

Pio Rajna, *La Materia e la Forma della «Divina Commedia»*. I mondi oltraterreni nelle letterature classiche e nelle medievali. **Introduzione**, edizione, commento a cura di [Claudia Di Fonzo](#). Premessa di [Francesco Mazzoni](#), Firenze, Le Lettere, 1998 («Quaderni degli studi danteschi» 12).

2 "LA MATERIA E LA FORMA" Dall'introduzione di claudia di fonzo©

Il secolo XIX, che tanto fece e ancor fa per il progresso delle scienze sperimentali, seppe dare altresì un novello e vigoroso impulso agli studi letterari. (...) A lui solo si appartiene infatti la gloria di aver posto le fondamenta di una vera e propria scienza delle letterature, la quale (...) ricerchi e studi i documenti del passato, allarghi lo sguardo ad ogni luogo e ad ogni tempo (...). Essa si compiace soprattutto di indagare le origini, non tanto delle varie forme letterarie, quanto delle singole invenzioni; e seguitandone pazientemente il corso attraverso a popoli e paesi svariati, ne osserva con occhio sagace le differenze, per iscoprire dipoi le cagioni e le leggi della graduale loro trasformazione. Non è pertanto meraviglia che la nuova disciplina sia condotta a dissotterrare molti documenti privi al tutto di bellezza; il gusto non deve esserle unica guida; come agli occhi del naturalista il più piccolo insetto può apparir degno di studio non meno degli animali più perfetti, così ai suoi un'informe e rozza composizione sembra talvolta meritevole di esame quanto una splendida creazione artistica.

Mario Casella, nel suo articolo commemorativo pubblicato sulla seconda pagina del giornale "Il Marzocco" del 7 dicembre 1930, commentando la prolusione di Rajna ventitreenne al suo *Montalbano*, osservava come in tali termini il nostro "ricercatore d'origini" determinasse "il carattere della sua disciplina che, elevandosi su un fondamento comparativo, s'appoggiava a fatti scrupolosamente accertati, per ritrovare le leggi che nello spazio e nel tempo governano lo svolgimento "non tanto delle varie forme letterarie, quanto delle singole invenzioni"". Con queste parole delle quali oggi possiamo cogliere tutte le implicazioni, Casella sottolineava quanto questa posizione di ricerca preannunziasse, nel giovane Rajna, insieme al *débat* relativo all'invenzione, le indagini intorno a *Le fonti dell'Orlando Furioso* e *Le origini dell'epopea francese*.

Nel 1873-1874, dunque, la ricerca di Rajna procede verso le radici della comparazione non linguistica ma letteraria, intesa come censimento comparato delle tematiche oltremondane e "visionistiche", dalle letterature classiche (greca e latina) al Medioevo e a Dante, sentito come summatico punto di arrivo.

Per illustrare gli assunti metodologici del Rajna, faremo riferimento alle magistrali osservazioni dell'Avallè, allorché, a proposito della inserzione di Ulisse tra gli eroi perduti per il loro ardire, sottolinea l'importanza della proposizione di Rajna, che operava appunto la connessione, "tutta costruita sulle linee di un "motivo" (macrosegno) che, come si vedrà, se è di natura sostanzialmente letteraria, presenta anche caratteri che rinviano ad esperienze straordinariamente arcaiche". E ancora:

La portata affatto innovatrice di tale proposizione che veniva ad implicitamente dislocare il problema delle "fonti" (...) trasferendo la "materia" sul piano, ben altrimenti redditizio dei "motivi", non è sfuggita ad alcuni lettori (...) che se ne sono valse per ridimensionare, nei limiti ovviamente delle possibilità offerte dal fuggitivo accenno, il rigido teleologismo esegetico della critica dantesca, più sensibile alle questioni di metodo proposte dall'epistola a Cangrande della Scala. Con questo non si vuol dire che tale critica non sia pervenuta per conto proprio a conclusioni molto simili, procurando anch'essa di sostituire alla questione delle "fonti", considerata ormai chiusa, l'analisi del "motivo" in rapporto ad altri luoghi o situazioni congeneri. La differenza tuttavia permane nel senso che, mentre per i primi l'indicazione di Rajna ha una portata concretamente tecnica, anche prescindendo dalle acquisizioni immediate, ed offre non pochi spunti per un'indagine di fenomenologia applicata, per tale critica invece la parola "motivo" o più vagamente "tema" ha un significato estremamente generico e serve solamente a giustificare affinità o al contrario, opposizioni ideologiche varie al di là di ogni specifico rapporto formale (...). Ora come proposizione preliminare andrà detto che nella cultura medievale ogni "motivo", proprio nella misura in cui è consacrato da una lunga tradizione letteraria, ha un suo preciso schema compositivo (pattern), rispetta certe leggi della composizione, non diversamente ad esempio da talune categorie di racconti o di favole come quelle (...) studiate da Vladimir Ja. Propp (1928).

Una posizione precorritrice che vanifica molte polemiche e discorsi successivi quella che si evince dalle dichiarazioni di Rajna allorché ponendosi il problema della "materia" e della "forma" afferma che i due concetti insieme costituiscono il "contenuto": "giacché se i due concetti si possono considerare disgiuntamente dai filosofi, nelle opere d'arte, e più che in nessun'altra nella *Divina Commedia*, la separazione riesce violenta e irrazionale". Nel punto in questione, già messo in evidenza dal Mazzoni, la "forma" è la veste poetica ma anche forma del pensiero e espressione di questo. Tuttavia l'aver sottolineato che materia e forma sono il "contenuto" (parola riscritta sulla cassatura di *materia*, quasi a sottolineare l'oscillazione terminologica di cui si tornerà a dire) non significa averne limitato il contenuto, né fornito leggi, significa piuttosto contemplare la complessità dell'opera d'arte che risulta dalla "combinazione" di motivi (materia) e forma poiché: "alla molteplicità della materia si aggiunge la molteplicità della forma, che intrecciandosi (combinandosi*) con quella, produce una svariatazza di cui s'hanno ben pochi esempi".

Sarebbe dunque pretesa erronea, avverte Rajna, e anzi abbaglio, quella di coloro che credono "di aver dichiarato le "fonti" del grande poema perché hanno dimostrato a che ciclo leggendario esso venga a rannodarsi". Ma la necessità costringe a rinchiudere la ricerca entro dei confini, siano pure essi angustissimi e di fronte alla svariatazza delle forme e dei materiali Rajna dichiara di volerne scegliere due soli: "Terrò dietro alla letteratura delle *visioni* e dei *viaggi* ai mondi della morte;...". Ma attenzione: "Come si vede, prendendo questi due soggetti, anziché della sostanza del poema sacro, io vengo ad occuparmi della sua veste; è la cornice, il colorito del quadro che io prendo a considerare, anziché le figure e la scena che vi si vedono dipinte". Il tecnicismo verbale ci costringe alla riflessione attenta. Ridurre il discorso entro il sistema dei generi letterari sarebbe svilimento di quel tecnicismo dal quale non si può prescindere nella valutazione del corso di Rajna che si apriva a ben altri lidi, già da tempo frequentati dal Veselovskij, autore della teoria dei "motivi vaganti", con il quale Rajna e D'Ancona erano in rapporto di lavoro oltre che d'amicizia: basti pensare alla collaborazione intorno alla *Scelta di curiosità letterarie inedite o rare*.

Rajna, dunque, vuol condurre la sua ricerca entro due "motivi" letterari, "viaggi" e "visioni", entro lo sviluppo storico e morfologico dell'idea di oltretomba e della vita *post mortem* nella produzione letteraria, in poesia e in prosa, greco-latina, ebraico-cristiana e medievale romanza; muoversi per giungere, al termine della ricerca, al vertice della piramide cogliendo le innovazioni di Dante a livello dell'intreccio.

Due potrebbero essere le alternative nello studio della letteratura catabatica: l'una si esaurirebbe in breve spazio e sarebbe quella di andar "ricercando che cosa l'Alighieri abbia imitato", l'altro consisterebbe nel

considerare le cose molto più largamente, abbracciando tutta la serie dei viaggi nell'altra vita, tanto quelli che l'Alighieri ha conosciuto, quanto quelli che rimasero probabilmente o certamente ignoti. È un compito molto più faticoso, che apparentemente trascina assai lontano dall'intento che io [Rajna] mi sono proposto in queste lezioni, ma in fondo giova molto più dell'altro a un'illustrazione ben intesa della *Divina Commedia*.

Che a Dante siano state suggerite da altri autori venti invenzioni in cambio di dieci, la è cosa che in fondo in fondo, quantunque non inutile di certo a sapersi, non ha poi grande importanza per chi miri ad acquistare un concetto più vero e preciso che non s'abbia dai più del poema considerato nei suoi rapporti coi suoi tempi e colle età passate.

Di ogni gran fatto, di ogni grand'opera è sempre a distinguere una preparazione diretta ed una indiretta. Chi badi solo alla prima e trascuri la seconda finisce per non vedere al di là delle apparenze, della superficie e non raggiungerà mai più che a mezzo l'intento.

Or bene, come preparazione indiretta della *Divina Commedia* in quanto è descrizione dei regni della morte, vanno considerate tutte le fantasie che passavano per la mente dei suoi contemporanei e della generazione che lo aveva educato intorno all'Inferno, al Paradiso, e al Purgatorio; e siccome queste fantasie si concretano soprattutto nelle visioni dell'altra vita, riesce opportuno il ricercare coteste visioni per acquistare esatta conoscenza".

Nell'ambito di questo sinolo, "preparazione diretta" o fonti in senso stretto, e "preparazione indiretta", sinolo che costituisce l'elemento paradigmatico, la *langue* di riferimento, si forma l'opera d'arte, la *parole*, forse più per *aemulatio* che per diretta, intenzionale *imitatio*. "Insomma", ed è ancora Rajna, "lo studio che sto per intraprendere gioverà piuttosto che a chiarire la materia, a far intendere le ragioni storiche della *Divina Commedia*, mostrando che anche nel suo disegno generale essa è ad un tempo vecchia e nuova, prodotto di una lenta elaborazione di secoli ed opera di una mente creatrice". Il rischio è quello di non cogliere la peculiarità delle petizioni di principio dell'illustre valtelinese a motivo di una terminologia dialetticamente oscillante tra tradizione e innovazione. Eppure, il concetto che questa ricerca debba svolgersi nel paradigmatico torna ad imporsi con forza allorché Rajna polarizza tra "fantasia impersonale" (paradigma) e "fantasia individuale" (sintagma) giacché anche i fantasmi che si affacciano alle menti "si diversificano assai a seconda dei luoghi e delle età: quasi direi esserci una fantasia impersonale, a cui sono subordinate le fantasie dei singoli individui, se non preferissi valermi di una forma meno inesatta e dire che c'è un mondo fantastico nel quale senza volerlo noi viviamo, partecipandovi in una misura maggiore o minore a seconda che tra le nostre facoltà predomina l'immaginativa oppure la ragione". Non termina qui il discorso: "Se il poeta vivesse adesso difficilmente sognerebbe con tanta intensità; e se anche sognasse, certo il sogno non gli farebbe scorgere l'Amore che desse mangiare il suo cuore alla fanciulla che il giorno lo aveva salutato". Forma e concetto, conclude Rajna, nascono insieme e sgorgano "congiuntamente dall'animo del poeta che era stato disposto a cotesta maniera di concezioni e dalle sue proprie tendenze e dal mondo fantastico dei suoi tempi".

Seppure non si possa parlare di una "semiotica dell'aldilà" quale quella che Cesare Segre disegna nel primo capitolo del suo libro eloquentemente sottotitolato *I modelli nella follia e nelle immagini dell'aldilà*, riconoscendo quale precursore in questa operazione il solo A. Ja. Gurevic, può essere tuttavia utile considerare la posizione di Rajna in tale prospettiva. Sicuramente Rajna è più vicino nel metodo all'ambizione di Segre di quanto non lo siano stati tutti quegli studiosi dal Labitte al D'Ovidio (Labitte, Ozanam, Villari e D'Ancona, Cosmo, Torraca, Zingarelli, D'Ovidio) che, e son parole di Segre, hanno usato i testi relativi a viaggi e visioni "come possibili fonti della *Commedia*", filone di letteratura critica che si estingue intorno al 1920, "come ogni ricerca sulle fonti, per influenza di Benedetto Croce"; l'indagine dello studioso valtelinese si snoda intorno alla morfologia narrativa di viaggi e visioni, modelli entro il sistema "leggenda sacra", alla ricerca di motivi comuni e dello sviluppo di questi stessi, ora considerando la più semplice tripartizione: Inferno - Purgatorio - Paradiso, ora altri e più specifici elementi quali "il pozzo", "la guida" e così

via, in una lunghissima diacronia rendendoli sincronici entro il modello stesso viaggi-visioni, rispettivamente letteratura catabatica per il mondo classico e visionistica per quello cristiano. La *visione*, infatti, "era qualcosa di congenito nella mente dell'Alighieri", non già "una semplice forma d'arte che a un certo punto della vita egli togliesse a prestito non so dire donde, per farne come a dire lo stampo alla sua materia". Si aprono prospettive addirittura antropologiche *ante litteram* "giacché senza cotesta conoscenza", paradigmatica si potrebbe dire, "noi ignoreremmo assolutamente perché la mente di Dante si trovasse nelle condizioni in cui l'abbiamo veduta, condizioni dalle quali doveva emanare il poema. Ci occorre insomma di esaminare il mondo fantastico in cui, come ho già avuto a dire, vivevano le fantasie dell'autore e dei suoi contemporanei". Vien fatto di pensare a quella che Gurevic definisce *capienza* dell'uomo medioevale e di giungere, forse, a quella che egli definisce *antropologia della visione*.

Nell'ambito di questa indagine che conduce a stabilire "in qual modo i tempi abbiano preparato Dante a scrivere la *Divina Commedia* quale essa è, non già in che misura si possono trovare qua dentro cose già dette da altri" viene ridefinito il significato stesso di *originalità*. Tale categoria viene individuata nell'elemento sintagmatico, personale, svincolato da ogni modello esterno, evidenziare il quale è il *clou* se non il fine di una *analisi distintiva* di macrosegni narrativi che in Rajna, peraltro, si nutre della sistematicità propria al positivismo e alla scuola storica.

Ciò significa che, entro un *sistema*, considerato "strumento euristico astratto", entro dunque uno schema compositivo, un modello, una *langue*, un codice, si arriva a descrivere l'intreccio, l'oggetto, la *parole*, il messaggio quale contributo individuale. In altre parole forse più attuali, sicuramente al pari magistrali:

I materiali preesistono alla elaborazione delle singole opere e comprendono elementi disparati, appartenenti sia al piano del "contenuto", sia al piano della "forma". L'autore utilizza tali materiali con strumenti di tipo combinatorio attraverso la mediazione di un certo numero di "artifici" o meglio procedimenti ("priem" [...]) la cui scelta è devoluta all'iniziativa dei singoli.

La dialettica tra le due categorie "ripetibilità" e "originalità", per valermi di una notissima, successiva formula, era quella che contrapponeva alla poesia popolare la poesia d'arte. E se nella visione tradizionale l'una escludeva l'altra così non fu per Rajna che, dopo quanto esposto fin ora, riconosce in questa polarizzazione la dialettica tra fantasia impersonale e quella personale.

Se volessimo storicizzare senza troppo "tradurre" diremmo che il nodo problematico del *débat* consiste nella valutazione della maggiore o minore importanza da attribuire al primato dell'invenzione. Altri e ben lontani erano gli assunti del maestro D'Ancona, occupato nell'ordinare i materiali e dividerli in grandi classi cogliendo anch'egli i motivi comuni ma nell'accezione meno tecnica, anzi quali elementi di semplice *imitazione* o *popolarità*. Operazione, codesta, che aveva già fatto l'Ozanam. La questione dell'originalità, il D'Ancona, nella sua conferenza del 1874 la relega in nota per rigore documentario. Cosicché, seppure l'*incipit* del suo lavoro si apra a vasti orizzonti nella considerazione che "Quell'amplissimo ciclo di leggende che ha per forma la Visione e per argomento il destino dell'uomo dopo la morte, fu, durante l'età media generato da una viva e comune preoccupazione degli animi e delle fantasie", la conclusione disattende le premesse: "Che se Dante non inventò tutto quanto il suo soggetto, questa ahime! non è sua colpa né suo demerito, ma infermità della umana immaginativa, men vasta e potente che non sogliasi credere".

Una giustificazione lontana dalla *forma mentis* del discepolo Rajna, che al lettore di oggi lascia scorgere quanto siano depotenziati i termini del discorso allorché si releghi la questione dell'originalità in nota e si consideri l'uso di materiali preesistenti una "infermità della umana immaginativa".

Si direbbe, dunque, che quanto rimane del "momento pisano" del dantismo di Rajna, nel suo genere, è un momento d'oro poiché Dante gli fornisce l'opportunità di procedere innanzi ai suoi Maestri, cioè di cercare nel paradigmatico per giungere al sintagmatico, opportunità che certo non gli concederà, tre anni più tardi, l'Ariosto.

Altro è il discorso da fare a proposito dei "generi letterari": *in specie*, del genere "leggenda sacra", nel quale si contempla anche la visione ma non solo quella, che risulta essere un'astrazione generalissima, quasi direi un *Oberbegriff*, entro il quale gli elementi sono intercambiabili. Ne consegue la necessità di "limitare entro confini più angusti", diceva Rajna, una comparazione che altrimenti sarebbe troppo ampia e generica, in conformità con la migliore teoresi semiologica. Anche in questa circostanza non serve moltiplicare gli eventi *sine necessitate*, almeno non prima di aver considerato le eventuali aggiunte e riflessioni sul tema che Rajna scrive altrove, in alcuni appunti abortivi relativi a *Le descrizioni dell'Inferno nei romanzi cavallereschi*:

La leggenda >sacra< nel Medio Evo, e specialmente fuori d'Italia, pervade ogni campo; non solo i sacerdoti e i monaci la vanno spargendo, ma ancora i giullari; dall'un canto genera il mistero, dall'altro penetra nelle creazioni stesse del popolo e le tramuta. Così noi la vediamo insinuarsi nel ciclo di Arturo e alle mistiche narrazioni circa la vicenda del Santo Graal, così farsi strada anche in quello di Carlo Magno, e produrvi o almeno modificarvi la storia di Fierabraccia e delle portentose reliquie della passione, e con essa quella ancora del Viaggio a Gerusalemme. L'Italia stessa, nella quale il fanatismo religioso fu sempre ben lontano da toccare il segno a cui pervenne oltralpe, l'Italia stessa vede spuntare dalla leggenda il più insigne monumento della sua cultura.

Rajna usa la categoria generalissima di *genere letterario* in funzione euristica per dimostrare come la *leggenda sacra* del Medio Evo avesse radici remote nella classicità e sviluppo nella mediolatinità, e quindi si fosse cristallizzata in un genere peculiare alla poesia delle origini italiane per una sorta di naturale continuità. E ancora Rajna scrive:

Io non sono certo tra coloro che nella *leggenda* di frate Alberico o in quella del Purgatorio di S. Patrizio o in altre siffatte narrazioni vogliono vedere il *modello* della *Divina Commedia*; tuttavia mi sembra che se la leggenda sacra non avesse predisposte le menti alla credenza nei *Viaggi pei mondi oltraterreni*, l'ingegno dantesco si sarebbe aperto altra via.

Usando *in limine* la categoria "genere letterario leggenda", Rajna non si preoccupa di specificare il modello: *visio*, sogno, o viaggio. Il passaggio è sottinteso, entro il genere "leggenda sacra" ci sono diversi modelli a cui far riferimento e all'interno di questi modelli interessa perseguire il motivo dei "viaggi pei mondi oltraterreni". Il motivo dell'andata nell'aldilà, sia che si parli di *visio*, di sogno o di catabasi, è motivo ben frequentato e contestato nell'ambito del genere "leggenda sacra".

Sollecito dunque ad individuare un genere letterario peculiare alla propria letteratura nazionale dall'una parte, ma tuttavia attento ai motivi comuni, ai diversi macrosegni narrativi dall'altra, non

era sufficiente a Rajna come pure a Veselovskij fermarsi al primo momento, all'individuazione di un "sistema" o "schema comparativo", poiché, e son parole di Avalle,

solo questi ultimi [motivi] hanno precise radici storiche negli usi e costumi delle culture cosiddette "primitive", e, in quanto unità "semplici", si vedono garantita una esistenza reale. In altre parole, se partiamo dal concetto di "archetipo" esso risulta applicabile al solo "motivo", mentre nel caso dello schema la sua definizione esclude, come dichiarato dallo stesso Propp (...) una sua eventuale natura archetipica.

[...]* vedere cartaceo

Divorzio intellettuale a parte, la recensione dello studioso russo illustra il carattere almeno bifronte dell'uomo *che fece il nido negl'interstizi \ delle più antiche saghe*: da un lato il Rajna del corso su *La Materia e la Forma della Divina Commedia* (1873-74), comparatista e "semiologo" *ante litteram*, vicino all'esperienza intellettuale di Veselovskij, che si muove entro il paradigmatico, lo studia, ne descrive le caratteristiche, ne percorre i *motivi*, ne considera l'*imaginaire collectif* giungendo, al termine della ricerca, al poeta, all'artista e alla sua irriducibile e tutta romantica originalità, nel caso di Dante senza dubbi di sorta, proponendo una sintesi concettuale, sulla quali molti anni più tardi, tornerà Ramón Menéndez Pidal; e dall'altro il Rajna de *Le origini dell'epopea francese* (1884) che in qualità di "romanista" tenta di dare il suo contributo alla ricostruzione della genesi dell'*epos* in Italia e fuori, corrispondente di Gaston Paris e suo collaboratore sul nascere della disciplina e dei suoi organi di diffusione ovvero le due riviste fondate da Paris stesso, la "Revue critique d'histoire et de littérature" (1866) e la "Romania" (1872), codiretta con Paul Meyer. Di qualche utilità la periodizzazione proposta da Bernard Cerquiglini per la filologia francese: negli anni che vanno dal 1830 al 1860 campeggiano editori empiristi, una generazione di pionieri che pubblica freneticamente i testi che vanno via via scoprendo; nella campata temporale 1860-1913 si assiste a una rottura profonda con il passato e a uno sviluppo repentino:

Les facteurs qui présidèrent à cette rupture sont divers. Le dépouillement systématique et scientifique des bibliothèques fait découvrir de très nombreux manuscrits, multipliant les sources de chaque oeuvre, ce qui pose le problème éditorial avec force. Une institution médiéviste se développe: creation de chaires (Collège de France, 1852; Sorbonne, 1883), de revues (*Revue critique d'histoire et de littérature*, 1866; *Romania*, 1872), de sociétés (Société des anciens textes français, 1875), voire d'établissements (école pratique des hautes études, 1868). La philologie médiévale française, enfin, avec le retard d'une génération au moins, mais, après 1870, avec le désir farouche de venger Sedan, rejoint la philologie allemande dans la sphère de la pensée positive.

In realtà una sorta di creativa schizofrenia pervade la cultura di questa campata spazio-temporale in Francia come in Italia, così che esistono due Rajna come esisteranno due Bédier, quello dei *fabliaux* contro quello delle *Légendes épiques*.

Vere "rivoluzioni", quella del Bédier e del suo poeta "Turolfo" come molto più tardi, e in relazione a Dante, quella di Croce e della sua lettura "libera da preoccupazioni estranee" che potremmo aggiornare e riproporre tutt'oggi nei termini di virtualità del testo letterario e della "oroborica" funzione dell'*intentio lectoris*.

[home](#)

[Claudia Di Fonzo](#) ©