Dante:
la poesia come trascendimento

Introduzione al ciclo dantesco del 2021

Officina Mentis

Dante:
la poesia come trascendimento

Introduzione al ciclo dantesco del 2021

Indice:

Dante: la poesia come trascendimento 1

Viaggio nel Purgatorio 2

Dante maestro di Eliot 4

La poesia della natura 6

Se presso al mattin del ver si sogna *8*

L'(im)possibile traduzione della *Commedia* *11*

La musica nella *Commedia* *13*

Dante:
la poesia come trascendimento

Nel 2021, in occasione dei settecento anni dalla morte di Dante, l'Associazione ha voluto partecipare al grande omaggio che ha unito e appassionato tante menti intorno al lascito del Poeta. Questa partecipazione ha segnato anche la riapertura delle nostre attività pubbliche dopo un intero anno di silenzio imposto dalla pandemia.

Riprendere il cammino del pensiero e dell'impegno culturale nel segno del trascendimento - lasciandoci ispirare e trasportare dal *trasumanar* dantesco - è stata la nostra sfida all'immobilità e al ripiegamento, il nostro modo per rilanciare "la vitalità contro la viralità" (J. Kristeva, 2020). Lontani da ogni semplice intento celebrativo, abbiamo cercato un Dante che, con la forza che sprigiona dalla sua esperienza umana, intellettuale e artistica, ci aiutasse nello smarrimento del tempo presente.

Con un ciclo di sette incontri, resi possibili dalla generosa collaborazione degli studiosi che hanno accolto il nostro invito, abbiamo attraversato la seconda cantica della *Commedia* (Raffaele Riccio), esplorato le risonanze dantesche nella poesia novecentesca (Antonella Cosentino), analizzato le rappresentazioni della natura alla luce della polarità armonia/disarmonia (Antonella Cosentino & Angela Peduto). Ci siamo spinti verso il mondo onirico a partire da un verso dell'Inferno (Giorgio Antonelli). Abbiamo ripercorso l'immenso lavoro dei traduttori francesi (Agnès Cousin de Ravel), per arrivare, infine, a immergerci nelle sonorità, bestiali o celestiali, della *Commedia* (Maria Chiara Mazzi).

In questo viaggio le voci di due attori, una femminile e una maschile (a Gabriella Lippolis e a Filippo Lanzi va tutta la nostra gratitudine), hanno saputo restituirci la potenza espressiva di una poesia che con naturalezza si presta alle risonanze e al respiro di un corpo vivente. L'intreccio di memoria e oralità è all'origine stessa della *Commedia*, in un mondo come quello di Dante in cui la memoria individuale era coltivata, esercitata e tenuta in grande considerazione. In quel mondo, scrive Lina Bolzoni, "la memoria veniva addestrata a controllare gli spazi della mente e a costruirvi complicate architetture interiori [...] era strettamente legata alla poesia, sia perché il ritmo del verso e la struttura della strofa agiscono sullo spirito umano con la potenza incantatrice della musica, sia perché la poesia crea immagini capaci di imprimersi nella mente e di modellare [...] le tre facoltà principali in cui un'interpretazione vulgata della dottrina di Agostino vedeva l'immagine della Trinità impressa nell'uomo: la volontà, l'intelletto e, appunto, la memoria[1]".

Ciò che di seguito potete leggere è un'anticipazione - e un libero commento - dei temi toccati durante i primi incontri. Nelle prossime settimane pubblicheremo sulle pagine del sito i testi delle conferenze.

1 Bolzoni, L. (2008). Dante o della memoria appassionata. Lettere Italiane, 60(2), 169–193, cit. p. 169
http://www.jstor.org/stable/26267204

Viaggio nel Purgatorio

Sospesa tra terra e cielo, tra tenebre e luce, legata al mondo fisico ma protesa verso gli spazi metafisici, la natura del Purgatorio è affascinante. È un monte altissimo, che si innalza su un'isola al centro dell'emisfero australe. Quando Lucifero precipitò dal cielo scavò, cadendo, la voragine infernale; la terra, presa da orrore per quel contatto, fuggì e riemerse a formare la montagna del Purgatorio. Un cunicolo sotterraneo, la *natural burrella*, la collega al centro della terra. In cima alla montagna si trova il Paradiso Terrestre, dove l'anima ormai purificata si immergerà nelle acque dei due fiumi che in esso scorrono: il Leté e l'Eunoè. L'uno cancella il ricordo dei peccati commessi, l'altro rafforza il ricordo del bene compiuto.

In questa cornice tutta materica, fatta di terra e di acque, di giorni e di notti - il tempo stesso scorre come tempo mondano, lontano dalla dimensione di immobile eternità degli altri due regni -, Dante colloca quel mondo intermedio che da poco era emerso nella coscienza religiosa del tempo.

"Il Purgatorio di Dante rappresenta la conclusione sublime della lenta genesi del Purgatorio avvenuta nel corso del Medioevo": è con queste parole che inizia il capitolo dedicato alla seconda cantica della Commedia nell'affascinante saggio di Jacques Le Goff *La nascita del Purgatorio*[2].

Contrariamente a quanto comunemente si pensa, il Purgatorio non è sempre esistito. Prese forma solo nella seconda metà del XII secolo, quando un luogo intermedio tra Inferno e Paradiso nacque lentamente nell'immaginario medievale per assumere poi progressivamente una più precisa fisionomia. Le ragioni della creazione e teorizzazione del Purgatorio vanno ricercate nei mutamenti sociali, economici, politici e culturali che il Medioevo attraversava.

Dal punto di vista delle trasformazioni sociali, la nascita della borghesia attenuava l'opposizione tra ricchi e poveri, tra signori e sudditi e questo nuovo ceto intermedio appariva molto più sensibile ad una visione meno rigida e dualista dell'aldilà.

Parteciparono al lungo processo di gestazione del Purgatorio le grandi menti speculative del mondo cristiano (Ambrogio e Agostino, poi Gregorio Magno e, con l'affermazione della Scolastica, Ugo di San Vittore, San Bernardo, Alberto Magno e Tommaso d'Aquino); accanto ad esse uno stuolo vivace e agguerrito di predicatori francescani e domenicani, a partire dal XIII sec., ne diffuse in Europa la credenza: "confortante e salvifico" questo luogo intermedio permetteva all'uomo, realtà spirituale mediana tra demone e santo, di espiare le proprie colpe e aspirare alla salvezza. Grazie a questa predicazione e ad una interpretazione meno schematica del libero arbitrio, si diffusero le pratiche devozionali e caritative legate alla fede nella realtà teologica del terzo regno oltremondano.

L'esistenza di questo terzo luogo, dotato di una propria autonomia, ebbe conseguenze importanti: la pratica delle indulgenze, innanzitutto, perché le anime che transitano nel Purgatorio dipendono non solo da Dio ma anche dalla Chiesa che concede le indulgenze. Conosciamo gli eccessi derivanti da tale pratica e l'aumento di potere ecclesiastico che ne con-

2 Jacques Le Goff, *La naissance du purgatoire*, Gallimard, Paris, 1981, trad. it. *La nascita del Purgatorio*, Einaudi, Torino, 1982

seguì: l'affermazione del Purgatorio sarà causa di controversie durissime con Lutero e Calvino, sostenitori del servo arbitrio e del tutto contrari alla pratica delle indulgenze, dei pellegrinaggi e delle offerte per espiare le pene dei fedeli defunti. Certo è che per gli uomini del Medioevo l'introduzione del Purgatorio rappresentò una speranza di salvezza.

A questo mondo Dante diede la più compiuta e poetica delle rappresentazioni, fissandone per sempre l'iconografia: "Dante ha trasformato completamente la geografia dell'aldilà. Per lui, il Purgatorio non è più un luogo sottoterra, vicino e simile all'Inferno. È invece una montagna che si erge in mezzo al mare, fatta di circoli concentrici che le anime percorrono dal basso verso l'alto. Per accedere al Paradiso devono risalire completamente le pendici del Purgatorio, con un percorso ascensionale inverso a quello dell'Inferno. Dante traduce in immagini l'elemento rivoluzionario introdotto dal Purgatorio, vale a dire la dimensione della speranza. Una speranza che sul piano dell'immaginario collettivo cambia tutto[3]".

All'alba del 10 aprile 1300 (la domenica di Pasqua) Dante e Virgilio escono dalle tenebre infernali e giungono alla spiaggia che precede la montagna del Purgatorio. Qui li affronta Catone, custode del Purgatorio. Prima di proseguire, Virgilio dovrà lavare il viso di Dante e cingergli la vita con un giunco: gesti di purificazione necessari per affrontare il cammino verso il Paradiso.

https://www.officinamentis.com/la-musa-inquieta/il-purgatorio-dantesco-tra-poesia-e-teologia

Lucilla Giagnoni legge il canto I del Purgatorio

https://www.youtube.com/watch?v=RyLZgacLAQY

3 Ibidem, https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2005/09/27/invenzione-del-purgatorio.html

Dante maestro di Eliot

Per tutta la vita Thomas S. Eliot fu appassionato lettore di Dante. La sua interpretazione della poesia dantesca ebbe un impatto enorme sul movimento mondiale di conoscenza del Poeta e sulla revisione e riscoperta condotte dalla critica dantesca contemporanea.

Eliot lo commenta, lo cita, ne riconosce la profonda influenza - quella "più duratura e più profonda"-, sui suoi versi. E gli dedica tre saggi: *Dante I* (del 1920, che precede di due anni la pubblicazione di *La terra desolata*); *Dante II* (del 1929) e *Cosa significa Dante per me* (del 1950, conferenza tenuta a Londra per l'Istituto italiano di Cultura).

"*La Divina Commedia* esprime nell'ambito dell'emozione tutto ciò che, compreso tra la disperazione della depravazione e la visione della beatitudine, l'uomo è capace di sperimentare. È quindi, per il poeta, una costante sollecitazione: all'obbligo di esplorare, di scoprire parole per ciò che è inarticolato, di afferrare quei sentimenti che la gente è talvolta persino incapace di sentire, perché non ha parole per esprimerli; e nello stesso tempo, uno stimolo a ricordare che colui che esplora al di là delle frontiere della coscienza comune sarà capace di ritornare e riferire ai suoi concittadini soltanto se mantiene costantemente un saldo aggancio con le realtà alle quali essi sono già abituati[4]".

Se innumerevoli sono le citazioni o le evocazioni dantesche in *Waste Land* che, già dal titolo, evoca il "paese guasto" del canto XIV dell'Inferno e diventa l'inferno grigio e spettrale della modernità, la presenza di Dante accompagna l'intera opera eliotiana anche là dove non si mostra con riferimenti espliciti: da *Prufrock* a *The Waste Land* fino ai *Fours Quartets*, passando attraverso *Ash Wednesday*.

Nel saggio del 1920 Eliot rivendica l'intima unione tra pensiero e poesia in Dante; un anno dopo, nel 1921, Croce distinguerà nettamente nel poema dantesco poesia e dottrina, avviando una lettura puramente lirica della *Commedia*. Per Eliot, al contrario, Dante è *philosophical poet*, poeta filosofo, poiché fa della filosofia "materia di visione": "Nel Purgatorio [...] si trovano passi che sono pura esposizione filosofica [...] In questi versi non stiamo studiando filosofia, la vediamo, come parte del mondo ordinato. Scopo del poeta è affermare una visione, e nessuna visione della vita è completa se non contiene l'articolata formulazione della vita che è opera delle menti umane[5]".

Nel saggio del 1929 Eliot difende appassionatamente l'allegoria come strumento essenziale per esprimere un'idea, che si materializza come "chiara immagine visiva". "Quella di Dante è un'immaginazione visiva. Lo è in un senso diverso da quello riferibile a un pittore contemporaneo di nature morte: è visiva in quanto egli visse in un'epoca in cui la gente aveva ancora delle visioni. [...] Ora non conosciamo null'altro che l'esperienza del sogno e abbiamo dimenticato che avere delle visioni - un fenomeno ormai relegato a forme di aberrazione o di ignoranza - era un tempo un modo più espressivo, più interessante e più ordinato di sognare. Diamo per scontato che i nostri sogni abbiano origine dal basso

4 Thomas S. Eliot, Opere, Bompiani, Milano, 1986, cit. p. 1040
5 Ivi, cit. p. 760

ed è per questo, forse, che la loro qualità ne soffre di conseguenza [...]

[L'allegoria era] una disposizione mentale che, quando toccava il livello del genio, poteva fare di un uomo un grande poeta come pure un grande mistico o un santo[6]".

I sogni della mistica medievale nascevano non dal basso ma dall'alto, dal richiamo dell'Essere supremo. Erano tensione d'infinito che afferrava, sorprendendolo, l'essere finito e istigava l'intelletto a immergersi completamente nella realtà spirituale e per questa via conoscere l'essenza delle cose.

Il Dante di Eliot unisce in una sintesi prodigiosa e insuperata sensibile e sovrasensibile, immanente e trascendente, ascesi spirituale e profondità intellettuale, ansia d'infinito e travaglio umano. Questa sintesi si rispecchia nella sostanziale unità del poema: "[...] è impossibile cogliere in profondità il senso di una parte qualsiasi senza conoscere l'intero poema. Non potremo comprendere le parole scolpite sulla porta dell'inferno:

Giustizia mosse il mio alto Fattore
fecemi la divina Potestate,
la somma Sapienza e il primo Amore

finché non saremo saliti fino all'Empireo e non ne saremo ridiscesi[7]".

Man mano che dall'Inferno ci si inoltra nel Purgatorio e poi nel Paradiso cresce, per Eliot, l'effetto poetico. E, benché sia apparentemente più facile accettare come materia di poesia la dannazione, anziché l'espiazione o la beatitudine, "dal Purgatorio si impara che una schietta osservazione filosofica può essere grande poesia; dal Paradiso, che un sempre più rarefatto e remoto stato di beatitudine può risultare materia di grande poesia[8]". Giungiamo qui alle altezze "inapprendibili" dell'esperienza umana, oltre i confini dell'esperienza sensibile: qui è la poetica della luce, che forma anche certi tipi di esperienza mistica, a sostenere lo sforzo di rendere comprensibile qualcosa di così infinitamente lontano e remoto.

Joe Mantegna legge Little Gidding di T.S. Eliot:

https://pinacotecabrera.org/media/joe-mantegna-legge-little-gidding-di-t-s-eliot/

https://www.officinamentis.com/la-musa-inquieta/eliot-e-dante-due-poeti-allinferno

https://www.officinamentis.com/la-musa-inquieta/eliot-e-dante-e-quindi-uscimmo-a-riveder-le-stelle

6 Ivi, cit. p. 814
7 Ivi, cit. p. 816
8 Ivi, cit. p. 823

La poesia della natura

Le cose tutte quante
hanno ordine tra loro, e questo è forma
che l'universo a Dio fa simigliante.
(Paradiso, I, 103-105)

Il Medioevo ignora la natura come spettacolo staccato dall'uomo e oggetto di contemplazione estetica. Questa idea di natura nasce più tardi: all'inizio è lo sfondo delle pitture fiamminghe, poi diventa elemento che si afferma con una sua autonomia in tutte le arti. Il Medioevo, al contrario, non concepisce nessuna separazione tra sfera naturale e sfera umana; della natura l'uomo è intimamente partecipe, creatura fra le creature, tutte quante mosse e governate dall'intelligenza divina.

"Nel Medioevo - scrive il grande medievista francese Michel Zink - la nozione di natura [...] rinvia fondamentalmente all'azione creatrice di Dio. Tanto nelle sue concezioni teologiche e filosofiche quanto nelle rappresentazioni comuni, il Medioevo non vede nella natura che l'opera di Dio e il riflesso del creatore. La natura è la potenza generatrice di Dio, la sua mano. La Natura compie l'opera di Dio, continuando il miracolo della creazione, attribuendo a tutte le cose la loro struttura universale, il loro fine e la loro particolare perfezione. Essa è l'intermediaria tra le Idee divine e l'ordine fisico[9]".

L'uomo medievale si muove in un mondo dove ogni elemento "sensibile" è permeato di "sovrasensibile" e di esso è segno o presagio: il visibile rinvia sempre all'invisibile.

"Omnia visibilia quaecumque nobis visibiliter erudiendo symbolice, id est figurativa tradita, sunt proposita ad invisibilium significationem et declarationem ... Quia enim in formis rerum visibilium pulchritudo earum consistit ... visibilis pulchritudo invisibilis"

"Tutti gli oggetti visibili ci sono proposti per la significazione e dichiarazione delle cose invisibili, istruendoci, attraverso la vista in modo simbolico, cioè figurativo ... Poiché infatti la bellezza delle cose visibili consiste nella loro forma ... la bellezza visibile è immagine della bellezza invisibile". (Ugo di San Vittore, *Hierarchiam coelestem expositio*)

Se nessuna cosa esiste nella sua semplice datità o nel suo darsi come fenomeno, se nulla è ciò che appare ma tutto è segno di qualcos'altro, si comprende come l'elemento

9 Michel Zink, (2003). "Nature et sentiment", Littérature, 130, 39–47, http://www.jstor.org/stable/41704912

che più caratterizza la sensibilità estetica medievale sia la visione simbolico-allegorica dell'universo. Lo spirito medievale è immerso in una rete di corrispondenze e di rimandi che alimenta la ricerca appassionata del senso nascosto delle cose attraverso la decifrazione e l'interpretazione[10]: *la natura è la grande rappresentazione allegorica del sovrannaturale*.

Con l'arrivo dell'aristotelismo *via* Tommaso d'Aquino, la concezione della natura muta. Si impone una visione "scientifica", dove la natura è retta da leggi e causalità interne. Come scrive Umberto Eco, è "la fine dell'universo dei bestiari e delle enciclopedie. [La natura perde] le sue caratteristiche parlanti e surreali. Non è più una foresta di simboli, il cosmo dell'alto Medioevo lascia il posto a un universo naturale[11]".

Dante è uomo di scienza, intellettuale rigoroso che padroneggia i saperi del tempo e aderisce all'aristotelismo (Aristotele, "maestro di color che sanno", Inf., IV, 131, è nel *Convivio* "quello glorioso filosofo al quale la natura più aperse li suoi segreti", *Convivio* III, 7). La sua descrizione della natura e dei fenomeni naturali attinge a queste conoscenze, ma la nuova mutata coscienza della natura convive e si integra con la potenza espressiva del poeta, con la passione del simbolo che Dante ereditava dall'Alto Medioevo e con lo slancio spirituale e metafisico che governa il viaggio dantesco. L'universo, dirà Beatrice, è a Dio "simigliante" perché reca la sua impronta: e l'impronta è quell'ordine che muove tutte le creature "per lo gran mar de l'essere", ciascuna portata verso il proprio destino e il proprio fine, ordine immanente e trascendente, che dà unità al molteplice e indirizza tutto verso il fine ultimo dell'amore divino.

Le cose tutte quante
hanno ordine tra loro, e questo è forma
che l'universo a Dio fa simigliante.
Qui veggion l'alte creature l'orma
de l'etterno valore, il qual è fine
al quale è fatta la toccata norma.
Ne l'ordine ch'i' dico sono accline
tutte nature, per diverse sorti,
più al principio loro e men vicine;
onde si movono a diversi porti
per lo gran mar de l'essere, e ciascuna
con instinto a lei dato che la porti.

Lucilla Giagnoni legge il canto I del Paradiso:

https://www.youtube.com/watch?v=SfLrYcMnq3Y

https://www.officinamentis.com/la-musa-inquieta/le-cose-tutte-quante-hanno-ordine-tra-loro-armonie-e-disarmonie-nelle-rappresentazioni-dantesche-della-natura

10 Cfr. Umberto Eco, *Arte e bellezza nell'estetica medievale*, Bompiani, 1986
11 Ivi, cit. p. 999

Se presso al mattin del ver si sogna

Sunt geminae Somni portae,

quarum altera fertur cornea,

qua veris facilis datur exitus umbris,

altera candenti perfecta nitens elephanto,

sed falsa ad caelum mittunt insomnia Manes.

Sono due le porte del Sonno;

di esse una si dice sia fatta di corno,

attraverso la quale è dato alle ombre vere un facile passaggio;

l'altra è rilucente e fatta di candido avorio,

ma gli dèi Mani inviano al cielo attraverso di essa sogni fallaci.

(Virgilio, Eneide, VI, vv.893-896)

Nel canto XXVI dell'Inferno Dante descrive l'ottava bolgia, dove sono puniti i traditori. Il canto si apre con un'invettiva a Firenze, preceduta da un verso che fa riferimento alla veridicità dei sogni: "Se presso al mattin del ver si sogna". Il verso fa riferimento ad una credenza largamente diffusa nel Medioevo, secondo cui i sogni fatti al mattino, quando la mente è libera dall'influsso fisiologico del corpo e anche dalle preoccupazioni intellettuali, profetizzano il futuro.

Molte le fonti di questa credenza. Un passaggio del *De Anima* di Avicenna spiega che la maggior parte dei sogni non sono veri, tranne quelli che si vedono al mattino, poiché a quest'ora tutti i pensieri sono a riposo e i movimenti dei fluidi sono limitati. "Non sunt vera somnia pleraque nisi quae videntur in mane; omnes enim cogitationes hac hora quiescunt et motus humorum sunt finiti. Cum vero virtus imaginativa fuerit in tali hora qua non impeditur propter corpus, non est separata a memoriali neque a formali, sed est compos illarum: tunc servitium imaginativae quo servit animae, est quale melius esse potest[12]". "I sogni generalmente non sono veri, tranne quelli che si vedono al mattino, poiché a quest'ora tutti i pensieri sono a riposo e i movimenti dei fluidi sono limitati. Poiché la potenza immaginativa, invero, in tale ora non è ostacolata dal corpo, non è separata da ciò che è relativo alla memoria e anche alla forma, ma è padrona di entrambe; allora la sottomissione con cui si accondiscende all'anima non potrebbe essere migliore"

Tracce della stessa credenza si trovano tra i greci e i romani. Diversi studi mostrano che almeno cinque autori classici parlano della veridicità dei sogni all'alba: Orazio, Ovidio, Mosco, Filostato e Tertulliano.

Leggiamo in Orazio: "Post mediam noctem visus quum somnia vera": "Una visione

12 Avicenna, *De anima*, IV, c. 2. Cfr. Bruno Nardi, "Dante e Pietro d'Abano" [1920] in *Saggi di filosofia dantesca*, Firenze, La Nuova Italia, 1967, pp. 40-62: 56.

avuta dopo la mezzanotte quando i sogni sono veri" (*Satire*, lib. I, sat. 10, V, 33).

Ovidio si riferisce ai sogni vicini all'aurora nelle *Heroides*: Ero è spaventata da un sogno che prefigura la morte in mare di Leandro, il suo giovane amante, un sogno fatto in prossimità dell'aurora, con la lucerna ormai quasi spenta, quando i sogni sono veritieri:

[...]
namque sub aurora iam dormitante lucerna
somnia quo cerni tempore vera solent,
stamina de digitis cecidere sopore remissis
collaque pulvino nostra ferenda dedi.
hic ego ventosas nantem delphina per undas
cernere non dubia sum mihi visa fide:
quem postquam bibulis illisit fluctus harenis,
unda simul miserum vitaque deservit.
quidquid id est, timeo; nec tu mea somnia ride
nec nisi tranquillo bracchia crede mari.

Sul far dell'aurora, quando ormai il lume sonnecchiava, nel periodo in cui di solito si fanno i sogni veritieri, dalle dita allentate dal sonno mi caddero i fili, e appoggiai il capo sul cuscino. A questo punto mi sembrò di distinguere con certezza un delfino che nuotava fra le onde increspate dal vento e, dopo che un'ondata lo sbatté sulla sabbia assetata, il

mare e la vita abbandonarono contemporaneamente la povera bestia. Qualunque cosa significhi, ho paura; e tu non ridere dei miei sogni e non affidare le tue braccia al mare se non è calmo. (*Heroides*, 19, 195 sg)

Diffusa e approfondita nel Medioevo, la dottrina è ben nota a Dante, che vi fa riferimento nel *Convivio* e in più punti della *Commedia*.

Nel *Convivio* scrive: "Vedemo continua esperienza della nostra immortalitade nelle divinazioni de' nostri sogni, le quali essere non potrebbono se in noi alcuna parte immortale non fosse" (*Convivio* II, VII, 13)

Nel canto IX (vv. 13-21) del Purgatorio il poeta si addormenta vinto dalla stanchezza

e verso l'alba, quando la mente è libera e può avere visioni, sogna di essere rapito da un'aquila.

Ne l'ora che comincia i tristi lai
la rondinella presso a la mattina,
forse a memoria de' suo' primi guai,

e che la mente nostra, peregrina
più da la carne e men da' pensier presa,
a le sue vision quasi è divina,

in sogno mi parea veder sospesa
un'aguglia nel ciel con penne d'oro,
con l'ali aperte e a calare intesa.

Nel canto XXXIII dell'Inferno, Ugolino "innanzi la dimane", prima del mattino, fa un sogno che gli annuncia angosciosamente il futuro

Breve pertugio dentro da la Muda
la qual per me ha 'l titol de la fame,
e che conviene ancor ch'altrui si chiuda,
m'avea mostrato per lo suo forame
più lune già, quand'io feci 'l mal sonno
che del futuro mi squarciò 'l velame.

Questi pareva a me maestro e donno,
cacciando il lupo e' lupicini al monte
per che i Pisan veder Lucca non ponno.

Con cagne magre, studiose e conte
Gualandi con Sismondi e con Lanfranchi
s'avea messi dinanzi da la fronte.

In picciol corso mi parieno stanchi
lo padre e ' figli, e con l'agute scane
mi parea lor veder fender li fianchi.

Quando fui desto innanzi la dimane,
pianger senti' fra 'l sonno i miei figliuoli
ch'eran con meco, e dimandar del pane.

A partire dal verso di Dante e dalla credenza su cui esso si fonda, la conferenza di Giorgio Antonelli si sviluppa verso la *Traumdeutung*, L'*interpretazione dei sogni* di Freud, con particolare riferimento alla "serie dei sogni": la *Reihe von Träumen* riguarda i sogni fatti nella stessa notte. Per Freud questi sogni veicolano lo stesso significato, la loro sorgente essendo lo stesso desiderio, lo stesso insieme di pensieri onirici latenti che insiste nella sua pressione verso la coscienza: durante la notte il sogno successivo tende per Freud a farsi più chiaro del sogno precedente[13].

https://www.officinamentis.com/la-musa-inquieta/se-presso-al-mattin-del-ver-si-sogna

13 Cfr. Giorgio Antonelli, *Discorso sul sogno*, Lithos, Roma, 2010

L'(im)possibile traduzione della *Commedia*

Affrontare la traduzione della *Commedia*, necessaria quanto impossibile, si inscrive nella volontà di una riflessione che inevitabilmente incontra il problema filosofico che la traduzione pone. Coloro che seguono da tempo il lavoro dell'Associazione o attivamente collaborano con essa potranno riconoscere quanto questa riflessione si muova in filigrana in molta della nostra attività culturale. Sono in gioco varie questioni: innanzitutto una riflessione intorno al rapporto con l'alterità, che in questo caso si materializza nell'estraneità dell'altra lingua; poi una riflessione intorno alla polisemia della lingua in un'epoca storica che tende ad appiattirla sulla sola funzione della comunicazione; infine, ad essa collegata, una riflessione sul fondo enigmatico della lingua – il suo essere abitata dall'inconscio -, enigma che trova felice dimora nella poesia e che è un punto chiave della riflessione psicoanalitica, oltre che filosofica.

Tra i filosofi che si sono occupati di questo problema citeremo Paul Ricœur e Jacques Derrida.

Il desiderio di tradurre è per P. Ricœur radicale gesto di apertura. "È il desiderio che ha animato i pensatori tedeschi dopo Goethe, il grande classico von Humboldt, passando per i romantici Novalis, i fratelli Schlegel, Schleiermacher (traduttore di Platone), fino a Hölderlin, il traduttore tragico di Sofocle, e infine Walter Benjamin, l'erede di Hölderlin. E ancor prima Lutero, traduttore della Bibbia, e la sua volontà di 'germanizzare' la Bibbia, tenuta in ostaggio dal latino di San Girolamo. Cosa si aspettavano dal loro desiderio questi appassionati della traduzione? Ebbene, ciò che uno di loro ha chiamato *l'allargamento dell'orizzonte della propria lingua*, e ancora ciò che tutti hanno chiamato formazione, *Bildung*, cioè insieme configurazione ed educazione, e in primo luogo, oserei dire, la scoperta della propria lingua e delle risorse da essa lasciate in *letargo*[14]".

Ricœur si appella all'idea di Franz Rosenzweig, per il quale tradurre significa servire due padroni: lo straniero che crea l'opera e il lettore che se ne vuole appropriare. Il lavoro della traduzione lotta contro la resistenza generata dalla paura o perfino dall'odio per lo straniero, percepito come una minaccia contro la propria identità linguistica. Col risultato di alimentare "etnocentrismi linguistici e pretese di egemonie culturali, come per il latino dalla tarda antichità fino alla fine del Medioevo, come per il francese nell'età classica e l'inglese ai giorni nostri". Ma c'è di più. Applicando la ratio freudiana, Ricœur intende la traduzione come un lavoro di lutto, che comporta la rinuncia all'ideale della traduzione perfetta: se si rinuncia a questa illusione, occorre ammettere che resta un'insuperabile differenza tra il "proprio" e lo straniero. Resta allora la sfida dello straniero come sfida di apertura.

Ricœur non si stanca di sottolineare la portata etica di questa sfida: "Portare il lettore all'autore, portare l'autore al lettore, a rischio di servire e tradire due padroni, è praticare ciò che mi piace chiama-

14 Cfr. Paul Ricœur, "Il paradigma della traduzione", in Domnico Jervolino (a cura di), *La traduzione tra etica e interpretazione*, Morcelliana, Brescia,

re l'*ospitalità linguistica*".

Per J. Derrida l'esperienza è sempre traduzione: non possiamo parlare, insegnare, apprendere, scrivere, se non traducendo; nient'altro che un inarrestabile movimento di scambio, di sostituzione, di transfert: *non vi è che traduzione*.

Commentando il celebre testo di Benjamin "Il compito del traduttore", Derrida afferma che un pensiero, un testo, chiede dal suo primo apparire di essere letto, decifrato, compreso, dunque tradotto: l'opera esige strutturalmente di essere tradotta. Tradurre, più che restituire il senso, vuol dire far vivere un pensiero, farlo sopra-vivere: non si tratta di prolungarne la vita ma di eccederla. "Tale sopravvivenza è un accrescersi della vita". Né ricevere, né comunicare, né rappresentare, né riprodurre: tradurre è una responsabilità e un compito. Il traduttore riceve in eredità un seme e deve restituirlo; il suo compito, al di là della trasposizione in un'altra lingua, è contribuire al plus di vita dell'opera, partecipare alla sua maturazione. "Se il traduttore non restituisce né copia un originale è perché questo sopravvive e si trasforma. La traduzione sarà dunque un momento della propria crescita in cui l'originale si completerà ampliandosi[15]".

Quanto alla necessità e, al tempo stesso, impossibilità della traduzione, è al racconto della Torre di Babele che Derrida si rivolge: questo breve testo di nove versetti occupa per lui un posto particolare e unico. Non solo narra l'origine della confusione tra le lingue, non solo enuncia l'irriducibile molteplicità degli idiomi, ma afferma la necessità e al tempo stesso l'impossibilità della traduzione.

Questa impossibilità è quella di una compiutezza, di un ordine coerente, di una costruzione senza mancanze. Ciò che si enuncia con Babele è il limite e il modello di ogni scrittura: ogni scrittura vuole sopravvivere e non può farlo che grazie a un traduttore. Dal canto suo il traduttore riconosce il suo compito, il suo dovere. La traduzione si gioca tra questi due debiti, che non potranno mai essere estinti: mai il traduttore riuscirà a rendere integralmente ciò che è da-tradurre (*à-traduire*) e mai l'opera originale sarà letta o interpretata nella sua integralità. Ci sarà sempre una mancanza, una perdita. L'opera implora (*pleure*) la traduzione, ma questa sarà sempre incompleta e infedele.

https://www.officinamentis.com/la-musa-inquieta/tradurre-la-commedia-in-francese

15 Cfr. Jacques Derrida, "Des tours de Babel", in Aut Aut, 189-190, La Nuova Italia, Milano, 1982

La musica nella *Commedia*

La Musica trae a sé li spiriti umani, che quasi sono principalmente vapori del cuore, si che quasi cessano da ogni operazione: si è l'anima intera, quando l'ode, e la virtù di tutti quasi corre a lo spirito sensibile che riceve lo suono. (Convivio II, 24).

Nell'Alto Medioevo, col fiorire delle Università in Europa, erano sette le arti liberali da studiare: aritmetica, geometria, astronomia, grammatica, retorica, dialettica e musica. Non disponiamo di informazioni concrete sulle conoscenze musicali di Dante, ma la sua educazione superiore all'Università di Bologna lascia pensare che egli abbia acquisito i principi fondamentali della musica. Della sua passione musicale parla Boccaccio nel *Trattatello in laude di Dante*, prima biografia del Poeta scritta tra il 1357 e il 1361. "Sommamente si dilettò in suoni e in canti nella sua giovanezza, e a ciascuno che a que' tempi era ottimo cantatore o sonatore fu amico e ebbe sua usanza; e assai cose da questo diletto tirato compose, le quali di piacevole e maestrevole nota a questi cotali facea rivestire[16]".

Certo è che la *Commedia* possiede una struttura sonora estremamente complessa, che accompagna l'intero viaggio dall'Inferno al Paradiso trasformandosi man mano che il *viator* attraversa i tre regni oltremondani.

Inferno, l'assenza di musica. Non c'è musica nell'Inferno, e non può esservi. La musica è legame tra Dio e gli uomini, e le anime dei dannati non possono che esserne private. Qui regna una cacofonia antimusicale: quelli che hanno ignorato le leggi di Dio ruggiscono alla rinfusa come bestie selvagge, risuonano "sospiri, pianti e alti guai", le lingue si confondono, si alzano urla di dolore e "accenti d'ira", rumori, batter di mani, colpi, flatulenze,

16 G. Boccaccio (1362), *Trattatello in laude di Dante*, Garzanti, 2007

in un orribile tumulto che non conosce requie.

Nel corso dei secoli l'Inferno ha continuato a ispirare pittori, musicisti, poeti, cineasti. Nel 2021 ottanta musicisti e ingegneri del suono, di tutte le nazionalità, hanno concepito un progetto straordinario: ricreare il suono dell'Inferno dantesco per dare una colonna musicale a un film muto girato nel 1911. Il progetto si chiama "City and memories inferno": ogni artista ha portato la sua visione, le sue sonorità, i suoi ritmi, le sue invenzioni. Cliccando sul link potrete immergervi in questo affascinante viaggio sonoro.

https://citiesandmemory.com/inferno/

Purgatorio, la purificazione per via di musica. Agostino di Ippona scrisse il *De Musica* nel 387-391 d. C. La concezione della musica che vi si enuncia influenza i secoli successivi: la musica interagisce con l'anima dell'uomo, non solo con i sensi, non è seduzione estetica ma mezzo di purificazione dell'uomo, legame col trascendente. Se il caos sonoro dell'Inferno è rappresentazione dell'allontanamento da Dio, nel Purgatorio la sofferenza delle anime prepara la loro salvezza. I salmi, i canti, gli inni, accompagnano la salita di Dante fino al Paradiso terrestre, dove incontrerà Beatrice.

La musica del Purgatorio, mentre accompagna i riti di purificazione, riflette anche le categorie musicali stabilite dal filosofo Boezio: *musica strumentale, Humana e mondana*. Dalla musica strumentale di Casella, l'amico musicista incontrato all'arrivo nel Purgatorio, alla musica *humana* purificatrice, in attesa di incontrare la musica mundana, Dante ritrascrive le dimensioni musicali di Boezio in chiave di ascesa verso l'inesprimibile beatitudine dell'incontro con la grazia divina.

Cliccando sul link potrete ascoltare la *Camera delle lacrime*, un frammento musicale tratto da uno spettacolo per voce e strumenti dedicato al Purgatorio di Dante, registrato il 16 novembre 2019 al Théâtre de l'Alliance Française di Parigi.

https://www.youtube.com/watch?v=kS02mOi2p2k

Paradiso, la musica e l'ineffabile. Qui la musica è pura armonia, ordine, bellezza assoluta: "le cose tutte quante hanno ordine tra loro, e questo è forma che l'universo a Dio fa simigliante".

La musica delle sfere non somiglia a nessuna musica terrena, si trasfigura in luce e trascende ogni possibile comprensione intellettuale. Avvicinandosi al divino, il poeta e *viator* entra in un'esperienza mistica intraducibile e ineffabile, tutta pervasa dal mistero dell'Amore divino.

Se nel Purgatorio la musica era canto e le parole cantate erano intelligibili, nel Paradiso le parole mancano, impotenti a esprimere ciò che è al di là dell'umano. Per questo nell'Empireo regna il silenzio: la musica ormai è giunta a tale perfezione che l'orecchio non può afferrarla.

https://www.officinamentis.com/la-musa-inquieta/naturale-strumentale-umana-mondana-i-percorsi-musicali-nella-divina-commedia

E infine … Franz Listz compose tra il 1855 e il 1856 la *Dante-Symphonie*, una sublime sinfonia ispirata alla *Divina Commedia*.

Potete ascoltarla cliccando sul link:

https://www.youtube.com/watch?v=A7x-la2AbjE

SOSTIENI:

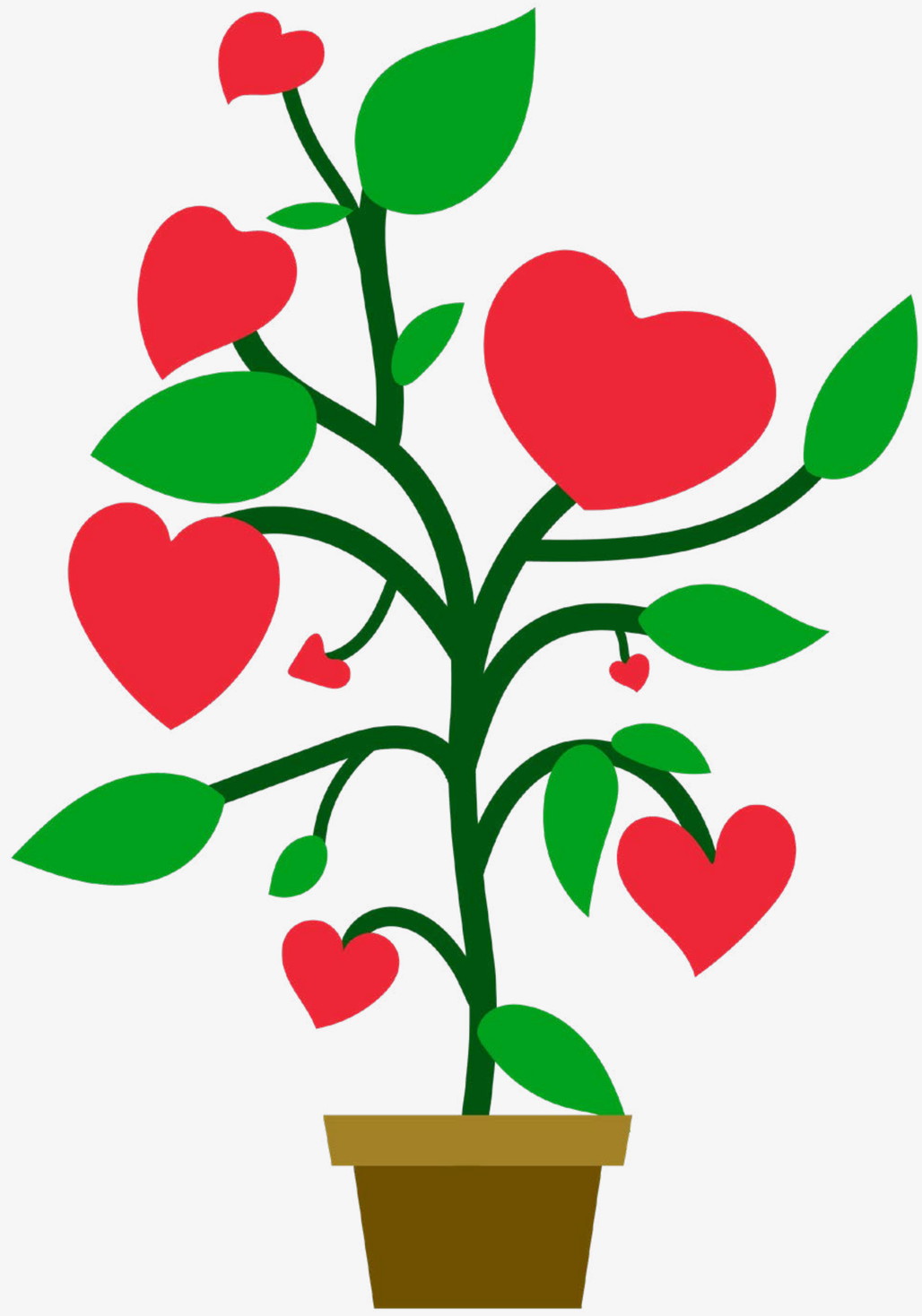
OfficinaMentis è un’associazione senza scopo di lucro. La nostra attività culturale è aperta a tutti, è gratuita ed è resa possibile dal lavoro appassionato e volontario di quanti collaborano alla vita dell’associazione. I costi da sostenere per garantire continuità e qualità delle iniziative culturali sono tanti. Abbiamo bisogno dell’aiuto attivo di soci e simpatizzanti. Il tuo contributo ci permetterà di continuare a inventare, realizzare e offrire nuovi progetti culturali.

Puoi sostenerci con una libera donazione o iscrivendoti come socio.

La quota associativa è fissata per il 2021 a Euro 30 (15 per gli studenti).

Il versamento va effettuato mediante bonifico a favore di OfficinaMentis IBAN **IT18F0503402401000000060146,** inviando poi una mail a **officinamentis.info@gmail.com**

officinamentis.info@gmail.com



Officina Mentis