

Allegoria – figura – senso multiplo della scrittura. Leggere Dante con Auerbach

THOMAS KLINKERT 

<https://orcid.org/0000-0002-1062-6766>

Universität Zürich

Abstract

This article first reconstructs the groundbreaking work of Erich Auerbach, who in the 1930s emphasised the importance of figural interpretation for understanding Dante's *Commedia*, thereby establishing a new paradigm in Dante scholarship. This method of textual interpretation, also known as the doctrine of multiple meanings, combines the historical and the allegorical dimension. The article then shows how Dante himself, in the *Convivio* and the *Epistola a Cangrande della Scala*, applied this method of textual interpretation to his own poetic texts, especially the *Commedia*. This can be understood as the expression of a medieval mental habit. In the third part of the article, two passages from the *Commedia* – *Purg.* XXIV and *Inf.* XV – are interpreted in terms of multiple meanings, whereby, unlike in Auerbach's work, the multiple meanings come into play on the inner-worldly level, not in the relationship between this world and the world hereafter.

1. *Dante e l'interpretazione figurale dal punto di vista di Auerbach – una scoperta secolare*

Per comprendere il modo profondamente originale in cui Erich Auerbach legge Dante, è necessario conoscere il rapporto che viene stabilito dallo studioso tedesco tra rappresentazione del reale e interpretazione figurale. Nel suo libro *Dante als Dichter der irdischen Welt* (Auerbach 1929), si dimostra

che l'Alighieri, nella sua rappresentazione dell'aldilà, si attiene fedelmente alla realtà terrena. Così, in un passo di questo libro, si parla della «forza dell'evidenza empirica» che ci fa percepire ciò che viene narrato nell'opera come cose realmente accadute:

[...] der Schauplatz ihrer Handlung ist dadurch zur Quelle ihres dichterischen Wertes geworden und hat die ungeheure Wirklichkeitstreue erzeugt, jene unmittelbare und überwältigende Kraft empirischer Evidenz, die jedes in dem Werk Geschehende als wirklich geschehen, als glaubhaft und uns betreffend empfinden läßt. Im Jenseits der Komödie ist die irdische Welt enthalten [...]. (Auerbach 1929, 113)

[...] la scena dove si svolge la sua azione è diventata così la fonte del suo valore poetico ed ha prodotto la sua incredibile fedeltà alla realtà, quella immediata e strapotente forza di evidenza empirica che ci fa sentire quanto accade nell'opera come veramente accaduto, credibile e riguardante proprio noi. Nell'oltretomba della *Commedia* è contenuto il mondo terreno [...]. (Auerbach 2009, 82)

Questa rappresentazione del reale tipica della *Commedia* si inserisce in un quadro di pensiero più ampio, il cui concetto chiave è l'interpretazione figurale, studiata da Auerbach negli anni Trenta, dopo aver pubblicato il suo primo libro su Dante¹. Questi studi sfociarono nel suo grande saggio intitolato «Figura» (Auerbach [1938] 1967). Qui si dimostra che l'interpretazione figurale è un procedimento sviluppato dagli esegeti della Bibbia, in particolare da San Paolo, da Tertulliano e dai Padri della Chiesa. Essa si basa sull'idea del senso multiplo della scrittura, ovvero sul presupposto che un evento narrato in un passo della Bibbia possa avere almeno due, se non più significati, dato che può riferirsi a un fatto storico e allo stesso tempo anticipare un evento futuro. Auerbach cita un esempio tratto da Tertulliano, che stabilisce una relazione figurale tra il cambio di nome di Osea, ribattezzato Giosuè, e Gesù Cristo:

¹ Per la ricostruzione della genesi del concetto di realismo nel pensiero di Auerbach e l'importanza della sua interpretazione di Dante in relazione a questo concetto, si veda Rivoletti (2025). Auerbach stesso ha indicato il rapporto fra il realismo dantesco, di cui aveva trattato nel suo primo libro, e l'interpretazione figurale, che ne costituisce la base storica: «Für diese Auffassung, die schon bei Hegel zu finden ist und auf der meine Interpretation der Komödie beruhte, fehlte mir damals die genaue geschichtliche Grundlage; sie ist in den einleitenden Kapiteln des Buches mehr geahnt als erkannt. Diese Grundlage glaube ich jetzt gefunden zu haben; es ist eben die Figuraldeutung der Wirklichkeit [...]: daß das irdische Leben zwar durchaus wirklich sei, von der Wirklichkeit jenes Fleisches, in das der Logos einging, aber in all seiner Wirklichkeit doch nur *umbra* und *figura* des Eigentlichen, Zukünftigen, Endgültigen und Wahren, welches, die Figur enthüllend und bewahrend, die wahre Wirklichkeit enthalten werde» (Auerbach [1938] 1967, 89) [Per questa concezione, che si trova già in Hegel e sulla quale si fondava la mia interpretazione della *Commedia*, mi mancava a quel tempo la precisa base storica; nei capitoli introduttivi del libro essa era più intuita che riconosciuta. Ora io credo di avere trovato questa base: è appunto l'interpretazione figurale della realtà [...]: secondo essa la vita terrena è bensì assolutamente reale, della realtà di ogni carne in cui è penetrato il Logos, ma con tutta la sua realtà è soltanto “*umbra*” e “*figura*” di ciò che è autentico, futuro, definitivo e vero, di ciò che, svelando e conservando la figura, conterrà la realtà vera] (Auerbach [1938] 2009, 223).

Es handelt sich hier um die Namengebung Josua-Jesus als prophetischen Vorgang, der Späteres vorausverkündigt. So wie Josua, und nicht Moses, das Volk Israel ins gelobte Land Palästina führte, so führt Jesu Gnade, und nicht das jüdische Gesetz, das “zweite Volk” in das gelobte Land der ewigen Seligkeit. (Auerbach [1938] 1967, 65)

Si tratta qui della denominazione Giosué-Gesù come processo profetico che preannuncia fatti successivi. Come Giosué, e non Mosè, condusse il popolo d’Israele nella terra promessa della Palestina, così è la grazia di Gesù, e non la legge ebraica, che porta il “secondo popolo” nella terra promessa della beatitudine eterna. (Auerbach [1938] 2009, 190).

Si tratta quindi di ciò che Auerbach chiama «Realprophetie»: questo termine combina le due dimensioni del reale («real») e del figurale («Prophetie»). Infatti, l’idea degli esegeti della Bibbia era quella di stabilire un rapporto di continuità tra l’Antico Testamento, che racconta la storia del popolo d’Israele – e qui va sottolineato che il contenuto di questo libro era considerato storicamente vero –, e il Nuovo Testamento, che racconta la storia della salvezza dell’umanità garantita dalla Passione di Cristo. Questa continuità tra l’Antico e il Nuovo Testamento si basa su una rete di rapporti di prefigurazione tra passi e personaggi delle due parti della Bibbia, ad esempio tra Adamo, che con la sua caduta ha precipitato l’uomo nel peccato, e Gesù, che con il suo sacrificio lo ha liberato; oppure tra Giona, che trascorre tre giorni nel ventre di una balena, e la risurrezione di Cristo, svoltasi il terzo giorno dopo la sua morte. Questi esempi indicano che i due elementi compresi in un rapporto figurale, pur presentando delle analogie, non sono perfettamente uguali o equivalenti ma che si stabilisce tra loro un rapporto di superamento: il secondo elemento è superiore al primo.

Nondimeno è importante comprendere che questa interpretazione figurale dell’Antico Testamento non annulla il contenuto storico del testo:

Die Art der Interpretation zielte darauf ab, die im Alten Testament auftretenden Personen und Ereignisse als Figuren oder Realprophetien der Heilsgeschichte des Neuen zu deuten. Dabei ist zu beachten, daß Tertullian ausdrücklich es ablehnt, die wörtliche und geschichtliche Geltung des Alten Testaments durch die Figuraldeutung zu entkräften. (Auerbach [1938] 1967, 66)

Il tipo d’interpretazione mirava a vedere nelle persone e nei fatti dell’Antico Testamento figure o profezie reali della redenzione del Nuovo. Va osservato a questo proposito che Tertulliano rifiuta esplicitamente di ridurre, con l’interpretazione figurale, la validità letterale e storica dell’Antico Testamento. (Auerbach [1938] 2009, 191)

Un evento o un personaggio dell’Antico Testamento, come ad esempio Osea/Giosué, è realmente esistito e fa parte della storia del popolo d’Israele. Allo stesso tempo, dal punto di vista dell’esegesi biblica, tale evento rimanda, come prefigurazione, a un evento posteriore, narrato nel Nuovo Testamento, collegando l’Antico Testamento alla fede cristiana. In questo modo, l’evento in questione assume un doppio significato, uno storico (letterale) e uno figurale. L’evento che annuncia un altro evento è chiamato *figura* (o *umbra*, *imago*, *typos*), l’evento annunciato *implementum* (o *veritas*, *antitypos*); un termine

alternativo per “interpretazione figurale” è “interpretazione tipologica”, ovvero “tipologia”.

Auerbach insiste sulla dimensione concreta e storica di questo rapporto figurale, che vuole distinguere dall'allegoria, affermando ad esempio che secondo Tertulliano l'Antico Testamento non è una semplice allegoria («er will keineswegs das AT als bloÙe Allegorie verstehen» (Auerbach [1938] 1967, 66) [egli non vuole affatto intendere l'Antico Testamento come mera allegoria] (Auerbach [1938] 2009, 191), e utilizzando l'espressione «sinnlich-geschichtliche Tatsachen» (Auerbach [1938] 1967, 66) [fatti storico-concreti] (Auerbach [1938] 2009, 191) per designare la figura profetica. Per caratterizzare il metodo di Tertulliano, egli utilizza inoltre il termine «der energische Realismus» (Auerbach [1938] 1967, 66) [l'energico realismo] (Auerbach [1938] 2009, 191).

Per capire il ragionamento di Auerbach bisogna avere un'idea di come si può definire il termine “allegoria”. Come la metafora, questo tropo si basa su una relazione di somiglianza tra *primum* e *secundum*. Rispetto alla metafora, che è puntuale, l'allegoria ha una portata più ampia: «die Allegorie ist eine in einem ganzen Satz (und darüber hinaus) durchgeführte Metapher» (Lausberg [1960] 1990, § 896) [l'allegoria è una metafora realizzata in un'intera frase (e oltre)] ed è quindi anche denominata *metaphora continua*. Un esempio noto è l'allegoria della navigazione, diffusa fin dall'Antichità, che ricorre anche in Dante (Curtius [1948] 1993, 138-140), all'inizio del *Purgatorio* (I, 1-3) e del *Paradiso* (II, 1-18). Dante scrive (*Par.* II, 1-9; Alighieri 1975):

O voi che siete in picciotta barca, desiderosi d'ascoltar, seguiti dietro al mio legno che cantando varca,	3
tornate a riveder li vostri liti: non vi mettete in pelago, ch�� forse, perdendo me, rimarreste smarriti.	6
L'acqua ch'io prendo gi�� mai non si corse; Minerva spira, e conducemi Appollo, e nove Muse mi dimostran l'Orse.	9

Si riconosce una serie di corrispondenze: il testo poetico corrisponde a una nave («legno che cantando varca», v. 3), l'oggetto trattato dal testo corrisponde al mare («pelago», v. 5, «L'acqua ch'io prendo», v. 7), il poeta corrisponde al marinaio, le Muse che ispirano il poeta corrispondono alla costellazione dell'Orsa Maggiore, che serve da orientamento ai marinai; anche il processo di ricezione    allegoricamente descritto come un viaggio per mare, in cui la differenza e la distanza tra il poeta e i suoi lettori sono chiaramente marcate, poich   i lettori seguono il poeta su una piccola barca e, almeno la maggior parte di loro, non sono preparati per i pericoli del mare aperto. L'audacia del soggetto trova il suo corrispettivo nelle acque mai solcate prima («L'acqua ch'io prendo gi   mai non si corse», v. 7). Il *primum* e il *secundum* si corrispondono, come si pu   vedere, punto per punto. L'allegoria    quindi una metafora composta

da più parti. Molto spesso l'allegoria si presenta come allegoria personificata, quando un concetto astratto come la giustizia deve essere illustrato attraverso una figura concreta.

È da questo tipo di allegoria che Auerbach vuole distinguere l'interpretazione figurale, e si capisce perché: quando Dante parla del suo «legno che cantando varca» (*Par.* II, 3) questo «legno» non esiste se non come allegoria del processo narrativo; ha solo un significato allegorico, essendo 'vuoto' sul piano del significato letterale. Se Auerbach insiste così tanto sull'opposizione tra rapporto figurale e allegoria, ciò si spiega con il suo approccio particolare, che vuole focalizzare la dimensione del reale nella *Commedia*. Ma in realtà, come egli stesso riconosce di sfuggita, dal punto di vista semiotico, il rapporto tra allegoria e interpretazione figurale non è un rapporto di opposizione, bensì di inclusione:

Insofern nun die Figuraldeutung ein Ding für das andere setzt, indem eines das andere darstellt und bedeutet, gehört sie zu den allegorischen Darstellungsformen im weitesten Sinne. Sie ist jedoch von den meisten anderen uns sonst bekannten allegorischen Formen durch die beiderseitige Innergeschichtlichkeit sowohl des bedeutenden wie des bedeuteten Dinges klar geschieden. (Auerbach [1938] 1967, 77)

L'interpretazione figurale pone dunque una cosa per l'altra in quanto l'una rappresenta e significa l'altra, e in questo senso essa fa parte delle forme allegoriche nell'accezione più larga. Ma essa è nettamente distinta dalla maggior parte delle altre forme allegoriche a noi note in virtù della pari storicità tanto della cosa significante quanto di quella significata. (Auerbach [1938] 2009, 209)

Quindi, l'interpretazione figurale è una forma particolare di allegoria, la cui specificità è proprio la storicità sia del significato letterale sia di quello figurale («beiderseitige Innergeschichtlichkeit»). Lo conferma uno dei più eminenti studiosi di allegoria, Jean Pépin, che contrappone l'esegesi allegorica consistente nell'«estrarre da un testo sacro (la Bibbia) o profano (i poemi di Omero, Virgilio, ecc.), di apparenza narrativa, un insegnamento teorico senza tempo» [«extraire d'un texte, sacré (la Bible) ou profane (les poèmes d'Homère, de Virgile, etc.), d'apparence narrative, un enseignement théorique intemporel»] (Pépin 1987, 261) all'interpretazione tipologica dei cristiani, che distingue «nei personaggi e negli eventi dell'Antico Testamento tanti “tipi” che anticipano la salvezza futura prefigurando la persona e l'opera di Gesù» [«dans les personnages et les événements de l'Ancien Testament autant de “types” anticipant le salut à venir en préfigurant la personne et l'œuvre de Jésus »] (*ibid.*).

Pertanto, il processo semiotico che consiste nel definire uno (o più) sensi figurali che si aggiungono al senso letterale di un'affermazione caratterizza sia l'interpretazione figurale sia l'allegoria; ciò che le distingue è, da un lato, la storicità del significato letterale e, dall'altro, la natura del significato allegorico che si aggiunge al significato letterale (insegnamento morale senza tempo o anticipazione di un evento futuro attraverso un evento passato). Ciò evidenzia chiaramente l'importanza della dimensione storica e quindi del reale per il

discorso di Auerbach, che Pépin definisce giustamente l'«iniziato indiscusso» [initiateur incontesté] di un nuovo modo di leggere Dante, che consiste nell'«applicare lo schema tipologico alla *Divina Commedia*» [appliquer le schéma typologique à la *Divine Comédie*], che, secondo Pépin, è «uno dei contributi più sostanziali della critica dantesca degli ultimi anni» [l'un des apports les plus substantiels de la critique dantesque dans les récentes années] (Pépin 1987, 261).

L'opposizione tra l'Antico Testamento come *figura* e il Nuovo Testamento come *implementum* sembra suggerire una relazione binaria. Tuttavia, nonostante l'incarnazione della sostanza divina in Gesù e la sua opera di redenzione attraverso la crocifissione, la storia umana non è ancora finita. Infatti, come dimostra ad esempio sant'Agostino, il rapporto tra *figura* e *implementum* deve essere integrato da un terzo polo: «[...] das Gesetz oder die Geschichte der Juden als prophetische *figura* für Christi Erscheinen; die Inkarnation als Erfüllung dieser *figura*, und zugleich als neue Verheißung von Weltende und Jüngstem Gericht; und schließlich das künftige Eintreffen dieser Ereignisse als endgültige Erfüllung» (Auerbach [1938] 1967, 70) [la Legge o la storia degli ebrei come “figura” profetica per la venuta di Cristo; l'Incarnazione come adempimento di questa “figura” (e simultaneamente come nuova profezia della fine del mondo e del Giudizio Universale); e infine l'attuazione futura di questi avvenimenti come adempimento finale] (Auerbach [1938] 2009, 199; tra parentesi tonde ho aggiunto una parte non tradotta nella versione italiana).

Questa relazione ternaria della storia della salvezza implica che la dottrina dei quattro sensi della Scrittura possieda un'importante dimensione storica, nella misura in cui tre dei quattro sensi rimandano alla dimensione storica degli eventi:

In libris autem omnibus sanctis intueri oportet, quae ibi aeterna intimentur (Weltende und ewiges Leben, analogischer Sinn), *quae facta narrentur* (wörtlich-geschichtlicher Sinn), *quae futura praenuntiantur* (Figuralsinn im engeren Verstande, im AT die Realprophetieungen des Erscheinens Christi), *quae agenda praecipiantur vel moneantur* (moralischer Sinn). (Auerbach [1938] 1967, 71)

“*In libris autem omnibus sanctis intueri oportet, quae ibi aeterna intimentur* (fine del mondo e vita eterna, senso analogico), *quae facta narrentur* (senso storico-letterale), *quae futura praenuntiantur* (senso figurale strettamente inteso, nell'Antico Testamento la profezia reale della venuta di Cristo), *quae agenda praecipiantur vel moneantur* (senso morale)”; [In tutti i libri sacri bisogna prestare attenzione a ciò che in essi è legato alla vita eterna, a ciò che i fatti narrano, a ciò che annuncia avvenimenti futuri, agli ordini e ai consigli che si possono ricavare circa le nostre azioni]. (Auerbach [1938] 2009, 200)²

Per il Medioevo, si può constatare una generalizzazione del pensiero figurale che si esprime sotto forma di pensiero analogico³, che postula che l'uomo è

² La citazione latina è di Agostino, *De genesi ad litteram*, 1, 1.

³ Per una storia discorsiva del pensiero analogico, dal Medioevo al Rinascimento e al Manierismo, basata su Auerbach, cfr. Küpper (1990).

l'immagine di Dio e che l'artista è la figura del Creatore divino, il che si esprime nell'idea, di ispirazione neoplatonica, secondo cui «l'artista, quasi figura di Dio creatore» attua «un modello vivente nel proprio spirito» (Auerbach [1938] 2009, 216) [der Künstler, gleichsam als Figur des Schöpfers Gott, ein im eigenen Geiste lebendes Urbild verwirklicht] (Auerbach [1938] 1967, 83).

Nell'ultima parte del suo saggio *Figura*, Auerbach applica lo schema dell'interpretazione figurale alla *Divina Commedia*. Egli parte dall'idea che nel Medioevo coesistono il pensiero figurale, di ispirazione cristiana, e il pensiero allegorico, di ispirazione pagana e antica, e che queste due forme di interpretazione, pur essendo distinte, possono convergere:

Im hohen Mittelalter werden die Sybille, Vergil und die Gestalten der Aeneis, ja sogar Personen aus dem bretonischen Sagenkreise (z. B. Galaad in der *Queste del Saint Graal*) in die figurale Deutung einbezogen, und es entstehen die mannigfachsten Kreuzungen aus figuralen, allegorischen und symbolischen Formen. Alle diese Formen finden sich auch, auf antike so gut wie auf christliche Stoffe bezogen, in dem Werke, das die mittelalterliche Kultur abschließt und zusammenfaßt, der *Göttlichen Komödie*. (Auerbach [1938] 1967, 84-85)

Nell'alto medioevo vengono ammessi nell'interpretazione figurale le Sibille, Virgilio e le figure dell'Eneide, e persino personaggi del ciclo bretone (per esempio Galaad nella *Queste del Saint Graal*), e sorgono i più svariati intrecci di forme figurali, allegoriche e simboliche. Tutte queste forme si trovano anche, riferite a temi antichi così come a quelli cristiani, nell'opera che conclude e riassume la civiltà medievale, nella *Divina Commedia*. (Auerbach [1938] 2009, 218)

Consideriamo un esempio proposto da Auerbach per comprendere meglio il suo ragionamento. Si tratta di Catone, che appare nel I canto del *Purgatorio*, in veste di guardiano. Auerbach osserva giustamente che è piuttosto sorprendente che un pagano dell'Antichità sia elevato da Dante alla funzione di guardiano del Purgatorio, poiché non solo è pagano (il che esclude in linea di principio la sua ammissione nell'aldilà vero e proprio, in quanto avrebbe potuto al massimo accedere al limbo come Virgilio e gli altri grandi spiriti dell'Antichità), ma si è anche suicidato, il che è un peccato capitale che comporta la punizione eterna nel settimo cerchio dell'Inferno. Il motivo per cui Catone sfugge a questa regola è fornito da Virgilio, il quale afferma che Catone ha volontariamente rinunciato alla vita per amore della libertà (*Purg.* I, 71-72). Ciò permette ad Auerbach di trarre la seguente conclusione:

Die Geschichte Catos ist aus ihrem irdisch-politischen Zusammenhang herausgenommen, genau wie es die patristischen Erklärer des Alten Testaments mit den einzelnen Geschichten Isaacs und Jacobs u. a. taten, und sie ist zur *figura futurorum* geworden. Cato ist eine *figura*, oder vielmehr der irdische Cato, der in Utica für die Freiheit dem Leben entsagte, war es, und der hier erscheinende Cato im *Purgatorio* ist die enthüllte oder erfüllte Figur, die Wahrheit jenes figürlichen Vorgangs. (Auerbach [1938] 1967, 85)

[La storia di Catone è isolata dal suo contesto politico-terreno, proprio come gli esegeti patristici dell'Antico Testamento facevano per le singole figure di Isacco, Giacobbe ecc., ed è

diventata “figura futurorum.” Catone è una “figura,” o piuttosto era tale il Catone terreno, che a Utica rinunciò alla vita per la libertà, e il Catone che qui appare nel Purgatorio è la figura svelata o adempiuta, la verità di quell’avvenimento figurale]. (Auerbach [1938] 2009, 219)

Leggendo questa spiegazione, si capisce come Auerbach applichi il rapporto figurale alla lettura della *Divina Commedia*. Secondo lui, Dante stabilisce un rapporto di figurazione tra la vita terrena di un personaggio storico come Catone e la sua apparizione nell’aldilà, interpretando la vita terrena come una prefigurazione (una *figura*) del luogo e della funzione di questo personaggio nell’aldilà.

Tuttavia, questa è un’applicazione dello schema figurale che non corrisponde esattamente all’uso di tale schema ai fini dell’esegesi biblica, che stabilisce invece collegamenti tra eventi o personaggi che si collocano sullo stesso piano di realtà storica. Adamo, Mosè e Giona hanno la stessa realtà di Gesù e dei suoi discepoli, e di tutti i personaggi con cui hanno a che fare. Quindi, il rapporto di figurazione si stabilisce nell’esegesi biblica tra due fenomeni distinti. Nella *Divina Commedia*, secondo l’interpretazione di Auerbach, invece, questo rapporto si stabilisce tra due versioni dello stesso personaggio, collocate in questo mondo e nell’aldilà⁴. Si tratta, in senso stretto, di fenomeni diversi, ma si può dare ragione ad Auerbach per aver riconosciuto l’efficacia generale di uno schema di pensiero, nel senso di *habitus*⁵, che modella la mentalità delle persone nel Medioevo e che si esprime, volontariamente o involontariamente, nel loro modo di concepire il mondo.

In ogni caso, come dice lo stesso Auerbach, le forme di interpretazione figurale e allegorica, anche se in linea di principio vanno distinte, tendono a confondersi, dando origine a forme nuove e includendo fenomeni che inizialmente non erano considerati degni di diventare oggetto di un’interpretazione di questo tipo. È in questo senso che si può concepire l’applicazione dello schema figurale nella *Divina Commedia* come praticata da Auerbach. Infatti, la logica del rapporto figurale descritta da Auerbach a proposito di Catone non è identica al rapporto figurale nella Bibbia, poiché Dante ci mostra il personaggio nella sua situazione

⁴ Non sorprende dunque che questa particolare applicazione dello schema interpretativo figurale sia stata criticata, in particolare da Nicolò Mineo, che parla di «indebito uso della nozione»: «La figurality infatti si determina in senso orizzontale, cioè storico terreno, e implica altresì un rapporto tra diversi, un rapporto di tipo analogico. Non si costituisce invece in senso verticale, tra terreno e sovraterreno, tra storico e metastorico, né all’interno di un’identica realtà. Sono messi in rapporto fatti, cose, persone in sé diversi. E ancora, nella figurality non è la figura nella sua individualità ad essere realizzata, ma solo quel che essa in un particolare momento rappresenta, come nel classico rapporto Abramo-Isacco-Dio Padre-Cristo. Certo non è l’individuo Isacco a rivivere come Cristo. E poi il contenuto della figurality, a rigore, si riferisce al momento e alla realtà della preparazione, non a quella del compimento. L’opposto quindi della condizione dell’essere delle anime, che hanno la vera realtà nel compimento e non certo nella preparazione» (Minea 2009, 129).

⁵ Per l’applicazione della nozione di *habitus* (nel senso di Bourdieu) alla *Commedia* si veda Klinkert (2021, 173-184).

post mortem, a partire dalla quale è possibile stabilire un rapporto memoriale che evoca lo stato precedente. In altre parole, ciò che Dante ci mostra non è la *figura*, ma l'*implementum*, che mostra *a posteriori* la *figura*. Nelle descrizioni di Auerbach, questa precisazione non sempre emerge dall'uso dei termini, ma l'idea è chiaramente contenuta nelle formule che egli impiega per descrivere questo rapporto:

Cato ist ohne Zweifel eine *figura*; nicht wie die Gestalten des *Rosenromans* eine Allegorie, sondern eine Figur in dem von uns beschriebenen Sinne, und zwar eine erfüllte, bereits Wahrheit gewordene Figur. Die *Komödie* ist eine Vision, die die figurale Wahrheit als schon erfüllt sieht und verkündet, und eben dies ist das Eigentümliche an ihr, daß sie die in der Vision geschaute Wahrheit ganz im Sinne der Figuraldeutung auf eine genaue und konkrete Weise mit den irdisch-geschichtlichen Vorgängen verbindet. (Auerbach [1938] 1967, 86)

[Catone è senza dubbio una “figura”; non un'allegoria come i personaggi del *Romanzo della rosa*, ma una figura nel senso da noi descritto, e precisamente una figura adempiuta, già diventata realtà. La *Commedia* è una visione che vede e proclama come già adempiuta la realtà figurale, e il punto peculiare è proprio che essa collega precisamente nel senso dell'interpretazione figurale, in maniera precisa e concreta, la realtà contemplata nella visione con i fatti storico-terreni] (Auerbach [1938] 2009, 220)

Per evitare qualsiasi malinteso, avrebbe forse dovuto precisare che Catone, così come viene presentato da Dante nel I canto del *Purgatorio*, è l'*implementum* di una *figura* che non è immediatamente visibile, ma la cui esistenza è presupposta dalla presenza di Catone nel luogo in cui si trova. In altre parole, le figure sono i personaggi nella loro esistenza terrena, che precede la loro esistenza *post mortem* e che è oggetto di ricordo, in modo esplicito o implicito. L'idea profondamente originale di Auerbach è quella di aver sottolineato l'importanza del pensiero figurale per la concezione che Dante aveva della sua opera, rendendo giustizia al modo in cui Dante combina il pensiero analogico del suo tempo con una rappresentazione del reale.

2. Dante e il senso multiplo della scrittura (il *Convivio* e l'Epistola a Cangrande)

L'interpretazione auerbachiana acquista tutto il suo valore se si considera che offre una risposta a una domanda che si pone fin dai tempi di Dante stesso, ovvero quale tipo di allegoria sia applicabile per l'interpretazione della *Divina Commedia*. Infatti, nel *Convivio*, Dante distingue due modi diversi di concepire l'allegoria. Ecco il passaggio:

[...] le scritture si possono intendere e deonsi esponere massimamente per quattro sensi. / L'uno si chiama letterale, e questo è quello che [.....] / L'altro si chiama allegorico, e questo è quello che] si nasconde sotto 'l manto di queste favole, ed è una veritate ascosa sotto bella menzogna: sì come quando dice Ovidio che Orfeo

facea colla cetera mansuete le fiere, e li arbori e le pietre a sé muovere: che vuol dire che lo savio uomo collo strumento della sua voce faccia mansuescere ed umiliare li crudeli cuori, e faccia muovere alla sua voluntade coloro che [non] hanno vita di scienza e d'arte; e coloro che non hanno vita ragionevole alcuna sono quasi come pietre. E perché questo nascondimento fosse trovato per li savi, nel penultimo trattato si mosterrà. Veramente li teologi questo senso prendono altrimenti che li poeti; ma però che mia intenzione è qui lo modo delli poeti seguitare, prendo lo senso allegorico secondo che per li poeti è usato. / Lo terzo senso si chiama morale, e questo è quello che li lettori deono intentamente andare appostando per le scritture ad utilitate di loro e di loro discenti; sì come apostare si può nello Evangelio, quando Cristo salio lo monte per transfigurarsi, che delli dodici Apostoli menò seco li tre: in che moralmente si può intendere che a le secretissime cose noi dovemo avere poca compagnia. / Lo quarto senso si chiama anagogico, cioè sovrasenso; e questo è quando spiritualmente si spone una scrittura, la quale ancora [che sia vera] eziandio nel senso letterale, per le cose significate significa delle superne cose dell'eternal gloria: sì come vedere si può in quello canto del Profeta che dice che nell'uscita del popolo d'Israel d'Egitto Giudea è fatta santa e libera: che avvegna essere vero secondo la lettera sia manifesto, non meno è vero quello che spiritualmente s'intende, cioè che nell'uscita dell'anima dal peccato, essa sia fatta santa e libera in sua potestate. (*Conv.* II, I, 2-7, Alighieri 1995, 64-66; la lacuna indicata nel testo si trova nei manoscritti; corsivi dell'edizione)

In questo brano tratto dal *Convivio*, opera auto-esegetica incompiuta scritta da Dante prima della *Commedia*, egli spiega il sistema interpretativo basato sui quattro sensi della scrittura: il senso *letterale*, il senso *allegorico*, il senso *morale* e il senso *anagogico*. Nel farlo, egli osserva che esiste una differenza nell'uso del secondo senso, che i *teologi* interpretano in modo diverso dai *poeti*. Se si considera l'esempio fornito da Dante, si capisce che ciò che distingue i teologi dai poeti risiede nel rapporto tra il senso letterale e quello allegorico. Parla infatti di «favola» e di «bella menzogna», e l'esempio che egli cita è Orfeo, che nelle *Metamorfosi* riesce a pacificare gli animali selvaggi e ad attirare a sé gli alberi e le pietre con la sua musica. Dante spiega il significato di questa favola, ovvero di questa finzione poetica, dicendo che questo episodio significa che l'uomo saggio può addolcire i cuori crudeli e far obbedire alla sua volontà coloro che sono privi di conoscenza e arte. Egli dà quindi un'interpretazione allegorica della finzione, stabilendo un rapporto tra il senso letterale e il senso allegorico e suggerendo che la finzione poetica, pur non essendo vera in senso letterale, cioè non riferendo a personaggi o avvenimenti storicamente attestati, essendo dunque «bella menzogna», può comunque contenere una verità allegorica. Ciò significa che, secondo il Dante del *Convivio*, è del tutto legittimo attribuire più significati ai testi poetici e leggerli sulla base di un processo di interpretazione allegorica. Si nota inoltre che per illustrare il senso morale e quello anagogico, Dante ricorre ad esempi biblici, riferendosi alla Trasfigurazione di Cristo e all'Esodo; quindi, non sembra vedere alcun problema nel mescolare i sistemi di riferimento, quello sacro e quello profano⁶.

⁶ Nella critica, si è voluto a lungo vedere in questo un'incoerenza, interpretando l'opposizione tra «allegoria dei teologi» e «allegoria dei poeti» in modo tale da attribuire a Dante la volontà di

Ciò che va preso sul serio è quindi il fatto che Dante concepisca la possibilità di un senso multiplo della scrittura per i testi poetici, il che risulta ancora più evidente dal fatto che gli esempi che fornisce per illustrare il significato morale e anagogico siano esempi biblici. Questo aspetto è confermato nell'*Epistola a Cangrande della Scala*, che, anche se di incerta attribuzione⁷, riprende le idee di Dante al riguardo, spiegando al destinatario come deve essere letta la *Commedia*:

[20] Ad evidentiam itaque dicendorum sciendum est quod istius operis non est simplex sensus, ymo dici potest polisemos, hoc est plurium sensuum; nam primus sensus est qui habetur per litteram, alius est qui habetur per significata per litteram. Et primus dicitur litteralis, secundus vero allegoricus sive moralis <sive anagogicus>. [21] Qui modus tractandi, ut melius pateat, potest considerari in istis versibus:

In exitu Israel de Egipto,
domus Jacob de populo barbaro,
facta est Iudea sanctificatio eius,
Israel potestas eius.

Nam si ad litteram solam inspiciamus, significatur nobis exitus filiorum Israel de Egipto tempore Moysis; si ad allegoriam, significatur nobis nostra redemptio facta per Christum; si ad moralem sensum, significatur nobis conversio anime de luctu et miseria peccati ad statum gratie; si ad anagogicum, significatur exitus anime sancte ab huius corruptionis servitute ad eternam glorie libertatem. [22] Et quomodo isti sensus mistici variis appellantur nominibus, generaliter omnes dici possunt allegorici, cum sint a litterali sive historiali diversi. Nam allegoria dicitur ab 'alleon' grece, quod in latinum dicitur 'alienum', sive 'diversum'. / [23] Hiis visis, manifestum est quod duplex oportet esse subiectum, circa quod currant alterni sensus. Et ideo videndum est de subiecto huius operis prout ad litteram accipitur; deinde de subiecto, prout allegorice sententiatur. [24] Est ergo subiectum totius operis, litteraliter tantum accepti, status animarum post mortem simpliciter sumptus; nam de illo et circa illum totius operis versatur processus. [25] Si vero accipiat opus allegorice, subiectum est homo prout merendo et demerendo per arbitrii libertatem iustitie premiandi et puniendi obnoxius est. (Epist. XIII, 20-25, Alighieri 2016, 346-352)

[20] Per chiarire quanto dovremo dire bisogna sapere che il senso di quest'opera non è univoco, anzi può essere detto polisemo, cioè di più sensi; infatti il primo senso è quello che si ricava attraverso la lettera, un altro è quello che si ricava per le cose significate attraverso la lettera. Il primo si definisce letterale, il secondo invece allegorico, o morale, o anagogico. [21] Questo modo di trattare, perché risulti più chiaro, si può considerare in questi versi:

All'uscita di Israele dall'Egitto,
della casa di Giacobbe da un popolo barbaro,

utilizzare quest'ultima in modo unidimensionale ed esclusivo, concentrandosi sul rapporto tra una *littera*, che rimanda a una realtà fittizia, e il solo senso allegorico di questa *littera*, rivendicando dunque abusivamente per l'esegesi dei testi poetici i quattro sensi della scrittura, che sarebbero pertinenti solo per i testi sacri. Lieberknecht (1999, 8-14) ha dimostrato che si tratta di un malinteso, poiché Dante non usa mai precisamente i termini che gli vengono attribuiti, ovvero "allegoria dei teologi" e "allegoria dei poeti", e il significato che alcuni critici, seguendo Nardi (1944), attribuiscono a quei termini non corrisponde alla realtà discorsiva del Medioevo.

⁷ Per un quadro aggiornato del dibattito (ancora in corso) sull'autenticità dell'*Epistola* rinvio a Casadei (2020).

la Giudea divenne il suo santuario,
Israele il suo dominio.

Infatti se guardiamo alla sola lettera, ci è significata l'uscita dei figli di Israele dall'Egitto al tempo di Mosè; se all'allegoria, ci è significata la nostra redenzione operata da Cristo; se al senso morale, ci è significata la conversione dell'anima dal lutto e dalla miseria del peccato allo stato di grazia; se al senso anagogico, è significata l'uscita dell'anima santa dalla servitù di questa corruzione all'eterna libertà della gloria. [22] E come questi sensi mistici sono designati con vari nomi, con denominazione generale tutti possono essere detti allegorici, poiché sono diversi dal senso letterale o storico. Infatti allegoria si dice dal greco 'alleon', che in latino si dice 'alieno' ovvero 'diverso'. / [23] Visto ciò, è manifesto che è necessario che duplice sia il soggetto, intorno al quale corrano l'uno e l'altro senso. E pertanto bisogna trattare del soggetto di quest'opera per come la si intende alla lettera; quindi del soggetto secondo quanto si espone allegoricamente. [24] Dunque il soggetto di tutta l'opera, intesa soltanto secondo la lettera, è lo stato delle anime dopo la morte considerato in senso generale; infatti su quello e intorno a quello si distende lo svolgimento di tutta l'opera. [25] Qualora invece si intenda l'opera allegoricamente, il soggetto è l'uomo in quanto, meritando e demeritando attraverso la libertà dell'arbitrio, è sottoposto alla giustizia del premio e della punizione] (Alighieri 2016, 347-353)

In questo passaggio si torna a parlare dei quattro sensi della scrittura: il senso letterale, allegorico, morale e anagogico. Questa volta, l'esempio utilizzato per illustrare questi diversi sensi è un versetto della Bibbia (*Salmo* 113). I diversi significati di questo passo rimandano, sul piano letterale, alla storia del popolo d'Israele, ovvero all'esodo dall'Egitto; sul piano allegorico, alla redenzione dei cristiani da parte di Gesù Cristo; sul piano morale, al trasporto dell'anima dallo stato di tristezza e miseria causato dai peccati allo stato di grazia; e infine, sul piano anagogico, al trasporto dell'anima santa dalla schiavitù della vita corruttibile alla libertà della gloria eterna. A parte il fatto che questi diversi significati allegorici sembrano sovrapporsi in qualche modo, poiché rappresentano aspetti parziali dello stesso fenomeno globale, ovvero la redenzione effettuata da Cristo, è opportuno cogliere l'intenzione di Dante, o di chi gli era vicino e ha scritto questa epistola dedicatoria indirizzata a Cangrande della Scala, che consiste nel far capire al dedicatario che questo testo vuole essere percepito come equivalente alla Sacra Scrittura per quanto riguarda la possibilità di ritrovarvi i quattro sensi. Si osserva così un'evoluzione del pensiero poetologico di Dante, per il quale il modello di lettura non è più, come nel *Convivio*, l'allegoria come la concepiscono i poeti, che può comunque comprendere diversi significati, ma l'allegoria come la concepiscono i teologi.

Ora, all'epoca di Auerbach, uno dei più eminenti dantisti italiani, Bruno Nardi, sosteneva la tesi secondo cui Dante, nel *Convivio*, si sarebbe rimesso esclusivamente all'«allegoria dei poeti», mentre «il senso allegorico, che anche l'autore dell'Epistola riconosce alla *Commedia*, non [avrebbe] nulla a che vedere con i sensi scritturali da lui prima ricordati, e si [potrebbe] facilmente ricondurre al senso allegorico dei comuni componimenti poetici molto frequenti nel Medioevo» (Nardi 1944, 61). Ciò permette di misurare

l'originalità della tesi di Auerbach, che consiste nell'applicare lo schema figurale alla *Commedia* per mettere in luce ciò che Dante ha realmente realizzato nel suo capolavoro⁸. Questa tesi ha avuto larga eco nella ricerca, in particolare in ambito anglosassone⁹ ma anche in ambito germanofono¹⁰. Così, per citare un illustre esempio, Robert Hollander scrive:

The poem has a literal sense which operates whenever the actual events and persons of the afterworld are described immediately, *historically*, as it were. It has a figural or allegorical sense as what we see there relates to history here (to keep in mind Dante's continual distinction between the two realms). It has a moral sense as what we see there tells us what we should do here. It has an anagogical sense as what we see there informs us of God's purpose for the future, or at least shows us that there is such a purpose by letting us see that nothing is either unknown to God or beyond His power, that all is in accord with His plan. (Hollander 1969, 50)

[Il poema ha un senso letterale che opera ogni volta che gli eventi e i personaggi reali dell'aldilà vengono descritti in modo immediato, *storico*, per così dire. Ha un senso figurale o allegorico, in quanto ciò che vediamo lì si riferisce alla storia qui (tenendo presente la continua distinzione che Dante fa tra i due regni). Ha un senso morale, in quanto ciò che vediamo lì ci dice cosa dovremmo fare qui. Ha un senso anagogico in quanto ciò che vediamo lì ci informa dello scopo di Dio per il futuro, o almeno ci mostra che esiste un tale scopo, facendoci vedere che nulla è sconosciuto a Dio o al di là del suo potere, che tutto è in accordo con il suo piano.]

Egli illustra questi quattro significati della scrittura con l'esempio del goloso Ciaccio (*Inf.* VI):

The literal sense shows us, as Dante says, the state of this man's soul after his death. The allegorical sense makes evident the connection between his present life in the Circle of

⁸ Un indizio dell'originalità di Auerbach si trova *ex negativo* in un saggio di Charles S. Singleton, un altro pioniere delle ricerche sull'allegoria e l'interpretazione figurale in Dante, che scrive nel 1954, senza far riferimento agli studi di Auerbach, apparentemente sconosciuti da lui, poiché pubblicati in tedesco: «[...] we can readily see that the nature of the literal in the model can confirm our sense and understanding of the literal in the *Comedy*: namely, that in the poem, as in the mode of scriptural allegory, the literal sense is given as an historical sense standing in its own right, like Milton's, say – Not devised in order to convey a hidden truth, but given in the focus of single vision. (Nothing of more importance could happen in Dante criticism at present than a general recognition of this fact.)» [...] possiamo facilmente vedere che la natura del letterale nel modello può confermare il nostro senso e la nostra comprensione del letterale nella *Commedia*: vale a dire che nel poema, come nella modalità dell'allegoria scritturale, il senso letterale è dato come un senso storico che sta a sé stante, come quello di Milton, per esempio – Non concepito per trasmettere una verità nascosta, ma dato al centro di una visione unica. (Nulla di più importante potrebbe accadere attualmente nella critica dantesca di un riconoscimento generale di questo fatto.)] (Singleton [1954] 2019, 15) Infatti, ciò che richiedeva Singleton nel 1954 era già stato cominciato da Auerbach nel 1938. Altri scritti nei quali Auerbach ha ripreso e precisato le sue idee sono Auerbach ([1946] 1982), ([1948] 2010) e (1964).

⁹ Si vedano soprattutto gli studi di Singleton [1954] (2019) e Hollander (1969).

¹⁰ Si vedano Hempfer (1982), Lentzen (1985), Küpper (1990), Münchberg (1997), Lieberknecht (1999), Oster (2002).

Gluttony and its past causes in Florence. The moral sense warns us against this particular sin. The anagogical sense asserts God's divine plan, which includes punishment for sinners. (Hollander 1969, 51)

Il senso letterale ci mostra, come dice Dante, lo stato dell'anima di quest'uomo dopo la sua morte. Il senso allegorico rende evidente il legame tra la sua vita attuale nel cerchio dei golosi e le sue cause passate a Firenze. Il senso morale ci mette in guardia contro questo peccato particolare. Il senso anagogico afferma il piano divino di Dio, che include la punizione dei peccatori.

3. *Leggere Dante con Auerbach: due esempi*

È quindi ormai assodato nella critica, da Auerbach in poi, che il testo della *Divina Commedia* possa essere letto in modo adeguato solo se vi si applica lo schema figurale, che include il principio dei sensi multipli della scrittura. Ciò è relativamente evidente quando si tratta di questioni collegate alle convinzioni religiose di Dante, come nel caso delle citazioni tratte dal libro di Hollander. Ciò è un po' più difficile da chiarire quando il principio del significato multiplo e l'interpretazione figurale intervengono in passaggi che riguardano la poesia e quindi lo *status* di Dante come autore poetico. È significativo constatare come il pensiero figurale si manifesti anche in alcuni passaggi chiave relativi alla dimensione poetologica dell'opera. Vorrei brevemente analizzare due brani al riguardo: *Purg.* XXIV (Bonagiunta da Lucca) e *Inf.* XV (Brunetto Latini), mostrando che il pensiero figurale può funzionare in un senso molto ampio, ovvero come un *habitus* che si esprime non soltanto nella relazione, analizzata da Auerbach, tra i personaggi terreni e la loro condizione *post mortem*, ma anche nella relazione tra varie situazioni tutte terrene.

Il mio primo esempio è l'episodio in cui Dante incontra il poeta Bonagiunta da Lucca (*Purg.* XXIV, 34-63):

Ma come fa chi guarda e poi s'apprezza	
piú d'un che d'altro, fei a quel da Lucca,	
che piú pareva di me aver contezza.	36
El mormorava; e non so che «Gentucca»	
sentiv' io là, ov' el sentia la piaga	
de la giustizia che sí li pilucca.	39
«O anima», diss' io, «che par sí vaga	
di parlar meco, fa sí ch'io t'intenda,	
e te e me col tuo parlare appaga».	42
«Femmina è nata, e non porta ancor benda»,	
cominciò el, «che ti farà piacere	
la mia città, come ch'om la riprenda.	45
Tu te n'andrai con questo antivedere:	
se nel mio mormorar prendesti errore,	

dichiareranti ancor le cose vere.	48
Ma dí s'i' veggio qui colui che fore	
trasse le nove rime, cominciando	
' <i>Donne ch'avete intelletto d'amore</i> '.».	51
E io a lui: «I' mi son un che, quando	
Amor mi spira, noto, e a quel modo	
ch'e' ditta dentro vo significando».	54
«O frate, issa vegg'io», diss'elli, «il nodo	
che 'l Notaro e Guittone e me ritenne	
di qua dal dolce stil novo ch'i' odo!	57
Io veggio ben come le vostre penne	
di retro al dittator sen vanno strette,	
che de le nostre certo non avvenne;	60
e qual più a gradire oltre si mette,	
non vede più da l'uno a l'altro stilo»;	
e, quasi contentato, si tacette.	63

Nell'incontro con Bonagiunta si possono distinguere due parti: nella prima si parla della città di Lucca e di una profezia fatta da Bonagiunta riguardo agli eventi o incontri che Dante avrà in quella città. Nella seconda parte l'attenzione verte sulla poesia di Dante, e qui si manifesta un giudizio di valore che mette in risalto l'eccezionalità di questa poesia rispetto ad altre “scuole” poetiche. La prima parte pone la questione dell'intelligibilità di ciò che dice Bonagiunta. In un primo momento, Dante sente solo un significante, «Gentucca» (v. 37), che per lui è incomprensibile. Ecco perché dice a Bonagiunta di esprimersi in modo che lui possa capirlo («fa sí ch'io t'intenda», v. 41). A questo punto, Bonagiunta proferisce in maniera più articolata una profezia secondo cui una donna ancora giovane agirà in modo da rendere piacevole a Dante un futuro soggiorno nella città di Lucca. È una delle numerose profezie dell'esilio di Dante contenute nella *Commedia*. Si conclude questa parte del dialogo con un commento metalinguistico in cui Bonagiunta contrappone il suo modo di esprimersi, caratterizzato dalla parola «mormorar» (v. 47), che rischia di essere frainteso («errore», v. 47), alla verità dei fatti («le cose vere», v. 48), che sarà rivelata in futuro quando Dante si troverà a Lucca. Così, nella prima parte di questo scambio tra due poeti, viene posto un problema di interpretazione dei segni del linguaggio, del rapporto tra segni e realtà, si tratta, quindi, di una riflessione semiotica, che dà il tono all'incontro, preparando la discussione poetologica della seconda parte.

In questa seconda parte, che contiene uno dei passaggi più famosi dell'intera *Commedia*, Bonagiunta interroga Dante sulla sua poesia citando l'*incipit* di una poesia contenuta nella *Vita Nuova*, «*Donne ch'avete intelletto d'amore*», chiedendogli se è stato lui a scriverla. Va notato che la domanda che pone è puramente retorica, poiché è chiaro che Bonagiunta ha già riconosciuto Dante – altrimenti, come avrebbe potuto predire il suo futuro? L'intenzione di questa domanda: “Sei tu quello che ha scritto il poema *Donne ch'avete intelletto*

d'amore?» non è dunque quella di ottenere una conferma dell'identità di Dante, ma di dargli l'occasione di dire qualcosa su questa poesia. Ed è proprio quello che farà Dante, precisando il modo in cui egli produce poesia, che consiste nel mettere per iscritto ciò che il dio Amore gli detta e trasformarlo in linguaggio poetico («significando», v. 54). Senza entrare nei dettagli dell'interpretazione di questa famosa citazione, si capisce comunque che Dante stabilisce qui un rapporto tra un'istanza superiore, il dio Amore, e il poeta, la cui originalità deriva proprio da questa ispirazione divina. Il risultato è una forma di poesia la cui novità è sottolineata due volte da Bonagiunta, tramite le espressioni «nove rime» (v. 50) e «dolce stil novo» (v. 57), affermando che lui stesso e altri poeti, vale a dire Jacopo da Lentini («l'Notaro») e «Guittone» d'Arezzo (v. 56), non possono competere con questa nuova qualità della poesia di Dante, poiché sono rimasti indietro, trattenuti da un «nodo» (v. 55) che ha impedito loro di spingersi così lontano come Dante, il quale segue strettamente il «dittator» (v. 59) Amore, cosa che loro non fanno.

Questo passaggio richiederebbe molte spiegazioni¹¹, ma nell'ottica della presente riflessione vorrei concentrarmi su un solo aspetto. È infatti opportuno chiedersi perché Dante, nella sua replica, utilizzi il presente (vv. 52-54), così come Bonagiunta, quando dice di udire il «dolce stil novo» (v. 57). Conviene porsi questa domanda perché nel momento in cui Dante, secondo la cronologia interna della *Commedia*, compie il viaggio nell'aldilà, durante i giorni di Pasqua dell'anno 1300, non sta più scrivendo poesie d'amore nello stile della *Vita Nuova*. Quel periodo della sua vita e della sua opera è già concluso, come sembra anche indicare chiaramente l'uso del passato remoto nella domanda posta da Bonagiunta («che fore / trasse le nove rime», vv. 49-50). Perché allora i due poeti fingono di parlare della poesia amorosa di Dante come se questa fosse ancora la sua principale preoccupazione al momento del loro incontro? Una possibile risposta a questa domanda consiste nell'attribuire un secondo significato a questo scambio, sostituendo il riferimento alla poesia d'amore con un riferimento a ciò che Dante sta vivendo al momento dell'incontro, che non è ancora la produzione della *Divina Commedia*, ma il viaggio che ha nella produzione della *Commedia* il suo scopo. In altre parole, quando dice di essere qualcuno che ascolta il dettato di un dio, Dante farebbe riferimento non solo alla sua poesia d'amore, ma anche alla situazione del viaggiatore oltremondano che si sta avvicinando a Dio e sta scoprendo i segreti della creazione per trasformarli in un testo poetico. Il passaggio in questione diventa così «polisemos» (*Epist.* XIII, 20), rimandando sia alla poesia d'amore del giovane Dante (senso letterale), sia alla sua opera futura, che ancora non esiste, ma di cui il viaggio nell'aldilà è la base (senso allegorico).

¹¹ Per un approfondimento si veda la «lectura» di questo canto in Klinkert (2024).

Inoltre si può osservare, nello scambio tra i due poeti Bonagiunta e Dante, un rapporto di superamento, poiché Dante con la sua poesia si è staccato qualitativamente da quella di Bonagiunta, di Guittone e di Jacopo, che sono rimasti «di qua dal dolce stil novo» (v. 57). Tale rapporto di superamento corrisponde alla logica figurale, secondo la quale una *figura* provvisoria e imperfetta (lo stile poetico di Bonagiunta, Jacopo e Guittone) annuncia un *implementum* splendido e perfetto (il «dolce stil novo» di Dante). Così, si osserva come in questo brano del XXIV canto del *Purgatorio* il discorso permetta sistematicamente una doppia lettura, riferendosi simultaneamente alla storia della poesia amorosa e alla scrittura della *Divina Commedia*, che costituisce un superamento della poesia amorosa poiché fa riemergere la donna della *Vita Nuova*, Beatrice, in veste risolutamente cambiata.

Un altro esempio da considerare in questo contesto è l'incontro con Brunetto Latini nel XV canto dell'*Inferno*. L'importanza di questo personaggio per Dante è indicata da diversi elementi testuali. Dante si rivolge a lui chiamandolo «ser Brunetto» (v. 30), attribuendogli quindi un titolo onorifico che mostra il rispetto che prova nei suoi confronti, rispetto che si esprime anche nella postura di Dante: «ma 'l capo chino / tenea com' uom che reverente vada» (vv. 44-45). Brunetto, dal canto suo, chiama Dante «figliuol mio» (v. 31), al che Dante risponde parlando della «cara e buona imagine paterna» (v. 83) di Brunetto. Il rapporto tra i due personaggi assomiglia quindi a quello tra padre e figlio, il che è una manifestazione dell'uso allegorico del linguaggio. Nel dialogo che segue, emerge un elemento inedito fin lì nella *Commedia*, ovvero una *mise en abyme* dell'inizio del testo, che viene ripreso da un breve racconto del personaggio Dante (*Inf.* XV, 49-54):

«Là sú di sopra, in la vita serena»,	
rispuos' io lui, «mi smarri' in una valle,	
avanti che l'età mia fosse piena.	51
Pur ier mattina le volsi le spalle:	
questi m'apparve, tornand' io in quella,	
e reducemì a ca per questo calle.	54

Il rapporto intertestuale con il primo canto dell'*Inferno* è chiaramente segnato dalla ripresa delle rime «valle», «spalle», «calle» (vv. 50, 52, 54) che compaiono già nell'*Inf.* I, 14, 16, 18. Dante rievoca il suo smarrimento («mi smarri' in una valle»), facendo eco a *Inf.* I, 3 («ché la diritta via era smarrita»), nonché l'incontro con Virgilio, che non viene nominato ma indicato da un deittico («questi m'apparve», v. 53), che riprende quello usato da Brunetto («e chi è questi che mostra 'l cammino?», v. 48). Si instaura così un rapporto molto stretto tra Dante e Brunetto a scapito di Virgilio, che scompare momentaneamente al punto da non essere più nominato. È come se Brunetto sostituisse temporaneamente Virgilio, il che non può non avere un significato

poetologico: infatti, Dante-personaggio si mostra nei confronti di Brunetto come una *figura* del narratore della *Divina Commedia*, creando così un rapporto di prefigurazione tra il viaggio nell'aldilà e la sua narrazione. Non è certo un caso che questa *mise en abyme* dell'atto narrativo si collochi proprio nell'ambito di questo incontro. Prendendo alla lettera le indicazioni che si trovano nel XV canto dell'*Inferno*, si è ipotizzato che Brunetto fosse un maestro di Dante, cosa che non può essere provata poiché non esistono documenti storici che attestino un rapporto maestro-discepolo tra Brunetto e Dante, ma ciò che è indiscutibile è che Dante suggerisce un rapporto molto stretto tra lui e Brunetto, poiché lo ringrazia per avergli insegnato come «l'uom s'eterna» (v. 85). In altre parole: Brunetto è un modello di scrittura per Dante, cosa confermata dallo stesso Brunetto che, nella sua ultima replica, gli raccomanda il suo libro intitolato *Tesoro*, nel quale, dice, continua a vivere (vv. 119-120).

Questo testo è comunemente chiamato *Il Tesoretto*, per distinguerlo da un altro libro scritto da Brunetto in *langue d'oïl*, intitolato *Li Livres dou Tresor*, un'enciclopedia medievale. Il *Tesoretto* (Latini 2024) è un testo narrativo che presenta alcune caratteristiche comuni con la *Commedia*. All'inizio il narratore «Brunetto Latino» (v. 70) racconta di essersi smarrito in una selva: è un passaggio a cui Dante allude all'inizio del suo testo. In Brunetto si legge: «perdei il gran cammino, / e tenni ala traversa / d'una selva diversa» (vv. 188-190). Si riconoscono le corrispondenze con l'inizio della *Commedia*, dove il narratore si smarrisce in una «selva oscura» (*Inf.* I, 2). Si tratta quindi chiaramente di un riferimento intertestuale al testo di Brunetto, che appare tanto più logico in quanto l'inizio della *Commedia* viene evocato sotto forma di *mise en abyme* al momento dell'incontro con Brunetto nell'*Inf.* XV. Citando l'inizio del suo racconto, Dante rimanda dunque anche al racconto di Brunetto, suo precursore¹². Un altro elemento che accomuna i due uomini è l'esilio, dovuto alle lotte intestine tra Guelfi e Ghibellini. Questa dimensione è evocata da Brunetto attraverso una diatriba contro la città di Firenze e i suoi abitanti («gent'è avara, invidiosa e superba», *Inf.* XV, 68).

¹² I rapporti intertestuali tra Dante e Brunetto sono abbastanza numerosi, cfr. Mazzoni (1984, 584-586). Questo autore parla giustamente di un rapporto di emulazione tra Dante e Brunetto: «Del rimanente, proprio mentre giudicava il L[atini], D[ante] a ben guardare si accingeva a imitare, e vorrei dire emulare, la tipologia globale e le linee maestre della sua operosità [...]» (1984, 584). Questa volontà di emulazione si manifesta secondo Mazzoni in particolare in *De vulgari eloquentia* e *Il Convivio*, «che portano, nella tematica e più genericamente nelle intenzioni, un'impronta che non esiterei a definire brunettiana: anche se in effetti si tratterà di un intenzionale superamento, attuato con ben altra forza e ben altra grandezza, dell'esempio dell'antico maestro» (1984, 584). A proposito del rapporto di superamento tra Dante e Brunetto, si veda Bartuschat (2018, 107): «La condanna di Brunetto nel canto XV dell'*Inferno* esprime il definitivo superamento della sua filosofia, imperniata sulla convinzione che l'uso ragionevole della parola possa reggere la vita sociale e superare la crisi del comune. La crisi può essere superata solo grazie ad una rinascita morale, rinascita raffigurata dal viaggio di Dante pellegrino nell'aldilà».

Come già accennato, Dante sottolinea di aver ricevuto una lezione da Brunetto, che gli ha insegnato come si può entrare nella memoria culturale («m'insegnavate come l'uom s'eterna», *Inf.* XV, 85), acquisendo una fama duratura come scrittore. Se si confrontano il *Tesoretto* e la *Commedia*, si notano analogie ma anche differenze. Un'analogia importante è che il *Tesoretto* contiene un insegnamento di cui beneficia il protagonista, che è anche il narratore (si osservi il parallelismo della narrazione in prima persona tra il testo di Brunetto e il capolavoro di Dante). Nella prima parte del *Tesoretto*, questo insegnamento viene trasmesso al narratore dalla Natura, quindi da un personaggio allegorico. L'insegnamento riguarda i principi della creazione divina, i due diversi tipi di creazione – la creazione *ex nihilo* e la creazione a partire dalla materia (*Tesoretto*, vv. 493-502) –, la storia della salvezza: la creazione, la ribellione di Lucifero e la sua caduta all'Inferno, la caduta di Adamo ed Eva, ecc. (vv. 535 sqq.). Questo insegnamento contiene spiegazioni sui quattro umori che determinano i temperamenti (vv. 775 sqq.), sui quattro elementi (vv. 811 sqq.), sui pianeti (vv. 837 sqq.), sulle sette arti (v. 876), sugli aspetti della geografia con i quattro fiumi principali del mondo, gli animali, l'oceano, le colonne d'Ercole, ecc.

Alla fine di questo incontro, la Natura scompare e Brunetto, proseguendo il suo cammino, incontra altre personificazioni allegoriche, come la «Vertute» (v. 1239), la «Prodenza» (v. 1272), il «Senno» (v. 1274), la «Temperanza» (v. 1284), la «Misura» (v. 1286), la «Fortezza» e la «Valenza-di-Coragio» (vv. 1296-98), la «Giustizia» (v. 1315), ecc., e annuncia che scriverà tutto ciò che ha visto e imparato in un libro che intende realizzare in *langue d'oïl* e che chiama il «gran Tesoro» (v. 1351); si tratta del futuro *Livres dou Tresor*. Come nel *Roman de la Rose*, il narratore incontra personificazioni che gli permettono di comprendere e leggere il mondo. Il suo apprendimento non è solo scientifico, ma anche morale, poiché acquisisce una nozione di nobiltà come qualità morale (v. 1725), impara i modi di comportarsi nei confronti dell'amore (v. 1843 sqq.), precetti religiosi (v. 1960 sqq.), imperativi politici (v. 2147 sqq.), e alla fine si ritrova su un «bel prato» (v. 2201) caratterizzato da contraddizioni, poiché appare allo stesso tempo rotondo e quadrato, oscuro e luminoso, ecc. In questo luogo allegorico incontra nuovamente personaggi allegorici, Amore, Piacere, Paura, Speranza, ecc. Vede Ovidio che condivide con lui i suoi rimedi d'amore (v. 2359 sqq.). Il testo, rimasto incompiuto, si chiude con un lungo passaggio di penitenza, in cui il narratore, confessandosi a un monaco, esprime il proprio pentimento per i suoi peccati e afferma la sua volontà di «mutare» (vv. 2555 sqq.).

Si vede quindi chiaramente che questo testo presenta, almeno in astratto, somiglianze con la *Commedia* di Dante. Si tratta di un testo didattico, che contiene un insegnamento su una vasta gamma di argomenti, ma contrariamente a Dante questo insegnamento passa attraverso personaggi allegorici, la Natura e le diverse Virtù. Questo testo è quindi vicino alla tradizione allegorica medievale (cfr. Grimaldi 2020), in cui sono le personificazioni ad agire e a comunicare, cercando di trasmettere un sapere. Nondimeno, questo testo presenta un

carattere innovativo, che risiede nella combinazione di elementi allegorici e storici (cfr. Bartuschat 2018, 108), prestandosi a essere preso da Dante come modello da superare.

Nella *Commedia*, Dante riprende elementi allegorici, come ad esempio le tre fiere che incontra all'inizio dell'*Inferno*, o la processione allegorica che si svolge nel paradiso terrestre. Ma la novità della *Commedia*, davanti alla quale questa tradizione allegorica medievale scompare quasi completamente, consiste nel raccontare una storia di viaggio, che permette al viaggiatore di diventare testimone oculare e auricolare dei segreti dell'aldilà e quindi dei principi nascosti della creazione divina. Consiste cioè nel fatto che questa storia – e ora si capisce pienamente la pertinenza della lettura di Auerbach, che ha sempre insistito sul carattere storicamente reale di ciò che è rappresentato da Dante – sia “vera” come racconto di viaggio quale visione dell'aldilà, e che poi al significato letterale si aggiungano uno o più altri significati. Ed è in questo che Brunetto Latini, con la sua opera e come personaggio storico che Dante incontra all'*Inferno*, si rivela essere un precursore, una prefigurazione di Dante. Brunetto indica la strada a Dante, ma viene da lui superato; vale a dire, ciò che l'opera di Brunetto annuncia viene pienamente realizzato dall'opera di Dante, in un rapporto di superamento e perfezionamento. Brunetto è quindi una *figura* di Dante. Questo viene segnalato nel XV canto dell'*Inferno* in modo sia esplicito (senso letterale), sia implicito (senso figurale); il senso figurale si manifesta, come abbiamo cercato di mostrare, soprattutto nella *mise en abyme* che contiene implicitamente un riferimento al *Tesoretto* quale opera che annuncia figuramente la *Commedia*.

Riferimenti bibliografici

- Alighieri, Dante, 1975. *La Commedia secondo l'antica vulgata*, a cura di Giorgio Petrocchi, Torino, Einaudi.
- Alighieri, Dante, 1995. *Convivio*, a cura di Franca Brambilla Ageno, Firenze, Le Lettere, 2 vol.
- Alighieri, Dante, 2016. «Epistola XIII», a cura di Luca Azzetta, in *Le opere*. Vol. V: *Epistole. Egloge. Questio de aqua et terra*, a cura di Marco Baglio et al., Roma, Salerno, 271-487.
- Auerbach, Erich, 1929. *Dante als Dichter der irdischen Welt*, Berlin-Leipzig, De Gruyter.
- Auerbach, Erich, [1929] 2009. «Dante, poeta del mondo terreno», in Auerbach 2009, 1-161.
- Auerbach, Erich, [1938] 1967. «Figura», in *Gesammelte Aufsätze zur romanischen Philologie*, Bern-München, Francke, 55-92.
- Auerbach, Erich, [1938] 2009. «Figura», in Auerbach 2009, 176-226.

- Auerbach, Erich, [1946] 1982. *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Bern-München, Francke.
- Auerbach, Erich, [1948] 2010. «Aspetti della poesia di Dante», in Auerbach, Erich, *Romanticismo e realismo e altri saggi su Dante, Vico e l'illuminismo*, a cura di Riccardo Castellana / Christian Rivoletti, Pisa, Edizioni della Normale, 61-73.
- Auerbach, Erich, 1964. *Typologische Motive in der mittelalterlichen Literatur*, Krefeld, Scherpe.
- Auerbach, Erich, 2009. *Studi su Dante*, prefazione di Dante Della Terza, tr. it. di Maria Luisa De Pieri Bonino / Dante Della Terza, Milano, Feltrinelli.
- Bartuschat, Johannes, 2018. «Brunetto Latini, Dante e la figura dell'autore», *Studi danteschi* 83, 95-116.
- Casadei, Alberto, 2020. *Nuove inchieste sull'«Epistola a Cangrande»*, Pisa, Pisa U.P.
- Curtius, Ernst Robert, [1948] 1993. *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Tübingen-Basel, Francke.
- Grimaldi, Marco, 2020. «Dante e il poema allegorico medievale», in Cerquiglini-Toulet, Jacqueline / Philipowski, Katharina / Sasse, Barbara (ed.), *Medieval Forms of First-Person Narration: A Potentially Universal Format. Villa Vigoni Talks I – BmE Special Issue* 8, 65-113 (doi: <https://doi.org/10.25619/BmE20203140>).
- Hempfer, Klaus W., 1982. «Allegorie und Erzählstruktur in Dantes *Vita Nuova*», *Deutsches Dante-Jahrbuch* 57, 7-39.
- Hollander, Robert, 1969. *Allegory in Dante's Commedia*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press.
- Klinkert, Thomas, 2021. *La modernità di Dante. Prospettive semiotiche sulla Commedia*, Ravenna, Longo.
- Klinkert, Thomas, 2024. «Lettura e interpretazione del canto XXIV», in Barański, Zygmunt G. / Terzoli, Maria Antonietta (ed.), *Voci sul Purgatorio di Dante. Una nuova lettura della seconda cantica*, vol. II, Roma, Carocci, 669-685.
- Küpper, Joachim, 1990. «Exkurs. Diskursskizze Mittelalter – Renaissance – Manierismus», in *Diskurs-Renovatio bei Lope de Vega und Calderón*, Tübingen, Narr, 230-304.
- Latini, Brunetto, 2024. *Il Tesoretto*, a cura di Giorgio Inglese, Roma, Carocci.
- Lausberg, Heinrich, [1960] 1990. *Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft*, Stuttgart, Steiner.
- Lentzen, Manfred, 1985. «Zur Konzeption der Allegorie in Dantes *Convivio* und im Brief an Cangrande della Scala», in Baum, Richard / Hirdt, Willi (ed.), *Dante Alighieri 1985: in memoriam Hermann Gmelin*, Tübingen, Stauffenburg, 169-190.
- Lieberknecht, Otfried, 1999. *Allegorese und Philologie. Überlegungen zum Problem des mehrfachen Schriftsinns in Dantes «Commedia»*, Stuttgart, Steiner.

- Mazzoni, Francesco, 1984. «Latini, Brunetto», in *Enciclopedia dantesca*, a cura di Umberto Bosco, seconda edizione riveduta, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, vol. 3, 579-588.
- Mineo, Nicolò, 2005. «L'allegoria della 'Divina Commedia'», in *Dante: un sogno d'armonia terrena*, Torino, Catania, Tirrenia stampatori, vol. 1, 163-189.
- Mineo, Nicolò, 2009. «Il Dante di Auerbach», *Moderna. Semestrale di teoria e critica della letteratura* 11, 121-134.
- Münchberg, Katharina, 1997. «Im Gespräch mit Odysseus: Zum Verhältnis von Allegorie und Dialog in Dantes *Commedia*, *Inferno XXVI*», *Deutsches Dante-Jahrbuch*, 83-96.
- Nardi, Bruno, 1944. *Nel mondo di Dante*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura.
- Oster, Patricia, 2002. *Der Schleier im Text. Funktionsgeschichte eines Bildes für die neuzeitliche Erfahrung des Imaginären*, München, Fink.
- Pépin, Jean, 1987. *La Tradition de l'allégorie de Philon d'Alexandrie à Dante*, Paris, Études Augustiniennes.
- Rivoletti, Christian, 2025. «Il "principio dell'immersione": realismo letterario e storicismo in Auerbach», in *Erich Auerbach: una prospettiva sinottica sulla teoria 'nascosta' / Erich Auerbach: eine synoptische Perspektive zur „verborgenen“ Theorie*, Atti del convegno di Villa Vigoni, 8-11 luglio 2024, a cura di Matthias Bürgel, Daniele Guastini, Christian Rivoletti e Paolo Tortonese, *Polythesis. Filologia, interpretazione e teoria della letteratura* 7, 49-76.
- Singleton, Charles S., [1954] 2019. *Dante's Commedia. Elements of Structure*, Baltimore, Johns Hopkins University Press.