

AUTOGRAFO

rivista di letteratura fondata da Maria Corti
diretta da Maria Antonietta Grignani e Angelo Stella

numero 47, anno XX, 2012

ATTORNO ALLA LUCE DI DANTE di Marzio Porro

Mi piace iniziare questa nota sulla scrittura critica di Maria Corti ricordando le parole di Anna Maria Chiavacci Leonardi a commento della confessione di Dante a Beatrice al XXX di *Purgatorio*

[...] un fatto colpisce, in questa confessione: la storia che Beatrice qui anticipa *di taglio*, cioè parlando agli angeli mediatori e pietosi, e poi riprenderà *per punta*, cioè rivolgendosi direttamente a Dante, è tutta fondata su riferimenti testuali. Sono cioè i testi di Dante, i suoi scritti, non i suoi atti, che vengono portati in giudizio. Non solo la *Vita Nuova* è citata espressamente, come la "pargoletta" delle *Rime*, ma tutti gli eventi narrati [...] sono eventi che appartengono alla poesia, non alla biografia storica di Dante. C'è come un identificarsi totale della vita dell'autore con la sua opera di poeta [...] tanto che non si potranno mai distinguere l'una dall'altra (e invano ci si sono affaticati i dantisti).¹

Ecco, direi che questa decisa osservazione valga *in toto* anche per Maria e forse ancora di più tenendo presente che mentre della vita di Dante sappiamo «quasi niente, pochissime date, pochissimi fatti accertati»,² di Maria, che sotto varie specie molto si raccontava e si è raccontata, studiosi ed amici si illudono, almeno, di sapere parecchio. Ma è appunto come se quello che si sa della sua formazione, delle sue vicissitudini, delle sue giornate, tutto infine trovasse la sua luce solo nella scrittura per poi ritornare nell'ombra della storia e della memoria. La scrittura insomma assorbiva senza residui, si alimentava, per trasformarli, di gioie e dolori come se fossero funzionali al suo stesso sussistere, restituendoli infine palpitanti e al contempo, quasi smaltati, raggelati.

Attenzione non sto parlando dei romanzi o delle scritture più palesemente creative, per cui la notazione potrebbe apparire persino volgare, ma di quelle filologiche, linguistiche, critiche, tutte animate per di più da esplicite, a volte enfatiche, intenzioni di sistemazione scientifica e teorica.

L'iniziale citazione di un commento a Dante vuole anche richiamare l'attenzione sul *corpus* degli studi dedicati a lui (e ai sodali) come il più cospicuo e coerente e fedele lungo gli anni entro l'opera di Maria. Iniziativa tutta sua, che interviene negli ultimi

anni settanta per distendersi fino ai novanta, esistenzialmente e storicamente difficili (in ispecie i primi) quasi *ex abrupto*, per “conversione”, per bisogno assoluto, in un intrico di intuitive affinità, di commossa elezione e di *pietas*: in un sogno consolatorio di percorsi in comune. E, voglio aggiungere, con una forte dislocazione disciplinare e accademica che suscitò malanimi e gelosie (con i consueti aloni maschilisti...).

E comincio con l'affermare – pur non essendo tra gli addetti ai lavori o forse proprio per questo – che gli studi danteschi di Maria rappresentano il maggior contributo critico italiano del secondo Novecento alla storia della cultura e dell'arte di Dante giusto negli anni più difficili e critici della sua scrittura e della sua vita, quelli tra l'apparizione della “donna gentile”, diciamo così, e l'inizio della *Commedia*, comprensivi dunque soprattutto delle due opere incompiute, su cui Maria “si china” per studiarne la genesi e la tessitura, filo per filo si direbbe, dentro il grande arazzo della filosofia e delle scienze contemporanee e indicandone le funzioni all'interno dell'intero sistema, ma soprattutto rivendicandone, quasi senza parere, per inoppugnabile evidenza, la sostanza artistica e poetica, così incompresa o negletta da molti studiosi. Cioè cogliendo sotto le specie del trattato e del commento, delle sentenze e delle argomentazioni il fiume sotterraneo di passioni a contrasto, di trasalimenti e cadute, di euforie e accensioni che fanno corpo, e anima, con il dettato scientifico, tanto da iscrivere le due opere “incompiute”, “minori”, ecc., nella storia a tutto tondo della poesia dantesca, come momento di equilibrio squilibrato, sghebo e vertiginoso, epperò vincente, nonostante la mutilazione.

Ma basta di questo perché vorrei invece toccare della scrittura di questi studi, come quella che, almeno secondo aspettative consolidate, dovrebbe porsi all'incrocio di diversi linguaggi tecnici: diciamo quello della cultura filosofica medievale, quello dell'analisi lessicale con inevitabili corollari filologico-linguistici, quelli più generici della saggistica storico-letteraria e della critica: attraversati almeno gli ultimi due, ma con ricadute nei dintorni, proprio in quegli anni con Maria in veste di protagonista entusiasta e infaticabile, dalla febbre della rifondazione entro una teoria della letteratura o almeno nel quadro di una scienza della letteratura (e comunque i tecnicismi nei suoi testi nuotano nell'intuizione pura e dentro un discorso la cui costruzione resta sempre un po' misteriosa!).

Sono infatti del '76 i *Principi*, primo dei testi "rotondamente" metodologici (ma in cui sono soprattutto i cammei concretamente critici su autori e opere, sparsi qua e là, a risultare davvero esemplari...) e Dante viene da lì a poco, ma certo non rappresenta l'arresto della ruminazione teorica che continua instancabile.³ A proporzioni invertite: un terzo di teoria e due di esegesi... giusto l'opposto di quanto si dà nei *Principi*. E nel complesso delle opere di Maria mi pare che gli interventi di teoresi più efficaci siano proprio quelli che si risolvono immediatamente nell'operazione critica: professate alcune ipotesi, endogene o fluttuanti nell'atmosfera febbrile di quegli anni, indicate, se del caso, le *auctoritates*, lei procede decisa e guardinga, con continue soste e spinte in avanti, a saggiare l'efficacia, la produttività ricostruttiva delle idee.

È proprio nel corso dell'esegesi su *Convivio* e *De vulgari eloquentia* che Maria stende il suo capitolo teorico sull'intertestualità per *incipit*, riprese e approssimazioni subito messi alla prova prima di arrivare alle conclusioni teoriche autonome della metà degli anni novanta: sarà forse in ragione di ciò che questo contributo, realizzato direttamente in cantiere, risulta uno dei più articolati e innovativi.⁴ Siamo di fronte a uno di quei casi in cui lei, rispetto a una veneranda e laboriosa istituzione letteraria, depositata da sempre in cartelli di indicazioni segnaletiche molto timide e approssimative, ribalta di netto il tavolo, stabilendo quando il rapporto di intertestualità è genetico, verticale e riguarda i caratteri ereditari di un testo o di una sua parte, e non soltanto generico, orizzontale, per appartenenza dei testi a un universo culturale comune. Una volta stabiliti i criteri che rendono inoppugnabile il rapporto di intertestualità verticale, che sono di natura linguistica e formale, "isomorfie" appunto, comincia il bello, la novità assoluta.

Nei saggi la novità è che i benemeriti rapporti di Dante con Alberto Magno, Sigieri di Brabante, Boezio di Dacia-modisti e Tommaso d'Aquino, su un versante, e con Ugo di San Vittore-Vittorini e Bonaventura da Bagnoregio sull'altro, a non dire con Agostino e gli antichi, già schedati da Gilson, Nardi e quant'altri si sono trasformati nel "romanzo", nel "film", o se si vuole insistere di più sull'aspetto scientifico, nell'*ologramma* delle quotidiane frequentazioni del poeta (con tutti i suoi problemi) con i loro testi. E mano a mano che il lavoro procedeva, citazione per citazione, lungo il percorso accidentato del pensiero di Dante in continua metamorfosi, procedeva anche l'approfondimento metodologico del

concetto di intertesto e Maria arrivava a qualcosa di più. Disegnava il suo concetto di letteratura, di poesia come un meraviglioso dialogo lungo i secoli tra gli scrittori, i poeti, per cui le voci dei pretèriti risuonano, condizionano, orientano, stimolano, accendono le voci dei presenti che, in qualche modo ogni volta “rispondono” anche a loro, oltre che al potenziale pubblico, a volte al chiarore della consapevolezza, altre nella penombra del preconcio, sempre comunque dentro il “regno”, la “necessità” della memoria.

L'idea forte è che così come esiste una comunicazione orizzontale nell'opera d'arte tra autore e pubblico (e nei *Principi* come negli altri interventi teorici tutto ciò è ben presente), esiste anche una comunicazione verticale tra autore e coloro che l'hanno preceduto e viceversa, nella dimensione artistica, poetica prescelta, che è altrettanto fondamentale nel “farsi dell'opera” e nel suo “dire”.

La lettura neutra di un'opera, come se essa fosse sospesa nel vuoto (modo così tipico dello strutturalismo dell'epoca, ma anche modo “quotidiano”, istintivo di accostare il testo che è stato, che è, al di là delle apparenze, anche di molta critica “qualunque” di fronte ai classici – e forse è giusto così, se vi si vuole scoprire qualcosa di nuovo...), non era quella abituale di Maria, per cui l'opera trascina sempre con sé, proprio in quello che dice, le voci che risuonavano nella mente, nella memoria dell'autore, forse a sua insaputa, forse per “attrazione fatale” della stessa scrittura su ricordi quasi spenti... E non si trattava, banalmente, del mestiere del critico, che deve comunque allegare per convenzione qualche fonte, vera o sospetta, evocata punto e basta. Per Maria il rapporto con i testi non “riesce” mai ad essere professionale, o, se lo è, è un mero accidente. Il testo letterario è il valore in sé, che in sé racchiude il valore di tutta una cultura che in esso si rispecchia. Su questo rapporto vitale, biologico e speculativo al contempo – su cui dice cose bellissime proprio in questo volume Vittorio Coletti – bisogna spendere qualche parola.

A partire dall'assioma che «la cultura è la memoria non biologica della specie» ai molti altri che Maria poteva trovare nel pensiero dell'amato Lotman (e di altri pensatori russi che è limitativo indicare semplicemente come “formalisti”), per intendere il ruolo che la cultura e in ispecie la letteratura svolge nel suo pensiero sarebbe il caso di ragionare in termini antropologici e non più soltanto critici.⁵ Maria si forma alla Statale di Antonio Banfi con cui si laurea; vicino e attorno a lei si muovono Cantoni, Formaggio, Pa-

ci. So bene che nel *Dialogo* (ma lo faceva anche conversando) lei fissa la linea Terracini-Contini, con l'inevitabile ascendenza crociana, come quella che meglio definisce il percorso della sua formazione, relegando l'apporto di Banfi al solo ambito del seminario sulla filosofia medievale.⁶ D'altra parte c'è in fondo alle parole di Maria su Banfi, accanto a una "dovuta" ammirazione, un residuo come di diffidenza, o di delusione... Confesso che mi è impossibile accettare l'idea di una ininfluenza metodologica banfiana nei confronti di Maria.⁷ Quello filosofico della Statale era un ambiente in cui fenomenologia e antropologia, anche nelle forme di un'estetica antropologica, giocano, dal maestro agli allievi, un ruolo fondamentale. Allo stesso modo, quando negli ultimi anni sessanta la vecchia critica crociano-marxista comincia a smottare, sotto gli attacchi dei "nuovi metodi", gli studiosi che nel giro di qualche anno le interesseranno veramente sono quelli dalle fondamenta filosofico-antropologiche più solide come Lotman appunto, o Zumthor, o Hintikka.⁸

A una concezione forte di poesia e letteratura (e ovviamente anche, in generale di arti e arte...), inclusiva di forme di testualità non esplicitamente fittive, o ai margini della letterarietà, in Maria si accompagnava una idea se possibile ancora più forte di "portanza" (e non soltanto "importanza") del letterario nell'*esserci* nel mondo, dunque nell'agire personale e collettivo nella realtà, nella più banale e inconsapevole quotidianità, starei per dire, che è tutta tramata sui fili dei ricordi letterari che dirigono, condizionano "formano" comportamenti concreti e puntuali: laddove nella storia sussiste una qualsiasi comunità, ivi la letteratura orale o scritta si pone al centro della sua vita e della sua esperienza, ne costituisce l'anima sapienziale, il *logos* che continuamente in essa si incarna. Lontanissime da lei, invece – e dalla sua concezione "tutta cose" della letteratura – le reliquie del decadentismo comunque inteso o le varie bellurie belletteristiche: tutto ciò che sotto le specie di una supervalutazione dell'attività letteraria, in effetti tendono a considerarla alla stregua di stupefacente, o di scrigno dei gioielli inutili...

Sono ricorso a qualche termine, che Maria non avrebbe usato, nella presunzione quasi di "stanare" la sostanza antropologica della sua concezione (e, credo, delle sue autentiche radici filosofiche), di una antropologia tanto riflessa, quanto istintiva. Perché, anche qui, non è solo questione di disposizione e formazione culturale: mi permetto di ricordare che la vita è stata per alcuni aspetti matrigna

con Maria («Vi sono parecchie maniere, per la vita, di rendersi importuna»),⁹ tanto che si è trovata fin da ragazza nella necessità di riempire il suo spazio affettivo di presenze meno labili di quelle in carne e ossa... Come tutti sanno queste presenze sono state, fin da subito, quelle letterarie, in una consuetudine di dialogo amoroso che giunge sino al Fondo Manoscritti e a *Ombre dal Fondo*.¹⁰ Dove l'importanza della istituzione culturale, del progetto di lavoro storico e filologico così "cortiano" non può mettere in ombra l'atteggiamento di *pietas*, come dire, liturgica verso i "grandi" (ma anche i piccoli!) delle cui scritture, anche simbolicamente, mano a mano si circondava (e tra le quali amava isolarsi). Quei "grandi" di cui lei, anche con qualche aneddoto, diceva di "avvertire" la presenza fisica in certi luoghi privilegiati, come, ad esempio, Ascona... Concludo allora la digressione impertinente notando che gli autori più suoi, quelli su cui amava ritornare, sono i grandi solitari, per destino o per scelta (Leopardi, Fenoglio), o quelli in cui l'attività letteraria e poetica si accampa come valore unico e assoluto in termini politico-filosofici, o di salvezza e redenzione (Cavalcanti e Dante) e, meglio ancora, quelli, pochissimi, che appartengono a entrambe le categorie (Cavalcanti, Dante e ancora Leopardi): anche così dimostrando l'oltranza della sua antropologia letteraria.

Tutto questo per chiarire il valore emblematico di quell'*ologramma* in cui Dante dialoga con le parole e le idee dei suoi "grandi" – e risponde loro – per comporre *DVE* e *Convivio*. E certo, nella costruzione del discorso critico di Maria colpisce subito un elemento: sia la parte teorica dedicata all'intertestualità, che quella più analitica sul testo dantesco sembrano procedere per improvvise illuminazioni, argomentate a posteriori, e presentare solo a tratti l'andamento tipico della scrittura trattatistica. Questa, poi, può acquistare toni vagamente ironici, quasi a celia garbata dei chiosatori antichi, di cui "mima" modi e procedure scolastiche, incrementandone l'aspetto compunto e serio. E comunque *auctoritates* e *sententiae* abbondano sempre, soprattutto agli inizi del saggio, appena dopo l'illuminazione, a voler saldare apporti nuovissimi alla gravità della sapienza: l'Intertesto universale, il grande Dialogo del e con il passato, deve funzionare sempre, soprattutto poco prima di illustrare le novità, i risultati della più fresca intuizione, che è sempre anche una reazione...

È spesso nelle sequenze più scopertamente trattatistiche, raziocinanti, che seguono all'elenco fra ironia e tenerezza delle *sen-*

tentiae, che gioca un ruolo significativo quel “linguaggio geometrico” così tipico della saggistica di quegli anni.¹¹ Che però in Maria acquista una vitalità e un respiro singolari, tanto, in qualche caso, da fornire l’ordito di un intero capitolo come in “*Campi di tensioni e campi “semantici mobili” nella cultura del Duecento.*”¹² L’escursione nell’uso di questo tipo va dalla chiara normalità di «Alla prospettiva della testualità della cultura si deve che ogni testo abbia un *posto*, in quanto entra in una rete di rapporti con altri testi; alla nozione di campo di tensioni si collega l’idea che il posto è mutabile, al limite perdibile»,¹³ in cui aleggia una certa astrattezza classificatoria prossima alla tautologia, a questo esempio più icastico e dinamico.

Qui avanza il problema dei codici culturali e dei relativi registri: mentre lentamente le scienze si creano il proprio vocabolario tecnico, in latino e poi in volgare (vedi Ristoro d’Arezzo) in filosofia e nelle scienze umane si verifica un coassiale spostamento di significati in alcune aree della cultura per parole tecniche già in uso.¹⁴

Perché appunto la “visione” in lei coglie sempre la realtà come processo e movimento e persino come danza e festa: «la polise-mia dei vari lessemi vive qui la sua vita di festa».¹⁵

Ma siamo qui già nei paraggi del problema forse più importante di queste scritture e cioè quello dell’uso metaforico, inteso in senso lato, del linguaggio e dei linguaggi. Non si tratta ovviamente di un problema di stile o di “ornato”, o di qualcosa che riguardi il proprio della letteratura. Ho anzi l’impressione che i testi narrativi di Maria siano, mi si passi il giudizio un po’ cursorio, molto meno ricchi di figure legate alla dinamica “metaforica”, più levigati e di *stylus facilis* che non quelli critici, con un incremento proprio nel periodo e nel settore degli studi danteschi: quelli a più alto tasso filosofico (i seminari di Banfi). Perché in lei il tema del metaforico si è sempre posto nei termini della teoria della conoscenza, ed è parte, anzi è il cuore dello “sforzo” critico, di quella suprema tensione verso l’illuminazione dell’oscuro a partire da un vuoto iniziale che è, scolasticamente, l’*epochè* fenomenologica.

Ecco, spesso il fascino delle scritture critiche è determinato appunto dalla evidenza anche narrativa dello “sforzo”, dalla sofferenza del non capire, o del capire male, che per successive intuizioni e “duro lavoro” logico si dissolve nell’approdo alla conoscenza. Le tappe di questa storia sono tutte marcate dalle emozioni oltre che dal “commento” metodologico così come appare nella

dominante narratività di *Da un convento veneto a un castello piacentino* che cito come emblema da tutti riconosciuto (dove Maria con la ben nota ironia trasforma in gioco, in elegante maniera letteraria, una necessità viscerale...).¹⁶ Qui invece, per e assieme a Dante, con fatica "si genera" una specie di diario della conoscenza, di come la mente procede "vedendo" con sempre più chiarezza, sulle tracce di ciò che si sa, quello che non si sa.

Ai meccanismi metaforici, operanti anche all'interno dell'allegoria, Maria attribuisce proprio una funzione euristica come quando afferma «Una volta utilizzata l'allegoria in funzione di incremento noetico, tutti i singoli particolari della personificazione *significano*, collaborano alla produzione totale di senso». ¹⁷ Ma lungo questa strada di sforzo critico e speculativo si giunge ad attribuire, su suggestione di Tommaso, il massimo della possibilità creatrice proprio alle procedure metaforiche:

di fronte all'inconoscibile, al divino e all'ispirazione ad illuminare ciò che è situato al di là di qualsiasi spiegazione empirico-sperimentale, non resta che un procedimento analogico, spesso solo metaforico. Si aggiunga che essendo l'inconoscibile, dato così com'è, una verità di fede, avvengono nell'operare analogicamente dei trasferimenti di valore dal *foro* al *tema* e viceversa; si arriva a casi in cui l'analogia *crea* addirittura la somiglianza di rapporti invece di espicitare una somiglianza preesistente.¹⁸

La mente procede "vedendo" si diceva prima, e ricordo la similitudine quasi d'apertura della *Felicità*: «qualcosa a poco a poco si ristrutturata, i particolari si legano e fanno daccapo sistema, come quando in montagna dietro un campanile si alza la nebbia e il panorama riacquista contorni e proporzioni». Mi piace pensare che il panorama sia quello della casa di Pellio Intelvi, da dove lei, precissima e sempre un po' incantata, indicava tutti i particolari di lago e monte. Molte sono le metafore legate al "vedere" e, di conseguenza, ancora più numerose quelle legate alla luce, al chiaro, alla "illuminazione" in queste scritture. *Luce* e *Dante* sono quasi sinonimi: tanto nella realtà letteraria, dove la fenomenologia della luce è la grande metafora di Dio (il Paradiso è solo variare di luci... ma il processo principia dalla *Vita Nova*) e la salita del pellegrino è una sublime educazione al "vedere" la luce, quanto nella scrittura di Maria dove, per sforzo critico e *vis* mimetica, lei ascende la scala della speculazione più entusiasta.¹⁹ Gli occhi, lo sguardo, sono ciò che illumina l'oggetto e ne sono a loro volta illuminati e dunque ri-

sultano i veri, ossessivi, protagonisti della tensione eidetica e della "felicità" che la segue.

Certo Maria segue Dante fino a un punto molto preciso della sua ascensione e si arresta, come dire, sulle soglie della *Commedia*. Con Dante percorre solo il cammino della conoscenza che attraversa i campi della filosofia, attorno alla "donna gentile", e la luce che li illumina. La luce finale e conclusiva, quella del dio uno e trino, non sembra interessarla, fedele fino in fondo alla sua fede laica: piena della luce delle scienze (e si veda quanta letteratura scientifica in senso stretto macina nel primo capitolo dei *Percorsi...*).²⁰ O, almeno, negli unici casi in cui varca la soglia del poema è per seguire il disastro dell'affine Ulisse nel viaggio orgoglioso, o per contribuire ad allargare lo spazio dell'intertesto poetico dantesco fino alla letteratura araba, in una dimensione "tutta orizzontale" lei avrebbe detto: sempre con la sua coerenza sorridente.²¹

A voler indicare un altro campo semantico importante per Maria, presente anche qui, ma più legato alla sua "antropologia" del testo che al mondo dantesco, ricordo quello che riguarda l'opera come organismo naturale, che si origina e cresce seguendo leggi generali e comuni e al contempo specifiche e proprie, processo spesso indicato come quello del "farsi" del testo o anche descritto quale la creatura che matura nel grembo, come in questa bella sequenza, che riguarda anche il meccanismo selettivo che presiede all'invenzione, dove parla delle

formazioni spontanee che possono presentarsi alla mente del soggetto in modo incoerente e discontinuo, anche se già orientato. Se ci si concede l'ossimoro le chiameremo "formazioni informi", generate dall'inconscio e dal conscio, dal sogno e dal pensiero, che poi si coaguleranno in un atto costruttivo. Qui, in questo sublime disordine interiore spesso ha luogo la fecondazione e la fase embrionale di vari tipi di invenzione artistica. È ovvio che tutti possono fecondare e generare embrioni; solo il vero scrittore porta il feto a completa maturazione; in questo percorso non ci sono scorciatoie, esso distingue [...] l'invenzione dalla pura immaginazione.²²

Dunque ancora la creazione in quanto "naturalità", bisogno insopprimibile e istintivo, sempre sul filo del pensare, immaginare e improvvisamente arrestarsi perché si avverte la sensazione che qualcosa di importante, di necessario, che deve essere fissato per il futuro, sta "nascondo".

Naturalmente la metafora del "viaggio", dal titolo del *Viaggio testuale* passa da lì a poco a *Dante a un nuovo crocevia* e riempie di

sé anche la *Felicità* e, guarda un po', i *Percorsi*.²³ Voglio almeno allegare questo prezioso esempio:

Durante le veglie solitarie [...] lo scrittore ha viaggiato come pochi nella cultura del suo tempo: partenze e arrivi, tappe, approdi a nuove terre (sua è nel *Convivio* la ripetuta metafora del pelago e del porto) sono emblematici di alcune fasi del cammino stesso della cultura nel Duecento e nei primi del Trecento. Ci si è limitati qui a produrre un minuscolo specimine, lo schizzo del viaggio di Dante attraverso alcune parole della cultura, attraverso il loro campo semantico in movimento.²⁴

Si tratta di campi metaforici di impiego tradizionale e generale, ma Maria sa "riaccenderli" e soprattutto riesce a piegarli a quella funzione euristica che tanto le preme. Appena intuita, sull'abbrivio dell'uso metaforico, la possibilità di estendere a ciò che è informe un principio formale già sperimentato, lei avverte una forma di gioioso sollievo e ci prova con insistenza leggera. Di lei, per la commistione continua di intuizione e ragione, si potrebbe dire quello che lei dice dell'ammiratissimo Giulio Preti, un altro allievo di Banfi, ricordando una serata fiorentina con l'amico comune Giovanni Nencioni:

la conversazione di Preti assomigliava all'esplosione dei fuochi d'artificio per il concorrere di genialità, potere metaforico del linguaggio, rigore intellettuale, capacità ludica. Ricordo ancora un lungo discorrere una sera sulle leggi del caso e su grandi episodi frutto di una esemplare casualità.²⁵

Ma vorrei tornare a Dante e al significato del rapporto di filiazione – o anche delle "nozze allegoriche" – tra Maria e lui. Della figura di Dante poeta lei ha una bella immagine unitaria (banfiana direi, almeno in origine), senza i compartimenti stagni e le lacerazioni, da quelli di Croce (e dalla "inattualità" secondo Contini...) ad altri, più impliciti e insidiosi, che tanto ne hanno alterato e compromesso la figura.²⁶ Ne segue i movimenti ascendenti, gli inciampi, le crisi improvvise, le contraddizioni e poi ancora le riprese verso l'alto, tutto leggendo nel quadro di una cultura e di un fervore morale assoluti e dell'approssimarsi della grande opera che tutto avrebbe concluso e in cui tutto avrebbe trovato, per lui, senso e pace. Dunque siamo nei paraggi proprio del "suo" assoluto letterario, della fondazione di un mondo possibile compatto: costitutivo in parte della nostra memoria e identità. Di questa storia Maria trascoglie una sequenza "di mezzo" che le risulta, come dire, dome-

stica e che interpreta nell'arco dell'intera opera come il "chiasmo" portante, dotato di una sua originalità poetica... Ma il tema vero è sul versante dello stile, della scrittura e persino del genere letterario (il problema del "genere" dei suoi testi era per lei primario). In quel discorso in cui si uniscono Amore e Sapienza, nel *Convivio* in senso letterale (ma è implicato anche *DVE*), Maria proietta il suo destino di non fermarsi mai e di "ascendere" nella sua "scienza" come unico luogo della pace e della gioia attraverso una scrittura in cui le illuminazioni gioiose (e le disperazioni) si inseguono intrecciandosi alle argomentazioni più sottili e consequenziali. Da qui, nel giro di poche righe, ecco i trapassi dalla metafora potente allo scandito ragionare che Dante stesso, quasi conducendola per mano, le suggeriva e le garantiva (anche rispetto ai suoi stessi scrupoli). Libera come non mai tanto dagli artifici della finzione letteraria come dalle lusinghe e dai lacci della trattatistica. Libera di fare della sapienza poesia e viceversa, come a lei piaceva.

¹ Cfr. D. ALIGHIERI, *La divina Commedia. Purgatorio*, commento di A.M. Chiavacci Leonardi, Mondadori, Milano 1994, pp. 879-880.

² *Ibi*, p. 880.

³ M. CORTI, *Principi della comunicazione letteraria*, Bompiani, Milano 1976.

⁴ Si approda al solo piano teorico in EAD., *Il binomio intertestualità e fonti: funzioni della storia nel sistema letterario*, in *La scrittura e la storia. Problemi di storiografia letteraria*, a cura di A. Asor Rosa, La Nuova Italia, Firenze 1995, pp. 115-130.

⁵ Jurij Lotman è una presenza costante nell'opera di Maria, rimando qui al solo EAD., *Dialogo in pubblico*, intervista di Cristina Nesi, Rizzoli, Milano 1995.

⁶ Cfr. *ibi*, pp. 25-31 e *passim*.

⁷ Scrive Banfi nel 1939 su "Corrente": «il mondo dell'arte non è questa serie graduata di modelli di perfezione [...]. Esso è una realtà vivente, in cui il problema della creazione artistica s'attua in forme, sensi, direzioni differenti, infrangendosi in un complesso di esigenze il cui equilibrio varia di continuo a seconda non solo delle energie della vita o degli aspetti dell'esperienza che vi affiorano, ma del prevalere dei vari momenti di cui la creazione stessa risulta, dalla sensibilità alla riflessione, dall'effusione lirica alla costruzione, dall'intuizione alla tecnica, dalla sintesi ideale al gioco formale, all'inerenza alla vita alla pura libertà estetica». Ecco questa era la ricchezza, la "pervasività" del discorso sull'arte che Maria poteva allora ascoltare. Cfr. A. BANFI, *Filosofia dell'arte*, a cura di D. Formaggio, Editori Riuniti, Roma 1962, p. 55.

⁸ Per Zumthor si veda almeno M. CORTI, *Principi della comunicazione letteraria, passim* e anche per Hintikka EAD., *Percorsi dell'invenzione. Il linguaggio poetico e Dante*, Einaudi, Torino 1993, p. 21.

⁹ Cfr. EAD., *La felicità mentale. Nuove prospettive per Cavalcanti e Dante*, Einaudi, Torino 1983, pp. 124-125.

¹⁰ EAD., *Ombre dal Fondo*, Einaudi, Torino 1997.

¹¹ Mi permetto di rimandare qui a M. PORRO, *I linguaggi della scienza e della tecnica*, in *I linguaggi settoriali in Italia*, a cura di G.L. Beccaria, Bompiani, Milano 1973, pp. 181-206: 196-199.

¹² Cfr. M. CORTI, *La felicità mentale...*, pp. 38-71.

¹³ Cfr. *ibi*, pp. 39-40.

¹⁴ Cfr. *ibi*, p. 42.

¹⁵ Cfr. *ibi*, p. 60.

¹⁶ EAD., *Nuovi metodi e fantasmi*, Feltrinelli, Milano 2001, pp. 252-259.

¹⁷ EAD., *La felicità mentale...*, p. 91.

¹⁸ Cfr. EAD., *Percorsi dell'invenzione...*, p. 56.

¹⁹ Cfr. *ibi*, pp. 147-163.

²⁰ Cfr. *ibi*, pp. 3-25.

²¹ Cfr. *ibi*, pp. 112-145.

²² Cfr. EAD., *Percorsi dell'invenzione...*, p. 13.

²³ EAD., *Il viaggio testuale. Le ideologie e le strutture semiotiche*, Einaudi, Torino 1978; EAD., *Dante a un nuovo crocevia*, Sansoni, Firenze 1981.

²⁴ Cfr. EAD., *La felicità mentale...*, p. 61.

²⁵ Cfr. EAD., *Dialogo in pubblico...*, pp. 35-36.

²⁶ Non posso qui non ricordare il bellissimo saggio di Antonio Banfi del 1935 (ma una prima redazione risale al '21) *Filosofia e poesia nella Divina Commedia* in cui con pacata sicurezza si rimettono insieme i *disiecta membra* dell'opera e soprattutto della poesia di Dante. Allego solo l'intuizione circa il nodo cruciale del *Convivio*: «non v'ha dubbio che nell'approfondimento e nella soluzione interiore che doveva guidare alla *Divina Commedia* ebbe parte importante la meditazione filosofica, come quella che ne purificò e ne estese il problema. Dante stesso ci ha narrato nel *Convivio* come dopo la morte di Beatrice [...]. L'occasione delle letture filosofiche era dunque forse stata personale, ma il loro significato e la loro efficacia già si estendeva ben oltre, aprendo a Dante un vasto campo di tradizione speculativa, dove i problemi della vita e della cultura erano già posti in termini universali». Ancora più importante questo luminoso giudizio sulla unione di filosofia e poesia: «Né sarebbe difficile moltiplicare gli esempi di questa poesia della metafisica, che non è filosofia poetica, né poesia filosofica, le peggiori tra tutte le contaminazioni, ma è espressione di quella intuizione ricca di secolari esperienze che sostiene in noi le astrattezze del pensiero e dà loro una tale vita da divenire termine di tutti i nostri desideri, principio delle nostre azioni». Maria non conosceva questo saggio? Banfi non parlò mai in questi termini di Dante nel seminario di filosofia medievale? Cfr. A. BANFI, *Filosofia dell'arte*, pp. 172-173, 178.

journal *L'immaginazione* and her work for Manni publishing house, which published, among others, books either authored or edited by Corti. It also addresses the articles of hers, printed on Italian national newspapers, which either called for the protection of Apulia's natural environment or dealt with this region's young literary authors. In the end, D'Oria argues that Corti's long-standing relationship with Salento was very significant not only in her life, but also in her creative writings, and provided her with a special inspiration for fond life memories.

Marzio Porro, *Attorno alla luce di Dante*

Maria Corti's writings on Dante provide a clear definition of the "literary anthropology" which concerned her throughout her life, and which finds its fullest expression in her theoretical reconstruction of the concept of "intertextuality". In the first part of this article, the author argues that despite (or even contrary to) the little information available on this subject, the philosophical and methodological foundations of this "literary anthropology" are to be found primarily in the Milanese school of Antonio Banfi. In the second part the author concentrates on the figure of Dante envisaged by Maria Corti, and the importance which the *Convivio* in particular had for her own writings, in the sense that the poet's intellection and stylistic freedom inspired (and allowed) Corti to develop her own, highly personal genre between fiction and non-fiction.

Marinella Pregliasco, *Le lampade di Maria*

In these pages you find the dense presence of indicator words, lexemes and stylistic features belonging to the semantic field of light that characterize the critical writing of Maria Corti, in particular the studies of Cavalcanti and Dante.

Anna Modena, *Nella tensione comunicativa del "Giorno"*

The collaboration to the famous cultural pages of the newspaper "Il Giorno", very innovative both in their structure and in language, allowed Maria Corti to experience a new type of literary communication and to face innovative subjects of literary criticism, including structuralism and semiology. This essay aims to demonstrate how Maria Corti developed a personal opinion on making culture in a daily paper. This involved a strong support to the work of the critic, between the history of language and literature, between past and present.

Anna Longoni, *«La milizia del critico»*

The object of this study is the militant criticism of Maria Corti, and in particular her numerous reviews of newly printed books, ranging from fiction to non-fiction, by Italian or foreign authors. Maria Corti used to talk about books she was reading, books she liked, but especially about books that dia-