritture ove, da un lato, le rivelazioni avvengono quasi sempre per mezzo di immagini sensibili, e, dall'altro, il profeta è generalmente colui il quale, sotto lo speciale influsso divino, vede cose e coglie nessi che agli altri sono preclusi²⁸. Perciò il dettato del *doctor Gratiae* diventa

²⁴ *Sum. Theol.*, II^a-II^{ae}, q. 171 pr.

²⁵ Cfr. Rodolfi 2005: 84.

²⁶ *Ibi*: 90.

²⁷ Augustinus Hipponensis, *De Genesi ad litteram*, XII, vii, 16 (ed. Migne 1844-1855, vol. 34). Cfr. Hugo de S. Victore, *Adnotatiunculae elucidatoriae in Joelem Prophetam*: «Tria quoque sunt genera visionum. Prima est materialis, secunda spiritualis, tertia intellectualis. Prima est cum materia et forma; secunda sine materia, sed cum forma; tertia sine materia et sine forma. Prima concipit elementata, secunda imaginata, tertia ab omni circumscriptione est aliena, utcumque Deum concipiens, virtutes quoque et vitia». Cfr. anche Petrus Lombardus, *Collectanea in epistolas Pauli*, II, *In epistolam II ad Corinthios*, XII (*Ibi*, vol. 192): «Haec sunt tria genera visionum: Primum appellatur corporale, quia corporeis sensibus exhibetur; secundum spirituale, quia quidquid corpus non est, et tamen substantia est, iam recte spiritus dicitur; tertium vero, intellectuale ab intellectu».

²⁸ Rodolfi 2005: 89. Secondo l'Aquinate, benché la profezia *per intellectualem visionem* sia

si materia tradizionale²⁹, ma trasformandosi progressivamente in una teoria che opera distinzioni non tanto in base all'oggetto delle visioni, quanto in relazione alle facoltà dell'anima coinvolte nelle visioni stesse³⁰. Gli insegnamenti più ampi in materia vengono certamente da Riccardo di San Vittore, il quale offre una sorta di lettura *sub specie contemplationis* della profezia. Analizzando i gradi della contemplazione, infatti, egli afferma che i più alti – il quinto («supra rationem non tamen praeter rationem») e il sesto («supra rationem, et [...] praeter, seu etiam contra rationem») – sono attingibili solo in virtù di un'ispirazione divina e si realizzano rispettivamente in uno stato di *sublevatio mentis* e di *alienatio mentis*: la profezia vera e propria si dà precisamente nello stato di *sublevatio*, cioè quando l'intelligenza, illuminata dall'alto, giunge alla conoscenza di verità occulte senza però uscire del tutto dall'ambito degli oggetti consueti dell'esperienza³¹. La psicologia mistica di Riccardo di San Vittore, pertanto, conferma la soprannaturalità del conoscere profetico e lo pone, entro la scala della contemplazione, immediatamente prima dell'*alienatio mentis*, ovvero della visione beatifica ottenuta in vita, di per sé incomunicabile.

Non per questo risulta escluso dalla riflessione riccardiana il caso-limite del *raptus*, che trova il principale precedente nel racconto del rapimento di san Paolo al terzo cielo. A riguardo, la definizione scolastica prevede un'astrazione dei sensi del veggente e un'elevazione dell'anima «ab eo quod est secundum naturam, in id quod est supra naturam, vi superioris naturae»³². Proprio il racconto paolino fa ritenere a Tommaso che il *raptus* sia pienamente assimilabile alla profezia: esso, infatti, permette di contemplare intellettualmente l'essenza divina con una partecipazione del *lumen gloriae* quale influsso transitorio sull'anima, esattamente come avviene col lume profetico («per modum

la più nobile, con maggiore proprietà si dicono profeti quanti vedono *per imaginariam visionem*, purché la verità rivelata sia la stessa in tutti e due i casi. Addirittura, una *visio intellectualis* ricevuta non per conoscere verità soprannaturali, ma per giudicare secondo la certezza della verità divina cose conoscibili con la ragione umana, sarà inferiore a una *visio imaginaria* che conduce a verità soprannaturali. Cfr. *Sum. Theol.*, II^a-II^{ae}, q. 174 a. 2 ad 3.

²⁹ Cfr. Alexander Halensis, *Quaestiones disputatae antequam esset frater*, XVIII. Cfr. anche Bonaventura (ed. PP. Collegii S. Bonaventurae, *Breviloquium*, V, vi, 6 (ed. PP. Collegii S. Bonaventurae 1882-1902, vol. 5); Albertus Magnus, *Postilla super Isaiam*, I (ed. Kübel 1952, vol. 19); Thomas Aquinas, *Expositio super Isaiam* (I, 1).

³⁰ Rodolfi 2005: 85. L'autrice prosegue: «Il tema dell'immaginazione, che in tale tradizione è dominante, rispecchia la doppia valenza, filosofica e politica, che la profezia assume nella riflessione arabo-ebraica: il profeta che possiede la perfezione dell'intelletto e dell'immaginazione non si presenta infatti in tale contesto di pensiero come un puro contemplativo, ma anche come un legislatore incaricato di guidare la società umana» (85 s.).

³¹ Richardus S. Victoris, *Beniamin maior*, I, vi (ed. Migne 1844-1855, vol. 196).

³² *Sum. Theol.* II^a-II^{ae}, q. 175 a.1 arg. 1.

cuiusdam passionis transeuntis, sicut dictum est de lumine prophetiae»³³). Ne consegue una differenza sostanziale tra *raptus* ed estasi: quest'ultima deriva da una tensione soggettiva che determina un «*excessum a seipso, secundum quem scilicet aliquis extra suam ordinationem ponitur*»; nell'altro, invece, si aggiunge qualcosa, un elemento di violenza che il Cielo fa all'uomo, innalzandolo a sé come di peso («*supra hoc addit violentiam quandam*»³⁴). È impossibile, del resto, che «*homo in statu viae videat Deum per essentiam sine abstractione a sensibus*»³⁵. La mente non potrà adoperare i suoi normali procedimenti per percepire la visione e trattenerla; persino il ricordo delle cose vedute è impossibile, in quanto la memoria consiste di nozioni apprese attraverso i sensi («*ad partem sensitivam pertinet*»³⁶).

Certo: rispetto a tale teorizzazione il caso di san Paolo risulta in ogni caso esorbitante, poiché l'apostolo «*audivit arcana verba, quae non licet homini loqui*» (2*Cor* 12,4) e ne trattenne il ricordo. Ma ciò, si spiega, avvenne esclusivamente in virtù della missione di cui era investito: il suo fine era «*recarne conforto a quella fede / ch'è principio a la via di salvazione*» (*Inf.* II, 29-30)³⁷.

2. Dante e la profezia

Numerosi passi danteschi suggeriscono che il Poeta abbia intercettato l'articolato dibattito sulla visione e la profezia. Ma quali sono i modelli del suo profetismo? Quale rapporto egli stabilisce con essi? Per quanto riguarda il mondo cristiano, gli sono certamente ben noti i testi profetici veterotestamentari e l'*Apocalisse* giovannea, e in qualche misura anche alcuni testi apocrifi filtrati nella letteratura medievale di visioni. Per quanto attiene al mondo classico, invece, la conoscenza di Dante abbraccia pochi, se non pochissimi, viaggiatori dell'oltretomba: certamente Enea, Teseo, Ercole e Orfeo, ma poco altro³⁸. Senz'altro,

³³ *Ibi*, II^a-II^{ae}, q. 175 a. 3 ad 2. Cfr. II^a-II^{ae}, q. 173 a. 2 arg. 1.

³⁴ *Ibi*, II^a-II^{ae}, q. 175 a. 2 ad 1.

³⁵ *Ibi*, II^a-II^{ae}, q. 175 a. 4 co.

³⁶ *Quaest. disp. de verit.* q. 13 a. 3 ad 4.

³⁷ *Ibi*, q. 13 a. 5 ad 6, del resto, conferma il fine non individuale né mistico per il quale san Paolo aveva ricevuto la grazia della visione: egli «*non fuit raptus ad videndum Deum, ut beatus esset simpliciter; sed ut testis esset beatitudinis beatorum, et divinorum, et divinorum mysteriorum, quae ei revelata sunt*».

³⁸ Su Teseo cfr. *Inf.* IX, 54; *Aen.* VI, 122, 393; *Metam.* XV, 531-532; *Theb.* VIII, 53 ss. Su Ercole cfr. *Inf.* IX, 98-99; *Aen.* VI, 123, 392; *Metam.* VII, 409 ss. Su Orfeo cfr. *Inf.* IV, 140; *Aen.* VI, 119-120; *Metam.* X, 11 ss. Va notato che Teseo ed Ercole erano sovente allegorizzati come tipi analogici di Cristo.

ignora il più nobile esempio classico di *ascensus*, il mito platonico di Er, ma conosce il *Somnium Scipionis* di Cicerone e la lunga trafila dei suoi commenti (tra tutti, quello di Macrobio). Le fonti classiche di Dante si riducono così a pochi testi: l'*Eneide*, il *Somnium Scipionis*, brevi passaggi delle *Metamorfosi* di Ovidio e della *Tebaide* di Stazio in cui si accenna all'oltretomba. Rispetto alle Scritture, nondimeno, queste pagine hanno la vantaggiosa prerogativa di offrire un panorama *usque ad sidera et usque ad infera* completo e vividamente rappresentato³⁹. Sapienza biblica ed eredità classica, in ogni modo, sono due tradizioni complementari nella *Commedia* e si fondono organicamente.

In generale, Dante pare assai convinto che vi sia per l'uomo una concreta possibilità di ricevere visioni in stato di veglia o di sonno, che esse possano essere tanto veritiere quanto menzognere e che possano essere trattenute o meno dalla memoria⁴⁰. Né gli sfugge il problema della natura corporea o incorporea della causa o del "rivelante" della visione stessa (*Conv.* II, viii, 13):

Ancora: vedemo continua esperienza della nostra immortalità nelle divinazioni de' nostri sogni, le quali essere non potrebbero se in noi alcuna parte immortale non fosse; con ciò sia cosa che immortale convenga essere lo rivelante, [o corporeo] o incorporeo che sia, se bene si pensa sottilmente – e dico [o] corporeo o incorporeo, per le diverse opinioni che io trovo di ciò –, e quello ch'è mosso o vero informato da informatore immediato debbia proporzione avere allo informatore, e dallo mortale allo immortale nulla sia proporzione.

Sembra che il *Convivio* rimarchi, per un verso, il carattere naturale delle visioni in stato di sogno – ma si tratta, beninteso, di un vedere che potrebbe comunque avere quale causa prima la volontà di Dio – e, per altro verso, esalti il valore *soprannaturale* delle visioni intellettuali. Ma occorre precisare che il trattato guarda ai fenomeni estatici più dal punto di vista (e con gli strumenti ermeneutici) della spiritualità contemplativa che con quelli del profetismo vero e proprio: non a caso tali esperienze sono investite di un forte elemento di volontarietà e sono mostrate come frutto di uno sforzo di visione mosso primamente dalla creatura⁴¹. Così si legge (*Conv.* II, vii, 6; III, iii, 13; iv, 2; iv, 9):

[...] perché io era certo, e sono, per sua graziosa rivelazione, che ella era in cielo. Onde io pensando spesse volte come possibile m'era, me n'andava quasi rapito.

³⁹ Cfr. Mineo 1968: 167.

⁴⁰ Cfr. *Inf.* XXVI, 7; XXXIII, 26-39; *Purg.* IX, 13-18; XV, 115-117; XVII, 13-18; XXVII, 92-93; XXX, 133-135; *Par.* XXIII, 43-51; XXXIII, 58-63.

⁴¹ Cfr. Mineo 1968: 82.

[...]

Ché a me conviene lasciare per povertà d'intelletto molto di quello che è vero di lei, e che quasi nella mia mente raggia, la quale come corpo diafano riceve quello.

[...]

Li miei pensieri, di costei ragionando, molte fiato voleano cose concludere di lei che io non le potea intendere, e smarrivami, sì che quasi pareo di fuori alienato.

[...]

[...] nostro intelletto, per difetto della virtù dalla quale trae quello ch'el vede, che è virtù organica, cioè la fantasia, non puote a certe cose salire (però che la fantasia nol puote aiutare, ché non ha lo di che).

Dunque, per Dante è possibile che, attraverso un atto di considerazione, il pensiero giunga alla contemplazione del regno celeste. L'oggetto di tale contemplazione raggia nella mente e, a cagione della sua oltranza, la lascia come smarrita e alienata: perciò l'intelletto – privo dell'appoggio della *fantasia*, che vien meno perché questo tipo di visione ne trascende le possibilità – non riesce a intendere quanto contemplato⁴². Ciò trova conferma almeno parziale nel primo canto del *Paradiso* (vv. 7-12):

perché appressando sé al suo disire,
nostro intelletto si profonda tanto,
che dietro la memoria non può ire.
Veramente quant'io del regno santo
ne la mia mente potei far tesoro
sarà ora materia del mio canto⁴³.

⁴² Occorre notare, con Mineo (1968: 83), il valore tecnico dei termini utilizzati da Dante: «*rapi- to* (da rapimento = *raptus*), *intelletto* (= *intellectus*), *mente* (*mens* = *anima* razionale), *raggiare* (= *redundantia luminis*), *intendere* (= *intelligere*), *di fuori alienato* (da *alienatio mentis*), *fantasia* (= *imaginatio*), *considerazione* (= *consideratio*). I termini *pensiero*, *pensare*, *ragionare* sono con tutta probabilità, nell'uso dantesco, anche sinonimi di *considerazione*. La *consideratio* è oggetto delle riflessioni di Bernardo di Chiaravalle, che pone in particolare risalto l'intenzione e la volontà del contemplante. Si veda, ad esempio, *De consideratione*, II, ii, 5 (ed. Migne 1844-1855, vol. 180): «*Consideratio autem, intensa ad investigandum cogitatio, vel intentio animi vestigantis verum*. Più avanti (V, ii, 4), Bernardo distingue tre forme di considerazione, *dispensativa*, *estimativa* e *speculativa*. Quest'ultima «*est consideratio se in se colligens, et, quantum divinitus adiuvatur, rebus humanis eximens ad contemplandum*». Si può forse ritenere che Dante utilizzi il termine “considerare” con l'intento di significare questo terzo grado, peraltro coincidente con la visione di san Paolo. Cfr. Bonaventura, *Itinerarium mentis in Deum*, VI, 7 (ed. Leonardi 2012): «*in hac autem consideratione est perfectio illuminationis mentis dum [...] videt hominem factum ad imaginem Dei*».

⁴³ Concordo con Mineo (1968: 85) sul fatto che, in questo passo, “mente” non è sinonimo di “memoria” ma corrisponde a quella parte razionale dell'anima che è il luogo in cui avviene la *consideratio*.

Nel *Paradiso*, tuttavia, Dante sembra giungere all'idea che l'intelletto può comprendere la visione ma non ricordarla. L'apparente discrepanza si può forse ricondurre a un precisarsi delle cognizioni di Dante – e, più precisamente, di una sua maggior conoscenza delle teorie tomistiche – intorno alla visione e alla profezia⁴⁴? Utili indicazioni giungono dall'*Epistola XIII*: qui, l'autore⁴⁵ commenta i già menzionati versi del primo canto del *Paradiso* in questi termini (XXVIII, 78):

Ad que intelligenda sciendum est quod intellectus humanus in hac vita, propter connaturalitatem et affinitatem quam habet ad substantiam intellectualem separatam, quando elevatur, in tantum elevatur, ut memoria, post reditum, deficiat propter transcendisse humanum modum. Et hoc insinuat nobis per Apostolum ad Corinthios loquentem, ubi dicit: «Scio hominem, sive in corpore sive extra corpus nescio, Deus scit, raptum usque ad tertium celum, et vidit arcana Dei, que non licet homini loqui». Ecce, postquam humanam rationem intellectus ascensione transierat, quid extra se ageretur non recordabatur. Hoc etiam insinuat nobis in Matheo, ubi tres discipuli «cecidere in faciem suam», nichil postea recitantes, quasi obliti. Et in Ezechiele scribitur: «Vidi, et cecidi in faciem meam».

Sono dunque chiamate in causa le Scritture e le *auctoritates* della tradizione mistica: Agostino, Bernardo, Riccardo di San Vittore:

Et ubi ista invidis non sufficiant, legant Richardum de Sancto Victore in libro *De contemplatione*, legant Bernardum in libro *De consideratione*, legant Augustinum in libro *De quantitate anime*, et non invident.

Particolarmente curiosa, poi, appare la menzione di Nabucodonosor:

Si vero in dispositionem elevationis tante propter peccatum loquentis oblatrarent, legant Danielelem, ubi et Nabuchodonosor invenient contra peccatores aliqua vidisse divinitus, oblivionique mandasse. Nam «qui oriri solem suum facit super bonos et malos, et pluit super iustos et iniustos», aliquando misericorditer ad conversionem, aliquando severe ad punitionem, plus et minus, ut vult, gloriam suam quantumcunque male viventibus manifestat⁴⁶.

⁴⁴ Cfr. Mineo 1968: 82.

⁴⁵ Sulla paternità del testo, cfr. Azzetta 2016.

⁴⁶ Cfr. Richardus S. Victoris, *Beniamin maior*, IV, xxiii; Bernardus Claraevallensis, *De consideratione*, V, ii, 3 e iii, 5; Augustinus Hipponiensis, *De quantitate anime* XXXIII, 76 (ed. Migne 1844-1855, vol. 32). Cfr. Padoan 1977: 44 ss.; Botterill 1988: 337 ss.; Mocan 2012: 27 ss.

Certo: a esser rigorosi occorrerebbe notare che il sovrano babilonese è detto ricevere un tipo di visione ben diverso da quanto descritto nel primo canto del *Paradiso*: la sua, infatti, si configurerebbe come una *visio spiritualis* o *imaginaria* che avviene nel sonno e non è accompagnata dalla comprensione di quanto visto. Se si vuol ritenere che qui Dante cada in errore, occorre altresì ammettere che egli è probabilmente autorizzato da Riccardo di San Vittore, il quale cita proprio l'episodio di Nabucodonosor quale esempio dell'oblio che segue la *mentis alienatio*. Pare però che l'autore dell'*Epistola XIII* si richiami al maestro vittorino, ma declini l'etimo scritturale e la relativa esegesi per stabilire un rapporto significativo tra il protagonista della *Commedia* e Nabucodonosor: così come questi ricevette la visione nonostante la sua condizione di peccatore, così anche Dante *agens* – uomo segnato dal peccato – è ammesso alla visione divina. E, del resto, proprio la ripresa dell'episodio di Nabucodonosor occorre all'autore dell'*Epistola XIII* per trattare del problema della memorabilità dell'esperienza visionaria e della sua rappresentabilità in parole umane⁴⁷.

È, però, nella *Commedia* che si ritrovano più compiutamente gli elementi fondamentali del profetismo: il vaticinio, la promessa, l'esortazione e la minaccia, così come l'attenzione rivolta al presente da correggere e al futuro prossimo in cui ripristinare un passato ideale allo scopo di rifondare un'armonia terrena. Visione utopistica? Di certo, Dante è mosso da un ideale di giustizia che guarda a un auspicabile riequilibrio tra autorità spirituale e potere temporale e a un ritorno dell'intera *societas christiana* a una decorosa austerità. Dall'opera dantesca emergono alcuni tratti specifici che il Poeta attribuisce al profeta:

- ammaestra il popolo e comunica le verità di Dio agli uomini (*Conv.* II, v, 1; *Mon.* III, xvi, 8; *Ep.* VI, 6; VIII, 1; *Par.* XXIV, 135-136);
- denuncia i mali del suo tempo (*Ep.* VIII, 2-3);
- preannuncia gli eventi futuri (*Par.* XII, 58-60);
- si fa carico dell'odio della propria patria (*Conv.* I, iv, 9-12)⁴⁸.

Quanto ai modi della profezia, poi, varrà considerare come risulti assai preciso e lucido il pensiero di Dante sulla *visio imaginaria* (*Purg.* XVII, 13-18):

O imaginativa che ne rube
talvolta sì di fuor, ch'om non s'accorge

⁴⁷ Cfr. Ariani 2010: 166-168 e Battaglia Ricci 2011.

⁴⁸ Esiste anche una categoria “spuria” di profeti, gli indovini; questi tuttavia paiono possedere ed esercitare un'inversione parodistica delle capacità dei profeti, e pertanto ricevono la ferma e dura condanna da parte di Dante, che li pone tra i frodatori dell'*Inferno* (XX). Cfr. Mineo 1968: 79.

perché dintorno suonin mille tube,
 chi move te, se 'l senso non ti porge?
 Moveti lume che nel ciel s'informa,
 per sé o per voler che giù lo scorge.

Una definizione, questa, che par rispecchiare quelle del *De intellectu et intelligibili* di Alberto Magno⁴⁹; con straordinaria sinteticità, il Poeta delinea la totale astrazione dai sensi dell'«alta fantasia» (v. 15, così anche in *Par.* XXXIII, 142) e il relativo distoglimento da tutte le impressioni esterne; inoltre l'illuminazione che essa riceve da Dio.

È tuttavia da notare che Dante trae elementi decisivi anche da un filone contiguo ma distinto da quello profetico: l'apocalittica. In quanto genere letterario, quest'ultima raccoglie non solo gli scritti classici e i testi canonici ma anche gli apocrifi e numerosi racconti medievali di viaggi nell'oltretomba o di visioni dell'aldilà, dalla celebre *Visio Pauli* al *Libro delle tre scritture* di Bonvesin de la Riva, passando per la *Visio Tnugdali*. Ora, l'apocalittica aggiunge alcuni tratti fondamentali al filone del profetismo, tra cui:

- la rivelazione proveniente da Dio o da inviati celesti;
- il viaggio oltremondano (si tratti di *visio imaginaria* o *raptus* estatico) come occasione della rivelazione;
- il valore iniziatico e salvifico del viaggio stesso per il destinatario della rivelazione;
- l'ordine impartito al destinatario di riferire quanto ha visto (o talvolta di tacere);
- la tematica escatologica, con una forte preoccupazione per l'aldilà;
- la concezione della storia come scontro tra forze avverse in cui il trionfo è assicurato al bene, con la conseguente apertura verso un futuro – ora prossimo, ora remoto, ma pur sempre intrastorico – intuito come ripristino di un felice stato primigenio;
- l'annuncio di un Messia che ha per lo più tratti regali e guerrieri;
- l'uso di un linguaggio drammatico e visionario, che ricorre spesso a simbolismi e cela i riferimenti a precisi fatti e personaggi storici dietro enigmi⁵⁰.

Tutti questi elementi ritornano con chiarezza nella *Commedia* e si sovrappongono ai caratteri oggettivi e soggettivi del profetismo. Ciò determina, nel Poema sacro, una fusione di profetismo e apocalittica in cui il primo appare

⁴⁹ Albertus Magnus, *De intellectu et intelligibili*, II, i, 9 e 11 (ed. Borgnet 1890-1899, vol. IX).

⁵⁰ Cfr. Mineo 1968: 97 ss.

inserito nello schema strutturale e tematico della seconda. Alla verifica della *Commedia* sarà dedicato uno studio successivo. Ora sarà invece necessario un approfondimento preparatorio sui temi della visione nella *Vita nuova* e sui passaggi profetici del *Convivio*, della *Monarchia* e delle *Epistole*.

3. *Visione e iniziazione nella Vita nuova*

Se il tema profetico-apocalittico trova la massima espressione nella *Commedia*, le sue scaturigini vanno ricercate nella prima produzione di Dante. Esso, infatti, sembra anticipato e preparato già dalla *Vita nuova*, ove secondo Marigo possono ritrovarsi – meglio e più che in ogni altra opera del Poeta – quel fervore religioso e quell'afflato mistico che furono senz'altro tratti tipici di tanta poesia duecentesca e che spesso valicavano la letteratura stessa per approdare alla pura spiritualità⁵¹.

Prima di affrontare le complesse questioni che il libello pone è necessario tornare sulla formazione culturale e intellettuale di Dante, tracciare un pur sommario ritratto dell'artista da giovane. Ricche e puntuali pagine di critica trattano dell'apprendistato retorico con Brunetto Latini e dei contatti con l'ambiente universitario bolognese⁵². Ritengo utile, qui, soffermarmi sulla frequentazione delle «scuole delli religiosi» – gli *studia* fiorentini di Santa Maria Novella, Santo Spirito e Santa Croce – e delle «disputazioni delli filosofanti» nel «picciolo tempo, forse di trenta mesi» (*Conv.* II, xii, 7) che costituì l'apprendistato filosofico di Dante dopo la morte di Beatrice⁵³. Svolta senz'altro fondamentale, ma da intendere nei soli termini di una presenza di Dante in qualità di uditore alle lezioni di teologia e alle *quaestiones de quolibet* normalmente accessibili ai laici⁵⁴. È probabile, inoltre, che egli abbia consultato la ricca biblioteca di Santa Croce, che proprio in quegli anni si approntava a nuovi principi di classificazione tematica secondo i piani di studio prescritti ai

⁵¹ Marigo 1914: 4. Cfr. Petrocchi 1969: 44-53.

⁵² Cfr. Santagata 2012, capp. I e II.

⁵³ Gli *studia* di Firenze erano secondi per importanza solo ai grandi *studia principalia* di Parigi, Oxford e Cambridge. Cfr. Gilson 2000, in particolare il cap. VII. La differenza di indirizzi delle università fiorentine rappresenta al meglio quella molteplicità dei paradigmi teologici e filosofici medievali che Vignaux (1987: 64) definì efficacemente una *diversité rebelle*: lo *studium* domenicano di Santa Maria Novella era un importante centro delle tendenze aristotelico-tomiste; quello agostiniano di Santo Spirito coltivava la tradizionale teologia monastica; quello francescano di Santa Croce offriva lezioni pubbliche di teologia e insegnamenti di filosofia e diritto riservati ai religiosi. Cfr. Manselli 1973 e Maierù 1978: 312 ss.

⁵⁴ Cfr. D'Alatri 1978, Davis 1988: 135-66, Grendler 1989, Gehl 1993, Robiglio 2015.

membri dell'ordine francescano e che, soprattutto, era aperta anche ai laici⁵⁵.

Va però ribadito che il XIII secolo, benché segnato dall'espansione della produzione scritta e dell'alfabetizzazione tra i laici⁵⁶, vedeva circolare un numero ancora relativamente limitato di libri, l'accesso ai quali restava privilegio in gran parte riservato agli "intellettuali di professione" di cui Dante non faceva *stricto sensu* parte. La trasmissione di idee e saperi dal mondo intellettuale a quello laico avveniva per lo più tramite una dimensione essenzialmente non scritta, performativa: *oralità e apprendimento mnemonico* – spesso mediati dalla liturgia o dalla predicazione degli ecclesiastici – erano i grandi pilastri della didattica medievale. Giustamente Barański ha più volte ribadito «l'aspetto topico e frammentario della parola nel Medioevo»⁵⁷, di cui occorre necessariamente tener conto nel valutare la formazione del poeta; il quale, pur sviluppando certamente «un profilo intellettuale del tutto inusitato per un fiorentino»⁵⁸, dovette mettere insieme un'educazione formale abbastanza limitata⁵⁹.

Particolarmente interessante è il *milieu* francescano di Santa Croce, luogo di passaggio di personalità fondamentali del movimento spirituale quali Pietro di Giovanni Olivi e Ubertino da Casale, grandi e originali interpreti delle dottrine di Gioacchino da Fiore⁶⁰. Al tempo in cui Dante frequentava gli *studia* fiorentini, questi autori non avevano ancora composto le loro opere principali – la *Lectura super Apocalypsim* (1297-98) e l'*Arbor vitae crucifixa* (1305) –; ma ciò non costituisce realmente un problema. Nell'ambiente santacrociano il Poeta dovette respirare un'atmosfera carica di fermenti spirituali e apocalittici, e acquisire una conoscenza non superficiale della dottrina di Gioacchino attraverso la fondamentale mediazione degli spirituali⁶¹. Senza dubbio è comune a Dante – specie nella maturità – e ai seguaci dell'Evangelo eterno l'idea che la Chiesa, viepiù corrosa dalla degenerazione conseguente alla *donatio Constantini*⁶², si sia trasformata nella bestia dell'*Apocalisse*; comuni anche l'odio

⁵⁵ Cfr. Brunetti, Gentili 2000 e Davis 1963.

⁵⁶ Occorre, naturalmente, distinguere fra diversi tipi di alfabetizzazione: quella dei lettori professionisti, cioè dei letterati e degli studiosi; quella dei lettori colti, che ha fini di svago e intrattenimento; quella pragmatica di chi doveva utilizzare scrittura e lettura per le transazioni commerciali. Cfr. Parkes 1973 e 1991.

⁵⁷ Barański 2000: 13.

⁵⁸ Santagata 2012: 75. Cfr. Gilson 1965: 202.

⁵⁹ Barański 2000: 18.

⁶⁰ Cfr. Manselli 1955, 1965, 1976, Potestà 1977, 1980 Davis 1982; Barone 1992, Boureau, Piron 1999.

⁶¹ Cristaldi 2000: 63. Cfr. Petrocchi 1969: 27.

⁶² Cfr. *Mon.* II, xii, 8; III, x, 3-17; *Inf.* XIX, 106-117; *Purg.* XXXII, 124-160; *Par.* XX, 55-60. Cfr. Park 2012.

per Bonifacio VIII⁶³ e la certezza del prossimo avvento di un inviato celeste che compirà la vendetta di Dio e ricondurrà la Chiesa alla povertà originaria. Senonché Dante – quale discepolo di Virgilio e Aristotele – non potrà mai far del tutto propri né l'idea degli spirituali di una vita terrena come mera attesa della fine imminente, né il loro scarso interesse per la dimensione politica – per non parlare dell'“anarchismo” evangelico dei gioachimiti –. È possibile ritenere che, negli anni fiorentini, egli abbia colto le suggestioni del *milieu* spirituale e gioachimita e le abbia conservate, foss'anche solo per destinarle ad altre riflessioni, a futuri confronti. Al tempo della *Vita nuova*, infatti, il Poeta coltiva un'escatologia che è ancora quella del mistico, mentre quella del profeta resta ancora da esplorare pienamente. Al gioachimismo, per il momento, non ha nulla da chiedere⁶⁴. Del resto, egli non recepisce solo la lezione di Gioacchino, di Olivi o di Ubertino. Intercetta, invece, diversi filoni della spiritualità duecentesca: i racconti di visioni, la teologia mistica e la psicologia dei vittorini, il fondamentale schema triadico dell'ascesa dell'anima a Dio della tradizione dionisiana – *purgatio* (κάθαρσις), *illuminatio* (ἐλλάμψις) e *unio* (τελείωσις)⁶⁵ – e la ricapitolazione offertane da Bonaventura nell'*Itinerarium mentis in Deum*. Tutto questo ritorna nella *Vita nuova*? Senz'altro no, qualora si pretendesse dal libello un “quadro forte” di corrispondenze con una precisa teoria filosofica o teologica; probabilmente sì, invece, se si ammette che esso rielabori liberamente e in modo originale le sue fonti e abbia per fine non tanto una teoresi più o meno assimilabile alle dottrine dei grandi contemplativi del tempo, quanto piuttosto l'illustrazione di un *itinerarium mentis in Deum per Beatricem*, di un vero e proprio percorso iniziatico scandito da visioni e incentrato sul riconoscimento e la penetrazione della natura miracolosa della Gentilissima. In ciò sta, essenzialmente, l'originalità del Dante della *Vita nuova*: egli, come ben scrive Marigo, «non è imitatore dei mistici ma è egli stesso mistico e quindi originale»⁶⁶.

Semmai, può risultare utile in termini comparatistici esplorare il denso sottobosco delle opere teologiche in volgare che si svilupparono all'esterno dei contesti della teologia universitaria e di quella monastica a partire dal XIII secolo. A tale ambito è stata conferita la designazione complessiva di *vernacular*

⁶³ Manselli 1997: pp. 469-90.

⁶⁴ Cristaldi 2000: 70.

⁶⁵ Si veda *Gerarchia celeste* III, 3 (ed. Scazzoso, Bellini 2009). Non è qui il caso di soffermarci sull'enorme fortuna della tripartizione dionisiana nel Medioevo; basti considerare che essa costituisce lo schema esplicito del trattato *De triplici via* di san Bonaventura ed è considerata materia tradizionale almeno fino a san Tommaso.

⁶⁶ Marigo 1914: 39.

theology: utilizzata per la prima volta dallo storico della letteratura medievale Anthony I. Doyle in riferimento ad alcuni testi devozionali in *Middle English* destinati ai fedeli laici⁶⁷, essa è stata ripresa dal teologo e storico delle religioni Bernard McGinn per indicare complessivamente una “terza via” della teologia medievale, in parte autonoma da quella scolastica e da quella monastica e capace di creare modelli teologici originali, complessi e ambiziosi⁶⁸. La *vernacular theology* è il veicolo principale della “nuova mistica” che fiorisce in Europa a partire dal XIII secolo, sulla cui produzione letteraria si possono individuare alcuni caratteri generali. Anzitutto, sviluppandosi al di fuori delle università e dei monasteri, essa elegge a suoi protagonisti i laici che vivono nel mondo secolare e, in particolare, negli ambienti urbani; pertanto, comunica con le molteplici istanze religiose, culturali e artistiche della società del XIII secolo, dall’esegesi spirituale racchiusa nei sermoni degli ordini mendicanti ai volgarizzamenti di opere in latino, dalla letteratura devozionale alla poesia cortese. Ne consegue che al latino, poco noto ai laici ma anche avvertito come ormai insufficiente per le nuove necessità espressive, si sostituisce progressivamente l’insieme dei volgari, che offrono un notevole apporto di innovazione e creatività. Così, si riscontra un deciso mutamento nelle forme del linguaggio mistico⁶⁹, che esplose in una varietà di generi assai difficili da classificare perché meno codificati di quelli della teologia istituzionale o della letteratura colta: agiografie e autoagiografie, visioni, diari spirituali, lettere, trascrizioni di prediche e trattati. Particolare centralità è assunta dalla poesia, che spesso trae dai moduli erotici della lirica cortese immagini e metafore dell’amore divino: questa produzione, poco propensa alle questioni puramente dottrinali, predilige la presentazione di *exempla* e l’ammaestramento dell’anima in cammino verso

⁶⁷ Doyle 1953.

⁶⁸ Cfr. McGinn 1994, 1996, 2008. Posizioni simili si riscontrano in Watson 1995.

⁶⁹ A determinare l’adozione del volgare nella *vernacular theology* sono motivazioni simili – sebbene assai meno meditate da un punto di vista teorico – a quelle che porteranno Dante a difendere la dignità del volgare. La *Vita Nuova*, infatti, teorizza un rapporto di dialettica e parallelismo fra latino e volgare – e, conseguentemente, fra poesia latina e poesia romanza – in cui la mutazione dello strumento linguistico dipende essenzialmente *a)* dall’argomento amoroso adottato dalla nuova lirica e *b)* dalla modifica della fruizione che ne consegue e che, già secondo Contini (1970, p. 324), sarebbe da interpretare «come allargamento del pubblico nel secolo XII oltre lo stretto ambiente clericale». Allo stesso modo, l’adozione del volgare nelle opere della *vernacular theology* fa sì che il pubblico della nuova teologia sia allo stesso tempo più ampio e più ristretto: più ampio perché essa si rivolge a chiunque, maschio o femmina, di ceto umile o elevato, che sappia leggere nel volgare utilizzato; più ristretto perché, non facendo uso del latino, essa rimaneva virtualmente confinata alle proprie barriere linguistiche. Non a caso i maggiori testi teologici vernacolari vennero tradotti in latino per ricevere una dimensione più universale e stabile nella cultura superiore. Cfr. McGinn 2008: 33 ss.

Dio, ponendo spesso in risalto i limiti della ragione, la passività dell'uomo di fronte all'oltranza talvolta violenta della Grazia, il valore della semplicità, dell'umiltà e della penitenza. Tutto questo si traduce in un'attenzione all'esperienza personale, alla soggettività e al valore delle passioni umane nel cammino spirituale, tanto che si potrebbe parlare di una vera e propria *Erlebnismystik*⁷⁰. Un altro elemento particolarmente rilevante della *vernacular theology* è la centralità attribuita al ruolo della donna. Molte *mulieres sanctae* sono oggetto di biografie o agiografie scritte dai loro confessori o consiglieri religiosi (si pensi, ad esempio, alla *Vita Beatae Mariae Oigniacensis* di Jacques de Vitry o alla *Vita Christinae Stumbelensis* di Pietro di Dacia), da cui spesso traspare un forte sentimento amoroso sublimato o dissimulato nell'amicizia spirituale⁷¹; altre (come Hadewijch di Anversa, Mectilde di Magdeburgo e Margherita Porete) stendono di propria mano autobiografie, diari spirituali, lettere o trattati⁷².

⁷⁰ L'*Erlebnismystik* assume importanza tale da influenzare, ad esempio, anche la teologia "alta" di Bonaventura, contraddistinta proprio da un deciso carattere esperienziale che si rende evidente nell'opera del *Doctor seraphicus* che, secondo McGinn (2008: 150), «non è altro che la descrizione di ciò che ha avuto luogo nell'anima di Francesco, assunto a modello per tutti i mistici». Cfr. Bonaventura, *Itinerarium mentis in Deum*, Prol., 2: «[...] contigit ut nutu diuino circa Beati ipsius transitum, anno trigesimo tertio ad montem Aluernaenae tanquam ad locum quietum amore quaerendi pacem spiritus declinarem, ibique existens, dum mente tractarem aliquas mentales ascensiones in Deum, inter alia occurrit illud miraculum, quod in praedicto loco contigit ipsi beato Francisco, de uisione scilicet Seraph alati ad instar Crucifixi». Molti autori francescani si pongono sulla scia bonaventuriana e compongono opere di "mistica esperienziale" che, non a caso, vengono scritte in latino e sortiscono ampia diffusione in versioni volgarizzate. È il caso, ad esempio, del *De septem itineribus aeternitatis (Di siben strassen zu got)* di Rodolfo di Biberach (1270-1330), dell'anonimo *Arbor amoris (Der Minnebaum)* o dello *Stimulus amoris* di Giacomo da Milano, che conobbe una larghissima diffusione in inglese medio, alto-tedesco medio, basso-tedesco medio, olandese, francese, italiano, spagnolo, polacco, svedese e danese.

⁷¹ Cfr. Coakley 1991: 232.

⁷² Tra i teologi si discuteva se la donna potesse assumere il ruolo di maestra, e da più parti si riteneva che ciò fosse possibile, se non ex officio, quantomeno ex beneficio (cioè per dono della Grazia). Cfr. ad esempio Henricus a Gandavo, *Summa quaestionum ordinarium*, a. XI q. 11 c. 3, vol. I, p. 78 A (ed. Buytaert 1953): «Loquendo autem de docere ex beneficio et charitatis fervore, bene licet mulierem docere, sicut et quemlibet alium si sanam doctrinam habeat; et hoc privatim et in silentio, et non in publico et in facie ecclesiae. Dicendum ad hoc: quod ista quaestio et sequentes differunt a praecedenti. Illa enim quaesivit de potentia absoluta facti, cuius est posse docere, an solius Dei, an quodammodo hominis et angeli. Ista vero quaestiones quaerunt de potentia iuris et auctoritatis, an scilicet status quarundam personarum permittat quod officium doctoris habeant. Respondendum igitur ad istas quaestiones quantum ad potentiam docendi non de facto, sed de iuris permissione. Planum est enim quod de facto quaelibet homines scientes sive vir sive mulier, sive senex sive iuuenis, sive religiosus sive secularis, sive clericus sive laicus potest docere qui novit. Dicendum igitur ad istam propositam quaestionem et consimiliter ad alias quod docere potest aliquis vel ex officio vel ex beneficio».

Come la *Vita nuova*, ad esempio, *Das fliessende Lichte der Gottheit*⁷³ di Mectilde di Magdeburgo si presenta nella forma del prosimetro e unisce materia autobiografica e topiche tradizionali della mistica. Come nel libello dantesco, inoltre, l'opera presenta un visionismo a metà tra le categorie agostiniane della *visio spiritualis* e della *visio intellectualis*⁷⁴, un simbolismo erotico e sponsale e una mistica del saluto (*gruos*) che, proprio come quello di Beatrice, è inteso quale epifania che rovescia i *cliché* cortesi in un'ottica di pura elevazione spirituale⁷⁵. Fondamentale è anche il ricorso a una forma di allegoria mista, da Mectilde stessa definita *allegorische Allegorese*, che riprende immagini bibliche e le applica alla vita della mistica⁷⁶ secondo modalità per certi versi assimilabili a quelle con cui le immagini del *Cantico*, di *Geremia* o dei Vangeli sono assunte nella *Vita nuova* allo scopo di contrassegnare il cammino di Dante. D'altro canto, il *Miroeur des simples ames anienties* di Margherita Porete⁷⁷ condivide almeno in parte le fonti della *Vita nuova* ovvero «il dialogo biblico del *Cantico dei cantici*, il dialogo filosofico accessibile in Occidente grazie a Cicerone e Boezio, e il dialogo interiore che compariva nei romanzi cortesi in francese antico»⁷⁸. Anche in quest'opera è costante il ricorso al linguaggio cortese e alle ipostasi allegoriche.

È interessante confrontare queste opere con la poesia «mistica, ma soggettiva in sommo grado»⁷⁹ della *Vita nuova*. Come le biografie delle *mulieres sanctae*, l'operetta pone al proprio centro una donna per presentarne l'esemplarità e parteciparla al mondo, delineando al contempo il personalissimo itinerario spirituale che Dante ha compiuto attraverso di lei. È, insomma, «una “leggenda di Santa Beatrice” e un “vangelo di Beatrice”, ma anche un *Bildungsroman*, che segue e definisce la formazione del protagonista»⁸⁰. In questo itinerario

⁷³ Ed. Neumann 1990-1993.

⁷⁴ Cfr. Tobin 1995.

⁷⁵ Cfr. Mechtild von Magdeburg, *Das fliessende Licht der Gottheit*, I, 2, 5 e 14; II, 3; IV, 2; V, 18; VI, 1 e 39. Cfr. Seaton 1984.

⁷⁶ È il caso, ad esempio, del già citato dialogo di Mechtild von Magdeburg: il paragrafo III, 3 è basato su *Ct* 8,14 e 2, 4. Cfr. Kemper 1978: 92 ss.

⁷⁷ Marguerite Porete, *Le Mirouer des Simples Ames* (ed. Verdeyen 1986).

⁷⁸ McGinn 2008: 394.

⁷⁹ Auerbach 2005: 26.

⁸⁰ Barberi-Squarotti 1972: 46. Di opinione diversa De Robertis (1974: 76), secondo cui le ambizioni del libello non appaiono «riducibili a quella di una semplice, candida (o calcolata) applicazione di modelli agiografici». Cristaldi (1994: 171) parla di una «mobilitazione dell'epopea dei miracoli in funzione del romanzo ascetico, previa registrazione di quest'ultimo sulle isolate e tuttavia celebri autobiografie esemplari del medioevo». Ma par chiaro che il centro di gravità del libello sia trasferito dal *testimoniato* al *testimone*, dall'*evangelium* di Beatrice all'*itinerarium* di Dante, che proprio dal suo *status* testimoniale riceve esemplarità, nonché convalida e importanza.

spirituale ed esistenziale ad un tempo, l'amore terreno non viene mai ripudiato in nome dell'amor sacro; Beatrice è amata come donna anche quando l'*eros* si affina in *charitas*. Inoltre, come molte opere ascrivibili alla *vernacular theology*, la *Vita nuova* non intende esporre una specifica dottrina – il “quadro forte” cui mi riferivo sopra – ma si presenta come una sintesi sempre originale e libera rispetto alle suggestioni offerte dalle sue numerose fonti, che costituiscono un orizzonte di riferimento vitale ma mai vincolante.

Alla luce di quanto detto finora, è possibile rivolgersi alla *Vita nuova* e alla descrizione del primo incontro tra Beatrice e Dante (II, 1-2):

Nove fiate già appresso lo mio nascimento era tornato lo cielo de la luce quasi a uno medesimo punto quanto a la sua propria girazione, quando a li miei occhi apparve prima la gloriosa donna de la mia mente, la qual fu chiamata da molti Beatrice, i quali non sapeano che si chiamare. Ell'era in questa vita già stata tanto, che nel suo tempo lo cielo stellato era mosso verso la parte d'oriente de le dodici parti l'una d'un grado; sì che quasi dal principio del suo anno nono apparve a me, ed io la vidi quasi da la fine del mio nono.

In questo densissimo passo si manifestano già, benché indirettamente, il numero fatale (il nove) e l'emblematico nome di Beatrice (“colei che dà beatitudine”). Il primo è introdotto da una complessa perifrasi astronomica⁸¹, il secondo par sorgere spontaneamente in chi ammira la fanciulla e contempla gli effetti che ella suscita attorno a sé. La Gentilissima, insomma, irrompe coi requisiti fondamentali di un'epifania del Sacro⁸², come conferma l'uso studiattissimo di termini marcati quali «apparire» e «apparimento», evidenti calchi del latino biblico che fanno riferimento alla visione di Dio o di un'entità

⁸¹ Un ottimo suggerimento viene da Vecce (1994: 165): Dante calcola la propria età al tempo del primo incontro con Beatrice sui movimenti della sfera del Sole (il «cielo de la luce»), che non a caso nell'allegoria del *Convivio* (II, xiii, 15) corrisponde alla scienza del numero, dell'intelligenza numerica del creato, la matematica («arismetica»). Aggiungiamo che l'età di Beatrice è calcolata, invece, sul movimento del Cielo delle Stelle fisse (il «cielo stellato»), che nel *Convivio* (II, xiii, 8) corrisponde sia a «la scienza naturale, che Fisica si chiama» sia a «la prima scienza, che si chiama Metafisica». Dante descrive due movimenti: uno quotidiano («ne lo quale ogni die si rivolve, e fa nova circolazione di punto a punto», *Conv.* II, xiii, 10) che rappresenta le cose corruttibili e, di conseguenza, la Fisica che le ha per oggetto, e un altro lentissimo («quasi insensibile, che fa da occidente in oriente per uno grado in cento anni», II, xiii, 11) che con la sua apparente stabilità rappresenta le cose incorruttibili e, dunque, la Metafisica. È precisamente su questo secondo movimento del cielo delle stelle fisse che Dante regola il tempo di Beatrice, suggerendo quindi un nesso analogico tra lei e le cose immutabili e, per conseguenza, anche con la scienza dei principi primi.

⁸² Su questo aspetto del simbolismo della fanciulla rimando al fondamentale contributo di Gilis 2006.

sovranaturale⁸³. Beninteso: si tratta di un'epifania ancora non pienamente comprensibile per lo stesso protagonista, che solo dopo la morte Beatrice comprenderà appieno come la donna sia «uno nove, cioè uno miracolo, la cui radice, cioè del miracolo, è solamente la mirabile Trinitade» (*Vn* XXIX, 3). Ma qui ha inizio per Dante un vero e proprio percorso di iniziazione profetica che, di visione in visione, lo porterà fino al *raptus* estatico di tipo paolino. Le pagine in cui il Poeta registra la propria reazione all'incontro con Beatrice introducono la vocazione visionaria del libello attraverso l'esaltazione dei sensi visivi⁸⁴ e svolgono la funzione di fondamento teorico della sua psicologia mistica⁸⁵. Vi si legge (*Vn* II, 4-6):

In quello punto dico veracemente che lo spirito de la vita, lo quale dimora ne la secretissima camera de lo cuore, cominciò a tremare sì fortemente, che apparìa ne li menimi polsi orribilmente; e tremando disse queste parole: «Ecce deus fortior me, qui veniens dominabitur michi». In quello punto lo spirito animale, lo quale dimora ne l'alta camera ne la quale tutti li spiriti sensitivi portano le loro percezioni, si cominciò a maravigliare molto, e parlando specialmente a li spiriti del viso, si disse queste parole: «Apparuit iam beatitudo vestra». In quello punto lo spirito naturale, lo quale dimora in quella parte ove si ministra lo nutrimento nostro, cominciò a piangere, e piangendo disse queste parole: «Heu miser, quia frequenter impeditus ero deinceps!».

Già all'inizio del secolo scorso, Marigo ha proficuamente collegato questo passo dal solenne andamento litanico al *De spiritu et anima*, un breve trattato – di incerta paternità, ma attribuito, tra gli altri, a Ugo di San Vittore – che descrive l'articolazione delle potenze dell'anima⁸⁶. Di fronte alle reazioni di pianto e tremore della *vis naturalis* (lo «spirito naturale») e della *vis vitalis* (lo «spirito de la vita»), la *vis animalis* (lo «spirito animale»), la parte più alta dell'anima, riconosce la propria beatitudine in Beatrice, non per caso definita «la gloriosa donna de la [...] mente» (*Vn* II, 1): mente nella quale convergono le facoltà dell'immaginazione, della ragione e della memoria⁸⁷. Certo:

⁸³ Il termine è eminentemente tecnico: Beatrice “appare” (*Vn* II, 1, 2, 3, 5; III, 1; XI, 1; XXXIX, 1) esattamente come Cristo nei Vangeli (*Mr* XVI, 9; *Lc* XXIV, 34; *Ac* IX, 17; *Tt* III, 4). Allo stesso modo si manifestano l'ipostasi di Amore e le visioni nella *Vita nuova* (III, 2; IX, 3; XXIV, 10 e III, 3, 8, 9; XII, 9; XXIII; XLII, 1).

⁸⁴ Cfr. Figurelli 1948: 675.

⁸⁵ Marigo 1914: 80.

⁸⁶ Augustinus (Incertus), *De spiritu et anima*, II, xx (ed. Migne 1844-1855, vol. 40).

⁸⁷ Certo: si potrebbe spiegare il linguaggio di Dante ricorrendo, ad esempio, alla teoria degli spiriti cordiali già presente in Guido Cavalcanti o alla dottrina di Alberto Magno sugli

la ripresa del trattato pseudo-vittorino non impone a Dante alcuna aderenza pedissequa. È vero che la preminenza che egli accorda agli spiriti visivi è tipica dei contemplativi, per i quali la vista costituisce il mezzo attraverso cui un'immagine esterna è introdotta nella mente e vi risveglia una prima idea di Dio⁸⁸; ed è anche vero che Beatrice costituisce una figura silenziosa che il protagonista della *Vita nuova* contemplerà *sempre e solo* con la vista; ma occorre tener presente anche che la Gentilissima, nel libello, è e rimane una donna ed è e rimane amata in quanto tale dal protagonista.

Una complessa rete di analogie, rimandi e allusioni scritturali rivela l'elezione del protagonista, dapprima oscuramente presagita e vieppiù palesata a misura che Beatrice opera con la sua silenziosa maieutica, favorendo in Dante un progresso che è tanto *spirituale* (dall'*eros* alla *charitas*) quanto *poetico* (dalla lirica cortese coi suoi stilemi ormai esausti al nuovo «stilo de la [...] loda», *Vn* XXVI, 4). La nuova poetica risponde a un nuovo modo d'essere del protagonista: è il contrassegno tangibile della *novitas* e, al contempo, il mezzo della sua comunicazione.

Il percorso di Dante è scandito, come si è detto, da una serie di otto visioni:

1. la «maravigliosa visione» di Amore come «signore di pauroso aspetto» è narrata in prosa (III, 3-7) e in versi (*A ciascun'alma*, 10-12);
2. l'apparizione di Amore come «peregrino» è narrata in prosa (IX, 3-7) e in versi (*Cavalcando l'altr'ier*, 9-12);
3. la visione di Amore come «giovane vestito di bianchissime vestimenta» è narrata solo in prosa (XII, 3-9);
4. il vaneggiamento di Dante nella «dolorosa infermitade» e il presagio della morte di Beatrice sono narrati in prosa (XXIII, 4-13) e in versi (*Donna pietosa*, 17-28);
5. l'apparizione di Beatrice e Giovanna-Primavera è narrata in prosa (XXIV, 2-5) e in versi (*Io mi senti'vegliar*, 7-9);
6. la visione di Beatrice in «vestimenta sanguigne», che dissipa l'amore per la Donna Pietosa, è narrata in prosa (XXXIX, 1);
7. la visione di Beatrice in Paradiso è narrata in versi (*Oltre la spera*, XLI, 10-13);
8. la «mirabile visione» finale, infine, non è descritta (XLII, 1).

spiriti preposti al nutrimento. Ma queste spiegazioni non offrirebbero che riferimenti generici, mentre nel *De anima* si ritrova ben più che una sommaria rassomiglianza col passo della *Vita nuova*.

⁸⁸ È anche vero che tale preminenza della vista trova fondamento anche nell'indicazione aristotelica del vedere come momento necessario del nascere dell'amore. Cfr. Mugnai 1976.

Ricapitolando: sette visioni vengono descritte, quattro (1, 2, 4 e 5) in prosa e in versi, due (2, 6) solo in prosa e una (7) solo in versi; quella finale (8) non riceve, invece, alcuna descrizione. Questa sapiente architettura fa sì che, sommando le visioni riportate in prosa e nei versi, si arrivi a dodici, numero di chiarissimo valore simbolico⁸⁹.

La natura profetica delle visioni e la loro origine divina sono confermate rispettivamente dal fatto che il loro oggetto non potrebbe essere noto al protagonista con i mezzi naturali della ragione e dal fatto che esse si rivelano funzionali al suo percorso religioso e spirituale. Esse, inoltre, possono essere catalogate in base alle teorie analizzate sopra. Nessun dubbio che le prime sei si confacciano alla *visio imaginaria*: Dante si premura, peraltro, di annotare che le visioni 1 e 3 avvengono nel sonno, le visioni 2, 5 e 6 in stato di veglia e la 4 nel delirio della malattia. Le ultime due, invece, sembrano presentate come esempi di *visio in raptu*. Per la 7 parrebbe lasciarlo intendere il sonetto *Oltre la spera*, in cui il pensiero («sospiro», v. 2) di Dante viene sollevato da un'«intelligenza nova» (v. 3) mossa dall'amore per Beatrice fino all'Empireo e vi contempla la donna nella gloria dei beati; tanto si profonda nella contemplazione paradisiaca che i sensi razionali non riescono a comprendere né a trattenere altro che un vago ricordo⁹⁰. Per quanto riguarda la visione 8, infine, si tratta certamente di un evento di grazia che avviene al di là delle determinazioni cronologiche – non più, dunque, nel χρόνος, ma nel καιρός –. Sull'oltranza della visione cala il silenzio di Dante; non assoluto bensì relativo e subordinato alla capacità del Poeta di scriverne più degnamente in futuro (*Vn XLII*):

[...] apparve a me una mirabile visione, ne la quale io vidi cose che mi fecero proporre di non dire più di questa benedetta, infino a tanto che io potessi più degnamente trattare di lei. E di venire a ciò io studio quanto posso, sì com'ella sa veracemente; sì che, se piacere sarà di colui a cui tutte le cose vivono, che la mia vita duri alquanti anni, io spero di dire di lei quello che mai non fue detto d'alcuna.

Questi elementi suggeriscono che la «mirabile visione» appartiene allo stesso genere della precedente, ma si pone su un più alto livello poiché deter-

⁸⁹ Per una visione generale del simbolismo legato ai numeri cfr. Brach 1999.

⁹⁰ Cfr. *Vn XLI*, 6: «[il pensiero] la vede tale, cioè in tale qualitate, che io non lo posso intendere, cioè a dire che lo mio pensiero sale ne la qualitate di costei in grado che lo mio intelletto no lo puote comprendere; con ciò sia cosa che lo nostro intelletto s'abbia a quelle benedette anime sì come l'occhio debole a lo sole». Riconosce nel sonetto *Oltre la spera* (*Vn XLI*, 10-13) la rappresentazione di un rapimento già Marigo (1914: 19 ss. e 67 ss).

mina nel protagonista la volontà e l'impegno di una *denuntiatio* avvenire⁹¹.

La vocazione visionaria della *Vita nuova*, dunque, appare contrassegnata da un'evoluzione: dalla «maravigliosa visione» che avviene senza illuminazione di giudizio⁹² alla «mirabile visione» che si realizza nella forma del *raptus* di tipo paolino e obbliga Dante in senso specificamente profetico. Il libello articola, inoltre, una sottile filigrana di allusioni scritturali fortemente contrassegnate. Valgano solo alcuni esempi:

- il turbamento scatenato nel protagonista dal primo incontro con Beatrice riecheggia il folgoramento di san Paolo sulla via di Damasco (*At* 9,3-9) con un chiaro senso metanoietico e investitoriale;
- le parole pronunciate tra timore e tremore dallo «spirito de la vita» («Ecce deus fortior me») richiamano un contesto profetico e un'indicazione messianica («ecce Deus vester, ecce Dominus Deus in fortitudine veniet», *Is* 40,9-10);
- la «maravigliosa visione» è costruita su una serie di puntuali coincidenze con la prima visione di Ezechiele (1, 4; 26-28; 2,1; 4)⁹³.

A un tipo più specificamente apocalittico di profetismo appartengono:

- l'apparizione di Amore «vestito di bianchissime vestimenta», che richiama l'angelo dal «vestmentum [...] candidum sicut nix» (*Mt* 28,3) che sta presso sepolcro di Cristo, il giovane «coopertum stola candida» (*Mc* 16,5), gli angeli «vestiti lino mundo et candido» e il Figlio dell'Uomo «vestitum potere» dell'*Apocalisse* (15,6; 1,13);
- la visione durante «dolorosa infermitade», densa di rimandi scritturali che suggeriscono analogie tra Beatrice e Cristo e preparano la futura investitura di Dante a «profeta» della *santa* Beatrice⁹⁴;
- la quinta visione, che assimila Giovanna-Primavera a san Giovanni Battista («lo quale precedette la verace luce», *Vn* XXIV, 4) e collega Beatrice implicitamente a Cristo e esplicitamente ad Amore («E chi volesse sottilmente considerare, quella Beatrice chiamerebbe Amore, per molta simiglianza che ha meco», 5).

⁹¹ Mineo 1968: 107 ss.

⁹² Proprio in quanto priva di illuminazione di giudizio, la «maravigliosa visione» richiede un'interpretazione esterna: perciò Dante si rivolge ai «famosi trovatori», ai «fedeli d'Amore» (*Vn* III, 9), ma questi non riusciranno a offrirgli un «verace giudizio» (III, 15).

⁹³ Ma l'«Ego Dominus tuus» di *Vn* III, 3 richiama assai suggestivamente l'«Ego sum Dominus Deus tuus» dell'*Esodo* (20,2), inaugurando un'analogia tra Dante e Mosè, per tradizione il maggiore dei profeti quanto a conoscenza intellettuale e valore della missione.

⁹⁴ Cfr. Mineo 1968: 127 ss.

Ma è senz'altro la morte di Beatrice a costituire il momento determinante in rapporto alla funzione profetica del protagonista della *Vita nuova*. L'evento luttuoso, d'altro canto, attiva virtualmente il conferimento della missione profetica. Nell'annunciarlo, Dante fa nuovamente ricorso al simbolismo numerico: non riferisce direttamente la perdita della donna, ma la indica con una serie di ricorrenze calendaristiche utili a ricondurre ancor più saldamente l'amata al paradigma novenario (*Vn XXIX, 1*):

Io dico che, secondo l'usanza d'Arabia, l'anima sua nobilissima si partio ne la prima ora del nono giorno del mese. E secondo l'usanza di Siria, ella si partio nel nono mese de l'anno, però che 'l primo mese è ivi Tisirin primo, lo quale è a noi Ottobre. E secondo l'usanza nostra, ella si partio in quello anno de la nostra indizione, cioè de li anni Domini, in cui lo perfetto numero era compiuto nove volte in quello centinaio nel quale in questo mondo ella fue posta, ed ella fue de li cristiani del terzodecimo centinaio.

I tre calendari (arabo, siriano e romano) sono peraltro assunti per manifestare la portata universale della morte di Beatrice in quanto rappresentano le famiglie liturgiche cristiane: quella alessandrina di rito copto (ovvero la Liturgia di san Marco), quella antiochena di rito siriano (la Liturgia di san Giacomo fratello di Dio) e quella romana. L'annuncio della morte assolve, dunque, a un'aurorale mediazione profetica, è segno di un profetismo *implicito* che troverà ulteriore applicazione nel "culto di Beatrice" promosso dal protagonista nei capitoli finali. Tappe ulteriori dell'*iter* profetico di Dante sono:

- il capitolo XXVIII, che annuncia la morte della donna riprendendo fin dall'inopinato *incipit* le *Lamentationes* («Quomodo sedet sola civitas», 1,1);
- la lettera con cui Dante racconta di aver comunicato il luttuoso evento «a li principi de la terra» (*Vn XXX, 1*), aperta ancora dalle parole del testo geremiano;
- l'episodio in cui egli informa i pellegrini diretti a Roma con un sonetto, *Deh peregrini che pensosi andate* (*Vn XL, 9-10*), che è un ulteriore richiamo al profeta veterotestamentario («O vos omnes qui transitis per viam», 12,18).

Questo percorso di "iniziazione profetica" si articola entro uno schema essenzialmente triadico, perfettamente sovrapposto ai principali nuclei tematici del «libello» magistralmente delineati da Singleton:

- il primo (capitoli I-XIX) esamina *gli effetti dell'amore sul Poeta* e rappresenta una maniera poetica ancora legata ai *cliché* cortesi;
- il secondo (capitoli XX-XXIX) è incentrato sulla *lode di Beatrice* e sull'approdo allo «stilo de la loda»;

- il terzo (capitoli XXX-XLII) riferisce quanto avviene *dopo la morte di Beatrice* fino alla visione finale⁹⁵.

Questo schema trova più di un'affinità con quello del bonaventuriano *Itinerarium mentis in Deum* di Bonaventura, che a sua volta riprende la grande tradizione neoplatonica e vittorina⁹⁶: per il *doctor seraphicus* la vita umana è essenzialmente un viaggio dell'anima verso Dio scandito da una serie di illuminazioni prodotte dalla luce divina:

- la prima fa sì che l'anima guardi fuori di sé e ravvisi l'impronta di Dio nel Creato e nelle creature («oportet nos transire per uestigium, quod est corporale et temporale et extra nos, et hoc est *deduci in via Dei*»)⁹⁷;
- la seconda fa sì che l'anima guardi dentro se stessa e si riconosca come immagine di Dio («oportet, nos intrare ad mentem nostram, quae est imago Dei aeuiterna, spiritualis et intra nos, et hoc est *ingredi in ueritate Dei*»)⁹⁸;
- la terza permette all'anima di contemplare Dio non più *extra* o *intra* ma oltre se stessa («oportet, nos transcendere ad aeternum, spiritualissimum, et supra nos, aspiciendo ad primum principium, et hoc est *laetari in Dei notitia et reuerentia maiestatis*»)⁹⁹.

Applicato alla *Vita nuova*, tale schema generale offre più di un punto di contatto. L'illuminazione *extra nos* può essere accostata al primo nucleo del libello, poiché per Dante l'ascesa prende le mosse dall'ammirazione di Beatrice¹⁰⁰; l'illuminazione *intra nos* al secondo nucleo, col fondamentale approdo spirituale e poetico della «loda» corrispondente a un'interiorizzazione dell'amore¹⁰¹; l'il-

⁹⁵ Cfr. Singleton 1968: 114 ss.

⁹⁶ Su Bonaventura si vedano Quinn 1973, Vanni Rovighi 1974, Gilson 1994, Cullen 2006 e Hammond, Hellmann, Goff 2013. Sul neoplatonismo medievale si vedano Von Ivánka 1964, Faes de Mottoni 1979 e Beierwaltes 1998. Per una visione generale del platonismo nel suo dispiegarsi storico si veda Reale 2010.

⁹⁷ Bonaventura, *Itinerarium mentis in Deum*, I, ii, 3. Cf. II, xi, 1: «colligere possumus, quod omnes creaturae istius sensibilis mundi animum contemplantis et sapientis ducunt in Deum aeternum».

⁹⁸ *Ibi*, I, ii, 4.

⁹⁹ *Ibi*, I, ii, 5.

¹⁰⁰ Questo grado dell'*Itinerarium* di Bonaventura è, dunque, incentrato sui sensi esteriori; non per caso, all'inizio della *Vita nuova* Dante rappresenta lo «spirito animale» che parla di Beatrice agli spiriti visivi dicendo loro: «Apparuit iam beatitudo vestra» (*Vn* II, 5). Il primo riconoscimento della natura spirituale della donna passa proprio attraverso i sensi e si manifesta come un'intuizione precoce, vaga, un presentimento cui non per caso si prestano le parole di Omero: «Ella non pare figliuola d'uom mortale, ma di dio» (II, 8), parole che stanno ancora, inevitabilmente, entro i limiti del paragone e dell'impressione soggettiva.

¹⁰¹ Il sentimento di Dante, vagliato al fuoco della sua stessa potenza e della sofferta nega-

luminazione *supra nos*, infine, può essere accostata all'ultimo nucleo, contrassegnato dal cordoglio e dalla commemorazione per l'amata scomparsa, dalla grave crisi scatenata dall'infatuazione per la Donna Pietosa – sentimento «avversario de la ragione», «malvagio desiderio» e «vana tentazione» (*Vn*, XXXIX, 1, 2 e 6)¹⁰² – e dalla «forte imaginazione» (1) di Beatrice che rinnova l'anima del protagonista affinché la contemplazione riprenda e risulti anzi più concreta e profonda.

Come nella *Commedia*, anche nella *Vita nuova* il protagonista sperimenta un'estasi; in entrambi i casi, però, essa non è immediata ma passa attraverso una gradazione che determina effetti sensibili. È vero, però, che tra il libello e il Poema sacro cambia il grado della cooperazione del protagonista nell'itinerario verso Dio. Molto più che nell'opera giovanile, nel Poema sacro il protagonista dovrà collaborare attivamente con il disegno divino che ha predisposto per lui l'«altro viaggio» (*Inf.* I, 91).

Se ne potrebbe concludere, pertanto, che la *Vita nuova* non è un'opera profetica nella struttura generale – dal momento che questa è autobiografica e biografica o agiografica –, ma è essenzialmente consacrata alla rappresentazione dell'iniziazione e della nascita di un profeta¹⁰³.

4. Profetismo “imperiale” tra Convivio, Monarchia ed Epistole

L'aspirazione a una profonda riforma della *societas christiana* traspare, prima ancora che nella *Commedia*, nei due grandi trattati di Dante: il *Convivio* e la *Monarchia*. Tale aspirazione ha portato più di un lettore a vedere nel Poeta

zione del saluto da parte della donna, fa sì ch'egli impari via via a riporre la propria beatitudine «in quello che non [...] puote venire meno» (*Vn* XVIII, 4).

¹⁰² Questo termine è probabilmente da intendersi nel triplice senso di “vanità”, “esperienza vana” e di “vaneggiamento”: quanto di più lontano dall'amore retto dal «fedele consiglio de la ragione» (*Vn* II, 9) per Beatrice. Nell'episodio non è in causa tanto la Donna Pietosa come figura esterna, quanto la sua immagine che assale l'anima di Dante, un tempo mobilitata (e nobilitata) dall'amore per Beatrice. Il nuovo innamoramento è presentato una sorta di “scalata” della Pietosa lungo le facoltà dell'anima: nel sonetto *L'amaro lagrimar che voi faceste*, il cuore rimprovera gli occhi per la loro infedeltà a Beatrice (XXXVIII, 6-8, vv. 12-14); nel capitolo successivo, però, il cuore stesso vacilla e infine cede, lasciando la sola ragione a estremo baluardo di fedeltà alla memoria (XXVIII, 1-3). Resta, a tenere la rocca, solo la mente – dominio riconosciuto di Beatrice – che si oppone al nuovo, fiorente sentimento: ed è in questa chiave che bisogna interpretare lo scontro tra il cuore e l'anima nel sonetto *Gentil pensiero che parla di vui* e nella relativa prosa di commento (XXXVIII, 5-6). È, dunque, uno svolgimento uguale e opposto a quello del capitolo II.

¹⁰³ Mineo 1968: 130.

un simpatizzante di moti prossimi, se non addirittura pienamente ascrivibili, all'eresia. Una tendenza certo sproporzionata cui se ne è spesso contrapposta un'altra, almeno altrettanto esagerata, a guardare Dante come un indefesso continuatore delle dottrine tomistiche, un acceso fautore *ante litteram* dell'infallibilità papale e uno strenuo difensore del dominio temporale della Chiesa. Ma come già segnalavano – per citare due studiosi pur assai distanti tra loro – René Guénon e Bruno Nardi, il pensiero di Dante andrebbe cercato al di là di mere preoccupazioni settarie o apologetiche¹⁰⁴.

Appare chiaro, anzitutto, che la riforma della *societas christiana* non era predicata solo dai movimenti eretici – ad esempio i catari o i dolciniani –: l'aveva agognata Gioacchino da Fiore e l'attendeva, ormai prossima, il Francescanesimo spirituale. Se si guarda al *Convivio* e alla *Monarchia* alla luce del profetismo, si noterà come l'idea di una stretta osservanza aristotelica o tomistica da parte di Dante vada quantomeno ridimensionata di fronte alla palese avversione del Poeta per le ricchezze e alla sua esaltazione della povertà – che né Aristotele né Tommaso sostennero mai –. Occorre invocare altre fonti, da individuare probabilmente nello stoicismo latino con le sue numerose propaggini tardoantiche e altomedievali: Cicerone, Lucano, Seneca, dunque Boezio e la trafia del cosiddetto agostinismo politico¹⁰⁵, ma anche quanto, di questa tradizione, fu intercettato dal Francescanesimo, coniugato da Bonaventura con l'ideale di *paupertas* e rielaborato – per il tramite del *doctor seraphicus* – da Pietro di Giovanni Olivi.

Occorre puntualizzare che quando Dante pensa a una riforma della *societas christiana* non è mai mosso da interessi meramente politici: egli non immagina un riassetto sociale o amministrativo bensì il rinnovamento di un ordine sacro, stabilito *ab origine* dalla Provvidenza per far sì che gli uomini gravati dal peccato potessero pervenire prima alla felicità terrena («beatitud[o] [...] huius vite»), quindi alla beatitudine celeste («beatitud[o] vite eterne», *Mon.* III, xvi, 7). A questo duplice fine erano stati ordinati da Dio l'autorità spirituale e il potere temporale, il Papato e l'Impero, i «due soli» (*Purg.* XVI, 107) donati all'uomo quali «remedia contra infirmitatem peccati» (*Mon.* III, iv, 14). Scrive Dante (*Mon.* III, xvi, 10):

Propter quod opus fuit homini duplici directivo secundum duplicem finem: scilicet summo Pontifice, qui secundum revelata humanum genus perduceret ad vitam eternam, et Imperatore, qui secundum philosophica documenta genus humanum ad temporalem felicitatem dirigeret.

¹⁰⁴ Cfr. Guénon 2001, e Nardi 1942: 272. Sul dantismo di Guénon, si vedano Pizzimento 2018 e 2020.

¹⁰⁵ Cfr. Cristaldi 2000: 128.

Quanto sostengo richiede una breve digressione che riguarda l'interpretazione del pensiero di Dante da parte di due autorevoli – sebbene assai distanti tra loro – pensatori come Julius Evola e René Guénon, qui utili da assumere per la radicale opposizione delle loro idee. Il primo, assai propenso a leggere in Dante un fautore del “mito imperiale”, nega al suo guelfismo una realtà teorica e storica persistente poiché, a suo dire:

un Impero, *che sia davvero un Impero*, è impossibile che possa tollerare in sé o sopra di sé una Chiesa come una organizzazione distinta. [...] Un impero è tale solamente quando lo permei una immanente spiritualità; ma in tal caso è evidente che l'Impero non può riconoscere una qualsiasi organizzazione che si arroghi la prerogativa delle cose dello spirito¹⁰⁶.

Evola ritiene, pertanto, che Dante e i Fedeli d'Amore, oltre a costituire una catena iniziatica, fossero una vera e propria organizzazione che sosteneva la causa dell'Impero e avversava la Chiesa¹⁰⁷. È ben vero, tuttavia, che il Poeta si professa «pius in Christum, pius in ecclesiam» (*Mon.* III, iii, 18) e che anche quando si scaglia contro la corruzione del Papato non vien meno nella «reverenza de le somme chiavi» (*Inf.* XIX, 101). L'invettiva di Dante, insomma, non riguarda la Chiesa in quanto istituzione; quanto ai pontefici, egli si preoccupa sempre di distinguere tra la fallibilità della persona e l'infallibilità dell'ufficio che essa ricopre, e, se pure condanna gli uomini, non per questo osteggia l'autorità di cui sono investiti¹⁰⁸.

Ora, la questione dei rapporti tra l'autorità spirituale e il potere temporale si fonda, in ultima analisi, su quella relativa ai rapporti tra conoscenza e azione che ne costituiscono i rispettivi domini. Come spiega Guénon, la prima «si fonda interamente sulla conoscenza, poiché la sua funzione essenziale [...] è la conservazione e l'insegnamento della dottrina», l'altro «nelle sue diverse forme, militare, giudiziaria e amministrativa, è completamente impegnato nell'azione»¹⁰⁹. Beninteso: l'Impero è, come giustamente afferma Evola,

¹⁰⁶ Evola 2004: 68 ss. La funzione dell'Impero nell'economia della Redenzione è messa particolarmente in rilievo da Valli 1922.

¹⁰⁷ Evola 1972: 163.

¹⁰⁸ Si pensi alla figura esemplare di Bonifacio VIII, alla cui politica di ingerenza su Firenze Dante si oppose strenuamente. La brama di potere del pontefice, il suo traffico delle cose sacre, lo porranno senza meno fra i simoniaci (*Inf.* XIX 52-57), mentre la sua guerra con la famiglia dei Colonna per la supremazia nella curia romana gli varrà l'epiteto di «principe d'i novi Farisei» (XXVII, 85). Dante rileva e condanna quasi ogni aspetto della politica sleale e spregiudicata di Bonifacio: l'aver tenuto una condotta falsamente imparziale nel dissidio tra bianchi

permeato di spiritualità. Nell'espletare la sua azione, infatti, esso assolve a quel che Guénon definisce il «mandato celeste»¹¹⁰. Tuttavia ciò ha una radice proprio nel rapporto tra le due istituzioni, «in virtù di una delegazione da parte dell'autorità spirituale a cui questo potere appartiene “eminentemente”»¹¹¹. Così Guénon riassume l'origine e la gerarchia delle due funzioni:

Quando il sacerdozio non compori in modo abituale l'esercizio effettivo della regalità, occorre che i rappresentanti rispettivi del sacerdozio e della regalità traggano il loro potere da una fonte comune, la quale è «al di là delle caste»; la differenza gerarchica che esiste tra essi consiste nel fatto che il sacerdozio riceve il proprio potere direttamente da questa fonte, con la quale è, per sua natura, in contatto immediato, mentre la regalità, in virtù del carattere più esteriore e più propriamente terrestre della sua funzione, non può ricevere il proprio se non attraverso il tramite del sacerdozio. [...] Perciò, se si vuole risalire all'origine prima dei due poteri sacerdotale e regale, bisogna cercarla nel “mondo celeste”¹¹².

Quanto Guénon sostiene mi sembra consonare con le parole di Dante. Con la differenza che, secondo il Poeta, le istituzioni rappresentanti l'autorità spirituale e il potere temporale, il Papato e l'Impero, discendono entrambe *direttamente da Dio*, benché ciascuna «cum suis differentialibus» (*Mon.* III, xii, 10). Inoltre, l'autorità della Chiesa non può essere *causa* del potere imperiale, e un argomento, tra gli altri, risulta particolarmente stringente: le Scritture prescrivono all'autorità spirituale una distanza dai beni mondani del tutto incompatibile con una pretesa dipendenza da essa del potere temporale, che invece di quei beni deve disporre (*Mon.* III, xiii, 5):

Quinymo invenio sacerdotes primos ab illa de precepto remotos, ut patet per ea que Deus ad Moysen; et sacerdotes novissimos, per ea que

e neri (VI, 67-69), l'aver sollecitato e accolto il consiglio fraudolento di Guido de Montefeltro per abbattere i Colonna (XXVII 70 ss.), l'aver simulato un'alleanza con Filippo il Bello (*Purg.* XXXII, 148-152). Il Poeta non esita, d'altro canto, ad attribuirgli la causa del suo esilio (*Par.* XVII 49-50). Insomma: Bonifacio è a tutti gli effetti un papa indegno, perfino un usurpatore (XXVII, 22-27). Ma la sua usurpazione non si riferisce al modo giuridico con cui la *cathedra Petri* è stata occupata, quanto all'indegnità con cui è tenuta. Tant'è che, malgrado tutto, egli resta il legittimo vicario di Cristo agli occhi di Dante; il quale, dal canto suo, non potrà che condannare lo schiaffo di Anagni (*Purg.* XX, 85-90), nel quale vedrà anzi rinnovarsi, con le offese inflitte al papa, quelle fatte a Cristo.

¹⁰⁹ Guénon 1972: 48.

¹¹⁰ *Ibi*: p. 52.

¹¹¹ *Ibidem*.

¹¹² *Ibi*: 63 ss.

Cristus ad discipulos: quam quidem ab eis esse remotam possibile non est, si regiminis temporalis auctoritas a sacerdotio demanaret, cum saltem in auctorizando sollicitudo provisionis instaret, et deinde cautela continua ne auctorizatus a tramite rectitudinis deviare.

Tutto questo, riportato ai termini posti da Guénon, equivale a dire che l'autorità spirituale *non può né deve* scendere dal dominio della conoscenza a quello dell'azione, né distogliersi dall'immobilità perfetta della pura contemplazione per implicarsi in ciò che è mobile ed esteriore. Ciò non significa che tra «i due soli» non si dia una gerarchia, e Dante lo specifica chiaramente (*Mon.* III, xvi, 18):

Illa igitur reverentia Cesar utatur ad Petrum qua primogenitus filius debet uti ad patrem: ut luce paterne gratie illustratus virtuosius orbem terre irradiet, cui ab Illo solo prefectus est, qui est omnium spiritualium et temporalium gubernator.

L'autorità spirituale, perciò, infonde sul potere temporale un'influenza necessaria affinché esso eserciti regolarmente le sue funzioni. Ora, tale influenza è, per Dante, un'azione di grazia che il Papato esercita sull'Impero; e – come gli ben sa dalla teologia – la grazia non fonda una natura ma la presuppone e la porta a perfezione («Gratia [praesupponit] naturam», «non tollat naturam, sed perficiat»¹¹³).

Da quanto detto consegue la necessità che la riforma riguardi tanto il Papato quanto l'Impero. Il loro equilibrio, come si è detto, è stato incrinato dalla *donatio Constantini*¹¹⁴, cui sono seguiti l'indebito sconfinamento della Chiesa nel dominio temporale e la sua corruzione nonché la debolezza di un Impero reso incapace di curarsi dell'intera *societas christiana* e sempre più disinteressato a farlo. Occorre perciò, anzitutto, un ritorno della Chiesa alla povertà originaria. Con questo argomento, Dante si avvicina senz'altro alla

¹¹³ *Sum. Theol.*, I^a q. 2 a. 2 ad 1; I^a q. 1 a. 8 ad 2.

¹¹⁴ Sull'irregolarità della donazione Dante si dilunga nella *Monarchia*; non a caso ricorre, tra gli altri argomenti, a un vero e proprio cavallo di battaglia dei fautori del pauperismo ecclesiastico: «Sed ecclesia omnino indisposita erat ad temporalia recipienda per preceptum prohibitivum expressum, ut habemus per Matheum sic: “Nolite possidere aurum, neque argentum, neque pecuniam in zonis vestris, non peram in via” etc. Nam etsi per Lucam habemus relaxationem precepti quantum ad quedam, ad possessionem tamen auri et argenti licentiam Ecclesiam post prohibitionem illam invenire non potui. Qua re, si Ecclesia recipere non poterat, dato quod Constantinus hoc facere potuisset de se, actio tamen illa non erat possibilis propter patientis indispositionem. Patet igitur quod nec Ecclesia recipere per modum possessionis, nec ille conferre per modum alienationis poterat» (*Mon.* III, x, 14-15). Cfr. *Mt* 10,9 e *Lc* 22,36.

posizione dei francescani: non tanto, però, a quella di Bonaventura – per il quale la spoliazione è un fatto riservato al solo Ordine minoritico, mentre il pontefice deve mantenere le sue prerogative temporali, assurgendo anzi a detentore supremo di ogni potere –, quanto a quella di Pietro di Giovanni Olivi, assertore di una Chiesa interamente povera e priva di alcun deterrente giuridico¹¹⁵.

D'altro canto, il *Convivio* lamenta la disastrosa eclissi dell'Impero, la cui inerzia ha ridotto la «misera Italia» «senza mezzo alcuno alla sua gubernazione» (*Conv.* IV, ix, 10). Cadrebbe certamente nel vuoto la voce di Dante – così desideroso di impartire un magistero morale – se si limitasse a giudicare il proprio tempo, a voler agire su di esso. Il Poeta sceglie invece di innalzarla di grado, attuandone una vera e propria *riconversione in profetismo*¹¹⁶. Non si tratta semplicemente di appuntare le speranze su questo o quell'imperatore, né di compilare un astratto *speculum principis* che rimarrebbe lettera morta: occorre, invece, auspicare una rinascita del principio imperiale stesso. Tutto questo passa necessariamente da una rappresentazione provvidenziale dell'Impero Romano, rispetto al quale l'istituzione del tempo di Dante è in diretta continuità. Basti una citazione brevissima (*Conv.* IV, iv, 11):

Onde non da forza fu principalmente preso per la romana gente, ma da divina provedenza, che è sopra ogni ragione. Ed in ciò s'acorda Virgilio nel primo dello Eneida, quando dice, in persona di Dio parlando: «A costoro – cioè alli Romani – né termine di cose né di tempo pongo; a loro hoe dato imperio senza fine».

La chiara citazione dal poeta dell'*Eneide*¹¹⁷ – considerato un precursore del Cristianesimo, tanto da esprimersi «in persona di Dio» – conferisce una garanzia a quelli che sono, a tutti gli effetti, i primi passi compiutamente profetici di Dante. Il *Convivio*, perciò, pone il tema della *monarchia universalis* entro il processo della Redenzione. Il Poeta, ponendosi sulla scia di Virgilio, si presenta ora come *scriba* di uno scriba ispirato¹¹⁸.

Assai interessanti sono, d'altro canto, i riferimenti profetici contenuti nelle *Epistole* politiche (V, VI e VII) di Dante – rispettivamente indirizzate ai signori d'Italia, ai fiorentini e all'imperatore Enrico VII – e in quella *Ai Cardinali*

¹¹⁵ Cfr. Cristaldi 2000: 189.

¹¹⁶ Cfr. Cristaldi 2011: 198.

¹¹⁷ Cfr. *Aen.* I, 278-279: «His ego nec metas rerum nec tempora pono, / imperium sine fine dedi».

¹¹⁸ Cfr. Cristaldi 2000: 201.

italiani (XI)¹¹⁹. Se, come dicevo, la *Vita nuova* culminava in un profetismo implicito, adesso le istanze della *denuntiatio* profetica si fanno piene e compiute. L'epistolografia dantesca, pur informata dalla coscienza letteraria del tempo sotto il profilo contenutistico, strutturale, retorico e stilistico, guarda altresì alla tradizione biblica delle lettere profetiche e apocalittiche – anzitutto quella di Geremia (29,1-32) e quelle alle Sette Chiese dell'*Apocalisse* (2,1-3,22) – ma anche, ad esempio, all'epistolario di Bernardo di Chiaravalle. In particolare, le *Epistole* politiche presentano fondamentali analogie strutturali coi passi profetici delle Scritture, che servono a organizzare un discorso ora di minaccia e riprovazione, ora di attesa e speranza; e rivelano un Dante che assolve all'aspetto più schiettamente politico della funzione profetica – beninteso: “politico” nel senso sopra indicato –, presentandosi quale guida morale della collettività e dei signori¹²⁰. Le *Epistole* politiche, perciò, portano avanti e declinano in un senso specifico le medesime istanze che hanno già contrassegnato la lettera indirizzata «a li principi de la terra» della *Vita nuova*.

Senza pretese di esaustività, intendo delineare alcune sporgenze particolarmente rilevanti in senso profetico all'interno delle *Epistole* dantesche. Già quella *Ai signori d'Italia* apre con una duplice citazione nella quale confluiscono tradizione biblica ed eredità classica (*Ep.* V, 1 [2]):

«Ecce nunc tempus acceptabile», quo signa surgunt consolationis et pacis. Nam dies nova splendescit ab ortu auroram demonstrans.

Vi si riconoscono, da un lato, la predicazione di san Paolo («Ecce nunc tempus acceptabile», *2Cor* 6,2; ma il motivo è già nelle parole «In tempore beneplaciti exaudivi te» di *Is* 49,8)¹²¹ e, dall'altro, la lezione di Virgilio («iam nova progenies caelo dimittitur ab alto», *Ecloga* IV, 7). Il Messia biblico confluisce nel *Puer* virgiliano e con quest'ultimo si proietta sulla figura di Enrico VII, la cui *Romfahrt* è invocata da Dante come avvio di una provvidenziale *renovatio* della *societas christiana*. L'imperatore, del resto, è anche investito del ruolo di nuovo Mosè: Dio, infatti (*Ep.* V, 1 [4]),

¹¹⁹ Cfr. Di Giannatale 1978, Russo 1987: 59-73, Di Patre 1990, Rigo 1994: 33-44, Di Scipio 1995: 143-184, Pertile 1997, Marini 2001, Brillì 2017.

¹²⁰ Mineo 1968: 145. Cfr. Renucci 1965: 405 ss. e 1967: 324 ss.

¹²¹ Brillì (2017: 447) ricorda come sia tipico delle *Epistole* «il riferimento non a un ipotesto scritturale singolo bensì a un sistema di ipotesti e, come ovvio, non ci si riferisce tanto a reticolati testuali generati dalle libere associazioni della memoria individuale bensì a sistemi già codificati, nella stessa *Vulgata* o ad opera della tradizione esegetica ovvero liturgica medievale».

Moysen alium suscitavit qui de gravaminibus Egiptiorum populum suum eripiet, ad terram lacte ac melle manantem perducens.

Un passo, quest'ultimo, tutto strutturato sull'*Esodo* (3,7-8):

Vidi afflictionem populi mei in Aegypto et clamorem eius audivi propter duritiam eorum qui praesunt operibus et sciens dolorem eius descendi ut liberarem eum de manibus Aegyptiorum et educerem de terra illa in terram bonam et spatiosam in terram quae fluit lacte et melle.

La lettera *Ai fiorentini*, dal canto suo, colpisce anzitutto per la predizione di gravi sciagure per la città di cui Dante si fa latore (*Ep.* VI, 4 [17]):

Et si presaga mens mea non fallitur, sic signis veridicis sicut inexpugnabilis agumentis instructa prenuntians, urbem diutino merore confectam in manus alienorum tradi finaliter, plurima vestri parte seu nece seu captivitate disperdita, perpessuri exilium pauci cum fletu cernetis¹²².

Questa predizione è interessante perché costituisce solo *lato sensu* una profezia, in quanto si fonda sulla conoscenza naturale data dall'osservazione e interpretazione di segni e, soprattutto, potrebbe *non avverarsi*, dal momento che la «presaga mens» del Poeta potrebbe anche fallire. Ci sembra che, da un lato, Dante voglia conformarsi al modello profetico veterotestamentario – in cui, come abbiamo detto, la realizzazione delle promesse o delle minacce di Dio è subordinata alla condotta del suo popolo – e, dall'altro, rimanga prudente di fronte all'aspetto più specificamente divinatorio del profetismo.

Decisamente profetica è, invece, l'analogia tra Cristo ed Enrico, insinuata con l'adattamento a quest'ultimo del discorso messianico di Isaia («Vere languores nostros ipse tulit et dolores nostros ipse portavit», 43,4). L'imperatore è così elevato a *figura Christi* che assume su di sé i dolori altrui per il bene del mondo (*Ep.* VI, 6 [25]):

hic divus et triumphator Henricus non sua privata sed publica mundi commoda sitiens ardua queque pro nobis aggressus est sua sponte penas nostras participans, tamquam ad ipsum, post Christum, digitum prophetie propheta direxerit Esayas, cum, spiritu Dei revelante, predixit: «Vere languores nostros ipse tulit et dolores nostros ipse portavit».

Proprio nell'*Epistola* a Enrico VII l'analogia profetica si fa più scoperta.

¹²² Ancora una volta si intravede un richiamo a Davide, in quanto l'espressione «praesaga mens» si trova in Augustinus Hipponensis, *Enarrationes in Psalmos*, LXVIII, II, 7 (ed. Migne 1844-1855, vol. 36). Cfr. Brillì 2017: 450.

Anzitutto, le lungaggini e gli indugi dell'imperatore portano Dante a porgli una dolorosa questione (*Ep.* VII, 2 [7]):

Verum quia sol noster, sive desiderii fervor hoc submoneat sive facies veritatis, aut morari iam creditur aut retrocedere supputatur, quasi Iosue denuo vel Amos filius imperaret, incertitudine dubitare compellimur et in vocem Precursoris irrumpere sic: «Tu es qui venturus es, an alium expectamus?».

È lampante il rimando all'interrogativo che il Battista fece porre dai suoi a Gesù (Mt 11,3), che proietta sull'imperatore – pur lontano e riluttante al suo dovere in Italia – un'attesa chiaramente messianica. L'analogia prosegue con una rappresentazione di Enrico VII come novello Enea (suo figlio Giovanni, infatti, «nobis est alter Ascanius», 5 [18]) e soprattutto come figura di re Davide (8 [29]):

proles altera Isai, sume tibi fiduciam de oculis Domini Dei Sabaoth coram quo agis, et Goliath hunc in funda sapientie tue atque in lapide virium tuarum prosterne; quoniam in eius occasu nox et umbra timoris castra Philistinorum operiet: fugient Philistei et liberabitur Israel.

Il re d'Israele è assunto qui, oltre che come sovrano vittorioso contro le forze del male (Golia, figura dell'Anticristo), anche e soprattutto come il τύπος più autorevole di Cristo. Inoltre, la *contaminatio* tra Enea e Davide fa sì che l'imperatore si faccia anche istitutore di una nuova *pax romana* (come, del resto, era stato già detto nell'*Ep.* V, 2 [5]-3 [10]). Pienamente cristologica è, invece, la successiva analogia (*Ep.* VII, 2 [10]):

Tunc exultavit in te spiritus meus, cum tacitus dixi mecum: «Ecce Agnus Dei, ecce qui tollit peccata mundi».

Parole, queste, che riecheggiano *Lc* 1,47 («et exultavit spiritus meus in Deo salutari meo») e *Gv* 1,29 («Ecce Agnus Dei, ecce qui tollit peccatum mundi»; il plurale «peccata» usato da Dante si direbbe di derivazione liturgica). Dante come il Battista, Enrico VII come Cristo: ci troviamo all'interno di paradigma messianico che presenta l'imperatore della casa di Lussemburgo come un inviato di Dio investito di un compito sacro e di una funzione provvidenziale. Si tratta, però, di messianismo in senso lato, poiché non preannuncia un messo venturo, ma si limita a rivelare (dal punto di vista di Dante) la natura di uno che è già venuto e opera.

Dunque, le *Epistole* V, VI e VII inneggiano alla *Romfahrt* e gratificano l'imperatore di titoli messianici attinti alla dottrina medievale del monarca universale *Christi typum gerens*. A ben pensare, si tratta di una procedura assai

più esposta rispetto a quella che vedremo in atto nella *Commedia*. Nel Poema sacro, infatti, Dante prenderà ogni precauzione per far sì che il suo profetismo non graviti attorno a una personalità storica particolare e attuale, e anzi orienterà i suoi slanci verso un futuro non definito e un liberatore – sia il Veltro, sia il Cinquecento diece e cinque – dai tratti mai identificabili. Eviterà, insomma, la tentazione tipica di tanto messianismo del tempo, e cioè che l'escatologia precipiti nell'ideologia¹²³. Ciò nelle *Epistole* avviene, certamente, ma solo in parte: come si è detto, infatti, il necessario intervento dell'imperatore nelle cose italiane ha a che vedere meno con il compimento di un piano politico che con il ristabilimento di un assetto del mondo voluto dalla Provvidenza. La radice del profetismo di Dante resta a ogni modo religiosa; e non fa problema la sua sensibilità per l'*humana civilitas*, la rivendicazione della monarchia universale¹²⁴. Non solo: ma la proiezione di caratteri messianici su Enrico VII favorisce, d'altro canto, l'assunzione da parte di Dante di tratti specificamente profetici.

Di questi ultimi fa ampio uso l'*Epistola* indirizzata ai cardinali italiani, che si richiama direttamente alla lettera indirizzata «a li principi de la terra» della *Vita nuova* e al suo *incipit* profetico; stabilendo, così, un rapporto di somiglianza tra Dante e Geremia, tra Gerusalemme e Roma («cum Ieremia [...] viduam et desertam [Romam] lugere compellimur», *Ep.* XI, 2[3]). Il Poeta, professatosi «nulla pastorali auctoritate abutens», dichiara altresì (4 [5]):

Non ergo divitiarum, sed «gratia Dei sum id quod sum» et «zelus domus eius comedit in me».

La citazione diretta di *1Cor* 15,10 e *Sal* LXVIII,10 ricollega il Poeta a san Paolo e a Davide, considerato il massimo tra quanti ricevettero la profezia intellettuale¹²⁵; e concorre a insinuare un'implicita dichiarazione di professione profetica da parte di Dante.

¹²³ Cfr. Cristaldi 2011: 308. Nondimeno, l'autore considera più avanti: «Il privilegio che il poema assegna ad Arrigo, collocandolo nell'Empireo, e marcando così una forte differenza rispetto ai due Staufer, indizia l'esigenza non negoziabile di un messo di Dio effettivamente capace di contemplare, insieme alla città terrena, anche quella superna, esigenza evidentemente già attiva, magari in assenza di sfondi arrighiani, nel Veltro nutrito di sapienza, amore e virtù».

¹²⁴ Cristaldi 2000: 39.

¹²⁵ Cfr. *Conv* II, i, 6; III, iv, 8; *Mon.* II, 1; III, 3. Cfr. Bonaventura, *I Sent.*, dist. II d. ix, (ed. PP. Collegii S. Bonaventurae 1882-1902, vol. I): «Spiritus prophetiae, in maiori abundantia datus, prophetam Domini facit excellentiorem. Potest ergo dupliciter dari in maiori abundantia: aut qui ad *plura*, aut qui ad *altiora*. Eliae datus est ad *plura*, quia ad futurorum previsionem et miraculorum operationem; sed David ad *altiora*, quia, sicut patet ex eius prophetia, *plura* vidit et *clarius*, quia prophetia intellectuali».

Un ultimo importante tassello profetico delle *Epistole* consiste nell'insistenza di Dante nel presentarsi – esattamente come i profeti antichi – come «sola vox, sola pia» (*Ep.* XI, 6 [13]), come esule odiato dal suo popolo ma ispirato dalla Provvidenza e autorizzato a parlare a nome proprio e degli altri («ego qui scribo tam pro me quam pro aliis», *Ep.* VII, 2 [9]) per impetrare il soccorso dell'imperatore-redentore. Certo: malgrado Dante si presenti nelle vesti del profeta, manca ancora la dichiarazione di conferimento di missione, per la quale occorrerà attendere la *Commedia*¹²⁶; ma si profila già l'idea di una scrittura offerta «in pro del mondo che mal vive» (*Purg.* XXXII, 103).

Conclusioni

L'aderenza delle *Epistole* a temi e strutture profetiche allo scopo di sostenere un messianismo imperiale costituisce un importante passo in avanti rispetto a quanto era stato tracciato dalla *Vita nuova*. Occorre sottolineare un particolare di non poco conto: se nell'operetta giovanile a essere investito di un carattere *quasi*-profetico era Dante *in quanto personaggio*, nelle *Epistole* il Poeta conferisce tale carattere *a sé stesso in quanto persona storica e concreta* che si rivolge ai potenti per esortarli, minacciarli o condannarli. Nondimeno le *Epistole*, conferendo una funzione *quasi*-profetica all'*auctor*, costituiscono lo snodo fondamentale tra la *Vita nuova* e la *Commedia*, ove una funzione pienamente profetica sarà parimenti esercitata tanto dall'*auctor* quanto dall'*agens*.

¹²⁶ Mineo 1968: 160.

Bibliografia citata

Opere di Dante

- Baglio, M. - Azzetta, L. - Petoletti, M. - Rinaldi, M. (eds.). 2016. *Epistole • Egloge • Questio de Aqua et Terra*, Salerno Editrice, Roma.
- Brambilla Ageno, Franca (a cura di) (1995), *Convivio*, Le Lettere, Firenze.
- Chiavacci Leonardi, Anna Maria (eds.) (1991 [2016]), *Divina Commedia*, Mondadori, Milano.
- Chiesa, Paolo, Tabarroni, Andrea (eds.) (2013), *Monarchia*, Salerno Editrice, Roma.
- Pirovano, Donato, Grimaldi, Marco (eds.) (2015), *Vita nuova • Rime*, Salerno Editrice, Roma.

Altre opere e studi

- Alici, L. (ed.). 2001. Agostino, *La città di Dio*, Bompiani, Milano.
- Ariani, M. 2010. *Lux inaccessibilis. Metafore e teologia della luce nel «Paradiso» di Dante*, Aracne, Roma.
- Auerbach, E. 2005. *Studi su Dante*, tr. it. di M.L. De Pieri Bonino e D. Della Terza, Feltrinelli, Milano (2017⁷).
- Azzetta, L. 2016. «Nota Introduttiva», in Baglio-Azzetta-Petoletti-Rinaldi 2016, pp. 273-297.
- Barański, Z.G. 2000. *Dante e i segni. Saggi per una storia intellettuale di Dante Alighieri*, Liguori, Napoli.
- Barberi-Squarotti, G. 1972. *L'artificio dell'eternità*, Fiorini, Verona.
- Barbi, M. 1938. *Nuovi problemi della critica dantesca. V. Veltro, Gioachinismo e Fedeli d'Amore: sbandamenti e aberrazioni*, "Studi danteschi" 23, pp. 35-9.
- 1941. *Con Dante e coi suoi interpreti*, Le Monnier, Firenze.
- Barone, G. 1992. *L'œuvre escatologique de Pierre Jean-Olieu et son influence: Un bilan historiographique*, in M.-H. Vicaire (ed.), *Fin du monde et signes des temps. Visionnaires et prophètes en France méridional (fin XIII^e-début XV^e siècles)*, Privât, Toulouse, pp. 49-61.
- Battaglia Ricci, L. 2011. "Dice Isaia...": *Dante e il profetismo biblico*, in G. Ledda (ed.), *La Bibbia di Dante. Esperienza mistica, profezia e teologia biblica in Dante*. Atti del Convegno internazionale di Ravenna, 7 novembre 2009, Centro Dantesco dei Frati Minori Conventuali, Ravenna, pp. 49-75.
- Beierwaltes, W. 1998. *Platonismus im Christentum*, Klostermann, Frankfurt.
- Boureau, A. - Piron, S. (eds.). 1999. *Pierre de Jean Olivi (1248-1298). Pensée scolastique, dissidence spirituelle et société*. Actes du colloque de Narbonne (mars 1998), Vrin, Paris.

- Bloch, R. 1984. *La divination dans l'antiquité*, Presses Universitaires de France, Paris.
- Botterill, S. 1988. "Quae non licet homini loqui": *The ineffability of mystical experience in «Paradiso» I and the «Epistle to Cangrande»*, "Modern Language Review" 83, pp. 332-341.
- Brach, J.-P. 1999. *Il simbolismo dei numeri*, tr. it. di P.L. Zoccatelli, Arkeios, Roma.
- Brilli, E. 2017. *Reminiscenze scritturali (e non) nelle epistole politiche dantesche*, "La Cultura" 45/3, pp. 439-455.
- Brunetti, G. - Gentili, S. 2000. *Una biblioteca nella Firenze di Dante: I manoscritti di Santa Croce*, in E. Russo (ed.), *Testimoni del vero. Su alcuni libri in biblioteche d'autore*, Bulzoni, Roma, pp. 21-55.
- Buonaiuti, E. 1936². *Dante come profeta*, Guanda, Modena.
- Buytaert, É.M. (ed.). 1953. *Henricus a Gandavo, Summa quaestionum ordinarium*. The Franciscan Institute-Nauwelaerts-Schöningh, New York-Leuven-Paderborn.
- Chantraine, P. 1977. *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, Klincksieck, Paris.
- Cian, V. 1945². *Oltre l'enigma dantesco del Veltro: con due appendici, bibliografia e florilegio profetico*, Paravia, Torino.
- Ciotti, A. 1962. *Il concetto della 'figura' e la poetica della 'visione' nei commentatori trecenteschi della Commedia*, "Convivium" 30, pp. 405-16.
- Coakley, J. 1991. *Friars as Confidants of Holy Women in Medieval Dominican Hagiography*, Cornell University Press, Ithaca NY.
- Contini, G. 1970. *Letteratura italiana delle Origini*, Sansoni, Firenze.
- Cristaldi, S. 1994. *La «Vita Nuova» e la restituzione del narrare*, Rubbettino, Soveria Mannelli.
- Cristaldi, S. 2000. *Dante di fronte al gioachimismo. I. Dalla «Vita Nova» alla «Monarchia»*, Salvatore Sciascia Editore, Caltanissetta-Roma.
- 2011. *La profezia imperfetta. Il Veltro e l'escatologia medievale*, Salvatore Sciascia Editore, Caltanissetta-Roma.
- Cullen, C.M. 2006, *Bonaventure*, Oxford University Press, Oxford.
- D'Alatri, M. 1978. *Panorama geografico, cronologico e statistico sulla distribuzione degli studia degli ordini mendicanti*, in *Le scuole degli ordini mendicanti (secoli XIII-XIV)*. Convegno del Centro di Studi sulla Spiritualità Medievale, 11-14 ottobre 1976, Accademia Tudertina, Todi, pp. 49-72.
- Davis, C.T. 1963. *The early collection of books of S. Croce in Florence*, "Proceedings of the American Philosophical Society" 107, pp. 399-414.
- 1982. *Ubertino da Casale and his Conception of «Altissima paupertas»*, CISAM, Spoleto.
- 1988. *L'Italia di Dante*, tr. it. di R. Librandi, Il Mulino, Bologna.
- Dempf, A. 1933. *Sacrum Imperium. La filosofia dello stato e della storia nel Medioevo e nella Rinascenza politica*, tr. it. di C. Antoni, Le Lettere, Firenze (rist. an. 1988).
- De Robertis, D. 1974. *Carte d'identità*, Il Saggiatore, Milano.
- Detienne, M. 1967. *Les maitre de vérité dans la Grèce archaïque*, Maspero, Paris.

- Di Giannatale, G. 1978. *Alcune note a Mon. III, IV, 18-20-21 e ad Ep. V, 30. Considerazioni sul tema della illuminatio in Dante*, "Aevum" 52/2, pp. 317-321.
- Di Patre, P. 1990. *L'arte della emulazione nelle «Epistole» dantesche (tre reperti classico-biblici)*, "Studi Danteschi" 62, pp. 323-334.
- Di Scipio, G. 1995. *The presence of Pauline Thought in the Works of Dante*, Edwin Mellen Press, Lewinston NY.
- Dodds, E.E. 2003. *I Greci e l'irrazionale*, tr. it. di V. Vacca De Bosis, Sansoni, Milano.
- Doyle, A.I. 1953. *A Survey of the Origins and Circulation of Theological Writings in English in the 14th, 15th and Early 16th Centuries with Special Consideration of the Part of the Clergy therein*, PhD Dissertation, Cambridge.
- Evola, J. 1972. *Il mistero del Graal*, 3ª ed. riv. e ampl., Edizioni Mediterranee, Roma.
- 2004. *Imperialismo pagano*, 4ª ed. corretta e con due appendici, Edizioni Mediterranee, Roma.
- Faes De Mottoni, B. 1979. *Il platonismo medievale*, Loescher, Torino.
- Figurelli, F. 1948. *Costituzione e caratteri della Vita Nuova di Dante*, "Belfagor" 3, pp. 666-683.
- Foscolo, U. 1956. *Discorso sul testo della Commedia di Dante*, in *Opere*, a cura di G. Bezzola, vol. II, Rizzoli, Milano, pp. 645-1034.
- Gehl, P.F. 1993. *A Moral Art. Grammar, Society, and Culture in Trecento Florence*, Cornell University Press, Ithaca NY-London.
- Gilis, C.-A. 2006. *La petite fille de neuf ans, suivie d'une étude sur «Le Soufre rouge»*, Le Turban Noir, Paris.
- Gilson, É. 1965. *Poésie et théologie dans la Divine Comédie*, in *Atti del Congresso Internazionale di Studi Danteschi*, 20-27 aprile 1965, vol. I, Sansoni, Firenze, pp. 197-223.
- 1994. *La filosofia di san Bonaventura*, tr. it. di C. Marabelli, Jaca Book, Milano.
- 2000. *La filosofia nel Medioevo. Dalle origini patristiche alla fine del XIV secolo*, tr. it. di M. Fumagalli Beonio Brocchieri, BUR, Milano.
- Grendler, P.F. 1989. *Schooling in Renaissance Florence*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore MD-London.
- Guardini, R. 1951². *Vision und Dichtung. Der Charakter von Dantes Göttlicher Komödie*, Wunderlich, Tübingen-Stuttgart.
- Guénon, R. 1972. *Autorità spirituale e potere temporale*, tr. it. di P. Nutrizio, Rusconi, Milano.
- 2001. *L'esoterismo di Dante*, tr. it. di P. Cillario, Adelphi, Milano.
- Guidorizzi, G. (ed.). 1988. *Il sogno in Grecia*, Laterza, Roma-Bari.
- 2013. *Il compagno dell'anima. I Greci e il sogno*, Raffaello Cortina, Milano.
- Hammond, J.M. - Hellmann, J.A.W. - Goff, J. (eds.). 2013. *A Companion to Bonaventure*, Brill, Leiden.
- Invernizzi, S. 2014. v. «Ugo Foscolo», in E. Malato - A. Mazzucchi (eds.), *Censimento dei commentatori danteschi*, vol. II, *I commenti di tradizione a stampa (dal 1477 al 2000) e altri di tradizione manoscritta posteriori al 1480*, Salerno Editrice, Roma, pp. 185-193.

- Kemper, H.-G. 1978. *Allegorische Allegorese: Zur Bildlichkeit und Struktur mystischer Literatur (Mechtild von Magdeburg und Angelus Silesius)*, in W. Haug (ed.), *Formen und Funktionen der Allegorie*, Germanistische Symposium, Stuttgart, pp. 90-125.
- Kübel, W. (Praes.). 1952. Albertus Magnus, *Sancti Doctoris Ecclesiae Alberti Magni... Opera Omnia*, Monasterii Westfalorum, Aschendorff.
- Leonardi, C. (ed.). 2012. Bonaventura, *Itinerarium mentis in Deum*, in *La letteratura francescana*, vol. 3. *Bonaventura: la perfezione cristiana*, Fondazione Lorenzo Valla-Mondadori, Milano.
- Maierù, A. 1978. *Tecniche d'insegnamento*, in *Le scuole degli ordini mendicanti (secoli XIII-XIV)*. Convegno del Centro di Studi sulla Spiritualità Medievale, 11-14 ottobre 1976, Accademia Tudertina, Todi, pp. 304-352.
- Manselli, R. 1955. *La «Lectura super Apocalipsim» di Pietro di Giovanni Olivi. Ricerche sull'escatologismo medioevale*, Istituto Storico Italiano per il Medio Evo, Roma.
- 1965. *Pietro di Giovanni Olivi ed Ubertino da Casale*, “Studi Medievali” s. 3/6, pp. 95-122.
- 1973. *Firenze nel Trecento: Santa Croce e la cultura francescana*, “Clio” 9, pp. 325-42.
- 1976. v. *Ubertino da Casale*, in *Enciclopedia Dantesca*, vol. V, Istituto dell'Enciclopedia Italiana Treccani, Roma, pp. 782 s.
- 1997. *Da Gioacchino da Fiore a Cristoforo Colombo. Studi sul francescanesimo spirituale, sull'ecclesiologia e sull'escatologismo bassomedievali*, Istituto Storico Italiano per il Medio Evo, Roma.
- Marigo, A. 1914. *Mistica e scienza nella «Vita nuova» di Dante. L'unità di pensiero e le fonti mistiche, filosofiche e bibliche*, Fratelli Drucker, Padova.
- Marini, Q. 2001. *Le epistole per Arrigo VII e i rapporti con la Commedia*, in AA.VV., «Per correr miglior acque...». *Bilanci e prospettive degli studi danteschi alle soglie del nuovo millennio*. Atti del Convegno internazionale di Verona-Ravenna, 25-29 ottobre 1999, Salerno Editrice, Roma, vol. II, pp. 927-954.
- Mazzeo, J.A. 1958. *Structure and Thought in the «Paradiso»*, Cornell University Press, Ithaca NY.
- Mazzoni, F. 2014. *Con Dante per Dante. Saggi di filologia ed ermeneutica dantesca*, vol. I, *Approcci a Dante*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura.
- McGinn, B. 1994. *Meister Eckhart and the Beguine Mystics*, Continuum, New York.
- 1996. *The Changing Shape of Late Medieval Mysticism*, “Church History” 65/2, pp. 197-221.
- 2008. *Storia della mistica cristiana in occidente*, vol. 3. *La fioritura della mistica*, tr. it. di M. Rizzi, Marietti 1820, Genova.
- Migne, J.P. (ed.). 1844-1855. *Patrologiae Cursus Completus. Series Latina*, Imprimerie Catholique, Parisiis.
- Mineo, N. 1968. *Profetismo e apocalittica in Dante. Strutture e temi profetico-apo-*

- calittici in Dante: dalla «Vita nuova» alla «Divina Commedia»*, Università di Catania – Facoltà di Lettere e Filosofia, Catania.
- Mocan, M. 2012. *L'arca della mente. Riccardo di San Vittore nella «Commedia» di Dante*, Leo S. Olschki, Firenze.
- Morghen, R. 1983. *Dante profeta: tra la storia e l'eterno*, Jaca Book, Milano.
- Mugnai, P. 1976. v. «Spirito», in *Enciclopedia Dantesca*, vol. V, Istituto per l'Enciclopedia Treccani, Roma, p. 388.
- Nardi, B. 1942. *Dante e la cultura medievale: nuovi saggi di filosofia dantesca*, Laterza, Bari (1990³).
- Neumann, Hans (hrsg.) (1990-1993), Mechtild von Magdeburg, *Das fließende Licht der Gottheit*, München, Artemis.
- Padoan, G. (ed.). 1956. Giovanni Boccaccio, *Esposizioni sopra la Comedia di Dante*, Mondadori, Milano.
- 1977. *Il pio Enea, l'empio Ulisse. Tradizione classica e intendimento medievale in Dante*, Longo, Ravenna.
- Palma Di Cesnola, M. 1995. *Semiotica dantesca: profetismo e diacronia*, Longo, Ravenna.
- Park, D.C. 2012. *Dante and the Donation of Constantine*, “Dante Studies” 130, pp. 67-161.
- Parkes, M.B. 1973. *The Literacy of the Laity*, in D. Daiches - A. Thorlby (eds.), *Literature and Western Civilization*, vol. II. *The Medieval World*, Aldus Books, London, pp. 555-577.
- 1991. *Scribes, Scripts, and Readers: Studies in the Communication, Presentation, and Dissemination of Medieval Texts*, Humbledon Press, London.
- Pertile, L. 1997. *Dante looks forward and back: political allegory in the Epistles*, “Dante Studies with the Annual Report of the Dante Society” 115, pp. 1-17.
- Petrocchi, G. 1969. *Itinerari danteschi*, Adriatica Editrice, Bari.
- Pizzimento, P. 2018. *René Guénon lettore di Dante: devianza o apporto?*, “Sinestesiaonline” 24, pp. 66-75.
- 2020. *Michel Vâlsan e René Guénon: una dottrina degli stati molteplici dell'Essere in Dante?*, “Sinestesiaonline” 29, pp. 1-15.
- 2023. *Dante e il Gioachimismo: anarchismo evangelico e ideale imperiale*, in A. Manganaro - G. Traina - C. Tramontana (ed.), *Letteratura e Potere/Poteri*. Atti del XXIV Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti). Catania, 23-25 settembre 2021, ADI Editore, Roma.
- Potestà, G.L. 1977. *Un secolo di studi sull'“Arbor Vitae”. Chiesa ed escatologia in Ubertino da Casale*, “Collectanea Franciscana” 67, pp. 117-67.
- 1980. *Storia ed escatologia in Ubertino da Casale*, Vita e Pensiero, Milano.
- PP. Collegii S. Bonaventurae (ed.). 1882-1902. Bonaventura, *Opera Omnia*, Ex Typographia Collegii S. Bonaventurae, Claras Aquas.
- PP. Collegii S. Bonaventurae (ed.). 1960. Alexander Halensis, *Quaestiones disputatae antequam esset frater*, Ex Typographia Collegii S. Bonaventurae, Claras Aquas, vol. I.

- Quinn, J.F. 1973. *The historical constitution of St. Bonaventure's philosophy*, Pontifical Institute of Mediaeval Studies, Toronto.
- Reale, G. 2010. *Per una nuova interpretazione di Platone alla luce delle «Dottrine non scritte»*, Bompiani, Milano.
- Renucci, P. 1965. *Dante et le mythes du Millennium*, "Revue des Études Italiennes" n.s. 11, pp. 393-421.
- 1967. *Dantismo esoterico nel secolo presente*, in AA.VV., *Atti del congresso internazionale di studi danteschi*, Sansoni, Firenze, vol. I, pp. 305-332.
- Rigo, P. 1994. *Memoria classica e memoria biblica*, Leo S. Olschki, Firenze.
- Robiglio, A.A. 2015. *Philosophy and theology*, in Z.G. Barański - L. Pertile (eds.), *Dante in Context*, Cambridge University Press, Cambridge MA, pp. 137-158.
- Rodolfi, A. 2005. *Il ruolo delle immagini sensibili nella dottrina della conoscenza profetica di Alberto Magno*, "Annali del Dipartimento di Filosofia", 11, pp. 79-107.
- Russo, V. 1987. *Impero e stato di diritto. Studio su Monarchia ed Epistole politiche di Dante*, Bibliopolis, Napoli.
- Santagata, M. 2012. *Dante. Il romanzo della sua vita*, Mondadori, Milano.
- Scazzoso, P. - Bellini, E. (eds.). 2009. *Dionigi Areopagita, Tutte le opere*, Bompiani, Milano.
- Seaton, W. 1984. *Transforming of Convention in Mechtild of Magdeburg*, "Mystic Quarterly" 10, pp. 64-72.
- Singleton, C. 1968. *Saggio sulla «Vita Nuova»*, tr. it. di G. Prampolini, Il Mulino, Bologna.
- Tobin, F.J. 1995. *Medieval Thought on Vision and its Resonance in Mechtild von Magdeburg's Flowing Light of the Godhead*, in A.C. Bartlett - J. Goebel - T. Bestul - W.F. Pollard (eds.), *Vox Mystica: Essays on Medieval Mysticism in Honor of Professor Valerie M. Lagorio*, D.S. Brewer, Cambridge, pp. 41-53.
- Valli, L. 1922. *Il segreto della Croce e dell'Aquila nella Divina Commedia*, Zanichelli, Bologna (Luni, Milano 1996).
- Vanni Rovighi, S. 1974. *San Bonaventura*, Vita e Pensiero, Milano.
- Vecce, C. 1994. "Ella era uno nove, cioè uno miracolo" (*V.N.*, XXIX, 3): *Il numero di Beatrice*, in V. Moleta (ed.), *La Gloriosa donna de la mente. A commentary on the «Vita Nuova»*, Leo S. Olschki-Dept. of Italian, University of W. Australia, Firenze-Perth, pp. 161-179.
- Verdeven, P. (ed.). 1986. *Marguerite Porete, Le Mirouer des Simples Ames*, Brepols, Turnhout.
- Vignaux, P. 1987. *Pensée au Moyen Âge – Précédé d'une Introduction nouvelle et suivi de 'Lire Duns Scot Aujourd'hui'*, Castella, Albeuve.
- Von Ivánka, E. 1964. *Plato christianus. Übernahme und Umgestaltung des Platonismus*, Johannes, Einsiedeln.
- Watson, N. 1995. *Censorship and Cultural Change in Late-Medieval England: Vernacular Theology, The Oxford Transalton Debate, and Arundel's Constitutions of 1409*, "Speculum" 70, pp. 822-864.
- Wilson, R. 2008. *Prophecies and Prophecy in Dante's Commedia*, Leo S. Olschki, Firenze.

**Genesis's *Wind & Wuthering* and E. Brontë's novel *Wuthering Heights*.
*What connections?***

ABSTRACT. Genesis's album *Wind & Wuthering* draws profound inspiration from Emily Brontë's novel *Wuthering Heights*, particularly through its last three tracks, which mirror the novel's themes of love, loss, nature, and the passage from turmoil to peace. The instrumentals *Unquiet Slumbers for the Sleepers* and *In That Quiet Earth* musically evoke the restless spirits and ultimate reconciliation depicted in the novel's closing lines, while the final song, *Afterglow*, lyrically embodies Heathcliff's obsessive longing and the enduring emotional aftermath of loss. Through complex, layered compositions and emotive storytelling, the album serves as a musical homage that reflects and deepens the novel's dark romanticism and thematic conflicts, creating a rich dialogue between literature and progressive rock that highlights timeless human struggles with passion, grief, and reconciliation.

Keywords: Love, Passion, Nature, Obsession, Longing, Reconciliation and Peace

Introduction

When I first came across Genesis's album *Wind and Wuthering*, it didn't take me long to associate its title with Emily Brontë's famous novel *Wuthering Heights*. Although the connection felt spontaneous, I would never have thought at the time that it was not, in fact, a coincidence.

The profound connection linking the above art works, which appears obvious when we deeply analyse their common themes such as love, loss, nature, and the passage from turmoil to peace, is most vividly expressed in the album's final three tracks: *Unquiet Slumbers for the Sleepers...*, *In That Quiet Earth* – the two instrumental tracks drawing directly inspiration from the closing lines of Brontë's novel – and *Afterglow*, the emotional closer of the album which perfectly seems to encapsulate the feelings of longing, loss, and love, directly connected to the main characters of the story, Catherine and Heathcliff.

An in-depth analysis of these tracks alongside the novel's main themes will reveal a rich dialogue between music and literature that captures the emotional and thematic resonances of *Wuthering Heights*.

1. *Thematic Foundations in Wuthering Heights*

Emily Brontë's *Wuthering Heights* is marked by intense themes of love and passion, nature versus civilization, revenge and social class, and the tension between good and evil. The novel portrays love as a destructive, obsessive force especially through the tumultuous relationship between Heathcliff and Catherine, whose bond transcends life and death and yet leads to suffering and ruin. This passion is contrasted with more conventional, temperate love as embodied by Edgar Linton and later generations who symbolize reconciliation and social order. The novel's gothic atmosphere highlights themes of supernatural hauntings, death, and eternal longing, culminating in a haunting final paragraph where the restless spirits seek peace and reunion in «unquiet slumbers for the sleepers» and «in that quiet earth».

Social class and revenge are also critical themes. Heathcliff's rise from outcast to landowner and his subsequent quest for vengeance wreak havoc on all characters, illustrating the futility and destructiveness of revenge. Brontë's novel suggests that only with time and change – represented by the younger generation – can peace be restored and hatred ended.

2. *Genesis's Wind & Wuthering*

The Genesis's album, released in December 1976, explicitly draws from *Wuthering Heights*, notably in its title and the last three instrumental and vocal tracks, named after phrases from the novel's final sentence. Keyboardist Tony Banks proposed the title¹, inspired by the dual imagery of “wind” – evoking the moody, natural landscapes of the English moors – and “wuthering,” referring to violent weather and turmoil, central motifs in the novel. The album integrates progressive rock's complexity with emotional storytelling that parallels the novel's dark romanticism and narrative depth.

The opening of the album touches on historical and narrative themes consistent with myth and legend – a feature consistent with the previous albums by the band – but it is in the closing tracks that a climax is reached thanks to a musical expression of rest, reflection, and resolution reminiscent of the novel's closing moments.

¹ S. Lavers, *Back to the Rainbow: Genesis ain't excited*, “National RockStar” (20 November 1976), p. 12; retrieved 25 June 2019 – via The Genesis Archive: <https://thegenesisarchive.co.uk/interview-genesis-back-to-the-rainbow-national-rockstar-20th-november/>.

3. Unquiet Slumbers for the Sleepers ... In That Quiet Earth

The final lines of Brontë's novel read: «I lingered round them, under that benign sky; watched the moths fluttering among the heath and hare-bells; listened to the soft wind breathing through the grass; and wondered how any one could ever imagine *unquiet slumbers for the sleepers in that quiet earth*»².

The first instrumental piece reflects the restless, troubled nature of the spirits in *Wuthering Heights*, specifically Heathcliff and Catherine's ghosts who, according to the novel, cannot find peace after death. The music begins with urgency – echoing the turbulence of the characters' lives – and gradually evolves into a mysterious, evocative soundscape. The track's «wind-like evocations» capture the natural and supernatural interplay of the moors, embodying the restless emotion that pervades the novel's haunted atmosphere. It seems to carry a tranquil yet uneasy feeling, suggesting the lingering unrest and unresolved passions that define the story's tragic characters and their fates.

Two main motifs are featured in this piece:

- *Motif of Restlessness and Turmoil*: The track opens with a haunting bass pedal sequence and brooding guitar chords, creating an unsettled, restless texture that mirrors the novel's theme of unsettled spirits and unresolved emotional turmoil. The orchestral, almost ghostly melody resembles restless spirits haunting the moors, representing Heathcliff and Catherine's "unquiet slumbers." The dissonance and tension in the instrumentation evoke a sense of lingering unrest and passion that refuses to find peace.
- *Wind and Nature Motif*: The swirling keyboard effects and guitar riffs give an impression of turbulent wind, aligning directly with the "wuthering" and natural elements from the novel's wild moor setting, symbolizing the power of nature and raw human emotions clashing.

In That Quiet Earth continues the thematic arc but introduces a contrasting mood – calmer, more contemplative – suggesting the final peace sought by the characters. Its musical progressions embody the novel's theme of reconciliation and passing beyond earthly struggles to "quiet earth," a metaphor for death and rest. The track showcases the band's musical virtuosity – complex,

² These words are spoken by Mr. Lockwood, the narrator of the story, who, while visiting the tomb of Heathcliff and Catherine, emphasizes the contrast between the passionate trials experienced by the protagonists and the typical calm of the British countryside, almost intending to refute the popular rumors about the restless souls of the two deceased lovers who are still intent on haunting the house of the Earnshaws.

layered, and richly textured – symbolizing the nuanced, layered nature of the novel’s emotional and moral conflicts. It reflects the passage from torment to quiet acceptance, paralleling the resolution in the narrative.

Also this instrumental piece can be said to feature two main motifs:

- *Motif of Transition and Contemplation*: This piece contrasts with the previous one by introducing calmer, more reflective passages. The musical progression moves towards harmonies and melodic structures that convey acceptance and the yearning for peace, coinciding with the book’s theme of the deceased finding quiet earth – a metaphor for death and restful closure. The motifs here are cyclical and evolving, interpreted as the transition from turmoil to calm, symbolizing resolution and the subtle harmony of life and death.
- *Layered Textures as Emotional Complexity*: The track’s shifts between dynamic intensity and serene moments give the impression of reflecting the fluctuating emotions of the characters and their complexities, symbolizing the inner conflicts brought by love, loss, and social change. The layered instrumental motifs aurally mirror the narrative’s multi-faceted drama.

4. Afterglow and Heathcliff’s obsession³

The final track is the only song with lyrics among the three. It employs a warm, soothing melodic motif, driven by piano and gentle vocal harmonies, and symbolises a reflection on enduring love and loss after catastrophe. This musical motif connects with the novel’s theme of love transcending death and

³ The lyrics of the song:

*Like the dust that settles all around me
I must find a new home
The ways and holes that used to give me shelter
Are all as one to me now
But I, I would search everywhere
Just to hear your call
And walk upon stranger roads than this one
In a world I used to know before
I miss you more
Than the sun reflecting off my pillow
Bringing the warmth of new life
And the sounds that echoed all around me
I caught a glimpse of in the night*

*But now, now I’ve lost everything
I give to you my soul
The meaning of all that I believed before
Escapes me in this world of none, no thing, no one
And I would search everywhere
Just to hear your call
And walk upon stranger roads than this one
In a world I used to know before
For now I’ve lost everything
I give to you my soul
The meaning of all that I believed before
Escapes me in this world of none
I miss you more*

time – Heathcliff's undying connection to Catherine. The simplicity and intimacy of the melody contrast with the previous instrumentals' complexity, embodying closure, acceptance, and the gentle aftermath of emotional storms.

Tony Banks wrote *Afterglow* quickly, capturing what he described as a «reaction to a disaster and the realisation of what's important to you, in a slightly cataclysmic way»⁴. The mood is warm, hopeful, and intimate – a poignant farewell, unlike the earlier tracks' tension and unease. The “afterglow” metaphor resonates with the novel's theme of lasting emotional bonds that survive beyond physical separation and death, mirroring Heathcliff's undying attachment to Catherine.

The song mirrors Heathcliff's obsession in *Wuthering Heights* through its portrayal of overwhelming, all-consuming longing and the inability to find peace after the loss of a beloved. Both the song and the character are defined by a sense of emptiness and yearning that persists beyond ordinary boundaries, whether those are emotional, physical, or even metaphysical.

a. Obsessive Longing and Loss

Heathcliff's life after Catherine's death is marked by a profound sense of loss and an obsessive desire to reunite with her, even if that means being haunted by her spirit. When he declares, «Do I want to live? What kind of living will it be when you – oh, God! Would you like to live with your soul in the grave?,» we perceive the depth of his obsession: living without Catherine is, to him, a fate worse than death, and he begs her to haunt him rather than leave him. His existence becomes defined by this longing, which is never satisfied in life.

Afterglow echoes this emotional landscape. The lyrics describe a protagonist wandering through the ruins of his world, searching for meaning and connection after love is lost. The refrain, «I miss you more,» and the imagery of dust settling all around evoke the same sense of desolation and unfulfilled yearning that characterizes Heathcliff's obsession. The song's tone and words suggest a soul unable to move on, haunted by memories and the hope of reunion, much like Heathcliff's fixation on Catherine's memory⁵.

⁴ See *Wind & Wuthering: Genesis look back on their boldest prog statement*, in <https://classicrockreview.wordpress.com/category/genesis-wind-and-wuthering/>

⁵ Let's focus on the lyrics. Heathcliff ends up searching *everywhere just to hear your* (Catherine's) *call*. While listening to the closing lines of *Afterglow*,

*The meaning of all that I believed before
escapes me in the world of none*

I miss you more

the direct link to the book narrative sounds explicit. Just before that, Heathcliff seems to promise Cathy he will *give to you my soul*.

b. The Futility and Destructiveness of Obsession

Heathcliff's obsession is not just about love, but also about the impossibility of satisfaction. His pursuit of revenge and dominance over *Wuthering Heights* and those who wronged him brings him no peace; instead, it leaves him empty and exhausted, unfulfilled in his true desire – to be reunited with Catherine, which he believes can only happen in death. The destructive, self-consuming nature of his passion is a central theme in the novel.

Such futility is mirrored in *Afterglow*. The song's protagonist is left with nothing but the aftereffects of love – a lingering “afterglow” that cannot replace the real thing. The music's sweeping, melancholic atmosphere underscores the sense that the protagonist's longing is endless and ultimately unfulfilling, much like Heathcliff's. The song captures the emotional aftermath of obsession: a haunting beauty mixed with pain and emptiness.

c. Haunting Presence and the Sublime

Both the novel and the song evoke the idea of being haunted – by love, by memory, by the past. Heathcliff's obsession is so intense that it blurs the line between life and death, reality and fantasy. He seeks to dissolve his own identity in his longing for Catherine, experiencing what has been called a «delightful horror» or the sublime⁶, where passion lifts the soul beyond its limits in both agony and ecstasy.

Afterglow similarly dwells in this liminal space, where the remnants of love are both beautiful and painful, and the protagonist is left suspended between hope and despair. The song's title itself suggests this lingering, haunting presence – an emotional state that refuses to fade, just as Heathcliff's obsession endures until his own death.

To sum up, *Afterglow* mirrors Heathcliff's obsession in *Wuthering Heights* through its depiction of relentless longing, the futility of trying to replace lost love, and the enduring, haunting nature of obsession that transcends ordinary boundaries.

⁶ The term “delightful horror” was coined by Edmund Burke in his treatise *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757) to describe the emotional paradox of the sublime.

Conclusion

In *Wind and Wuthering* Genesis integrate musical moods and lyrical sentiments to parallel the major emotional and narrative arc of *Wuthering Heights*. The progression from a restless calm (*Unquiet Slumbers*), through chaotic conflict (*In That Quiet Earth*), to a mournful but passionate resolution (*Afterglow*) mirrors the novel's trajectory from the haunting tale of love and loss to a conclusion which suggests peace, yet is steeped in longing and memory.

The album's final three tracks create a musical reflection and extension of Emily Brontë's story, capturing the essence of its dark romantic themes, its wild natural imagery of the moors, and its exploration of death, love, and restless spirits. Both works confront the turbulence of human emotion and the inevitability of death, culminating in the promise or yearning for calmness and reconciliation.

To sum up, Genesis's *Wind & Wuthering* can be considered a thoughtfully crafted homage to Emily Brontë's *Wuthering Heights*, especially evident in its final suite of tracks. By musically interpreting the novel's last lines and overarching themes, the band succeeded in bridging literature and progressive rock, underscoring timeless ideas about love, grief, and peace. The album not only draws inspiration from the book's narrative and atmosphere but also deepens its emotional resonance through sound, making it a compelling example of how music and classic literature can intertwine to illuminate each other's themes.

This interplay of the album's themes with the novel's classic motifs invites listeners and readers alike to reflect on the persistent human struggles of passion, loss, revenge, and reconciliation – an enduring synthesis of art across mediums.

Bibliography

1. *Essential Books on Genesis*

Genesis: Chapter and Verse (2007) by Tony Banks, Phil Collins, Peter Gabriel, Steve Hackett, Mike Rutherford, ed. Philip Dodd, London

An official autobiography collaboration by band members telling the band's history in their own words, including reflections from collaborators and managers. It offers comprehensive insight into the evolution of Genesis from its progressive rock origins to its mainstream success.

Play Me My Song – The Music of Genesis (2023) by Philip Stichtenoth, ed. Wymer Publishing, Bedford

A unique and extensive 538-page book combining song histories, musical analysis, autobiographical elements, and critical reviews, covering every song and album from Genesis's entire career.

Genesis – Gli anni prog (2013) by Mario Giammetti, ed Giunti, Firenze. English translation *Genesis 1967 to 1975 – The Peter Gabriel Years* (2020) by D. A. Clerville, ed. Kingmaker Publishing, Epsom

A definitive biography focused on the early years of Genesis when Peter Gabriel fronted the band, detailing the formative progressive rock era.

Genesis: 1975 to 2025 – The Phil Collins Years (2025) by Mario Giammetti, ed. Kingmaker Publishing, Epsom

A biographical account covering the Phil Collins era and later phases of the band.

Not Dead Yet. The Autobiography (2016) by Phil Collins, ed. Cornerstone, London

Phil Collins's autobiography, covering his years in Genesis and his solo career.

A Genesis in My Bed (2020) by Steve Hackett, ed. Wymer Publishing, Bedford

Steve Hackett's memoirs recounting his experiences as a guitarist in Genesis.

The Living Years: the first Genesis Memoir (2015), by Mike Rutherford, ed. Thomas Dunne Books, New York

The personal story from Mike Rutherford, bassist and guitarist of Genesis.

Genesis. Behind the Lines. Testi commentati 1969-1998 (2014) by Giovanni De Liso, ed. Arcana, Roma

The author comments on the band lyrics from 1969 to 1998.

2. Key Web Resources

The *Wikipedia* entry about Genesis – [en.wikipedia.org/wiki/Genesis_\(band\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Genesis_(band)) – offers a general overview and timeline of the origins, the evolution and the albums of the band.

Genesis-music.com is the band's official website providing up-to-date news, historical context, and release details

Genesis's Discography on Wikipedia – Complete listing of albums, live releases, compilations, and significant sales info.

Progarchives.com – Comprehensive reviews and discography for Genesis's progressive rock output.

Genesis-News.com – News, reviews, interviews, and background reports related to Genesis and solo careers.

Rock & Roll Hall of Fame PDF on Genesis (rockhall.com) – Historical perspective on the band's contributions to rock music and their Hall of Fame induction.

3. “Wind and Wuthering”: web resources

The *Wikipedia* article on “Wind & Wuthering” – en.wikipedia.org/wiki/Wind_%26_Wuthering – gives an in-depth summary of the album's recording history, the date it was released (December 17, 1976), how it was received, and the list of tracks included.

Debaser.it, an Italian platform specialized in the review of music, books and art, considers “Wind & Wuthering” as the last masterpiece of Genesis's a progressive era while, at the same time, anticipating the band's evolution towards a pop sound (June 2008).

Progarchives.com offers track listings and reviews by the progressive rock community, useful for getting insights into fan and critical appreciation.

Loudersound.com (December 2023) considers *Wind & Wuthering* ‘an album of excitement, restraint, melancholy and possibility’ and ‘the moment where the two ‘junior partners’ of the quartet – Hackett and drummer/vocalist Phil Collins – stepped forward’.

Therocktologist.com offers detailed information and explanations for each track of the album individually, aiding in a clearer comprehension of its musical elements.

4. Emily Brontë's *Wuthering Heights*: essential bibliography

Originally published in 1847 under the pseudonym Ellis Bell, *Wuthering Heights* is Emily Brontë's only novel. The story revolves around the two families, the

Earnshaws and the Lintons living in the West Yorkshire moors. This novel is a complex and emotionally powerful novel that explores themes of love, loss, revenge, and redemption. It is full of vivid characters and memorable scenes, as well as passion, emotion, and beauty, and it is considered to be one of the greatest works of English literature

The first edition was published in 1847 by Thomas Cautley Newby together with Anne Brontë's *Agnes Grey* in a three-volume set. This was followed by a second edition in 1850 edited by Charlotte Brontë, who revised the dialect and the punctuation.

A recent noteworthy contribution was the Norton Critical Edition, *Wuthering Heights: A Norton Critical Edition*, New York 2019, which includes original reviews, modern interpretations, and scholarly essays.

5. *The Original Work*

Wuthering Heights by Emily Brontë (1847) published under the name Ellis Bell.

6. *Key Later Editions and Resources*

The 1850 posthumous second edition of *Wuthering Heights*, edited by Charlotte Brontë.

The 2009 edition of *Wuthering Heights*, edited by Ian Jack with contributions from Helen Small and Patsy Stoneman, published in the *Oxford World's Classics* series by Oxford University Press.

A Companion to the Brontës (2016), edited by D. L. Hoeveler and D. D. Morse and published by Blackwell, Oxford, offers scholarly context and critical insights into Emily Brontë's work.

7. *Web resources*

A detailed bibliography is to be found in the Wikipedia article about the novel: en.wikipedia.org/wiki/Wuthering_Heights#Bibliography

Wuthering-heights.co.uk/ offers us a comprehensive overview that allows for an in-depth exploration of the story, the characters, and the locations of the novel.

«AGON»
Rivista Internazionale di Studi Culturali, Linguistici e Letterari
(ISSN 2384-9045)

Direttore responsabile: Massimo Laganà

Direzione scientifica: **Massimo Laganà**
(Università degli Studi di Messina, Italia)
Telefono mobile: +393491539544 E-mail: mlagana@unime.it

Comitato scientifico:

Francesco Aqueci (già Università degli Studi di Messina, Italia)

Annalisa Bonomo (Università degli Studi di Enna “Kore”, Italia)

Ignacio Bosque Muñoz (Universidad Complutense de Madrid, España – Miembro de la R.A.E.)

Anthony Cripps (Nanzan University, Nagoya, Japan)

Iryna Volodymyrivna Dudko (Dragomanov Ukrainian State University, Kyiv, Ukraine)

Kadhim Jihad Hassan (Professeur en Littératures Arabes et Comparées, INALCO, Paris, France)

Philippe Jousset (Université de Provence Aix-Marseille, France)

Eric Lecler (Université de Provence Aix-Marseille, France)

Svitlana Kulieznova (National Technical University of Ukraine “Igor Sikorsky Kyiv Polytechnic Institute”, Ukraine)

Comitato editoriale:

Rosario Arias Doblás (Universidad de Málaga, España)

Francesca De Cesare (Università di Napoli “L’Orientale”, Italia)

Luigi Rossi (già Università degli Studi di Messina, Italia)

Ve-Yin Tee (Nanzan University, Nagoya, Japan)

Giuseppe Trovato (Università Ca’ Foscari, Venezia, Italia)

Alessandra Vicentini (Università degli Studi dell’Insubria, Italia)

Periodico registrato presso il Tribunale di Reggio Calabria (Registro Stampa, n. 7/14, 30 giugno 2014).

Gli autori sono legalmente responsabili degli articoli. I diritti relativi ai saggi, agli articoli e alle recensioni pubblicati in questa rivista sono protetti da Copyright ©. I diritti relativi ai testi firmati sono dei rispettivi autori. La rivista non detiene il Copyright e gli autori possono anche pubblicare altrove i contributi in essa apparsi, a condizione che menzionino il fatto che provengono da «AGON» (ISSN 2384-9045). È consentita la copia per uso esclusivamente personale. Sono consentite le citazioni purché accompagnate dal riferimento bibliografico con l’indicazione della fonte. La riproduzione con qualsiasi mezzo analogico o digitale non è consentita

senza il consenso scritto dell'autore. Sono consentite citazioni a titolo di cronaca, critica o recensione, purché accompagnate dal nome dell'autore e dall'indicazione della fonte. Le collaborazioni ad «AGON» sono a titolo gratuito e volontario e quindi non sono retribuite. Possono consistere nell'invio di testi e/o di documentazione. Gli scritti e quant'altro inviato, anche se non pubblicati, non verranno restituiti. Le proposte di collaborazione possono essere sottoposte, insieme a un curriculum vitae, in formato Word (doc o docx), alla Direzione della Rivista a questo indirizzo e-mail: mlagana@unime.it. I contributi vengono accettati o rifiutati per la pubblicazione a insindacabile giudizio della Direzione scientifica, che si avvale della consulenza di uno o più componenti del Comitato Editoriale e della revisione paritaria realizzata da esperti esterni anonimi. I contributi accettati vengono successivamente messi in rete sulla Rivista.

Copyright © – All Rights Reserved

Periodical registered at the Court of Reggio Calabria (Publishing Registration, n. 7/14, 30 June 2014).

The authors are legally responsible for the articles. The rights relative to the essays and reviews published in this periodical are protected by Copyright ©. The rights relative to the signed texts belong to their respective authors. The magazine does not keep the Copyright and the authors can also publish somewhere else the articles and contributions presented in it, provided that they mention they come from «AGON» (ISSN 2384-9045). The copy for exclusively personal use is permitted. Quoting is allowed, provided that it is accompanied by a bibliographic reference with the indication of the source. The reproduction, by any analogical or digital means, is not allowed, without written permission from the author. Quotations are allowed for chronicle, study, criticism or review, provided that they are accompanied by the author's name and the indication of the source. The collaborations to «AGON» are for free and voluntary, and so they are not remunerated. They may comprise sending texts and/or documents. Written documents and what else sent, even if not published, will not be given back. Collaboration proposals may be submitted, along with a curriculum vitae, in Word format (doc or docx), to the Management Team at the following e-mail address: mlagana@unime.it. Collaborations are accepted or refused for publication at the incontestable discretion of the Scientific Management Team, which will avail itself of the expert advice of one or more members of the Editorial Committee and of the peer review achieved by external anonymous referees. The accepted contributions are later inserted in the magazine and put on the net.

Copyright © – All Rights Reserved

AGON

Rivista Internazionale
di Studi Culturali, Linguistici e Letterari