

Maria Maślanka-Soro

Università Jagellonica
di Cracovia

“SE FEDE MERTA NOSTRA
MAGGIOR MUSA”:
VIRGILIO E LA MITOLOGIA
VIRGILIANA NELLA
COMMEDIA ALLO SPECCHIO
DEL CRISTIANESIMO
DANTESCO

È risaputo che l'*opus magnum* di Virgilio costituisce il principale intertesto classico (accanto alle *Metamorfosi* di Ovidio, nonché alla *Farsaglia* di Lucano) per l'*opus magnum* di Dante. Robert Hollander nella sua puntuale ricerca¹ che ha notevolmente integrato quella di Edward Moore², ha contato 310 riferimenti sicuri o probabili al *sacrum poema* (come Macrobio definisce l'*Eneide*)³ nel *poema sacro* (come Dante chiama la sua *Commedia*). Tra le diverse analisi statistiche compiute da David Scott Wilson-Okamura, quella relativa alla distribuzione dei riferimenti virgiliani nelle tre cantiche dimostra un decrescente interesse dantesco per l'opera dell' "altissimo poeta"⁴: 180 nell'*Inferno*, 80 nel *Purgatorio* e 50 nel *Paradiso*⁵. Significativo pare il commento che l'autore dell'articolo aggiunge di fronte all'evidenza numerica: "it does seem that the authority of the Roman poet diminishes over the course of the poem"⁶.

Questa osservazione andrebbe precisata: indipendentemente dall'importanza letterale e simbolica che per Dante (e la cultura medievale) assumono i numeri, occorre distinguere tra l'autorità di Virgilio come personaggio-poeta e quella della sua opera

¹ Cfr. R. Hollander, *Le opere di Virgilio nella Commedia di Dante*, in *Dante e la "bella scola" della poesia: Autorità e sfida poetica*, a cura di A.A. Iannucci, Ravenna: Longo, 1993, pp. 247–343.

² Cfr. E. Moore, *Studies in Dante, First Series: Scripture and Classical Authors in Dante*, Oxford: Clarendon Press, 1896, pp. 166–197.

³ Cfr. A. Schiaffini, *Momenti di storia della lingua italiana*, Roma: Studium, 1953², p. 53.

⁴ Dante, *Inf.* IV, v. 80; tutte le citazioni della *Divina Commedia* nel presente articolo sono tratte dall'edizione: Dante Alighieri, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, Edizione Nazionale a cura della Società Dantesca Italiana, Milano: Mondadori, 1966-1967.

⁵ Cfr. D. Scott Wilson-Okamura, *Lavinia and Beatrice: The Second Half of the «Aeneid» in the Middle Ages*, "Dante Studies" CXIX (2001), p. 108.

⁶ Ibidem. Cfr. anche T. Barolini, *Dante's Poets. Textuality and Truth in the «Comedy»*, Princeton: Princeton University Press, 1984, p. 201.

maggiore⁷ con cui egli a volte viene metonimicamente identificato⁸. La prima è preponderante nell'*Inferno*, dove Dante pellegrino ha una quasi totale fiducia nel maestro, confermata da molte espressioni che lo caratterizzano, tra cui “quel savio gentil, che tutto seppe” (*Inf.* VII, v. 3), “e io mi volsi al mar di tutto 'l senno” (*Inf.* VIII, v. 7), “virtù somma” (*Inf.* X, v. 4). Preciso: affermando che la fiducia in Virgilio è *quasi totale* ho pensato a certi limiti imposti dall'Alighieri alla figura del poeta romano. Non possiamo dimenticare, infatti, che il ruolo di guida attraverso l'inferno e il purgatorio, nonché la missione di consegnare Dante pellegrino puro da ogni inclinazione al vizio “nelle mani” di Beatrice⁹ che lo porterà al regno della beatitudine eterna, sono stati concessi a Virgilio dalla volontà divina, grazie all'intervento delle tre sante donne: “Donna [...] gentil nel ciel” (*Inf.* II, v. 94) *par excellence*, vale a dire Maria che intende salvare Dante dalla dannazione eterna e morte dell'anima¹⁰ simboleggiata dalla selva oscura, soccorsa in ciò da santa Lucia e Beatrice. Virgilio dantesco rappresenta il meglio della cultura antica, il massimo grado della sua perfezione che nondimeno di fronte alla cultura cristiana “pecca” agli occhi di Dante autore di una eccessiva razionalità, della fiducia incondizionata nelle potenzialità della ragione umana che gli ha impedito di aprirsi alla verità della Rivelazione¹¹. Il rapporto che l'Alighieri stabilisce fin dall'inizio del suo “poema sacro” tra ragione e fede, il quale – si badi bene – non è quello di esclusione, bensì quello di integrazione, è rappresentato a livello narrativo dal rapporto tra Virgilio e Beatrice. Nel Canto II dell'*Inferno* Beatrice scende nel Limbo per chiedere a Virgilio di portare l'aiuto al “fedele” di lei (*Inf.* II, v. 98) con la “parola ornata” (*Inf.* II, v. 67), richiamandosi alla sua autorità di poeta. Virgilio non fa altro che ubbidire a questa “donna di virtù” (*Inf.* II, v. 76): “donna mi chiamò beata e bella, / tal che di comandare io la richiesi” (*Inf.* II, vv. 53-54). La scena – poeticamente intensa – in cui Virgilio si rivolge a Beatrice ricorrendo al linguaggio poetico del *dolce stil nuovo* e ponendo tutto se stesso al servizio di questa “donna angelicata”¹², va

⁷ Questa distinzione corrisponde *grosso modo* a due livelli propri di un poema epico: quello diegetico e quello ideologico.

⁸ Cfr. A.A. Iannucci, *Dante e la “bella scola” della poesia* (*Inf.* 4.64–105), in *Dante e la “bella scola” della poesia*, op.cit., p. 24.

⁹ In realtà Dante non è ancora “puro e disposto a salire a le stelle” (*Purg.* XXXIII, v. 145) quando Virgilio lo abbandona nel Paradiso Terrestre. Lo testimoniano le severe parole di Beatrice con cui lei “dà il benvenuto” al suo amico “e non de la ventura” (*Inf.* II, v. 61). L'iniziale duro tono della donna serve ad ottenere la confessione da parte di Dante della passata infedeltà nei suoi confronti, l'infedeltà che va intesa sul piano storico e poetico. Cfr. in proposito le acute considerazioni di Christopher J. Ryan nel suo articolo *Virgil's Wisdom in the Divine Comedy*, *Medievalia et Humanistica. Studies in Medieval & Renaissance Culture*, N. S., n. 11, edited by P.M. Clogan, Totowa–New Jersey: Rowman and Littlefield, 1982, pp. 9–10.

¹⁰ Sant'Agostino la chiama *secunda mors*, l'espressione che appare nelle parole di Virgilio nell'ambito della sua spiegazione verso la fine del Canto I dell'*Inferno* della natura dei tre regni ultramondani: “Ch'a la seconda morte ciascun grida” (*Inf.* I, v. 117). Per sant'Agostino cfr. *De civitate Dei* XIII, 11.

¹¹ Cfr. ad esempio L. Pertile, *Il Nobile Castello, il Paradiso Terrestre e l'umanesimo dantesco*, “Filologia e critica”, V, f. 1 (1980), pp. 18–19; cfr. anche M. Maślanka-Soro, *Tragizm w Komedii Dantego*, Kraków: Universitas, 2010², pp. 178–199.

¹² Cfr. Dante, *Inf.* II, vv. 55–57: “Lucevan li occhi suoi più che la stella; / e cominciommi a dir soave e piana, / con angelica voce, in sua favella”.

considerata senza dubbio anche sul piano simbolico, in termini del primato della verità rivelata sulla ragione, la quale per agire rettamente necessita di una guida spirituale trascendente. In questo episodio l'accento viene messo da una parte sull'eccezionalità del maestro di Dante (un pagano destinato a far da guida ad un cristiano nel suo cammino di ascesa spirituale!), ma dall'altra sul suo status di personaggio tragico che troppo tardi, perché solo *post mortem*, ha conosciuto la vera fede¹³. Perciò, finita la missione, egli dovrà ritornare nel Limbo, dove soffrirà la cosiddetta *poena damni* che consiste nell'essere privo per sempre della grazia divina¹⁴. Durante la vita gli è mancata la *fides implicita*, accordata invece sorprendentemente dall'Alighieri ad un personaggio dell'*Eneide* – Rifeo¹⁵. Il maestro di Dante (in quanto personaggio e in quanto poeta) non è in grado di capire in fondo né il *vero bene* né il *vero male* – nonostante dimostri tante straordinarie intuizioni nell'una e nell'altra materia, sia sul piano narrativo (come personaggio) che su quello metatestuale (come autore dell'*Eneide*). Se ci fermiamo – per il momento – unicamente sul piano narrativo, possiamo constatare che lo rivelano molte sue reazioni in diverse situazioni critiche che non mancano durante il viaggio infernale. Virgilio non sempre si mostra di essere una guida affidabile, non riuscendo a valutare adeguatamente quei pericoli che non sono misurabili con il metro della ragione umana. Per tutti gli esempi basti uno solo, ma molto significativo, il quale si riferisce alla situazione in cui vengono a trovarsi i due pellegrini arrivati alla porta della città di Dite. Virgilio vi cerca di convincere i diavoli che si oppongono con violenza al cammino di un uomo vivo attraverso il Basso Inferno, cioè – sul piano allegorico – ad una profonda conoscenza della natura e delle radici del male, il quale spesso non è altro che una parodistica contraffazione del bene (come nel caso del Lucifero dantesco, divenuto un'immagine perversamente imitante quella della Trinità divina¹⁶). La guida dantesca si lascia trarre in inganno, in quanto non capisce che con il male non si può parlamentare e che l'intelligenza umana rimane totalmente impotente di fronte all'incomparabilmente più potente intelligenza demoniaca, propensa a nuocere sempre agli uomini servendosi della menzogna¹⁷. Lì, per la prima volta, Virgilio-ragione comincia a dubitare nelle parole di Beatrice-verità rivelata:

¹³ A questa condizione di Virgilio, ma più ancora a quella dell'*Eneide* come “poema tragico” nel suo rapporto con il “poema comico” di Dante, Robert Hollander dedica il suo volume intitolato *Il Virgilio dantesco: tragedia nella «Commedia»*, Firenze: Olschki, 1983.

¹⁴ Cfr. *Enciclopedia Dantesca*, vol. II, Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1970, s.v. “Contrapasso”, a cura di S. Pasquazi, p. 182.

¹⁵ Una possibile fonte del modo in cui viene presentato Rifeo nel *Par.* XX è stata indicata da John Scott in un passo della *Consolazione della filosofia* di Boezio (IV, prosa 6, 32): cfr. J. Scott, *Dante, Boezio e l'enigma di Rifeo (Par. 20)*, “Studi Danteschi”, 61 (1989), pp. 187–192, in particolare pp. 190–192. Per quanto riguarda l'idea stessa della redenzione di Rifeo, Dante aveva l'avallo teologico di Tommaso d'Aquino, il quale ammetteva la possibilità che a molti pagani vissuti prima di Cristo la Rivelazione fosse stata infusa individualmente, come dono divino o piuttosto come ricompensa della loro eccezionale bontà (cfr. Tommaso d'Aquino, *Summa theologiae*, II^a II^{ae}, q. 2, a. 7).

¹⁶ Cfr. J. Freccero, *Dante. La poetica della conversione*, Bologna: Il Mulino, 1989, pp. 227–244, in particolare p. 240. Cfr. anche M. Maślanka-Soro, *Piękno i brzydota: metafizyka Lucyfera u Dantego*, “Litteraria Copernicana”, 2 (6) / 2010, p. 118.

¹⁷ Cfr. Dante, *Inf.* VIII, vv. 82–120.

«Pur a noi converrà vincer la punga»,
 cominciò el, «se non... Tal ne s'offerse.
 Oh quanto tarda a me ch'altri qui giunga!»
 I' vidi ben sì com'ei ricoperse
 lo cominciar con l'altro che poi venne,
 che fur parole a le prime diverse;
 ma nondimen paura il suo dir dienne,
 perch'io traeva la parola tronca
 forse a peggior sentenza che non tenne. (*Inf.* IX, vv. 7–15)

Dante autore fa vedere qui e altrove come sia fragile la fede raggiunta tardi in seguito ad una conoscenza diretta, non illuminata dalla Grazia¹⁸: ci vorrà l'intervento di uno chiamato enigmaticamente “da ciel messo” (*Inf.* IX, v. 85) per far entrare i due poeti nel Basso Inferno. L'Alighieri ribadirà più avanti per bocca di Dante personaggio questo serio *handicap* spirituale del suo maestro:

[...] «Maestro, tu che vinci
 tutte le cose, fuor che ' demon duri
 ch'a l'intrar de la porta incontra uscinci». (*Inf.* XIV, vv. 43–45)

Assegnando a Virgilio il ruolo di guida attraverso non solo l'inferno, ma anche il purgatorio l'Alighieri sfrutta nella propria *fictio* poetica le intuizioni virgiliane riguardanti il cristianesimo, trasmesse, secondo il poeta italiano, in maniera inconsapevole sulle carte dell'*Eneide* e nei versi della quarta egloga. Esse ora si manifestano come un vero e proprio sapere non solo morale, ma anche religioso, acquisito “apprès la lettre” (“ho perduto / a veder l'alto Sol che tu disiri, / e che fu tardi per me conosciuto”; *Purg.* VII, vv. 25–27), grazie alla Discesa di Cristo agli inferi prima della Risurrezione cui egli accenna – senza coglierne il significato più profondo – nel momento del soggiorno dei due poeti nel Limbo¹⁹. Questo sapere integratosi con quello classico sfocia in consigli, spiegazioni, discorsi impartiti al suo discepolo.

La fiducia di Dante personaggio nella sua guida si indebolisce con il procedere del viaggio e con un graduale raggiungimento da parte sua di una nuova consapevolezza del male e del bene, nonché dei meccanismi della giustizia divina. Ciò diventa possibile anche grazie ad una crescente maturità spirituale del pellegrino: ora è spesso lui a consigliare o perfino ad ammonire “il savio duca” (*Inf.* IV, v. 149) che fin dall'inizio del cammino nel secondo regno ultraterreno difetta nel suo principale ruolo di guida-ragione, non sapendo da che parte muovere i passi (*Purg.* II, vv. 61–63), sbagliando la direzione per salire al Monte del Purgatorio²⁰ (in realtà al Monte del Paradiso Terrestre). Man mano che l'autorevolezza di Virgilio viene meno, diventa più grande l'amore di Dante nei suoi confronti, raggiungendo la punta massima nel momento del

¹⁸ L'atteggiamento di Virgilio dantesco si contrappone implicitamente a quello suggerito dalla formula agostiniana “crede, ut intelligas” che presuppone una *illuminatio* interna, fortemente desiderata dall'uomo.

¹⁹ Cfr. Dante, *Inf.* IV, vv. 52–61.

²⁰ Tale situazione viene ben messa in risalto proprio nel Canto III del *Purgatorio*, cioè il primo la cui azione si svolge nell'Antipurgatorio: cfr. ad esempio i vv. 52 sgg.

distacco nel Paradiso Terrestre²¹. Penso che questo affetto si debba intendere anche in termini di carità che in questo caso corrisponde alla devozione testimoniata al prossimo che prova difficoltà di fronte alla realtà che non conosce. Questo sentimento è legato alla profonda comprensione e all'accettazione dell'altro, in particolare nei momenti di debolezza e soprattutto di fronte alla sua tragica condizione di dannato in eternità. La carità essendo la più importante delle virtù teologali, è particolarmente presente nei rapporti reciproci delle anime espianti e costituisce quindi il metro con cui va misurata la crescente maturità spirituale di Dante personaggio.

L'autorità di cui gode Virgilio come autore dell'*Eneide* presenta molte sfumature, in quanto diversi sono i modi della sua assimilazione nel poema dantesco²². Essi variano da semplici citazioni, reminiscenze, calchi verbali, attraverso le allusioni la cui individuazione richiede un approccio ermeneutico particolare, fino ad una più o meno palese revisione e reinterpretazione di passi o episodi virgiliani, legata ad un discorso chiaramente ideologico, spesso accompagnato, per lo più in maniera implicita, da una valutazione artistica.

In termini concreti, alcuni di questi modi, in particolare quelli presenti nei primi canti dell'*Inferno* i cui episodi si svolgono nell'Alto Inferno, mettono in risalto il carattere imitativo della *Commedia*. Dante autore non solo sfrutta – in modo creativo – il motivo virgiliano della *katabasis*, ma tratta l'*Eneide*, soprattutto il sesto libro, come la principale fonte d'ispirazione per costruire l'aldilà, in particolare vari elementi del paesaggio infernale, come i fiumi o la zona del Nobile Castello, modellata in parte sui Campi Elisi virgiliani. Si pensi anche ai molti mostri virgiliani che popolano l'inferno dantesco con la funzione di guardiani, come Caronte, Minosse, Cerbero e più avanti le Furie, le Arpie e il Gerione. Si può notare, come questa parte dell'aldilà presenta alcune somiglianze con le regioni dell'Averno virgiliano delle cui Enea fa un'esperienza diretta: vestibolo, preinferno e Campi Elisi. Naturalmente l'assimilazione dantesca è sempre innovativa, ai fini di operare una mirabile sintesi tra l'immaginario classico e il pensiero cristiano.

Nel caso di riferimenti semanticamente e stilisticamente più complessi, anche se non unicamente di questi, è sempre sottinteso un atteggiamento emulativo; non si tratta, però, di ottenere un'uguale o maggiore gloria terrena, tramite – in particolare – un potenziamento del lato retorico del testo (il che caratterizzerà, tra l'altro, alcuni poeti umanisti, come Giovanni Pontano, ma già il Petrarca come il loro eminente precursore); piuttosto tale atteggiamento è legato alla ricerca della verità e alla sua trasmissione nella poesia di altissimo livello, trattata tuttavia in maniera strumentale, come del resto la figura del poeta, il quale, nella convinzione dantesca deve farsi “vaso” in

²¹ Cfr. Dante, *Purg.* XXX, vv. 49–54: “Ma Virgilio n'avea lasciati scemi / di sé, Virgilio dolcissimo patre, / Virgilio a cui per mia salute die'mi; / né quantunque perdeo l'antica matre, / valse a le guance nette di rugiada / che, lagrimando, non tornasser atre”.

²² Diversi sono i lavori dedicati alla presenza dell'*Eneide* nel poema dantesco. A titolo di esempio cito: A. Ronconi, *Per Dante interprete dei poeti latini*, “Studi Danteschi” 41 (1964), pp. 5–44; R. Hollander, *Il Virgilio dantesco...*, op.cit.; T. Barolini, op.cit., pp. 201–256; *The Poetry of Allusion. Virgil and Ovid in Dante's Commedia*, ed. by R. Jacoff and J.T. Schnapp, Stanford: S. University Press, 1991, pp. 19–156; M. Picone, *Gli ipotesti classici (Virgilio e Ovidio)*, “Lettture Classensi” 37 (2008), pp. 63–81; F. Spera, *La poesia forte del poema dantesco*, Firenze: Cesati, 2010, pp. 103–130.

cui soffia lo Spirito Santo (alludo qui chiaramente al proemio del *Paradiso*, dove la stupenda invocazione ad Apollo “corregge” il violento mito ovidiano di Apollo e Marsia)²³.

Detto ciò rimane ovvio che la mitologia letteraria, del resto non solo quella virgiliana, ma di tutti e quattro i *regulati poetae*²⁴, Virgilio, Ovidio, Lucano e Stazio, svolge nell'intero poema una funzione non esornativa, ma significativa e rimane in rapporto diretto con i principali obiettivi del “poema sacro”, quelli, cioè di avviare l'umanità verso la salvezza eterna.

D'altra parte sappiamo che il modello privilegiato per l'Alighieri, il suo principale intertesto è nientemeno che la Bibbia con i suoi quattro sensi (*historicus, tropologicus, allegoricus, anagogicus*) che egli suggerisce che siano applicati alla *Commedia*²⁵, concepita come un'opera ispirata dall'alto.

Nel discorso metaletterario che egli vi conduce, spicca l'interesse per la creazione artistica in generale e la sua in particolare, nonché per i suoi legami con la realtà trascendente²⁶. L'arte umana, da quella figurativa alla poesia come la sua più alta espressione (almeno agli occhi dell'Alighieri la cui poesia riesce a rappresentare perfino l'arte divina), essendo il riflesso della forza creatrice suprema²⁷, è portata in modo naturale, *per definitionem*, a veicolare la verità. Per l'autore della “*fictio* che non vuol essere una *fictio*” (secondo una felice espressione di Charles Singleton)²⁸, ogni arte che si riallaccia più o meno consapevolmente alla “matrice” divina, non è un'illusione fallace (come lo era per Platone e per le correnti platonizzanti), bensì possiede il valore conoscitivo²⁹. Quest'ultima qualità, fondamentale per la concezione cristiana dell'arte dantesca, può rivelarsi maggiore o minore a seconda del grado di apertura verso l'ispirazione divina. Nella famosa frase, ritenuta da molti critici una definizione del dolce stil nuovo, l'Alighieri riconosce nelle parole di Dante pellegrino rivolte all'ombra di Bonagiunta Orbicciani, e in realtà al lettore implicito, il segreto del suo modo di poetare:

²³ Cfr. Dante, *Par.* I, vv. 13–21. Sull'interpretazione di questo mito ovidiano nel Canto I del *Paradiso* cfr. ad esempio K. Brownlee, *Pauline Vision and Ovidian Speech in Paradiso I*, in *The Poetry of Allusion...*, op.cit., pp. 202–213.

²⁴ Cfr. Dante, *De vulgari eloquentia* II, VI, 7.

²⁵ Cfr. Dante, *Ep.* XIII, 7.

²⁶ Cfr. ad esempio Dante, *Inf.* XI, vv. 97–105, dove viene stabilito il rapporto gerarchico di origine aristotelica tra Dio, natura e arte. Sull'argomento cfr. ad esempio J. Bartuschat, «Non pur Policleto, ma la natura». *Perfezione dell'arte e perfezione della natura in Dante e Boccaccio*, in *Studi sul canone letterario del Trecento per Michelangelo Picone*, a cura di J. Bartuschat e L. Rossi, Ravenna, Longo, 2003, pp. 79–98.

²⁷ Il paragone tra la creazione artistica e l'opera creativa di Dio viene ribadito anche nel *Par.* XIII, vv. 73–78, dove vengono inoltre sottolineati i limiti umani: la perfetta conoscenza delle tecniche da parte dell'artista può non essere pienamente attuata a causa delle difficoltà di natura fisica: “Se fosse a punto la cera dedutta / e fosse il cielo in sua virtù suprema, / la luce del suggel parrebbe tutta; / ma la natura la dà sempre scema, / similmente operando a l'artista / ch'a l'abito de l'arte ha man che trema”.

²⁸ Parafraso qui le famose parole di Ch.S. Singleton: “La *fictio* della *Divina Commedia* è che essa non sia una *fictio*” (Ch.S. Singleton, *La poesia della «Divina Commedia»*, Bologna: Il Mulino, 1978, p. 88).

²⁹ Questo presentimento non era estraneo già alla mentalità greca: infatti i primi poeti, in particolare il mitico Orfeo e Omero godono di una stima particolare nella memoria letteraria dei posteri grazie al presunto potere “divino” della loro poesia.

[...] «I' mi son un che, quando
Amor mi spira, noto, e a quel modo
ch'è ditta dentro vo significando». (*Purg.* XXIV, vv. 52–54)

Sono convinta che abbiano ragione quei critici, come Zygmunt G. Barański³⁰, Robert Hollander³¹, Brian Reynolds³² ed altri, i quali ritengono che Dante qui confessi di esser ispirato dallo Spirito Santo (in quanto la terza Persona della Trinità che corrisponde appunto all'Amore). La terzina in questione “mette a fuoco il rapporto tra Dio e l'*auctor* umano nel foggare un testo divino”³³, in questo caso la *Commedia* la cui novità (questa novità!) viene qui implicitamente annunciata. Infatti, come dimostra convincentemente Barański, l'azione di “spirare” (che spetterebbe a Dio) è qui analoga a quella di “spirare” (con Dio sempre come soggetto) di cui parla il poeta Stazio nel canto successivo a proposito della creazione nel feto umano dell'anima razionale o intellettuale:

Io motor primo a lui [il feto]³⁴ si volge lieto
sovra tant' arte di natura, e spira
spirito novo, di virtù repleto. (*Purg.* XXV, vv. 70–72)

Proprio il Canto XXV del *Purgatorio* (che apparentemente non sembra avere risvolti metaletterari) conferma, secondo Barański, che il Creatore offre “il modello testuale che il poeta deve imitare quando si mette a scrivere”³⁵. L'una e l'altra azione (entrambe analoghe alla creazione di Adamo, l'esempio chiave riportato nella Bibbia, dove si parla di *inspirare spiraculum vitae*)³⁶ è manifestazione dell'“arte” divina e nell'economia della *Commedia* funziona come analogia del poema. Dante autore, nel ritenere Dio (come fonte di Amore) il suo *dictator*, si mette in posizione di uno *scriba Dei*, ruolo che assume esplicitamente più avanti, riferendolo in particolare alla materia celestiale: «quella materia ond'io son fatto scriba» (*Par.* X, v. 27). La “collaborazione” tra l'umano e il divino viene confermata dall'Alighieri anche dopo, all'apertura del Canto XXV del *Paradiso*, nella famosa constatazione che il suo è “l'poema sacro / al

³⁰ Cfr. Z.G. Barański, *Canto XXV*, in *Lectura Dantis Turicensis*, vol. II (*Purgatorio*), a cura di G. Güntert e M. Picone, Firenze: Cesati, 2001, pp. 392–394.

³¹ Cfr. R. Hollander, *Dante's Pride*, in *Studi sul canone letterario del Trecento...*, op.cit., p. 54: “Both the image and the language of his response offer little by way of other likely adequate explanation, with the image of the Holy Spirit (the Third Person of the Trinity, known as Love [Amore] dictating to the scribal persona of Dante, a role he will insist upon at *Par.* X, 27, referring to his heavenly subject matter, «quella materia ond'io son fatto scriba». There is no question but that Dante is a bold poet – perhaps he is the boldest whom we know. He asks for a certain boldness in his reader, as well. As uncomfortable as it is to say that Dante is here indirectly but clearly claiming to be inspired by the Holy Spirit, to say less condemns one to a wishy-washy and compromised relationship with this poet and his poem”.

³² Cfr. B. Reynolds, *Morphing Mary: Pride, Humility, and Transformation in Dante's Rewriting of Ovid*, “Dante Studies” CXXVI (2008), p. 22.

³³ Z.G. Barański, op.cit., p. 393.

³⁴ L'integrazione (in vista della corretta comprensione del verso) è mia.

³⁵ Z.G. Barański, op.cit., p. 394.

³⁶ Cfr. *Gen.* 2, 7: „Formavit igitur Dominus Deus hominem de limo terrae, et inspiravit in faciem eius spiraculum vitae, et factus est homo in animam viventem” (cito dal saggio di Z.G. Barański, op.cit., p. 393).

quale ha posto la mano e cielo e terra” (vv. 1–2), la quale costituisce la prova del suo carattere veritiero che a volte si riveste anche del significato profetico³⁷.

La comprensione del modo in cui l’Alighieri concepisce la propria arte e in genere tutta quella che trae la sua ispirazione dall’alto risulta, credo, fondamentale per poter capire adeguatamente il suo “dialogo” con la cultura antica, nel nostro caso con l’*Eneide*.

Se per Dante l’opera maggiore di Ovidio rappresenta il lato più controverso della cultura classica e lui la sottopone ad una riscrittura correttiva *en bloc*, spesso ricorrendo ai modi poetici raffinatissimi, come un vero e proprio *mythmaker*³⁸, creatore dei nuovi miti, interpretabili in chiave cristiana, l’*Eneide*, da lui trattata in linea di massima come un poema storicamente vero³⁹, costituisce senz’altro un caso più complesso, ma anche più ambiguo. Un differente approccio a questi due poemi epici, molto diversi tra di loro per contenuti ed obiettivi, dipende anche dall’atteggiamento riservato dall’Alighieri ai due autori. Ovidio è per lui un “falso profeta”, invece Virgilio un “profeta inconsapevole”⁴⁰, uno che, come dirà nel Canto XXII del *Purgatorio* il poeta Stazio, convertitosi al cristianesimo grazie ad illuminanti passi delle sue opere, cammina di notte e “porta il lume dietro e a sé non giova, / ma dopo sé fa le persone dotte”⁴¹. In altre parole, la sua poesia, soprattutto l’*Eneide* e la quarta egloga, contiene verità supreme *in nuce*, di cui lui nondimeno è rimasto ignaro a causa della sua chiusura, assieme ad altri “spiriti magni”⁴² del mondo antico, alla Grazia divina durante la vita⁴³. Il principale motivo di questa chiusura, come dovrebbe insegnare a Dante pellegrino il breve, ma intenso soggiorno nel Limbo, sarebbe un’eccessiva fiducia nel potere della ragione che, se non accompagnata dalla fede ed altre virtù teologali, spinge l’uomo ad acquisire una perfezione del tutto terrena, ad una magnanimità aristotelica, il cui segno esterno rimane l’onore – parola chiave nel canto del Limbo⁴⁴. Dante autore riconosce al perso-

³⁷ Al carattere profetico della *Commedia* si accenna maggiormente nei canti dell’Eden (gli ultimi canti del *Purgatorio*) e nell’incontro paradisiaco del pellegrino con Cacciaguida (*Paradiso* XV–XVII).

³⁸ Cfr. P.S. Hawkins, *The Metamorphosis of Ovid*, in *Dante and Ovid. Essays in Intertextuality*, ed. by M.U. Sowell, Binghamton, NY, Center for Medieval and Early Renaissance Studies, 1991, p. 23.

³⁹ R. Hollander, *Il Virgilio dantesco...*, op.cit., p. 84; il dantista fa, comunque, una distinzione tra due modi di trattare la narrativa virgiliana da parte di Dante: *historia* e *argumentum*; quest’ultimo si riferisce ad una narrazione che racconta eventi che potenzialmente avrebbero potuto verificarsi. La retorica medievale conosce anche il terzo tipo di narrativa, vale a dire la *fabula*, la quale racconta eventi letteralmente non veri.

⁴⁰ Cfr. T. Barolini, op.cit., p. 220.

⁴¹ Dante, *Purg.* XXII, vv. 68–69.

⁴² Idem, *Inf.* IV, v. 119.

⁴³ La sua chiusura alla Grazia viene trattata da Dante autore in termini di una vera e propria „ribellione” alla legge di Dio: cfr. idem, *Inf.* I, v. 125.

⁴⁴ Un’esplicita condanna di tale atteggiamento viene espressa da Virgilio prima dell’incontro con l’ombra di Manfredi nell’Antipurgatorio (cfr. Dante, *Purg.* III, vv. 43–45) e la sua collocazione da parte dell’autore non è ovviamente casuale, ma serve, come credo, ad accostare implicitamente un’eccessiva fiducia nei propri giudizi razionali degli uomini illustri dell’antichità classica ad una inclinazione simile di alcuni gerarchi ecclesiastici che si usurparono il diritto di pronunciare una condanna eterna nei confronti dell’anima del principe svevo, senza considerare il lato misericordioso di Dio, pronto ad accogliere tutti che si rifuggiano, anche in fin di vita, presso il suo Amore (cfr. ibidem, vv. 121–129); cfr. in proposito M. Maślanka-Soro, *Il «disio» dei filosofi antichi, la sapienza*

naggio di Virgilio, a quest'*anima naturaliter christiana* (per citare Tertulliano), “un intelletto quasi perfetto che era stato infirmato dall'incapacità di aver fede”⁴⁵ e scorge nella sua responsabilità per non aver saputo conoscere il Cristo, la causa diretta della sua tragedia, come ha mostrato Robert Hollander nella monografia *Il Virgilio dantesco. Tragedia nella Commedia*⁴⁶.

Le *Metamorfosi* di Ovidio sono una fonte straordinaria delle *fabulosae narrationes* che da Dante vengono mirabilmente sfruttate e nello stesso tempo reinterpretate e corrette in una sfida non per niente imitativa, bensì chiaramente emulativa⁴⁷ e quasi sempre polemica, in quanto molti esempi negativi ivi trovati servono a costruire la realtà infernale, ricorrendo al motivo stesso della metamorfosi, o a capirla meglio tramite i numerosi paragoni con quella ovidiana. D'altra parte ai miti ovidiani Dante autore contrappone i suoi miti cristiani, alle esperienze negative dei personaggi di Ovidio, quelle positive di Dante personaggio⁴⁸.

Invece il debito contratto con Virgilio è basato su altre premesse. Egli è quello di cui il poeta italiano dirà: “Tu se' lo mio maestro e 'l mio autore; / tu se' solo colui da cu' io tolsi / lo bello stilo che m'ha fatto onore”⁴⁹. Questa effusione lirica, altamente elogiativa, pronunciata al momento del loro primo incontro, va riferita, come ritiene la maggioranza dei critici⁵⁰, al passato poetico dell'Alighieri, il quale ora ha un'altra concezione dello stile poetico che imita il *sermo humilis* della Bibbia, e si accinge a scrivere, a coronamento della precedente produzione letteraria, un grande poema epico chiamato da lui “commedia”, in opposizione alla “tragedia” virgiliana. Nondimeno la confessione racchiusa nei versi sopraccitati, sta a testimoniare, fin dall'inizio, una grande ammirazione per l'*Eneide* che egli ritiene il poema più importante mai scritto prima della sua *Commedia*.

La condanna eterna del poeta romano, per quanto sia dura da sopportare per chi la pronuncia (e ciò viene espresso implicitamente attraverso la disperazione di Dante personaggio al momento della scomparsa di Virgilio, con un chiaro riecheggiamento di un passo delle *Georgiche*, esprimente il dolore di Orfeo dopo la perdita di Euridice)⁵¹, non significa affatto la condanna della sua opera.

umana e il mistero della redenzione nel canto di Manfredi, (in:) *Leggere Dante oggi. Interpretare, commentare, tradurre alle soglie del settecentesimo anniversario*, Atti del Convegno Internazionale (Roma, 24–26 giugno 2010), a cura di Éva Vigh, Roma: Accademia d'Ungheria in Roma, 2011, pp. 61–71.

⁴⁵ Cfr. R. Hollander, *Il Virgilio dantesco*..., op.cit., p. 71.

⁴⁶ Cfr. ibidem, passim.

⁴⁷ Non ho qui in mente soltanto il noto passo metaletterario dei vv. 94–102 del Canto XXV dell'*Inferno*, dove il motivo della sfida riguarda la doppia metamorfosi nella bolgia dei ladri, ma tante altre allusioni ad episodi ovidiani; cfr. le analisi svolte in questa prospettiva, che fanno parte del volume *The Poetry of Allusion*..., op.cit.

⁴⁸ Cfr. M. Picone, *Dante Alighieri. La riscrittura di Ovidio nella «Commedia»*, (in:) P. Gibellini (ed.), *Il mito nella letteratura italiana*, vol. I: *Da Medioevo al Rinascimento*, a cura di G.C. Alessio, Brescia: Morcelliana, 2005, pp. 125–175.

⁴⁹ Dante, *Inf.* I, vv. 85–86.

⁵⁰ Cfr. ad esempio M. Picone, *Dante and the Classics*, (in:) *Dante. Contemporary Perspectives*, edited by A.A. Iannucci, Toronto–Buffalo–London: Toronto University Press, 1997, p. 53.

⁵¹ Cfr. Virgilio, *Georg.* IV, vv. 523–527 e la nota 21 nel presente articolo.

A questo punto ci possiamo porre la domanda, come i *modi imitandi* ed *interpretandi* della mitologia virgiliana la fanno riflettere allo specchio del cristianesimo dantesco? Come la *fictio* classica viene sfruttata ai fini della *conversio* cristiana⁵²?

Per quanto riguarda il livello di *elocutio*, si possono notare vari trattamenti dei passi, motivi, episodi provenienti dall'*Eneide*; nel caso più semplice si tratta di una citazione o di un calco verbale che solo apparentemente rimane fedele all'ipotesi originale, in quanto in un nuovo contesto si riveste di un altro significato, cosicché un lettore più attento è in grado di cogliere una voluta tensione tra le due accezioni che appartengono a due diversi campi semantici e talvolta vengono inseriti in due contesti culturali diversi. Tale sarebbe il caso dell'espressione "superbo Ilìon" (*Inf.* I, v. 75), traduzione del "superbum Ilium" (*Aen.* III, vv. 2–3)⁵³ nella frase che fa parte del primo discorso che Virgilio rivolge a Dante, il quale dopo esser salito a metà del colle, impedito dalle tre bestie sta precipitando di nuovo nella selva oscura e nella disperata richiesta di soccorso non sa se ha a che fare con uno spirito o con un essere umano. Per dissipare il dubbio intorno alla sua identità Virgilio si autopresenta dicendo tra l'altro:

Poeta fui, e cantai di quel giusto
figliuol d'Anchise che venne di Troia,
poi che 'l superbo Ilìon fu combusto. (*Inf.* I, vv. 73–75)

Nel contesto dantesco è presente una valutazione etica della città di Priamo, ritenuta colpevole di un peccato cardinale e perciò *combusta* come le città bibliche di Sodoma e Gomorra⁵⁴, mentre il virgiliano *superbum Ilium* allude alla maestà della rocca di Troia⁵⁵. L'interpretazione dell'epiteto dantesco viene confermata da altri due luoghi nella *Commedia*, dove si accenna al funesto destino di Troia che per Dante autore diventa un simbolo della superbia punita; infatti, questa sua immagine figura tra i bas-sorilievi della prima cornice (quella dei superbi) nel *Purgatorio*⁵⁶. Inoltre il poeta italiano sembra qui (nel primo canto dell'*Inferno*) contrapporre implicitamente il "superbo Ilìon" all'"umile Italia" (*Inf.* I, v. 106) per cui morì "la vergine Cammilla" (*Inf.* I, v. 107) ed altri eroi conosciuti dall'*Eneide*: anche in questo caso si tratta di un calco. L'aggettivo *umile* va inteso nel senso scritturale che contiene l'annuncio della redenzione⁵⁷ ad opera del famoso Veltro; invece *humilem* nell'espressione virgiliana

⁵² Cfr. M. Picone, *Dante riscrive Ovidio: la metamorfosi purgatoriale*, "Rassegna europea della letteratura italiana", 21 (2003), pp. 9–24. Questo eminente dantista considera il rapporto che Dante istituisce tra "le favole antiche" e il suo "poema sacro" come tipologico o figurale: cfr. idem, *Gli ipotesti classici...*, op.cit., p. 68.

⁵³ Cfr. anche A. Ronconi, op.cit., p. 31–32. Tutte le citazioni dall'*Eneide* nel presente articolo sono tratte dall'edizione: Virgilio, *Eneide*, traduzione di L. Canali, commento di E. Paratore adattato da M. Beck, introduzione di E. Paratore, Milano: Mondadori, 2010.

⁵⁴ Cfr. *Ger.* 51, 58; *Ap.* 18, 8.

⁵⁵ Cfr. il commento di Ettore Paratore ai vv. 2–3 del terzo libro dell'*Eneide* nell'edizione: Virgilio, *Eneide*, op.cit.

⁵⁶ Cfr. Dante, *Purg.* XII, vv. 61–63: "Vedeo Troia in cenere e in caverne; / o Ilìon, come te basso e vile / mostrava il segno che lí si discerne!"; cfr. inoltre *Inf.* XXX, vv. 13–14: "E quando la fortuna volse in basso / l'altezza de' Troian che tutto ardiva".

⁵⁷ Cfr. il commento di G. Inglese al v. 106 del Canto I dell'*Inferno* nell'edizione: Dante Alighieri, *Commedia*, revisione del testo e commento di G. Inglese, Roma: Carocci, 2007.

“humilem... Italiam” (*Aen.* III, vv. 522–523) presenta una chiara connotazione geografica: la terra che i Troiani scorgono sull’orizzonte appare come bassa.

Un altro esempio, molto noto, proviene dal Canto XXX del *Purgatorio* e si riferisce al momento in cui appare Beatrice in mezzo alla processione allegorica nel Paradiso Terrestre. Dante personaggio, pur non avendola riconosciuta con la vista, perché il suo viso è coperto di un velo bianco (e lui non è ancora degno di guardarla prima di ammettere le proprie colpe nei suoi confronti), la riconosce, invece, con il cuore e volendo comunicare a Virgilio questa sensazione usa le parole che sono la traduzione fedele di un verso dell’*Eneide*: “conosco i segni de l’antica fiamma” (*Purg.* XXX, v. 48). Nell’*Eneide* è Didone a rivelare alla sorella Anna, nel verso “agnosco veteris vestigia flammae” (*Aen.* IV, v. 23), l’amore per Enea. Anche qui l’identità linguistica non va di pari passo con quella semantica: l’amore di Dante, benché simile per l’intensità a quello della regina cartaginese, è però diverso: non si rivela colpevole⁵⁸ né funesto nelle conseguenze, ma, al contrario, positivo e salvifico.

Gli esempi come questi, dove l’identità delle forme verbali (trattandosi di un calco) non implica necessariamente l’identità del significato, dato un diverso contesto culturale ed etico, sono più numerosi nella *Commedia* e non si riferiscono soltanto all’*Eneide*. Questo tipo di strategia semantica presenta una riscrittura correttiva nel senso cristiano che può essere ritenuta leggermente polemica.

Una delle tecniche retorico-semantiche più interessanti, perché più originali, non riscontrati in altre opere letterarie dell’epoca, è quella che mette l’ipotesto virgiliano e l’ipertesto dantesco in rapporto tipologico (o figurale) nel senso che il secondo si sovrappone al primo, lo integra e lo avvera. Un tale procedimento “non scritto” è basato su quello che nel contesto biblico la parola di Cristo (Nuovo Testamento) instaura con la parola dei profeti (Antico Testamento)⁵⁹. Altrimenti dicendo si tratta delle situazioni testuali in cui Dante autore scopre il vero significato delle parole di Virgilio. Con il classico esempio di tale procedimento ci incontriamo nell’episodio dell’incontro di Dante e Virgilio con il poeta Stazio nella quinta cornice purgatoriale, quella degli avari e dei prodighi dove quest’ultimo ha appena terminato il periodo della sua purgazione e si dispone a salire con i nostri poeti l’ultima parte del Monte per poi giungere in paradiso. Nella risposta alla domanda di Virgilio, relativa alla propria conversione dal vizio di prodigalità, egli riconosce il proprio debito morale nei confronti di Virgilio (come prima aveva riconosciuto il debito poetico). Il suo pentimento, secondo Dante autore, avvenne grazie alla lettura di un passo del libro III dell’*Eneide* (vv. 56–57), dove il narratore esprime il proprio sdegno sulla vicenda di Polidoro, il

⁵⁸ Didone ha giurato la fedeltà alle ceneri del marito e perciò la relazione con Enea significa uno spergiuro; inoltre il suo amore è una passione travolgente che porta non solo alla rovina della donna, ma è nocivo allo stato cartaginese.

⁵⁹ Questo rapporto, notato prima da E. Auerbach, ma per descrivere la natura del legame che esiste nella *Commedia* tra la realtà terrena e quella ultraterrena nel senso che la prima prefigura la seconda, la quale costituisce il suo definitivo adempimento (cfr. E. Auerbach, *Studi su Dante*, prefazione di D. Della Terza, traduzione di M.L. de Pieri Bonino e D. Della Terza, Milano: Feltrinelli 2007³, pp. 218–226), è stato da Michelangelo Picone esteso ai rapporti testuali tra la *Commedia* e i suoi ipotesti classici, soprattutto l’*Eneide*. Sull’argomento cfr. M. Picone, *Gli ipotesti classici...*, op.cit., p. 68. Vedi anche la nota 52 nel presente articolo.

giovane figlio di Priamo, mandato dal re troiano presso il genero Polimestore, re di Tracia, per trovare lì la protezione durante le vicende belliche della patria. Dopo la caduta di Troia l'avidità del re lo spinse ad uccidere il cognato per impossessarsi delle ricchezze affidategli dal Priamo assieme al figlio.

Per giustificare la conversione di Stazio dal vizio di prodigalità Dante autore intende restituire il "vero" valore al passo virgiliano che originariamente esprimeva un'aspra critica della colpa opposta, cioè dell'avarizia, tramite la seguente esclamazione: "Quid non mortalia pectora cogis, / auri sacra fames?" ("A cosa non spingi i cuori mortali, / o esecrabile fame dell'oro?")⁶⁰. Nella traduzione dello Stazio dantesco – "Perché non reggi tu, o sacra fame / de l'oro, l'appetito dei mortali?" (*Purg.* XXII, vv. 40–41) – il senso delle parole virgiliane viene trasformato e "cristianizzato" con l'obiettivo di ampliarne il significato e farne la critica sia dell'avarizia che della prodigalità, vale a dire dei due estremi che si oppongono ad un giusto desiderio di ricchezza. Dante autore sfrutta, infatti, la polisemia che presentavano per un lettore medievale i termini "sacra" e "cogis": il primo, oltre all'accezione negativa del latino classico ("esecrata/esecrabile") aveva anche quella positiva ("santa"), la sola ammessa nel latino della Chiesa. Il verbo "cogis" poteva essere inteso sia come "spingi" che come "reggi". Quindi lo Stazio dantesco – ma in realtà Dante autore – si presenta qui come quello che è in grado di scoprire verità nascoste nella poesia di Virgilio, cioè il suo senso più completo. Anche più avanti nello stesso canto riscontriamo una trasformazione simile per giustificare, questa volta, la conversione di Stazio al cristianesimo, fondamentale per il suo destino ultraterreno, avvenuta sotto l'influsso della presunta profezia virgiliana relativa al primo avvento di Cristo, letta da Dante, come pure da altri autori medievali, nella quarta egloga, dove si preannuncia la nascita di un fanciullo divino, accompagnata dal rinnovamento dei tempi.

In base al metodo ermeneutico dantesco appena illustrato si può notare che l'*Eneide* sotto questo ed altri aspetti sembra, nell'intenzione dantesca, prefigurare la *Commedia* che diventa in questo modo una specie dell'*Eneide* "migliorata". Ma il poema dantesco riserva all'*Eneide* anche un altro tipo di trattamento che consiste in un'aperta negazione del senso ivi riscontrato. Questa situazione ha luogo ad esempio nella bolgia degli indovini, dove presentando la profetessa Manto il Virgilio dantesco smentisce la versione dell'origine di Mantova trasmessa dal Virgilio storico, secondo cui essa fu fondata da Ocno, figlio della donna:

Ille etiam patriis agmen ciet Ocnus ab oris,
fatidicae Mantus et Tusci filius amnis,
qui muros matrisque dedit tibi, Mantua, nomen. (*Aen.* X, vv. 198–200)

(E Ocno muove una schiera dalle spiagge patrie,
figlio di Manto fatidica e del fiume etrusco,
lui che a te diede, o Mantova, mura e nome della madre)

Nella lunga digressione dantesca sull'origine della città (*Inf.* XX, vv. 52–99), viene eliminato ogni legame diretto tra la magia e questa mitica fondazione, effettuata dai

⁶⁰ La traduzione qui e di seguito è tratta dall'edizione: Virgilio, *Eneide*, op.cit.

popoli vicini sul luogo, dove la maga era morta⁶¹, senza qualsiasi ricorso ai riti magici. Solo il nome conserva, quindi, il ricordo della donna. Ciò che importa è che con questa smentita non solo la patria di Virgilio, ma anche la sua poesia rimane purificata da ogni traccia della magia e non poteva essere altrimenti, dato che si tratta di un testo che nella convinzione dantesca ha un valore salvifico, che per molti versi diffonde valori cristiani e il cui protagonista è guidato dalla Provvidenza che estende la sua vigilanza sul futuro Impero Romano (come risulta chiaramente dal discorso di Dante personaggio nel Canto II dell'*Inferno* che concerne la missione di Enea, accostata a quella di san Paolo).

Interessante è però la conclusione del discorso di Virgilio, il quale avverte il suo discepolo e in realtà il lettore implicito che nessuna menzogna deve alterare la verità ora svelata:

«Però t'assenno che, se tu mai odi
originar la mia terra altrimenti,
la verità nulla menzogna frodi». (*Inf.* XX, vv. 97–99)

L'opposizione tra il falso e il vero, che corrisponde a quella tra l'*Eneide* di Virgilio e l'*Eneide* “riveduta” da Dante nella sua *Commedia*, sfocia implicitamente nell'opposizione tra quest'ultima e “l'alta tragedia”, come viene chiamato il poema virgiliano – senz'altro non per caso – più avanti nello stesso canto (*Inf.* XX, v. 113).

Il leggero dubbio trasparente dalla frase “se fede merta nostra maggior musa” (*Par.* XV, v. 26)⁶², la quale serve da commento all'incontro tra Enea e suo padre Anchise nell'*Eneide*, ricordato dall'Alighieri e preso a modello per quello tra Dante personaggio e il suo trisavolo Cacciaguidera, esprime bene l'approccio dantesco al poema romano che egli intende superare dimostrandone una parziale incredibilità e scoprendovi significati nuovi, sconosciuti a Virgilio a causa del suo status tragico del poeta ignaro del pieno senso della propria arte.

Summary

“Se fede merta nostra maggior musa”:

Virgil and his mythology in the light of the Christian ideas of Dante

The *Aeneid* is the most important intertext for the *opus magnum* of Dante; and Virgil, sometimes metonymically identified with his work, plays a relevant, or indeed crucial part as one of the characters in it. The main purpose of this article is, on the one hand, an analysis and interpretation of certain, only rarely investigated aspects of the relation between Virgil and Dante the pilgrim, in particular those which deal with the defeat of the former as an authority and guide for Dante on the road to spiritual perfection. They result mainly from Virgil's excessive rationalism. In the critical moments of their journey through the otherworld Dante the author shows the frailty of Virgil's Christian faith, attained only after his death and not illuminated by divine Grace; he also discloses the deficiencies in Virgil's understanding of good and evil.

On the other hand the author of the article analyses the intertextual “dialogue” that the *Comedy* conducts with the *Aeneid* on the basis of the Dantean conception of art in general, and of poetry in

⁶¹ Cfr. Dante, *Inf.* XX, vv. 91–93: “Fer la città sovra quell'ossa morte; / e per colei che 'l loco prima elesse, / Mantua l'appellar sanz'altra sorte”.

⁶² L'abbiamo citata nel titolo del presente articolo.

particular, taking selected examples into consideration. An essential component of this dialogue is Dante's reinterpretation of Virgil's masterpiece, which assumes the form of an *aemulatio* and tends to reveal the Christian potentiality in the *Aeneid*, of which Virgil the poet was, of course, utterly unaware.

Keywords: Dante, Virgil, *Divine Comedy*, *Aeneid*, mythology, intertextuality, conception of art.

Streszczenie

„Se fede merta nostra maggior musa”:

Wergiliusz i jego mitologia w *Komedii* w świetle chrześcijańskich poglądów Dantego

Eneida jest najważniejszym intertekstem klasycznym dla *opus magnum* Dantego, a Wergiliusz, niekiedy z nią metonimicznie utożsamiany, odgrywa w *Komedii* istotną rolę jako postać. Celem niniejszego artykułu jest z jednej strony analiza i interpretacja niektórych aspektów relacji pomiędzy nim a Dantem-pielgrzymem, tych zwłaszcza (rzadko badanych przez krytykę), które dotyczą jego porażki jako autorytetu i przewodnika Dantego na drodze do jego doskonalenia duchowego. A wynikają one głównie z jego nadmiernego racjonalizmu. Dante-autor ukazuje, jak – w krytycznych momentach wędrówki – krucha jest jego wiara osiągnięta dopiero po śmierci i nieoświecona przez łaskę i jak niepełna jest jego znajomość dobra i zła.

Z drugiej strony autorka artykułu analizuje na wybranych przykładach „dialog” intertekstualny, jaki *Komedia* Dantego prowadzi z *Eneidą* Wergiliusza na podstawie koncepcji sztuki, a w szczególności poezji tego pierwszego; w dialogu tym istotna jest reinterpretacja dzieła rzymskiego poety o charakterze emulacyjnym, ukierunkowana na ujawnienie jego potencjału chrześcijańskiego, którego Wergiliusz nie był oczywiście świadomy.

Słowa kluczowe: Dante, Wergiliusz, *Boska Komedia*, *Eneida*, mitologia, intertekstualność, koncepcja sztuki.