

SINESTESIEONLINE

SUPPLEMENTO DELLA RIVISTA «SINESTESIE»

ISSN 2280-6849

a. X, n. 31, 2021

Leonardo Antonio Forleo e la 'Divina Commedia': il «libro verseggiato di morale»

*Leonardo Antonio Forleo and the 'Divine Comedy':
a «libro verseggiato di morale»*

ANNA MARIA COTUGNO

ABSTRACT

Il saggio si propone l'analisi della Guida allo studio di Dante, pubblicata nel 1844 da Leonardo Antonio Forleo, studioso pugliese a cui la critica ha riconosciuto il merito di aver contribuito al culto e alla lettura di Dante nel Salento. Attraverso puntuali e costanti rinvii al testo, si evidenzia l'intenzione dell'autore di rilevare le bellezze poetiche, scientifiche ed etiche della Commedia dantesca, ma anche i suoi contenuti allegorici, allo scopo di istruire la 'valorosa gioventù italiana' alla quale, motivato dalla solida formazione classicistica, Forleo raccomanda la lettura e lo studio del poema come sorgente di buoni studi e come madre della poesia e della lingua italiana.

The essay proposes the analysis of Guida allo studio di Dante, published in 1844 by Leonardo Antonio Forleo, an Apulian scholar whose critics have recognized the merit of having contributed to the cult and reading of Dante in Salento. Through precise and constant references to the text, the intention of the author is highlighted to detect the poetic, scientific and ethical beauties of Dante's Comedy, but also its allegorical contents, in order to instruct the 'valiant Italian youth' to which, motivated with a solid classicistic background, Forleo recommends reading and studying the poem as a source of good studies and as the mother of poetry and of the Italian language.

PAROLE CHIAVE: Dante, didattica, Ottocento

KEYWORDS: Dante, didactics, XIX century

AUTORE

Anna Maria Cotugno è docente di Letteratura Italiana presso il Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università di Foggia. I suoi interessi sono particolarmente rivolti allo studio di Dante, della sua ricezione (Icône dantesche, Dittico risorgimentale) e delle riscritture novecentesche.

annamaria.cotugno@unifg.it

Nel 1922, nel saggio dedicato agli *Studiosi di Dante nel Salento*,¹ Alfredo Masciullo cita Leonardo Antonio Forleo² come l'autore del discorso sulle *Cause e ragioni che fanno classico il poema di Dante*, letto, prima ancora di essere pubblicato,³ dallo stesso Forleo presso l'Accademia Pontaniana, nel 1829. A suo parere, la dissertazione rivela una conoscenza poco profonda del poema dantesco, dal momento che Forleo pare percepirne la grandezza quasi solo per puro istinto, limitandosi ad apprezzare i «soliti fiori retorici con cui si sono adornati altari di altri poeti classici». E tuttavia, viene riconosciuto allo studioso pugliese il merito di aver contribuito al culto e alla lettura di Dante nel Salento.⁴

Decisamente più positivo, a distanza di qualche decennio, è il giudizio di Aldo Vallone che colloca gli studi danteschi di Forleo tra quelle «tendenze sotterranee o disposizioni di clima e di carattere, che possono esser considerate come presupposti di notevole rilevanza storica e psicologica».⁵ Vallone si riferisce, in particolare, ad un lavoro posteriore a *Cause e ragioni*, e, precisamente, al *Liceo dantesco ovvero guida*

¹ A. MASCIULLO, *Studiosi di Dante nel Salento, (Sec. XIX)*, Tipografia E. Bortone e Miccoli, Lecce 1922, pp. 9-16.

² Leonardo Antonio Forleo (Francavilla Fontana di Brindisi, 10 Marzo 1794 – Santa Maria Capua Vetere di Caserta, 9 Maggio 1859), nacque da Nicola Forleo e Rachele Cassino. Ebbe una formazione nutrita di culture e ideologie diverse comprendenti sia l'avvio umanistico-erudito e cattolico, risalente alla frequentazione del Collegio dei Nobili diretto dai Padri delle Scuole Pie, dal Seminario Arcivescovile di Brindisi e da quello di Oria, sia la scelta degli studi filosofico-giuridici per i quali suo maestro fu lo zio Donato Maria, rivoluzionario partenopeo del 1799 e poi carbonaro e antiassolutista. Nel 1814 si recò a Napoli come avvocato patrocinatore degli interessi della sua città, probabilmente compromessi dal brigantaggio organizzato in sette reazionarie. Proprio questa fu l'occasione per stabilirsi nella capitale e affermarsi con vari scritti letterari e con una notevole attività pubblicistica nel «Giornale Enciclopedico», nell'«Interprete», nella «Minerva Napoletana» di Carlo Troya e Raffaele Liberatore, nel «Censore» del leccese Guglielmo Paladini, nell'«Amico della Costituzione». Divenne socio dell'Accademia Pontaniana e iniziò la carriera da magistrato. L'esperienza di difensore della Costituzione fu però traumatica; in effetti, dopo il fallimento dei moti del '20 e la dissoluzione del governo costituzionale, Ferdinando I e il suo braccio destro Antonio Capece si abbattono sugli insorti, coinvolgendo lo stesso Forleo che fu allontanato da Napoli e fu destinato a Reggio Calabria con le funzioni di giudice regio. Seguirono l'atto di pentimento e di perdono presentato al re, da questi respinto, e la restituzione dei favori borbonici attraverso il matrimonio con una dama di corte, una Capece Minutolo, che non durò a lungo. L'attrazione per il liberalismo, ereditata dalla piccola patria francavillese e rivissuta a Napoli durante gli anni dei moti rivoluzionari della Carboneria, si rivelò solo un episodio momentaneo, legato agli entusiasmi giovanili, di cui non doveva restare alcuna traccia. Ciò è del resto provato dai suoi primi libri, i *Ritratti poetici storici critici di alcuni moderni uomini di lettere*, tra il 1816 e il 1818, l'*Apologia delle tragedie di Vittorio Alfieri* e gli *Idilli Morali* del 1819, in cui affermò la fedele interpretazione del pensiero legittimistico-cattolico. Da questo orientamento, chiaramente rivolto a valori e a programmi di una letteratura etico-filosofica, tipica di tanta letteratura romantica dell'Ottocento, derivò poi la successiva attività letteraria di Forleo. (Cfr. C. DEMONTE, *Mito e presenza di Dante nell'Ottocento pugliese. Gli studi danteschi di Leonardo Antonio Forleo*, Università degli studi di Bari "Aldo Moro", Dottorato di ricerca in Letterature Lingue e Filologie moderne – XXXII ciclo, 2019-2020).

³ L. A. FORLEO, *Cause e ragioni che fanno classico il poema di Dante*, Fratelli Cruscuolo, Napoli 1829.

⁴ A. MASCIULLO, *Studiosi di Dante nel Salento* cit., p. 16.

⁵ A. VALLONE, *Correnti letterarie e studiosi del Poeta in Puglia*, Editore Dauno, Foggia 1966, p. 4.

allo studio di Dante,⁶ «uno studio, onesto in sostanza» dove «il “classicismo” di cui parla Leonardo Forleo si apparenta con le virtù dell’etica» della *Commedia*, sicché la lettura del poema, o, per essere più precisi, della prima cantica, proposta da Forleo nella *Guida*, rivela «un Dante utile alla buona amministrazione borbonica».⁷

In effetti, nella *Guida allo studio di Dante* Forleo si pone essenzialmente il problema dell’educazione dei giovani, cui si rivolge nella dedica introduttiva *Alla valorosa gioventù italiana*, nella quale, motivato dalla solida formazione classicistica, raccomanda la *Commedia* come «inesausta sorgente de’ buoni studj, madre, sostegno, e nudrice della nostra lingua, e poesia; il poema ch’ educa la mente al vero pennello, e gitta quasi la stampa originaria della italica lingua ne’ modi, nelle frasi, nelle forme del dire, in tutta la verginal maestà, vezzo, e grazia di questa figlia primogenita della lingua Consolare».⁸

Ma, agli inconfutabili pregi estetici, il poema dantesco aggiunge anche «quelli, più preziosi, forse, dell’ETICA, per i quali la poesia si eleva ad arte di pubblica ragione, ad ausiliaria delle leggi, ed a sostegno nobilissimo dello Stato».⁹

Invero, è proprio delle bellezze poetiche ed etiche del poema che Forleo tratta principalmente nel *Piano della presente opera* (dove illustra, appunto, la ripartizione del suo lavoro), anche se poi non manca di rilevarne le bellezze scientifiche e i delibamenti allegorici; delibamenti che egli distingue dalle trattazioni allegoriche vere e proprie che, a suo avviso, non risultano molto utili ai fini dell’istruzione che egli intende fornire al suo giovane pubblico.

Nella *Guida*, oltre al già citato *Cause, e ragioni*, sono inclusi anche un lavoro sull’*Originalità comparata di Omero e Dante* e un altro sul *Gusto italiano e l’esotico*.¹⁰ La riproposizione di questi scritti è chiaramente funzionale all’illustrazione dell’*Inferno* proposta nella *Guida*, sicché la scelta di Forleo di illustrare separatamente terzine esemplificative delle bellezze etiche, scientifiche o poetiche, oltre che delle allegorie (complessivamente, dunque, circa un terzo del totale delle terzine di ciascun canto), risulta metodologicamente spiegata e giustificata dagli argomenti già trattati in tali lavori che fungono, così, da indispensabili premesse teoriche; premesse che, peraltro, Forleo non manca di ribadire, anche attraverso dei rimandi espliciti, nelle *Osservazioni* che commentano le stesse terzine.¹¹

⁶ L. A. FORLEO, *Liceo dantesco. Guida allo studio di Dante*, Stamperia F. Petruzzelli, Bari 1844.

⁷ A. VALLONE, *Correnti letterarie e studiosi del Poeta in Puglia* cit., p. 15.

⁸ L. A. FORLEO, *Liceo dantesco* cit., p. IV. A partire da questa citazione, sarà sempre rispettato il corsivo presente nel testo.

⁹ Ivi, p. V.

¹⁰ I due lavori si citano qui come parte del libro *Liceo dantesco ovvero guida allo studio di Dante* cit., pp. 35-42 e pp. 71-74.

¹¹ All’interno della *Guida* Forleo riporta anche il *Paragone di Virgilio con Dante di Vincenzo Monti* e il *Disegno, e piano del Poema del cav. Ab. Giuseppe Maffei* (L. A. FORLEO, *Liceo dantesco* cit., pp.43-71).

Proprio nelle *Cause, e ragioni, che fanno classico il poema di Dante* si legge:

Egli [Dante] non cantava per diletto: egli era il vero sacerdote delle Muse, nelle cui mani la poesia faceva sacrificj a tutte le virtù; alle pubbliche, alle private, alle politiche, alle cittadine, alle nazionali, alle religiose, alle umane. Ora politico, or moralista, or teologo; e sempre sovrano in tutte le bellezze, in tutti gli stili, in tutte le cose, egli diletta, rapisce, ammaestra, spaventa, minaccia, deride, predice, rimprovera. [...] egli predica virtù, giustizia, buonafede, amor patrio, gloria italiana (p. 29).

La poesia di Dante è, dunque, da un lato preziosa per i suoi contenuti morali che consigliano e guidano «nelle ambagi della vita», dall'altra «bella», perché in essa «il tesoro della salutare sapienza» si unisce «a' vezzi del poetico pennello» (p. 13). La bellezza e la ricchezza della poesia della *Commedia*, ingiustamente neglette dal Settecento bettinelliano,¹² sono testimoniate in tutto il poema e si moltiplicano nel molteplice verso dantesco che è sublime, patetico, descrittivo, scientifico, morale, filosofico, politico, religioso, storico (pp. 26-31).¹³ La poesia dantesca, come si vede nell'*Originalità comparata di Omero e Dante*, è altresì frutto di creazione e non di imitazione:

Il piano del poema, la scala delle pene, le dipinture de' caratteri, le scene, i racconti, tutto venne dal niente. Tacciasi dello stile, che riveste di novità, e di vita le aride verità astronomiche, fisiche, morali, e politiche; siccome il profeta faceva rivestir di polpe e di carne le ignude ossa delle tombe (pp. 38-39).

Da un punto di vista metodologico, Forleo intende procedere «per principj facili, metodici, e semplici», allo scopo di non gravare oltremodo sulla «fragil navicella degl'ingegni giovanili», (p. IV), per cui, sia pure pienamente consapevole che «base e fondamento del poema» sia la «spinosa materia filosofica, e dogmatica» (p. 86), fin dalla lettura dei primi canti si preoccupa di individuarne le tracce per lo più in quei luoghi della cantica in cui tale materia si esplica nei termini di quella schietta morale cristiana che Forleo intende come fonte di virtù cittadina (p. 161). Ne deriva, per lo più, l'individuazione delle *bellezze etiche* della poesia dantesca che, come, per esempio nel caso del canto I, sono racchiuse entro le poche, significative terzine in cui Forleo evidenzia l'energia morale con cui Dante insiste sul vizio dell'avarizia. È la

¹² Forleo tiene conto qui delle sole 'requisitorie' settecentesche contro la poesia dantesca, trascurando gli apprezzamenti di cui il secolo XVIII fu generoso. Evidentemente, la forte messa in evidenza delle riserve settecentesche è in funzione della valorizzazione della critica ottocentesca che vedeva il secolo XIX come il 'secolo di Dante'. Cfr. A. BATTISTINI, *Dante a chiaroscuro. Requisitorie e apologie settecentesche*, in *Dante nei secoli. Momenti ed esempi di ricezione*, Edizioni del Rosone, Foggia 2006, pp. 115-135.

¹³ L. A. FORLEO, *Liceo dantesco* cit., pp. 26-31.

lupa, infatti, la figura-simbolo su cui egli indugia nelle sue *Osservazioni*. Nell'illustrazione di Forleo non v'è alcuna consapevolezza della gradualità simbolica connessa all'apparizione delle tre fiere, così come non v'è alcun accenno alla lonza e al leone; peraltro solo un breve richiamo è accordato alla selva, allo scopo di ricavarne una riflessione sul sonno morale che spinge gli uomini a diventare preda delle passioni.

Secondo Forleo, infatti, il sonno morale «va per gradi, dal primo sopore al letargo»; e, dunque, bisogna vigilare che non avanzi fino a diventare mortale, come mortale non è ancora per Dante che, seppur 'intorpidito', continua ad avanzare (p. 83). Alla considerazione particolare in merito al vizio dell'avarizia, segue quella riservata al suo rimedio; un rimedio di carattere politico, se è vero come è vero che nelle *Osservazioni* che seguono le terzine dedicate al Veltro, come anche nei *Delibamenti allegorici*, ossia nelle 'osservazioni' specificamente riservate alle sole allegorie, Forleo paragona l'avarizia al disinteresse civile e l'amor patrio al Veltro, identificato, conformemente all'interpretazione 'ghibellina' di Carlo Troya,¹⁴ con Ugucione della Faggiuola (p. 87).¹⁵ È il caso di segnalare qui che, anche se l'orientamento degli studiosi recenti tende ad evitare una precisa identificazione del Veltro, «contentandosi di portare argomenti in favore di una o dell'altra delle tre alternative 'umane' prospettate da Bambaglioli, e cioè: un imperatore (o un vicario imperiale), un papa, o semplicemente, un riformatore virtuoso»,¹⁶ in un contributo piuttosto recente, del 2014, Antonio Lanza propende decisamente per l'identificazione con Cangrande della Scala la cui candidatura, peraltro, resta in effetti quella «che ha fatto registrare i più larghi consensi».¹⁷

Forleo si mostra ugualmente disponibile ad accogliere un'interpretazione allegorica di tipo politico anche nel caso del canto XV quando rileva l'analogia tra il villano che zappando scopre, immeritatamente, un tesoro, e il «villan d'Aguglion, di

¹⁴ Forleo lo cita esplicitamente a p. 87.

¹⁵ Carlo Troya sostenne la tesi dell'identificazione del Veltro con Ugucione della Faggiuola in *Del veltro allegorico di Dante*, Molini, Firenze 1826. Viene poi seguito, a non molta distanza di tempo, da P. COSTA (D. Alighieri, *La Divina Commedia*, a cura di P. Costa, Fabris, Firenze 1840², *ad locum.*), da R. ANDREOLI (D. Alighieri, *La Divina Commedia*, a cura di R. Andreoli, Stamperia Nazionale, Napoli 1863², *ad locum.*) e da B. BIANCHI (D. Alighieri, *La Divina Commedia*, a cura di B. Bianchi, Successori di Le Monnier, Firenze 1868, *ad locum.*).

¹⁶ Cfr. la voce *Veltro* redatta da Ch. T. Davis in *Enciclopedia dantesca*, XVI, Istituto della Enciclopedia italiana, Roma, Edizione speciale 2005, pp. 230-236. Ma si veda anche CH. T. DAVIS, *L'Italia di Dante*, Il Mulino, Bologna 1998, pp. 57-55.

¹⁷ «Cangrande – Veltro Cinque Cento Diece e Cinque di Dante – appare agli occhi del poeta l'unica speranza per Firenze e per l'Italia: a lui sarebbe spettato l'alto compito di contrastare la politica teocratica del papato, di opporsi ai maneggi della casa di Francia e, conseguentemente, di porre fine per sempre alle lotte fratricide che dilaniavano Firenze», A. LANZA, *Dante gotico e altri studi sulla Commedia*, Le Lettere, Firenze 2014, p. 73.

quel da Signa / che già per barattare ha l'occhio aguzzo» (*Pd XVI 56*),¹⁸ vale a dire Baldo di Aguglione, contro cui Dante scaglia così, secondo Forleo, un doppio dardo: uno nel canto infernale, un altro nel *Paradiso*, quando si dice di lui che era stato «il celebre persecutore de' Bianchi» (p. 169).¹⁹

Al di là di questi sporadici casi, lo studioso tende, in generale, a prendere le distanze dalle allegorie politiche ritenute «brillanti chimere de' comentatori [...] che trovano dappertutto in Dante allusioni alla politica de' suoi giorni» (p. 123).

A ben guardare, si tratta di una presa di posizione che non mira a colpire *tout court* tale orientamento esegetico, quanto piuttosto alcuni suoi eccentrici ed estremi sostenitori, primo fra tutti Gabriele Rossetti,²⁰ esplicitamente citato a più riprese. In effetti, questo «intrepido, ed invito combattente sul campo delle allegorie» vede raffigurata nella «regina de l'eterno pianto» del verso 44 del canto IX dell'*Inferno* la città di Firenze, laddove Forleo, che in genere è propenso a preferire il senso letterale, vi coglie piuttosto un significato mistico: «troveremo in quella *regina* la giustizia di Dio» (p. 125).

Ovviamente, anche il famoso appello agli intelletti sani, dei versi 61-63 del medesimo canto (quell'appello che, non a caso, risultava fondamentale e decisivo nelle 'dimostrazioni rossettiane'), recupera in Forleo il suo significato di «sicura allegoria etica fra le infinite di egual conio» e si configura solo come un invito a cercare la sapienza morale.²¹

¹⁸ Per questa citazione della *Commedia* che è l'unica a non essere ripresa direttamente dalla *Guida* di Antonio Forleo, si rimanda all'edizione di G. PETROCCHI, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, Mondadori, Milano 1967.

¹⁹ L'interpretazione politica di molte figure della *Commedia* è sostenuta da numerosi lettori moderni, a partire dal già citato Antonio Lanza secondo il quale «la *Commedia* è un poema etico-politico, nel quale la parte politica è in posizione tutt'altro che subordinata rispetto all'altra», ragion per cui, la selva del primo canto, per esempio, «non rappresenta tanto la condizione genericamente peccaminosa dell'uomo, quanto i mali della società contemporanea del poeta, e di Firenze in particolare». Cfr. *L'allegoria etico-politica delle tre fiere ed il vero significato della corda nell'episodio di Gerione*, in *Dante gotico* cit., p. 46.

²⁰ Nato a Vasto nel 1783, morto a Londra nel 1854, fu autore di un *Comento analitico* alla cantica infernale (John Murray, Londra 1826-1827), quella a cui implicitamente Forleo rimanda nelle sue *Osservazioni*. Rossetti, pur muovendo dal legittimo proposito di ricondurla all'interno dell'età medievale, caricò la sua esegesi allegorica di eccessivi sensi esoterici. Scrisse, inoltre, anche allo scopo di difendersi dai suoi detrattori (Forleo è evidentemente uno di essi), *Il mistero dell'Amor platonico del Medioevo* (Taylor, Londra 1840), in cinque volumi, e la *Beatrice di Dante* (il cui primo "ragionamento" fu pubblicato a Londra, a spese dell'autore, nel 1842; se ne ha ora un'edizione a cura di M. L. Giartosio de Courten, Atanor, Roma 1988). Nel 1966 è stato edito anche, a cura di P. Giannantonio (Olschki, Firenze), il suo *Comento analitico al «Purgatorio»*.

²¹ In realtà, Forleo non fu l'unico detrattore di Gabriele Rossetti; è noto, infatti, che la sua lettura 'eccentrica' dell'*Inferno* suscitò subito un gran vespaio in Italia, ma anche in Inghilterra e in Francia, cfr. la voce G. Rossetti redatta da P. Giannantonio in *Enciclopedia dantesca*, XIV, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, Edizione speciale 2005, pp. 102-104.

Ancora al Rossetti, del resto, si deve la proposta di identificare con Firenze la città di Dite, con i guelfi neri i demoni che ne impediscono l'ingresso e con Arrigo VII il Messo celeste che interviene in aiuto a Dante e Virgilio (*If*, VIII); e ancora una volta Forleo ne prende risolutamente le distanze (p. 120).

Dal Rossetti il critico salentino dissente anche a proposito del famoso 'pape satan' pronunciato da Pluto al limitare del cerchio degli avari e prodighi:

Crede [Rossetti], che Dante, per ira ghibellina, avesse inteso con questi versi di denigrare il capo de' Guelfi come *principe degli avari*. Ma tale spiegazione darebbe d'inconcludenza al pensiero del poeta; dapoiche, come mai la pretesa satira del capo dei guelfi si potea convertire in opposizione adirata al viaggio infernale de' due poeti? E come si spiegherebbe il *taci maledetto lupo*, di Virgilio, se quelle parole contenessero una satira, anzicche un divieto, una opposizione al viaggio dei due peregrini? In fin che dunque alcun dizionario infernale non ne spieghi il valore di tali parole, direm di non intenderne sillaba. Ma rimarran nondimeno senza fondamento le cennate spiegazioni (p. 115).

Quale allora la motivazione che si nasconde, sia pure sporadica, da parte dello studioso pugliese, di una possibile allegoria politica? Nel caso dell'identificazione del Veltro con Uguccone e del villano 'fortunato' con Baldo di Aguglione, la ragione è forse, ancora una volta di natura didattica e, cioè, in linea con gli intenti civili della *Guida* proposta ai giovani lettori. Quell'allegoria, infatti, offre facilmente l'opportunità di mettere nel giusto risalto l'impegno civile di un poeta che non rimase «chiuso nel suo gabinetto» ma fu un «uomo di Stato, che tanta parte ebbe nelle cose politiche di quell'epoca, ed in casa, e fuori» (p. 96).

Del resto, non sono poche le occasioni in cui Forleo 'sceglie' dei luoghi dell'*Inferno* significativi proprio in tale direzione; è quel che accade, per esempio, nel caso dei versi che, nel canto VI, contengono le tre domande rivolte da Dante a Ciacco: a che punto arriveranno le discordie interne della città di Firenze? Vi sono ancora fiorentini non colpevoli? Qual è il motivo di tante lotte civili? In effetti, si tratta, secondo Forleo, di versi più che bastevoli «a dar la definizione del genere, cui appartensi la D. C. ed a sicurarle il carattere d'incomparabile poema didascalico. Le piaghe morali e politiche di Fiorenza, e quelle pure d'Italia (che stavan fra loro come la parte al tutto) intese il nostro grande Etico a guarire col suo poema» (p. 96).

Ma si veda anche l'attenzione prestata ai versi 115-116 del canto VII («Lo buon maestro disse: figlio, or vedi / L'anime di color, cui vinse l'ira.»), da cui si traggono considerazioni sulla missione di Dante che, «poeta dell'ETICA mirava ad estinguere (la passione dell'ira) ne' petti italiani. E nel predicare al privato, compieva egli l'opera coll'uomo publico; giacche a que' tempi l'uomo era tutto; poco i governi, e le leggi» (p. 113).

Se Forleo, in generale, preferisce ridimensionare la tendenza di alcuni lettori di Dante a vedere allegorie dovunque, per cui, come si è visto ne rifiuta alcune e ne accoglie solo poche altre, nondimeno ne ammette la presenza nella *Commedia*, «bellamente nascose», e, pur con l'intento di 'delibarle' solamente e non di 'trattarle', «siccome quelle, che più ad indovinelli, ed a giuochi d'ingegno, che a solida istruzione possono menare lo studioso» (p. 7), opportunamente le pone in rilievo.

Così avviene, per esempio, nell'illustrazione del canto IV dove, addirittura, Forleo, dopo aver sviluppato l'interpretazione, mutuata dagli antichi commentatori,²² secondo la quale il nobile castello sarebbe il simbolo della scienza umana e le sette mura, insieme alle sette porte, starebbero per le arti liberali, mentre, a sua volta, il fiumicello rimanderebbe simbolicamente all'educazione e allo studio, si chiede chi potrà vietargli di vedere raffigurato «negli occhi poi tardi e gravi di que' sapienti [...] il gusto, la critica, e la ponderazione, sì belli compagni del sapere, o guida agli studi» (p. 80).

Nella lettura del canto XVI viene altresì accolta l'interpretazione allegorica di Gerione come simbolo della frode. Addirittura, in questo caso, si è di fronte ad un'allegoria «chiara, e palpabile» (p. 175), altresì confermata dal gesto di Virgilio che, nel collocare Dante sulla groppa del mostro, si frappone fra la sua coda e il poeta, perché «non gli nuoccia, a dinotare, che la prudenza opera in guisa da schermirsi dai colpi della fraude» (p. 179).²³

Mentre quasi sempre Forleo rimarca l'esigenza di utilizzare Dante come ammonitore ed edificatore di morale presso i contemporanei e i posteri, molto spesso, proprio quando i personaggi, e alcuni di essi in particolare, sembrano maggiormente prestarsi a questo tipo di approccio, si limita ad una lettura 'sfuggente' che, quando non si riduce solo a considerazioni di semplice apprezzamento della qualità della rappresentazione artistica, rimane molto al di qua degli approfondimenti che sarebbe lecito attendersi.

Si pensi al caso emblematico dell'episodio di Ulisse, del canto XXVI, che Forleo non sfrutta adeguatamente come occasione di monito contro la superbia. Egli, dopo aver riportato la terzina conclusiva della famosa *orazion picciola* con la quale l'eroe

²² Valga per tutti Graziolo de' Bambaglioli il cui *Commento all'"Inferno"* Forleo certamente doveva conoscere, come si deduce dalla similarità delle interpretazioni.

²³ Il dibattito sull'allegoria dantesca, che si avvia già con Pietro e Jacopo di Dante, prosegue poi con Boccaccio e Cristoforo Landino, fino allo straordinario fervore che conosce nell'Ottocento e Novecento. Si veda P. CATALDI, *Dante e la nascita dell'allegoria. Il canto I dell'inferno e le nuove strategie del significato*, Palumbo, Palermo 2009. Un prezioso contributo per il recupero di un momento significativo di tale dibattito in ambito meridionale, e calabrese in particolare, a cavallo tra Otto e Novecento, si trova in D. COFANO: *Il dibattito sull'allegoria nel dantismo calabrese tra Otto e Novecento*, nel volume "In forma di messaggi". *Dante e altri*, Edizioni del Rosone, Foggia 2007, pp. 101-130.

greco convince i compagni a tentare l'impresa ardua di affrontare l'ignoto: («Considerate la vostra semenza: / Fatti non foste a viver come bruti / Ma per seguir virtute, e conoscenza»), osserva solo che si tratta di una «sentenza gravissima, che dannava tutto il popolo italiano del 1300»; quel popolo che tante volte ha disconosciuto la propria dignità, e smarrito la sua ragione, «oltre pure il mille trecento!». Sa bene che la storia di Ulisse Dante la «finge a suo modo», ma non vi ci si sofferma, anzi la liquida in modo sbrigativo, sicuro com'è che essa non sfuggirà «alla solita penetrazione della gioventù coltivatrice di questi studj» (p. 220).

Ma Forleo 'trascura' anche il personaggio di Francesca che nella lettura da lui proposta, non costituisce il fulcro dell'analisi nemmeno riguardo al motivo amoroso. In effetti, dai versi 112-114 («Quando risposi, cominciai: oh Lasso! / Quanti dolci pensier, quanto disio / Menò costoro al doloroso passo!») che offre all'attenzione del suo giovane pubblico, egli fa discendere delle osservazioni piuttosto generiche sulla «scala impercettibile di dolci pensieri, e di desiderj, per la quale la libertà insensibilmente viene scendendo, finché non trabocchi nel fallo senz'avvedersene»; una scala che Dante, l'«anatomico del cuore umano», osserva e traduce in «bellissimi versi» (p. 87). Lo stesso può dirsi del sentimento della pietà di Dante, che, seppur rilevato da Forleo nella gratitudine mostrata da Francesca («Poich'hai pietà del nostro mal perverso»), non perviene ad un'analisi approfondita delle ragioni che l'hanno suscitata. Addirittura, Forleo si limita ad una mera considerazione di ordine stilistico e risolve l'ultimo verso del canto («E caddi come corpo morto cade»), in cui il motivo della pietà si spinge al culmine delle sue possibili implicazioni morali, rilevando soltanto come «il verso *cade* imitativamente con la persona» (p. 93). Non è trascurabile, tuttavia, il rilievo che nell'illustrazione del canto Forleo attribuisce alla perigliosità della lettura dei romanzi; un tema su cui si è sviluppato poi un ampio discorso poetologico nell'ambito della critica contemporanea, che è giunta addirittura a scorgere nell'episodio la possibilità di una palinodia.²⁴

Seppure non sembri trattare il canto di Paolo e Francesca come il luogo più significativo dell'atteggiamento di Dante riguardo alla pietà, nondimeno, Forleo considera questo sentimento un motivo tutt'altro che marginale, tanto che nella sua 'illustrazione' della prima cantica vi ritorna più volte. La pietà è un divino istinto da

²⁴ Domenico Cofano parla di un ripensamento da parte di Dante «contro i rischi interpretativi di una tradizione letteraria che, sulla base della concezione dell'amore come forza inevitabilmente destinata a produrre la corresponsione e l'elevazione spirituale dell'amante, poteva giungere anche a giustificare il «modo» passionale della sua manifestazione». Cfr. D. COFANO, *L'irradiazione intratestuale di Inferno V*, in ID, *"In forma di messaggi". Dante e altri*, Edizioni del Rosone, Foggia 2007, p. 31. Ma si vedano anche S. VALERIO, *Perché "il modo ancor m'offende": riflessioni sul peccato di Paolo Francesca*, in *L'Alighieri*, LXVII, 28, 2006, pp. 5-14, e G. FRASSO, «Purgatorio» XVI-XVIII: una proposta di lettura, in *Contesti della «Commedia». Lettura Dantis Fridericiana. 2002-2003*, a cura di F. Tateo e D. M. Pegorari, Palomar, Bari 2004, pp. 65-79.

cui «sgorgano mille virtù» e Dante la manifesta «in luoghi infiniti del poema», a riprova «di quanto tenera e generosa tempera si fosse la sua anima» (p. 65).²⁵

Ma la pietà non può e non deve trasformarsi in solidarietà e indulgenza verso il peccato, né contraddire i termini della divina giustizia. Proprio nell'illustrazione del quinto canto, in particolare a proposito delle strida dei dannati contro «la virtù divina», Forleo fa notare, infatti, che esse dovrebbero essere assai più opportunamente rivolte contro se stessi, dal momento che hanno fatto cattivo uso della propria libertà. Inoltre, la pietà di Dante verso Francesca è detta «sterile», e cioè assolutamente impotente rispetto alla pena che la dannata deve 'giustamente' scontare. Ugualmente appropriato è, inoltre, il rimprovero che Virgilio rivolge a Dante quando, nel canto XIX, si impietosisce di fronte alla pena degli indovini, dal momento che nella commiserazione «si asconde tacita doglienza contro la divina giustizia» (p. 193).

Forleo, insomma, sembra qui perfettamente allineato, distanziandosi significativamente da certe anacronistiche propensioni romantiche, con il senso più ortodosso dell'idea cristiana di pietà; un'idea che non è in contrasto con l'ufficio di Dante di giudice e spettatore del peccato altrui.²⁶

Non può non rientrare nel discorso sull'eticità dell'*Inferno* anche l'unica sentenza dantesca «cui non puossi applaudire». Si tratta della sentenza che riguarda Celestino V, la cui identità, peraltro, viene data per scontata, quasi che il nome del personaggio sia stato esplicitamente pronunciato da Dante, quando invece deriva solo dall'adesione dell'illustratore ad una linea interpretativa abbastanza consolidata.²⁷ Ci si meraviglia «che Dante, maestro nelle cose divine, abbia qui pensato da

²⁵ Sulla pietà insiste molto anche Lanza che in uno studio su *L'allegoria etico-politica delle tre fiere ed il vero significato della corda nell'episodio di Gerione* la individua, simbolicamente, nella corda gettata da Virgilio dall'orlo estremo del settimo cerchio allo scopo di richiamare Gerione. (Cfr. *Dante gotico e altri studi sulla Commedia* cit., pp.41-52). Sulla corda sono importanti i contributi di D. M. PEGORARI, *L'enigma della corda (inf., XVI) in Il codice Dante. Cruces della 'Commedia' e intertestualità novecentesche*, Stilo, Bari 2012, pp. 29-47; *La lonza svelata: fonti classiche, cristiane e 'interne'*, in «Giornale storico della letteratura italiana», CXXXII, 640, 2015, pp. 523-541.

²⁶ Si ricordi che già l'interpretazione foscoliana e poi quella desanctisiana «postulavano in Dante una simpatia *tout court* nei confronti dell'eroina». Questa interpretazione della pietà di Dante per Francesca come partecipazione dolente che tutta si sottrae al dominio dell'ortodossia religiosa, ha avuto larghissima fortuna, anche in tempi più recenti.» Cfr. la voce *Pietà* a cura di A. Lanci, in *Enciclopedia dantesca*, XII, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, Edizione speciale 2005, pp. 588-592.

²⁷ Per un ragguglio sulle ragioni dell'identificazione del personaggio con Celestino V si vedano almeno F. MAZZONI, *Saggio di un nuovo commento alla «Divina Commedia». Inferno, canti I-III*, Sansoni, Firenze 1967, pp. 390-415; G. CONTINI, *Postilla celestiniana*, in «Studi danteschi», XXXVIII, 1961, pp. 128-130 [poi in *Un'idea di Dante*, Einaudi, Torino 1976, pp. 235-236]; F. DE' FERRETI, *Le Opere*, a cura di C. Cipolla, Istituto Storico Italiano, Roma 1908-1920, I, pp. 65-66; F. DEGLI UBERTI, *Il Dittamondo e le Rime*, a cura di G. Corsi, Laterza, Bari 1952, I, p. 314; J. ALIGHIERI, *Chiose all'Inferno*, a cura di S. Bellomo, Antenore, Padova 1990, *ad locum.*; G. DE' BAMBAGLIOLI, *Commento all'Inferno*, a cura di L. C. Rossi, Scuola Normale Superiore, Pisa 1988, *ad locum.*; J. DELLA LANA, *Commento alla Commedia*, a cura di M. Volpi, con la collaborazione di A. Terzi, Salerno ed., Roma 2009, I, *ad locum.*

mondano, anziché da illuminato sapiente» e abbia visto nel rifiuto della tiara un gesto di viltà, là dove era da ravvisarsi solo 'la bellezza etica' della «memorabil vittoria della cristiana umiltà sull'orgoglio ed ambizione umana». (p. 74)

In effetti, la fortuna critica della candidatura celestiniana è tale da giustificare, almeno in parte, la 'svista' di Forleo che, grossolanamente, trascura la circostanza che, come si è detto, Dante non fa espressamente il nome del pontefice.²⁸

Con le osservazioni sulla fede e sul battesimo Forleo spinge, poi, la sua illustrazione sul terreno un po' più tortuoso delle questioni dottrinali. L'occasione è offerta dal canto IV, in cui il battesimo è poeticamente definito da Dante *porta della fede* (p. 81). Forleo contesta qui la lezione di altri codici che riportano 'parte' anziché 'porta'; una lezione giudicata antiteologica «giacché il battesimo è mezzo alla fede, e vera porta di salvezza, non parte della fede, se non come tutte le altre dogmatiche verità». In realtà, la convinzione di Forleo è stata parzialmente superata da alcuni filologi contemporanei come, per esempio, Antonio Lanza secondo il quale «talora si va contro il dettato dell'intera tradizione manoscritta antica per mettere in bocca a Dante affermazioni ereticali, come l'impossibile definizione del battesimo quale *porta della fede* in luogo di *parte della fede*, recato da tutti i codici»;²⁹ definizione non rispondente a quanto riportato «nei testi canonistici in cui il battesimo è definito sempre *ianua sacramentorum* e non certo *ianua fidei*, che sarebbe affermazione assurda».³⁰

Ma Forleo ritiene antiteologica anche la possibilità che le anime del Limbo possano scendere nel basso inferno; possibilità contemplata da Dante quando, all'ingresso di Dite, reso invalicabile dai diavoli, chiede a Virgilio: «In questo fondo della trista conca / Discende mai alcun dal primo grado / Che sol per pena ha la speranza cionca?» (p. 122).

Come è possibile, si chiede il nostro illustratore, che Dante «sì dotto in divinità», potesse «ignorare che dal limbo, ove sola pena e' il difetto della speranza, non si possa saltare nella peggior *lacca* d'inferno?». Evidentemente, conclude Forleo, qui

²⁸ È il caso di segnalare in questa sede anche la proposta alternativa di Pilato, sostenuta da A. LANZA, *Uno specchietto per allodole non previsto da Dante: Celestino V, in Dante gotico e altri studi sulla Commedia* cit., p. 121: «All'epoca di Dante – un'epoca di totale integralismo cattolico – la *Bibbia*, e in particolare il *Nuovo Testamento*, era il testo base per ciascun individuo a qualsiasi classe e condizione appartenesse. E Dante, nel citare anonimamente il personaggio, puntò proprio sulla conoscenza e sull'assidua frequentazione delle Scritture da parte dei lettori. Tutti avrebbero potuto immediatamente comprendere che il riferimento era rivolto all'unico personaggio in grado di essere facilmente riconosciuto senza la minima difficoltà, l'uomo che si era macchiato dell'atto di «viltate» più smaccato: Pilato».

²⁹ M. T. LANZA, *Dante gotico e altri studi sulla Commedia* cit., p. 235.

³⁰ *Ibid.*

Dante deve aver ceduto alle esigenze della «dipintura poetica» che sacrifica la teologia e, per puro gusto estetico, rappresenta ciò che l'immaginazione può a volte concepire quando si è in preda alla paura (p. 123).

È invece un 'vero teologico' sacrificato al 'vero etico' l'invenzione, tutta dantesca, di 'segregare' nel nobile castello del Limbo le anime dei sapienti dalla «folla dei dannati, perché la fama che gli fa immortali quassù, merita loro laggiù quella onoranza» (p. 78); mentre un 'dogma poetico' è quello che Forleo rileva nel canto X, che attribuisce ai dannati danteschi la conoscenza del futuro e nega loro quella del presente, visto che «era [...] comoda alla poetica finzione questa sentenza, acciò Farinata potesse predire a Dante l'esilio» (p. 135).

La convinzione di Forleo, secondo la quale la *Commedia* non è altro «che il *Giudizio di Michelangelo*, dipinto per la eternità co' colori della poesia» (p.104), e cioè un'opera in cui la sapienza morale è sempre inscindibilmente mescolata alla bellezza del canto, lo induce spesso a una lettura in cui le bellezze poetiche sono raccomandate all'attenzione dei suoi giovani lettori come luoghi di convergenza con le bellezze etiche, e viceversa. È il caso, per esempio, delle parole pronunciate da Beatrice a Virgilio – e riferite da questi al suo discepolo – quando, giunta nel Limbo, lo invita ad accorrere in aiuto di Dante con «versi rimarchevoli per isplendore, e dolcezza di stile», («L'amico mio, e non della ventura», *If* II, 61), ma che sono anche un «bellissimo fiore di etica» (p. 62).

Ma si pensi anche ai «versi sì pittoreschi e deliziosi» che descrivono il bacio tra Francesca e Paolo, e dipingono «un gran fallo!» (p. 92); e, ancora, all'intera spiegazione di Virgilio del basso Inferno, nei versi 22-65 del canto XI, dove si trovano «vestiti di poesia i gravi teoremi» dell'etica e della teologia (p. 142). Addirittura, nel commento ai versi che raccontano il dialogo tra san Francesco e il diavolo per la sorte dell'anima di Guido da Montefeltro, Forleo precisa che «le forme della poesia nulla tolgono all'etico-teologico vero che in questi versi contiensi» (p. 224).³¹

'Bella' è perfino l'immagine dell'*accidioso fummo* che impedisce agli iracondi della palude Stigia di tenere a freno «le briglie della ragione». Opportunamente, Forleo tiene a chiarire che Dante non parla qui della pena degli accidiosi, «giacché il girone contiene *gl'iracondi*». L'accidia, infatti, va considerata, non in se stessa, ma in funzione dell'ira, i cui effetti, proprio a causa dell'accidia, non si riesce a signoreggiare. Singolare è, invece, la definizione di questi peccatori come dei violenti anziché,

³¹ A questo proposito Forleo sottolinea la capacità da parte di Dante «di accomodar le grazie e le Muse all'accigliata austerità della teologia» (p. 21), ma anche in tal caso egli vuole solo mettere in rilievo un particolare tecnico e, cioè, che Dante riesce a rendere 'commestibile' la teologia in virtù delle risorse della poesia. Il suo discorso, dunque, non ha nulla a che fare con quello che si sviluppa successivamente in relazione al compimento della verità pagana nella verità cristiana. (Cfr. E. PASQUINI, *Le figure del vero*, Mondadori, Milano 2001).

più correttamente, come degli incontinenti, sia pure precisando che «l'ira poi di sangue è punita altrove» e cioè, presumibilmente, nel settimo cerchio (p. 108).

A ben guardare, Forleo, da buon classicista, mostra di avere un particolare interesse per le forme della poesia dantesca; un interesse che è, forse, anche maggiore di quello che ha per i pur preziosi «pregi dell'etica». Non gli sfugge, allora, lo «*iato di a con a*», tra le parole 'lena' e 'affannata' del verso 22 del canto I, in cui Dante, allo scopo di rappresentare attraverso una similitudine il proprio momentaneo sollievo alla vista del colle, «esprime pittorescamente l'affannoso respiro di chi vien fuori dell'onda». Ma Forleo nota anche l'anafora del primo emistichio dei versi incipitari del canto III, in cui nella «fiera ripetizione *per me si va*, sembra triplicato il colpo della divina giustizia sull'anima del perduto, pria che varchi la soglia fatale» (p. 68); oppure, nel medesimo canto «la bellezza di paragone fra le vizzate foglie di autunno che cadono a terra [...] e il numero sterminato delle anime, che si affollan sul lido in cerca della barca fatale» di Caronte (p. 75).

La terzina del canto V, vv. 28-30, («Io venni in luogo d'ogni luce muto, / Che mugghia come fa mar per tempesta, / Se da contrarj venti è combattuto») è, poi, degna di nota per la sinestesia 'muto di luce', «novissima e vaghissima perifrasi, fondata sulla natura, e per nulla Mariniana»; ma anche per l'onomatopea 'mugghia', «il suono imitativo de' versi che danno il sibilo de' venti, e 'l rombo della tempesta» (pp. 89-90). Onomatopea si dà pure nel verso «Con tre bocche caninamente latra», del canto VI, giacché, nel pronunziarlo, «appoggiandosi la lingua sulle quattro sillabe della parola *caninamente*, si avrà l'onomatopea, o imitazione del suono del latrar canino» (p. 99)

I versi con cui Dante paragona a colombe chiamate dal disio le anime dei due amanti riminesi che gli si avvicinano, sono, inoltre, l'incontestabile prova, «insieme ad altri passi della D. C. ridondanti di armonia, e di soavità», che «la dolcezza melliflua della nostra poesia» è nata con Dante e non con Petrarca (p. 86).³²

Segno dell'altissimo ingegno poetico di Dante è poi l'aver reso visivamente la barba di Chirone attraverso «un solo naturalissimo atto di lui», laddove un ingegno minore l'avrebbe descritta «con cento parole» (p. 152).

Addirittura, al verso 31 del canto III («Ed io ch'avea d'orror la testa cinta») in cui Dante esprime il proprio stato d'animo al suono dei sospiri, dei pianti e dei lamenti delle anime dell'antinferno, Forleo difende la lezione 'orror' anziché 'error', dal momento che quest'ultima, a parer suo, farebbe apparire erronea la compas-

³² Forleo ribadisce questa convinzione anche a proposito dei versi 64-66 del canto XXX (*Li ruscelletti, che de' versi colli / Del Casentin discendon giuso in Arno, / Facendo i lor canali freddi e molli*) il cui «suono e la pittoresca armonia [...] prelude a' suoni melodiosi del Petrarca» (p. 240).

sione che Dante aveva dichiarato poco prima di provare, per cui «niun errore adunque potea oscurar la sua mente in questo istante del viaggio» (p. 71). È evidente qui la sua conoscenza di altre edizioni della *Commedia*, e dunque di altre lezioni, ma è altrettanto evidente che egli non si preoccupa di darne conto, semplificando oltremisura, qui come altrove, questioni forse bisognose di maggiore attenzione.

Di rilievo è, invece, la raccomandazione che Forleo rivolge ai giovani lettori di imparare attraverso la *Commedia* ad amare la scuola poetica italiana, da preferire decisamente a quella straniera contemporanea, per la sicurezza che essa offre «di trovar nella prima i metodi semplici della natura, che con pochi mezzi ottiene effetti grandi; come nella seconda i molteplici ed affannosi ripieghi dell'arte». È questa una di quelle occasioni in cui nelle *Osservazioni* che commentano le terzine selezionate (in questo caso i versi 133-139 del canto III), Forleo ribadisce con forza alcune considerazioni già espresse nei suoi precedenti scritti incorporati nella *Guida*; si legge, infatti, nel *Gusto italiano, e l'esotico*:

Il gusto italiano, o che dipinga, o che lavori in ritmica o sciolta eloquenza, intese in ogni tempo a render viva e fedele la voce della natura, e non a far sì che il quadro ne vada contraffatto dalla imitazione. L'irto stile adunque, le convulse frasi, i ciclopici pensieri, le orride tinte, non son cose indigene di questo suolo. E forse che di tali fa mostra la tela di *Francesca*? Qual naturalezza di pensiero! Quale spontaneità di parole! Qual semplicità di racconto! Quai svolgimenti parlanti del cuore umano alle prese col fallo! Quai tratti comuni in apparenza, maestri d'arte sovrana in realtà! Una tavolozza semplice, ma naturale, e piena di vita, è di dritto italiana. Uno stile pacato, ma possente, sena le note viperine straniere forme, è di dritto italiano (p. 73).

Ma i giovani devono guardarsi anche dalle traduzioni della *Commedia* nelle lingue straniere che dell'originale sviliscono la bellezza, solo miseramente tentata (p. 70). Forleo cita qui, per esempio, la versione inglese di Henry Francis Cary del 1814³³ in versi liberi. È il caso di evidenziare come a lui sfugga completamente il valore di questo lavoro – che pure si guadagnò le lodi di Foscolo –³⁴ anche rispetto alla sua funzione di promozione del culto dantesco in Inghilterra.

In sintonia con la difesa delle glorie italiane è perfino una delle pochissime *bellezze scientifiche* che Forleo rileva nella sua *Guida*: si trova nel canto I, nella terzina che descrive la paura di Dante, quietatasi, dopo che «nel lago del cuor era durata»; qui si evidenzia, appunto, la conoscenza da parte di Dante del sistema di circolazione

³³ H. F. CARY, *The Vision; or Hell, Purgatory and Paradise of Dante Alighieri*, Taylor and Hessey, London 1819.

³⁴ U. FOSCOLO, *Review of Baglioli's Dante and The Vision of Dante by Cary*, in «Edinburgh Review», IV, 29, 1818, pp. 453-474.

del sangue, a riprova del fatto che «gl'Italiani del medio-evo ben molte cose conoscevano, che noi disimparammo in seguito, o che ne furono ritolte per fraude, e negate dall'orgoglio straniero» (p. 82).