

LECTURA DANTIS TEATINA

a cura di Valeria Giannantonio e Antonio Sorella

I.

Volume pubblicato con il contributo
dell'Università degli Studi «G. d'Annunzio» di Chieti-Pescara
Dipartimento di Lettere, Arti e Scienze Sociali

Aggiornamenti sulla *Commedia*

a cura di
VALERIA GIANNANTONIO e ANTONIO SORELLA

LONGO EDITORE RAVENNA

Siate, Cristiani, a muovervi più gravi:
non siate come penna ad ogni vento,
e non crediate ch'ogni acqua vi lavi.
(*Par. V*, 73-75)

In copertina: particolare dei mosaici dell'abside di Sant'Apollinare in Classe, Ravenna

ISBN 978-88-9350-068-5

© Copyright 2021 A. Longo Editore snc
Via P. Costa, 33 – 48121 Ravenna
Tel. 0544.217026 – Fax 0544.217554
e-mail: longo@longo-editore.it
www.longo-editore.it
All rights reserved
Printed in Italy

PREMESSA

L'istituzione e la fondazione, presso l'Università "G.D'Annunzio" di Chieti e Pescara, da parte del Prof. Antonio Sorella e la Prof.ssa Valeria Giannantonio, di cicli di *Lectura Dantis teatina*, vanno inquadrati nell'ambito dell'insegnamento di "Critica dantesca", tenuto da quattro anni dalla Prof.ssa Giannantonio. Acclarato il profondo interesse degli studenti per la materia, evidenziato da frequenti interventi, richieste di chiarificazione dei versi e degli argomenti, interazioni tra il docente e gli studenti nell'attualizzazione del messaggio profetico dantesco, si è pensato di allineare anche la nostra sede universitaria, inserita nella realtà culturale abruzzese, ad altre di territorio nazionale, segnate da una prestigiosa e lunga tradizione esegetica dantesca (*Lectura Scaligera*, Casa di Dante di Roma, *Lectures Classensi* a Ravenna, *Lectura Dantis Brixienensis* di Brescia, *Lectura Dantis* di Orsanmichele), onde avviare scambi, relazioni, intersezioni tra i singoli centri, che possano apportare nuove conoscenze e approfondimenti del capolavoro dantesco. Si è subito riscontrato un importante successo di questa iniziativa, che dopo il primo ciclo, di cui fanno fede le "Lecture" inserite in questo primo volume, è stata divulgata altrove, accrescendo l'impegno degli esegeti, veicolando nuovi orientamenti e orizzonti di pensiero, e mobilitando platee universitarie all'ascolto di accreditati studiosi della dantistica nazionale. Allo studio e all'approfondimento del capolavoro dantesco si sono affiancati, nel tempo, anche interventi su opere che nessuno più definisce minori di Dante, alla ricerca di conferme e parallelismi tra le fonti e le teorie teologiche ed escatologiche del grande autore medievale, tra gli interventi sulla storia interna di sviluppo delle opere dantesche e le loro sterminate fonti, rapportate al capolavoro. La densità del tessuto poetico e allegorico della *Commedia*, allusivamente semantizzato in chiave allegorica e simbolica, il quadro dei rapporti tra struttura escatologica e dinamiche espressive e locutorie, rappresentano il perno narrativo ed espositivo della *Commedia*, in cui il viaggio immaginario nell'oltretomba del pellegrino si intreccia allo sconforto e al dolore di *exul immeritus*, e all'accusa per l'attuale stato corrotto della Chiesa e dell'Impero, deviati rispetto ai costumi e ai principi tradizionali. L'ansia di riforme del poeta, la sua volontà profonda di rinnovamento, sono gli elementi alla base della sua scrittura talora quasi apocalittica, ricca di invettive e allocuzioni, all'interno della quale il poeta si colloca come *scriba Dei*, cioè autore direttamente ispirato da Dio e ritornato sulla terra, per rendere emblematicamente esemplare la sua vicenda umana e politica per l'intera umanità, tramite l'investitura celeste del suo cammino e del suo percorso di straordinaria efficacia emotiva. Spesso il presente, nello sviluppo del poema, era il risultato di vicende passate, inquadrato nel bene e nel male, ma il frequente accordo alla parola di anticipazioni profetiche autenticava il perfetto sincretismo con la cifra onirica

del racconto e della previsione, nell'attivazione di quel clima di attesa e di speranza, su cui Dante aveva interloquito con Giovanni nel XXV del *Paradiso*. Le linee più autentiche e più tragiche della biografia dantesca, e un senso della teologia di piena conformità alla volontà di Dio, avevano costituito la sottotraccia dell'innesto e del significato umani del poema, fondato su fermi principi concettuali e tensioni itineranti, che al ritmo frenetico del desiderio di un futuro di giustizia e di amore univano l'appagamento presente in un clima di pace e di serena beatitudine.

Alla luce di queste riflessioni preliminari e della ricorrenza del centenario della morte di Dante, proprio in questo 2021, il culto del poeta e del suo capolavoro, a settecento anni di distanza dalla fine della composizione della *Commedia*, potrebbe forse sembrare ormai fuori tempo, enfatico e poco autentico, o sincero, ma è al contrario ancora godibile, con il suo ricco bagaglio di passioni, emozioni, sentimenti veri e i suoi auspici di miglioramento e di riforma. Indipendentemente da un giudizio sulla modernità e attualità di Dante, tanto frequentemente oggi messo in relazione con la spiritualità di autori del nostro '900, certo Dante rappresenta e ha sempre rappresentato uno snodo culturale quasi obbligatorio per la formazione di tanti poeti e letterati nel corso dei secoli, oltre che in chiave linguistica, storico-politica, religiosa, per l'esempio di una vicenda umana, che trasformò la tormentata inquietudine del peccato e della sofferenza politica nell'appagamento finale di una fede generata dalla grazia e dalla misericordia. La soluzione comica della tragedia rientrava, oltre che in un approccio tutto medievale alla vita, in quella stessa dialettica degli stili, mai fissata da Dante in termini definiti. Oggi certo la nostra epoca, figlia ed erede di un secolo breve, che ha proiettato sul nostro presente le sue proverbiali incertezze, le sue nette cadute, le sue ansie di libertà, entro un senso e un bisogno infinito di approdi sicuri, di certezze, nei quali racchiudere e condensare naufragi sotterranei della coscienza, affida piuttosto la sua ricerca di pace, non tanto e non sempre a una fede ritrovata, ma a un itinerario nell'inconscio, che solo permette tramite uno scavo interiore il ritrovamento di se stessi. Dante, poeta della lingua italiana illustre, profeta della libertà e dell'unità risorgimentali, e perciò definito vate, speranza poco illusoria dell'eternità, di un itinerario dell'uomo segnato dalla promessa dell'infinito nel tempo, rivive ancora oggi nell'entusiasmo della lettura, nel messaggio moderno che trasmette la sua esperienza e il suo vissuto, nell'insegnamento che si trae dalla trasposizione in versi dei ricordi e dei fatti, nell'invito alla considerazione della vita come un divenire, un fluire, che soli donano un senso all'esperienza così transitoria e breve dell'uomo sulla terra, che prova un imperituro bisogno di luce nel tracciato anche del pensiero della morte. Con l'istituzione di questo ciclo di letture dantesche, che annualmente ripetiamo, sono orgogliosa di avere dato alla mia Università la possibilità di radicare una tradizione ermeneutica che, mi auguro, non si interrompa nel tempo, per continuare a celebrare il più grande dei nostri autori, invogliare gli studenti all'approfondimento della sua opera, e avere finalmente l'opportunità di crescere, insieme ai migliori dantisti, come Università aperta all'esterno, che si giovi il più possibile di questi importanti scambi culturali, linfa vitale per l'attività di noi docenti, e stimolo, per i nostri giovani, a sedimentare idee utili per la formazione della loro identità.

Valeria Giannantonio

NOTA INTRODUTTIVA

Nel licenziare alle stampe il primo volume di letture dantesche, fondate dal Prof. Sorella e dalla sottoscritta presso l'Università "D'Annunzio" di Chieti, mi preme fare qualche breve osservazione. L'interesse dimostrato dagli studenti, che sono i primi e inesorabili giudici del nostro lavoro, per i singoli incontri conferma una dimensione universale dell'intera opera di uno dei più grandi poeti di tutti i tempi, letto, amato, meditato, e la cui ricorrenza, quest'anno, del centenario della morte è un pretesto per rinverdirne la memoria a quanti, dai numerosi articoli sui giornali, dalla partecipazione ai numerosi congressi, dalla saggistica pubblicata in questo anno, sono tornati a celebrare il mito letterario più alto di tutti i tempi. Il livello aggiornato degli studi danteschi, la frenetica e produttiva attività della Salerno Editrice, guidata dalle menti illuminate di Enrico Malato e Andrea Mazzucchi, sotto la cui direzione si è sviluppata e si sviluppa ancora la monumentale impresa della NECOD, sono le punte estreme di un successo assai ben radicato nella tradizione esegetica napoletana, lungo una scia segnata dai nomi di Gravina e di Vico, di Settembrini e Torraca, da De Sanctis a Croce, da Toffanin ai più recenti Maestri come Pompeo Giannantonio, Vittorio Russo, Aldo Vallone, Vincenzo Placella, Corrado Calenda, Andrea Mazzucchi, Massimiliano Corrado, Raffaele Giglio, Pasquale Sabbatino, che hanno trasformato l'attività ermeneutica nella visione storicistica di una "scuola Napoletana", che ottimamente continua a confrontarsi con le migliori realtà dantesche di altri centri.

In questo secolare fervore di studi, di interesse, di profonda ammirazione per il più grande poeta italiano, le cui ossa non riposano come da tradizione a Firenze, in Santa Croce, insieme agli spiriti più insigni che hanno reso grande la storia e la poesia della nazione, ma in quella Ravenna in cui i da Polenta non diedero a Dante un semplice e ultimo rifugio, ma un'ospitalità molto generosa e munifica, rispettandone l'altezza dell'ingegno e la piena dignità di uomo, contribuendo al riscatto grandioso della sua vita e della dignità dell'autore, ricordarne la morte è forse il modo migliore per confermare la grande fama e la ricca eredità dell'autore. L'immagine eternatrice impressa nelle menti, nel passaggio tra i vari secoli, ci sembra perciò, entro quest'ottica la più giusta celebrazione di un uomo dal forte rigore etico, praticamente e civilmente impegnato in vista di una società giusta, nave senza nocchiero, in balia di venti contrari, di una fortuna avversa, e che aveva saputo rinvenire nella vita intensa dello spirito l'unica maniera per affermare la grandezza

della mente e dello spirito umani. Ma ancor di più Dante, da vero cristiano, ha radicato l'idea che certo il senso della vita è nell'immaginario aldilà, ma ancor più nell'impegno quotidiano e morale del singolo, le cui forze e i cui obiettivi vanno inquadrati nel percorso della coscienza e dell'autocoscienza, in un concetto della vita umile, costruttivo, di lotta, e aperto alla purezza dello sguardo e alla radiosità gioiosa del sorriso.

Tra questi stati d'animo complessi e alterni, che interpretano e improntano la vita entro segni di ripetuti stupori, di frequenti illusioni, di improvvisi malesseri e di profondi incanti emotivi è forse la vera poesia della *Commedia*, che rimane, per la nostra epoca, la vera meta della speranza, della felicità che sostituisca le angosce, le paure, le incertezze di un mondo capace di atti di grande solidarietà e carica umane, ma più spesso infestato da violenze e miserie dilaganti dalla stessa paura del vivere. Quel tono ammonitorio di Dante, che attraversa i tre regni nella piena coscienza delle proprie azioni e dei personali sovvertimenti interiori, sembra perseguitare e guidare il lettore lungo tutta l'intera opera, che genera la poesia dell'uomo solo, al cospetto dei propri errori e delle proprie scelte di vita, aiutato solo dalla grazia e dall'infinita misericordia di Dio. Quella di Dante ci sembra la solitudine beata e infelice di quel paesaggio silente, così sensibilmente colto dal Battistini proprio in uno dei momenti conclusivi del suo addio alla vita, e che molto spesso fa da sfondo ai singoli episodi, incastonati appunto tra albe e tramonti. La tenera poesia del paesaggio è quella vera che sottolinea momenti e stati d'animo importanti del viaggio di Dante, in cui ci piace ammirare la nascita dell'alba, e non la visione di tramonti, che evocano la paura del buio e delle tenebre. Un'alba, una luminosità che impreziosiscono le intere *Scritture*, costituendo gli attributi essenziali di Dio e di Cristo, quali guide per il miglioramento delle nostre esistenze, a loro ispirate, come questi *Aggiornamenti sulla "Commedia"*, nei quali riponiamo la fiduciosa speranza di abbandono completo del mondo "che pro mal vive", e di un futuro di pace, in cui l'amore, la solidarietà, l'umiltà, la vita di miserie quotidiane, terrene e materiali si aprano al sogno di un'eternità scandita nel tempo della esistenza interiore e, fuori del tempo, tramite un'espansione universale della perfetta creazione e identità umane.

Valeria Giannantonio

LETTURE

GIUSEPPE LEDDA

I modelli biblici nei primi canti
della *Commedia* di Dante (*Inferno* I-II)

1. Una recente catalogazione dei riferimenti alla Bibbia presenti nella *Commedia* di Dante, condotta attraverso lo spoglio della tradizione esegetica secolare al poema, ha dato risultati impressionanti¹. Sono state così individuate nel poema dantesco circa un migliaio di riprese, suddivise fra citazioni del testo della *Vulgata* direttamente in latino, citazioni tradotte in volgare, riferimenti espliciti a episodi o personaggi biblici, allusioni meno esplicite ma comunque riconoscibili per il lettore medievale, esperto conoscitore del testo biblico.

Già il primo verso della *Commedia* presenta al lettore la Bibbia come un ipotesto fondamentale del nuovo poema che inizia, conferendo così a quest'ultimo l'identità di testo di forte ispirazione biblica:

Nel mezzo del cammin di nostra vita
mi ritrovai per una selva oscura,
ché la diritta via era smarrita. (*Inf.* I, 1-3)

Il primo verso del poema colloca nel tempo gli eventi che saranno narrati. Li colloca in particolare nel tempo soggettivo della vita del protagonista, ma attraverso l'aggettivo *nostra* fa anche riferimento alla vita umana in generale. Era un dato largamente accettato nella cultura medievale che la vita dell'uomo raggiungesse la sua perfezione e completezza al compimento dei settanta anni, anche sulla base della testimonianza scritturale di Sal. 89,10: «Dies annorum nostrorum in ipsis septuaginta anni»². Perciò, se è alla metà della vita, il protagonista ha 35 anni. Questa indicazione, con altre, consente di collocare il viaggio narrato nell'anno 1300, l'anno del primo giubileo.

È significativo che la vita umana sia indicata attraverso la metafora del viaggio, il «cammin di nostra vita». Per la cristianità medievale l'uomo vive infatti in esilio da Dio, sua vera patria, dal momento dell'allontanamento di Adamo ed Eva

¹ C. LUND-MEAD e A. IANNUCCI, *Dante and the Vulgate Bible*, Roma, Bulzoni, 2012.

² Per la numerazione dei Salmi mi attengo alla *Vulgata*, il cui testo è citato da *Biblia Sacra iuxta Vulgatam Versionem*, a cura di R. WEBER *et al.*, terza ed., a cura di B. FISCHER *et al.*, Stuttgart, Deutsche Bibelgesellschaft, 1983 (da tale edizione sono tratte anche le abbreviazioni usate).

dal paradiso. Nella vita terrena l'uomo è «in via», «in viaggio» ed è definito «homo viator» «viaggiatore», mentre quando sarà presso Dio in paradiso sarà finalmente «in patria». La metafora della vita come cammino è la prima che si presenta al lettore: a segnalare fin da subito l'importanza di questa immagine biblica per l'opera che inizia³.

Con la prima parola rima, «vita», il nuovo testo si collega all'opera giovanile dell'autore, intitolata *Vita nova*. Tra i significati di tale titolo è anche l'allusione al modello paolino dell'«homo novus», rinnovato dalla fede in Cristo (Col. 3, 9-11): per Dante una vita rinnovata dalla presenza di Beatrice e dell'amore per lei. Ma uno tra i più immediati valori dell'espressione è «vita giovanile», che tornerà più avanti nel poema (*Purg.* XXX, 115). Attraverso la collocazione temporale «nel mezzo del cammin di nostra vita», il primo verso si riallaccia alla *Vita nova* e indica questa nuova opera come quella che riguarda il mezzo della vita, mentre la prima concerneva la giovinezza. Tra queste due fasi si colloca lo smarrimento seguito alla morte di Beatrice. Al termine della *Vita nova*, del resto, Dante aveva promesso una nuova opera su Beatrice beata del paradiso, ma dopo tanti anni quell'opera non era stata scritta. Forse la selva è anche l'allontanamento da quel progetto⁴.

Ma questo verso incipitario, così denso di risonanze e allusioni, è soprattutto una riscrittura di un versetto biblico del profeta Isaia: «in dimidio dierum meorum vadam ad portas inferi» (Is. 38, 10). Nel testo biblico sono parole che rievocano la malattia e il rischio di morte corso dal re Ezechia, al quale il Signore accorda per tramite di Isaia la guarigione. Ezechia intona quindi un canto di ringraziamento che inizia con le parole citate. Dal punto di vista tematico l'allusione lascia presagire il superamento del pericolo e il ritrovamento della via verso la salvezza. Sul piano tonale è significativo che nella voce del nuovo testo risuoni la parola biblica: il nuovo poema assume fin dal primo verso l'autorevolezza e la sacralità del testo biblico.

Rispetto al testo di Isaia, anziché l'aggettivo possessivo di prima persona singolare, Dante usa quello plurale, *nostra*, che forse proviene proprio dal versetto salmistico che fissa la durata della vita umana già citato sopra (Sal. 89, 10: «Dies annorum nostrorum in ipsis septuaginta anni»). Attraverso la fusione dei due intertesti biblici Dante proietta la propria vicenda personale su uno scenario più ampio e le attribuisce un valore universale. Tuttavia, all'aggettivo possessivo di prima persona plurale seguono il verbo e il pronome alla prima persona singolare, «mi ritrovai». Il protagonista è dunque sia un *noi*, un rappresentante dell'umanità, la cui vicenda avrà valore generale, sia un *io*, un individuo ben preciso con la sua storia e la sua identità. Il testo si presenta come

³ Cfr., anche per altri riferimenti bibliografici, A.M. CHIAVACCI LEONARDI, *Il tema biblico dell'esilio nella «Divina Commedia»*, in *La scrittura infinita. Bibbia e poesia in età medievale e umanistica*, a cura di F. STELLA, Tavarnuzze (Firenze), SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2001, pp. 177-185; G. LEDDA, *Immagini di pellegrinaggio e di esilio nella «Commedia» di Dante*, in «Annali dell'Università di Ferrara Online - Lettere», 7/1, 2012, pp. 295-308.

⁴ Cfr. in proposito G. GORNI, *Dante nella selva. Il primo canto della «Commedia»*, Firenze, Cesati, 1995.

un racconto tanto allegorico quanto autobiografico⁵.

La collocazione degli eventi alla metà della vita indica un punto di svolta, perciò acquista il valore di un nuovo cominciamento: il «ritrovarsi» è un rendersi conto di essersi smarrito. Da tale consapevolezza potrà nascere una nuova ricerca della salvezza. L'immagine della «diritta via» è collegata a quella del «cammino»: se la vita è un viaggio di ritorno verso Dio, smarrire la via significa rischiare di non raggiungere più la meta. Ma la «via» è anche immagine cristologica: «Dicit enim Iesus Ego sum via et veritas et vita» (Io 14, 6). Del resto è possibile anche un'interpretazione in chiave morale: è insomma la via della virtù, della verità e della fede, che sola può condurre l'uomo alla felicità e alla salvezza⁶. La «selva» rappresenta ciò che allontana l'uomo da quella vita virtuosa che potrebbe ricondurlo a Dio, cioè uno stato di errore e di vizio. Al traviamiento personale del protagonista corrisponderà anche, sul piano universale, un periodo di traviamiento morale e religioso da parte dell'umanità e forse, sul piano politico, uno stato di disordine civile, di discordia e di ingiustizia.

2. Il primo gesto del protagonista, quando riesce a raggiungere il limitare della selva e si trova ai piedi di un colle, è quello di guardare verso l'alto e scorgere la sommità del colle illuminata dai raggi del sole nascente: «guardai in alto e vidi le sue spalle / vestite già de' raggi del pianeta / che mena dritto altrui per ogni calle» (vv. 16-18). Nel lettore si attiva il ricordo del salmo «Levavi oculos meos in montes unde veniet auxilium mihi» (Ps 120, 1). Questo gesto prelude e annuncia la conversione del peccatore, il suo rivolgersi a Dio per chiedere aiuto. Secondo un motivo diffuso, l'uomo è l'unica tra le creature a essere capace di camminare eretto e di guardare verso il cielo. Con tale gesto il protagonista inizia a riconquistare la propria umanità, smarrita nella vita viziosa. Umanità che è somiglianza a Dio e desiderio di tornare a Lui.

Il protagonista riesce a giungere dove la selva termina e vede un colle illuminato in cima dai raggi del sole nascente: il sole non può che indicare la presenza divina, il colle il bene e la felicità ottenuti con una vita virtuosa illuminata dalla fede. Ma l'ascesa del colle è subito interrotta dall'apparire di tre animali feroci, prima una lonza, poi un leone, infine una lupa: si tratta di emanazioni diaboliche, è il male che in diverse forme si oppone all'uomo impegnato nel difficile cammino della virtù alla ricerca del bene e della felicità (vv. 31-54). Questa triade di bestie feroci è modellata sulle tre bestie, *pardus*, *leo* e *lupus* che in un celebre passo del profeta Geremia minacciano il popolo che si è colpevolmente allontanato e ribellato al Signore:

⁵ Si vedano in proposito le pagine memorabili di G. CONTINI, *Dante come personaggio-poeta della «Commedia»* (1959), in ID., *Un'idea di Dante. Saggi danteschi*, Torino, Einaudi, 1976, pp. 33-62), sulla scorta delle osservazioni di C.S. SINGLETON, *La poesia della «Divina Commedia»*, Bologna, il Mulino, 1978.

⁶ Tra i molti i testi biblici pertinenti per l'immagine della via cfr. Sir 2, 16; Is 35, 8-9; Sap 5, 6-7; Prov 2, 13-15; 4, 19; 12, 28; II Pie 2, 15. L'immagine era diffusissima anche nella letteratura medievale.

Idcirco percussit eos leo de silva lupus ad vespere vastavit eos pardus vigilans super civitates eorum omnis qui egressus fuerit ex eis capietur quia multiplicatae sunt praevaricationes eorum confortatae sunt aversiones eorum. (Ier 5, 6)

Questo evidente parallelo permette, insieme ad altri elementi, di identificare la lonza con un *pardus*. Se è chiaro il valore simbolico generale di questi animali, la loro natura di oppositori dell'uomo nella ricerca del bene, più difficile risulta determinare con esattezza il senso allegorico dell'insieme e dei singoli elementi. Ciò avveniva già per il testo biblico e altrettanto avviene per il testo dantesco.

Fra le ipotesi avanzate, una delle più persuasive è che le tre bestie indichino tre vizi capitali particolarmente pericolosi: la lonza la lussuria (o per altri l'invidia), il leone la superbia, la lupa la *avaritia*, cioè la cupidigia insaziabile dei beni terreni. Un'altra ipotesi ancora più persuasiva è che corrispondano alle tre diverse forme del peccato punite nell'inferno: frode (lonza), violenza (leone), incontinenza (lupa). A questo punto, però, il lettore non può avere un'idea precisa in merito, perché gli elementi che fanno pensare a questa interpretazione appariranno più avanti nel testo, nel canto XI la tripartizione del peccato, e nei canti XVI-XVII l'associazione della lonza alla frode, attraverso l'apparentamento simbolico a Gerione.

Prima di esaminare nel dettaglio le caratterizzazioni allegoriche del *pardus*, conviene però passarne in rassegna le presenze bibliche, oltre a quella già segnalata di Ier 5, 6, presenze che confermano la caratura negativa e diabolica di questo animale.

In un passo del profeta Osea il Signore, nella sua ira contro il popolo peccatore e idolatra, si rappresenta pronto alla vendetta punitrice con diverse immagini di animali feroci, leonessa, *pardus*, orsa, leone e infine una generica bestia selvaggia: «Et ero eis quasi leaena sicut pardus in via Assyriorum occurram eis quasi ursa raptis catulis et dirumpam interiora iecoris eorum et consumam eos ibi quasi leo bestia agri scindet eos» (Os 13, 7-8). Di grande interesse, nella prospettiva del passo dantesco, è qui la tendenza a presentare il *pardus* in associazione con una serie di altri animali, come anche in Ier 5, 6, fra cui la leonessa e il leone, oltre che con una generica «bestia». Rilevante che anche qui, ancora come in Ier 5, 6, l'apparizione del *pardus* sia «in via» («pardus in via»). Anche in questo caso, inoltre, la serie di animali in cui è inserito il *pardus* indica una violenta vendetta del Signore sul popolo peccatore e ribelle.

Talvolta il *pardus* allude più precisamente ai nemici che il Signore susciterà per punire il proprio popolo ribelle e ingiusto, come quando tale immagine è attribuita ai cavalli dei Caldei: «Quia ecce ego suscitabo Chaldeos gentem amaram et velocem [...] leviores pardis equi eius et velociores lupis vespertinis» (Hab 1, 6-8). In questo caso è particolarmente interessante il riferimento alla velocità e all'agilità del *pardus* attraverso l'aggettivo *levis*, che corrisponde perfettamente all'aggettivo «leggera», attribuito alla lonza dantesca.

Fra le altre occorrenze bibliche del *pardus*, è di grande interesse la sua apparizione come terza delle quattro bestie della visione di Daniele. La prima bestia è simile a una leonessa con ali d'aquila, la seconda a un orso, la terza a un *pardus*,

con quattro ali d'uccello e quattro teste, infine la quarta è una bestia mostruosa e diversa da tutte le altre: «et quattuor bestiae grandes ascendebant de mari diversae inter se prima quasi leaena et alas habebat aquilae [...] et ecce bestia alia similis urso in parte stetit [...] post hoc aspiciebam et ecce alia quasi pardus et alas habebat avis quattuor super se et quattuor capita erant in bestia et potestas data est ei post hoc aspiciebam in visione noctis et ecce bestia quarta terribilis atque mirabilis et fortis nimis» (Dn 7, 3-7, per il *pardus* 7, 6). Anche in questo caso il *pardus* figura nella triade delle bestie terribili e feroci, sempre insieme al leone (qui leonessa), e in questo caso anche l'orso, oltre a una nuova bestia mostruosa.

Di qui, con nuovi sviluppi, anche nell'Apocalisse si incontra una bestia «similis [...] pardo»: «et vidi de mari bestiam ascendentem habentem capita septem et cornua decem et super cornua eius decem diademata et super capita eius nomina blasphemiae et bestiam quam vidi similis erat pardo et pedes eius sicut ursi et os eius sicut os leonis et dedit illi draco virtutem suam et potestatem magnam» (Apc 13, 1-2). Ancora una volta il *pardus* compare in una triade di bestie feroci, sempre insieme al leone e a un terzo animale, anche questa volta l'orso, mentre in altri casi la terza bestia era un lupo.

Un'ulteriore conferma della natura sempre negativa attribuita al *pardus* nella Bibbia è una figura di *adynaton* con cui si allude all'immutabilità delle chiazze sulla pelle del *pardus* come immagine dell'immutabilità nel male del popolo peccatore e ribelle a Dio: «si mutare potest Aethiops pellem suam aut pardus varietates suas et vos poteritis bene facere cum didiceritis malum» (Ier 13, 23).

Nel contesto di una severa ammonizione a controllare l'uso della lingua e a non cadere nel potere irrefrenabile della maldicenza, l'Ecclesiastico presenta una curiosa allusione al *pardus*. La lingua, il suo potere diabolico e le fiamme infernali a cui conduce sono indicate anche attraverso l'immagine di ferocia del *pardus*: «qui derelinquunt Deum incident in illam et exardebit in illis et non extinguetur et nittetur in illos quasi leo et quasi pardus laedebit illos» (Sir 28, 27). Anche in questo caso va segnalato l'accoppiamento, praticamente fisso nella Bibbia, del *pardus* con il leone, a ulteriore conferma dell'identificazione della lonza dantesca con il *pardus*.

Tale accoppiamento è anche in un passo del Cantico dei cantici, «Veni de Libano sponsa veni de Libano veni coronaberis de capite Amana de vertice Sanir et Hermon de cubilibus leonum, de montibus pardorum» (Ct 4, 8).

Solo in un caso, nella profezia escatologica di Isaia, il *pardus* appare in una positiva prospettiva di pace paradisiaca convivere serenamente con le sue prede, ma ciò non fa che confermare l'abituale connotazione negativa dell'animale: «Habitabit lupus cum agno et pardus cum hedo accubabit vitulus et leo et ovis simul morabuntur» (Is 11, 6). Di grande interesse è il fatto che anche in questo caso la triade degli animali feroci è la stessa del passo di Geremia: *lupus*, *pardus*, *leo*. Si tratta quindi di un altro passo, celebre e memorabile, in cui i tre animali sono presenti insieme, in aggiunta a quello di Ier 5, 6: un'ulteriore conferma biblica della identificazione della lonza dantesca con il *pardus*.

Nell'esegesi biblica patristica e medievale, la figura del *pardus* in questi passi

biblici è interpretata spessissimo come simbolo di frode⁷. Anche nella letteratura medievale dei bestiari e delle enciclopedie moralizzate, quella della frode è l'interpretazione allegorica standard per il *pardus*. Dunque la Bibbia e l'esegesi biblica medievale danno molti argomenti a favore della possibilità di interpretare le tre fiere come simboli dei tre grandi tipi del peccato puniti all'inferno: frode, violenza, incontinenza.

Un altro aspetto interessante è che le tre bestie dantesche sembrano avere carattere metamorfico: sembra che il male si trasformi per ostacolare l'uomo alla ricerca della felicità in modo sempre più efficace: così la bestia prima è lonza, poi leone e quindi lupa, a costituire una terribile trinità metamorfica del male⁸. Il male si presenta in forma una e trina, come poi, nel fondo dell'inferno, apparirà anche Lucifero, grottesca contraffazione della Trinità divina (XXXIV, 38). Si aggiunga che i nomi delle tre bestie hanno tutti come lettera iniziale la *elle*, il che ricorda l'antico nome di Dio in ebraico, *El*⁹. Forse anche per suggerire questa corrispondenza Dante ha scelto la forma volgare *lonza*, anziché il latinismo *pardo*: il male e il diabolico che nelle bestie si manifestano sono una parodia del bene, una contraffazione della natura divina.

3. Prima di lasciare l'episodio delle bestie, vorrei segnalare un particolare. Nel momento in cui si racconta dell'incontro con la lonza, improvvisamente la narrazione viene interrotta per fornire un'indicazione temporale: «Temp' era dal principio del mattino» (v. 37). Inoltre, attraverso una complessa espressione («e 'l sol montava 'n sù con quelle stelle / ch'eran con lui quando l'amor divino / mosse di prima quelle cose belle», vv. 37-40), si indica che il sole si trova nella costellazione dell'Ariete. La perifrasi si basa sulla notizia, diffusa nell'esegesi biblica, secondo cui all'atto della creazione, quando nel quarto giorno Dio creò il sole e la luna, i «duo magna luminaria» (Gn 1, 16), il sole sarebbe stato posto nel segno dell'Ariete¹⁰.

⁷ Per una discussione più ampia e dettagliata di questo e dei punti successivi, con ampia documentazione, rimando a G. LEDDA, *Il bestiario dell'aldilà. Gli animali nella «Commedia» di Dante*, Ravenna, Longo, 2019, pp. 41-90.

⁸ Cfr. G. GORNI, *Dante nella selva*, cit.

⁹ Era una notizia diffusa e Dante la farà ricordare da Adamo (*Par.* XXVI, 133-136; e *De vulgari eloquentia*, I, iv, 4).

¹⁰ L'opinione che il mondo fosse stato creato in primavera, col Sole in Ariete, era diffusa (tra i passi spesso citati: Macrobio, *In Somn. Scip.* I, xxi; Vincenzo di Beauvais, *Speculum naturale* XIX, 34). Particolarmente significativa la testimonianza di Brunetto Latini, *Tresor* I, 6, 3, dove si specifica che il giorno della creazione, il primo giorno del mondo, fu il quattordicesimo partendo dalla fine del mese di marzo, cioè il 18 marzo. Poi si aggiunge (I, 118, 1) che gli astri furono creati nel quarto giorno della creazione, cioè l'undicesimo giorno prima della fine del mese di marzo, cioè il 21 marzo, giorno dell'entrata del sole in Ariete. Ma a causa del fenomeno della precessione degli equinozi, al tempo di Dante l'ingresso del sole in Ariete era progressivamente anticipato sino a verificarsi il 13 marzo (il problema sarà risolto con la riforma gregoriana alla fine del XVI secolo). Per la creazione del mondo in primavera vedi anche Virgilio, *Georg.* II, 336-342.

Siamo dunque al mattino, momento di rinascita dopo le tenebre della notte¹¹, e all'inizio della primavera, periodo di rinascita dopo l'inverno. A ciò si aggiunge il ricordo della creazione del mondo da parte di Dio per un atto d'amore. Il consueto *incipit* stagionale, tipico di molta poesia medievale, si carica in questo modo di un alone di sacralità biblica, e assume la dimensione di una rigenerazione universale, che rinnova il mondo grazie all'amore divino, che al mondo stesso ha dato vita e movimento nell'atto della creazione.

Con il termine *stelle* Dante indica tutti i corpi celesti a esclusione della Terra, che secondo la cosmologia tolemaica da lui seguita si trova immobile al centro dell'universo. Questa è la prima occorrenza del termine nel poema, ma il lettore scoprirà che questa parola sarà l'ultima in ciascuna delle tre cantiche. In particolare sulle stesse quattro parole *sole, stelle, amor, muovere* sarà costruito l'ultimo verso del poema: «l'amor che move 'l sole e l'altre stelle». Così la fine del testo si ricollegherà all'inizio e segnerà il compimento di quegli auspici di speranza e di salvezza che questa terzina iniziale annuncia e che però le vicende immediatamente successive sembreranno smentire. La rinascita verso una nuova salvezza si realizzerà, ma seguendo un percorso diverso e dopo un cammino lungo e difficile, diverso rispetto a quello inizialmente intrapreso¹².

4. Se le prime parole del poema mostrano la ripresa del modello biblico, altrettanto significative sono le prime parole pronunciate dal protagonista. Ostacolato dalle fiere nel suo tentativo di salire sul colle, egli sta precipitando «in basso loco» quando gli appare improvvisamente una figura dai contorni indistinti, forse un uomo vivente, forse l'ombra di un defunto, e a questa figura egli chiede disperatamente aiuto: «Quando vidi costui nel gran deserto, / *Miserere di me*», gridai a lui, «qual che tu sii, od ombra od omo certo!»» (vv. 64-66).

In queste prime parole, pronunciate da Dante personaggio, nel poema si presenta già in tutta evidenza il modello di David. Naturalmente è possibile riconoscere anche una eco virgiliana (*Eneide* VI, 116-117: «Gnatique patrisque, / alma, precor, miserere»), ma il lettore medievale vi percepisce subito un accento biblico,

¹¹ Tra i passi biblici pertinenti: Ps 29, 6: «Ad vesperum demorabitur fletus et ad matutinum laetitia»; Rom 13, 11-12: «Hora est iam nos de somno surgere nunc enim proprius est nostra salus quam cum credidimus nox praecessit, dies autem adpropinquavit Abiciamus ergo opera tenebrarum et induamur arma lucis».

¹² Anche i passaggi intermedi sono segnati da forte relazione con questo momento iniziale: nell'*explicit* dell'*Inferno*, oltre alla parola *stelle*, si aggiunge la rima con il sintagma *cose belle*, «gli astri», esclusiva di questi due passi. L'*explicit* del *Purgatorio*, oltre alla parola *stelle*, non presenta riprese lessicali puntuali, ma il verbo *salire* («salire a le stelle»), allude al movimento verso l'alto che il protagonista aveva inizialmente intrapreso. A quel punto tutti gli impedimenti sono rimossi e il protagonista è «rifatto sì come piante novelle / rinovellate di novella fronda, / puro e disposto a salire a le stelle» (*Purg.* XXXIII, 143-145), con nuove allusioni, ora attraverso le metafore vegetali, alla rinascita primaverile. Il legame con gli *explicit* delle cantiche è rafforzato dal fatto che questo passo ha la struttura metrico-sintattica di una fine canto. La rima *stelle : cose belle* sarà rovesciata in quella dell'*explicit* infernale.

e in particolare la ripresa, parzialmente tradotta, delle parole latine «miserere mei», che aprono il Salmo 50, il più celebre fra i salmi penitenziali (Ps 50, 3). La formula è ricorrente nei Salmi e benché sia entrata anche nel linguaggio liturgico, è chiaro il richiamo a David, modello archetipico del peccatore che invoca la misericordia di Dio, disponendosi a compiere un processo penitenziale.

Ciò è confermato dalla citazione esplicita di questa formula nel punto di arrivo del viaggio di Dante personaggio. Giunto nell'empireo, egli, sotto la guida di san Bernardo, può contemplare i beati della rosa celeste, ma, fra tutti, il santo gliene indica solo pochissimi, tra cui alcune grandi donne del tempo precristiano, di cui racconta l'Antico Testamento: Eva, Rachele, Sara, Rebecca e Ruth. Mentre delle precedenti indica il nome, per quest'ultima Bernardo usa una perifrasi che la definisce bisavola di David: «colei / che fu bisava al cantor che per doglia / del fallo disse 'Miserere mei'» (Par. XXXII, 10-12). Perciò il *Miserere mei* non è nel poema solo una formula liturgica, ma una marca specificamente davidica. Al termine del percorso si ribadisce la volontà, manifestata fin dalle prime parole pronunciate da Dante personaggio, di costruire la sua identità attraverso l'assunzione del modello biblico di David, in quanto peccatore pentito che invoca il perdono divino e intraprende un cammino di penitenza¹³.

Inoltre, se torniamo alla terzina precedente, possiamo avvertire un'altra eco biblica e il primo affacciarsi di un altro importante modello. Le prime parole del protagonista, modellate sull'esempio di David, «Miserere di me», erano però annunciate come un grido nel deserto, con indubitabile allusione alla «vox clamantis in deserto», cioè alla figura biblica di Giovanni Battista: «quando vidi costui nel gran deserto, / "Miserere di me" gridai a lui» (Inf. I 64-65). Tra l'altro il Battista non è un personaggio biblico qualsiasi, ma è il patrono di Firenze, quindi un personaggio radicato nella memoria e nell'identità fiorentina di Dante, che sarà ricordato molte volte nel corso del poema¹⁴.

5. Nella seconda parte del I canto Virgilio spiega che nelle condizioni attuali, in cui la «bestia senza pace» (v. 58) non permette a nessuno di salire al colle della felicità, è necessario per Dante «tenere altro viaggio» (v. 91), compiere un diverso

¹³ Sulla figura di David nel poema come modello per l'autorappresentazione di Dante cfr., anche per altri riferimenti bibliografici, G. LEDDA, *La danza e il canto dell'«umile salmista»: David nella «Commedia» di Dante*, in *Les figures de David à la Renaissance*, a cura di E. BOILLET, S. CAVICCHIOLI, P.-A. MELLET, Genève, Droz, 2015, pp. 225-246. Cfr. inoltre, con particolare riferimento a questo passo iniziale, T. FEDERICI, *Dante's Davidic Journey: From Sinner to God's Scribe*, in *Dante's «Commedia». Theology as Poetry*, a cura di V. MONTEMAGGI, M. TREHERNE, Notre Dame, University of Notre Dame Press, pp. 180-209; Z.G. BARAŃSKI, «Inferno» I, in *Lectura Dantis Bononiensis*, vol. I, a cura di E. PASQUINI, C. GALLI, Bologna, Bononia University Press, 2011, pp. 11-37.

¹⁴ Per una rassegna dei passi e per altri riferimenti bibliografici rimando a G. LEDDA, *Poesia e agiografia nella «Commedia»*, in *Dante poeta cristiano e la cultura religiosa medievale. In ricordo di Anna Maria Chiavacci Leonardi*. Atti del Convegno internazionale di Studi (Ravenna, 26 novembre 2015), a cura di G. LEDDA, Ravenna, Centro Dantesco dei Frati Minori Conventuali, 2018, pp. 215-258, a pp. 219-231.

percorso, che passa attraverso i regni dell'aldilà. Egli stesso sarà la sua guida nell'inferno e nel purgatorio. Se poi Dante vorrà salire al paradiso vi sarà condotto da un'altra guida, un'anima «più degna» di Virgilio, che è escluso dal regno di Dio.

Dante, terrorizzato dalla «bestia», accetta l'invito al viaggio oltremondano. Tuttavia nel II canto egli appare dubbioso dell'impresa. In fondo Virgilio è pur sempre un dannato, «ribellante» (I, 125) alla legge di Dio, escluso dal paradiso, e sta proponendo un viaggio oltre i limiti dell'esperienza concessa agli uomini. Così chiede a Virgilio se è davvero sicuro, se la propria virtù può essere sufficiente a una tale impresa (II, 10-36).

I dubbi di Dante personaggio nascono dal confronto con coloro che prima di lui hanno compiuto il viaggio nell'aldilà: Enea e san Paolo. Costoro poterono portare a termine una tale esperienza non di propria iniziativa, ma per ordine divino o da Dio stesso portati. Inoltre l'esperienza oltremondana costituiva per loro una parte di una missione provvidenziale che avrebbe dovuto essere completata al ritorno nella vita terrena, per poi avere un «alto effetto» (v. 17), cioè grandi conseguenze, per tutta l'umanità. Enea, come racconta Virgilio nel VI libro dell'*Eneide*, si reca negli inferi per incontrare il padre Anchise e ricevere da lui una serie di rivelazioni necessarie per la sua vittoria nelle guerre del Lazio e per avviare quella catena di eventi che avrebbero portato alla fondazione dell'impero romano. Egli era stato «eletto» da Dio stesso «per padre» «de l'alma Roma e di suo impero» (vv. 20-21).

Al precedente classico di Enea si aggiunge quello biblico di san Paolo: «Andovvi poi la Vas d'elezione, / per recarne conforto a quella fede / ch'è principio a la via di salvazione» (vv. 28-30). Il riferimento è a quanto racconta l'apostolo nella II lettera ai Corinzi, velando la propria identità dietro la terza persona:

Scio hominem in Christo ante annos quatuordecim sive in corpore nescio sive extra corpus nescio Deus scit raptum huiusmodi usque ad tertium caelum et scio huiusmodi hominem sive in corpore sive extra corpus nescio Deus scit quoniam raptus est in paradisum et audivit arcana verba quae non licet homini loqui. (2 Cor 12, 2-4)

Si tratta di due precedenti altissimi, di due missioni provvidenziali decisive per il destino dell'umanità. Attraverso la fondazione di Roma e dell'impero, Enea getta le basi perché gli uomini possano conseguire la felicità terrena; grazie alla sua opera di annunciatore del vangelo alle genti e di fondatore di comunità, e grazie alla scrittura delle sue lettere, Paolo rende più forte, salda e sicura la fede cristiana e più certo il cammino dell'umanità verso la felicità eterna.

Paolo viene indicato non per nome, ma attraverso una perifrasi biblica, parzialmente tradotta, «lo Vas d'elezione». È un'espressione che viene dagli Atti degli apostoli, dove Paolo viene chiamato «vas electionis», definizione che Dante riecheggerà nel *Paradiso*, chiamandolo «il gran vasello / de lo Spirito Santo» (*Par.* XXI, 127-128). In particolare questa formula biblica proviene non dal passo relativo al *raptus* in paradiso, ma dal racconto negli Atti degli Apostoli dell'accecamento di Paolo sulla via di Damasco e del successivo risanamento della sua vista

grazie all'intervento del cristiano Anania, ispirato da Dio. Prima di questo evento Paolo, che si chiamava ancora Saulo, era privo di fede, era anzi un accanito persecutore dei primi cristiani. Mentre si recava a Damasco per perseguitare la comunità di quella città, gli apparve una luce abbagliante che lo rese cieco. Da quel momento per tre giorni aveva perso la vista ed era rimasto senza bere e senza mangiare. Allora Dio mandò a soccorrerlo Anania, il quale, ponendogli le mani sugli occhi, gli restituì la vista e poi lo battezzò (Act 9, 1-18).

Negli Atti questo episodio è narrato più volte (anche in 22, 6-16 e 26, 12-18) e nella prima occasione, in cui è svolto più ampiamente, Dio, comparso in sogno ad Anania, dice di Paolo: «vas electionis est mihi iste» (9, 15). Questa è la formula con cui Dante indica Paolo. Dunque fin dall'inizio al modello del *raptus* si unisce la formula che allude all'accecamento sulla via di Damasco, ma anche al mistero della divina elezione di certi uomini. Infatti la formula biblica «vas electionis» è intesa da Dante nel senso di 'vaso della scelta divina', di recipiente nel quale, al di là dei meriti dell'uomo, penetra gratuita e insondabile la scelta di Dio, la sua volontà di rendere certi uomini strumenti per attuare i suoi disegni.

Ecco perché Dante personaggio, dopo aver ricordato questi precedenti, esprime i propri dubbi: come può egli essere degno di un'impresa paragonabile a queste due, e quale sarebbe la sua missione? Ma soprattutto: questa impresa è autorizzata e concessa da Dio? Ecco le domande: «Ma io, perché venirvi? o chi 'l concede? / Io non Enèa, io non Paulo sono; / me degno a ciò né io né altri 'l crede» (vv. 31-33).

La consapevolezza della propria debolezza e indegnità dà luogo al timore che intraprendere, fidando solo sulle proprie deboli forze, un viaggio oltre la dimensione umana e terrena con la sola guida di Virgilio, pagano e dannato, per quanto «savio» (v. 36), si riveli un atto di *folia*, di quella temeraria presunzione dell'uomo che pretende di oltrepassare superbamente i limiti posti dalla divinità all'esperienza e al potere degli uomini: «temo che la venuta non sia folle» (v. 35).

La prima e l'ultima terzina del discorso di Dante personaggio contengono due spie lessicali la cui piena portata il lettore potrà cogliere solo alla lettura del canto XXVI, dove si racconta il viaggio oceanico di Ulisse e la sua tragica conclusione¹⁵. L'oltrepassamento delle colonne d'Ercole sarà lì definito «l'alto passo» (XXVI, 132), esattamente come qui l'ingresso di Dante nel mondo ultraterreno: «guarda la mia virtù s'ell' è possente, / prima ch'a l'alto passo tu mi fidi» (II, 11-12). La navigazione di Ulisse verso il mondo precluso all'umanità, in violazione di un decreto divino, sarà indicata con la metafora del «folle volo»: «de' remi facemmo ali

¹⁵ La bibliografia sull'Ulisse dantesco è immensa, come è controversa l'interpretazione dell'episodio. Per un primo orientamento, critico e bibliografico, rimando ad alcune recenti *lecturae* del canto: T. ZANATO, *Rilettura desultoria di «Inferno» XXVI*, in «L'Alighieri», LI, n.s., 35 (2010), pp. 75-109; B. BASILE, *Canto XXVI. Tragedia di Dante, Tragedia di Ulisse*, in *Lectura Dantis Romana. Cento canti per cento anni*, I. *Inferno*, a cura di E. MALATO e A. MAZZUCCHI, Roma, Salerno Editrice, 2014, pp. 823-850; S. CRISTALDI, *Dante, Ulisse e il richiamo del lontano*, in «Le forme e la storia», n.s., IX/2 (2016), pp. 263-297; L. PERTILE, «Inferno» XXVI: morte di Ulisse e rovina dell'«Odisea»?», in «Letteratura Italiana Antica», XX (2019), pp. 171-189.

al folle volo» (XXVI, 125: vedi anche *Par.* XXVII, 82-83), e ora Dante teme «che la venuta non sia folle». Forse, fin dall'inizio, il timore del protagonista è quello di divenire non un nuovo Enea o un nuovo Paolo, che compie il viaggio nell'aldilà per ordine divino e nell'ambito di una missione provvidenziale, ma un nuovo Ulisse, un uomo che viola, fidando presuntuosamente sulle sole proprie forze umane, i limiti posti dalla divinità all'esperienza degli uomini viventi. Per questo motivo la formula «lo Vas d'elezione» assume una funzione rilevante, perché indica esplicitamente Paolo e implicitamente Dante come investiti di una missione provvidenziale non per loro meriti, ma per l'imperscrutabile volontà divina.

D'altra parte, pur negando di essere un nuovo Enea o un nuovo Paolo, Dante costruisce in realtà la propria identità assumendo su di sé appunto quella dei due prestigiosi modelli. Il suo viaggio unisce le mete dei due predecessori e, come si rivelerà gradualmente, la sua missione avrà sia il fine politico di annunciare il ristabilimento della pace e dell'ordine terreno necessario per la felicità terrena, sia il fine spirituale di spingere gli uomini alla conversione dal peccato verso la felicità eterna. Egli sarà sia il nuovo Enea sia il nuovo Paolo e il testo che racconta questo viaggio si presenta come costruito sui modelli dell'*Eneide* e della Bibbia.

Ma si può forse suggerire la presenza di un ulteriore modello che si oppone a quello di Ulisse: il profeta o l'eletto da Dio che, consapevole dei propri limiti e incapacità, risponde alla vocazione divina, manifestando il timore di essere inadeguato al compito assegnato¹⁶. Si pensi a Mosè, che dapprima risponde al Signore che gli ordinava di recarsi dal faraone: «Quis sum ego, ut vadam ad Pharaonem et educam filios Israel de Aegypto?» (Ex 3, 11). E ancora, dopo che Dio gli ha spiegato che dovrà radunare gli anziani, parlare loro e poi presentarsi al Faraone, Mosè ribatte ancora manifestando il timore di non essere creduto: «non credent mihi neque audient vocem meam» (Ex 4, 1). Neanche la promessa divina di assisterlo rendendolo capace di segni miracolosi convince Mosè, che ancora lamenta le proprie difficoltà nel parlare, tanto da ottenere da Dio l'assistenza del fratello Aronne come portavoce (4, 10-17).

La presenza di un tale modello legittima e santifica la titubanza di Dante personaggio. La consapevolezza della propria inadeguatezza è un segno ulteriore dell'identità dell'uomo eletto da Dio per una missione provvidenziale, non per i propri meriti o le proprie capacità, ma in quanto strumento della volontà divina.

6. Le domande rivolte da Dante a Virgilio sono due, «Ma io, perché venirvi? o chi 'l concede?» (II 31), ma Virgilio risponde solo alla seconda: il viaggio è concesso da Dio, attraverso la catena delle tre donne benedette, Maria, Lucia e Beatrice. La piena risposta alla prima domanda, su quale sia la missione che egli dovrà compiere al ritorno nella vita terrena («ma io perché venirvi?») arriverà solo molto più tardi: sarà data da Beatrice e poi ribadita da autorevoli personaggi paradisiaci. Quella di Dante si configura come una missione profetica: il viaggio nell'aldilà gli

¹⁶ Lo sottolinea il commento dantesco di N. Fosca (consultabile sul sito Dartmouth Dante Project).

è concesso perché al ritorno scriva un poema nel quale manifesti con piena verità quanto ha veduto, affinché gli uomini siano spinti ad abbandonare la strada del male per volgersi verso un cammino di salvezza¹⁷.

Nel paradiso terrestre, dopo l'incontro con Beatrice che guida Dante alla sua «confessione», la processione simbolica, che si era mostrata nella prima parte dell'episodio, giunge nei pressi di una «pianta dispogliata», intorno alla quale tutti si fermano e mormorano il nome di Adamo (XXXII, 37-38). Quindi il grifone, che aveva finora trainato il carro, lo lega alla pianta, la quale rifiorisce di fiori vermigli, in ricordo del sacrificio di Cristo sulla croce. La scena, pur conservando il suo mistero, rimanda all'atto di obbedienza con cui Gesù accetta la morte per redimere l'umanità dal peccato originale. Il rifiorire della pianta è accompagnato da un «inno» che celebra il mistero profondissimo della redenzione, un canto incomprensibile e insostenibile per il pellegrino, il quale, sopraffatto da questa esperienza, perde i sensi e cade in un sonno improvviso.

Dante si risveglia alle parole di Matelda: «Surgi, che fai?». Il verbo *surgere* è lo stesso usato da Gesù nel rivolgersi, secondo il Vangelo, ai tre apostoli Pietro, Giacomo e Giovanni che lo avevano accompagnato sul Monte Tabor, dove Gesù apparve loro trasfigurato e circondato da Mosè ed Elia, rivelando per la prima volta la propria natura divina. I tre apostoli vennero sopraffatti da tale apparizione e caddero a terra. Quindi Gesù, ripreso l'aspetto umano, si avvicinò a loro e li invitò a rialzarsi con le parole «surgite et nolite timere» (Mt 17, 7)¹⁸. Dall'identità del verbo usato si sviluppa un'ampia e complessa similitudine che mette in relazione il sonno e il risveglio di Dante con quello degli apostoli (*Purg.* XXXII, 70-82). Come i tre apostoli pregustarono un anticipo della gloria celeste attraverso la visione della natura divina di Cristo e da ciò furono sopraffatti finché Gesù li fece tornare in sé col comando «Surgite», così il pellegrino, sopraffatto dal suono celestiale dell'inno, è risvegliato dalla stessa parola pronunciata da Matelda. Attraverso tale similitudine viene ridefinita l'identità del pellegrino, visto ora come un apostolo.

Tale assimilazione prefigura il conferimento della missione a Dante da parte di Beatrice: al suo risveglio il pellegrino riceve infatti l'ordine di rivelare, «ritornato di là», ciò che ora gli viene mostrato: «Però, in pro del mondo che mal vive, / al

¹⁷ Oltre al fondamentale N. MINEO, *Profetismo e apocalittica in Dante. Strutture e temi profetico-apocalittici in Dante: dalla «Vita nuova» alla «Divina Commedia»*, Catania, Università di Catania, Facoltà di Lettere e Filosofia, 1968, indico solo alcuni titoli più recenti: M. PALMA DI CESNOLA, *Semiotica dantesca. Profetismo e diacronia*, Ravenna, Longo, 1995; M. TAVONI, *Papi simoniaci e Dante profeta («Inferno» XIX)* (1992), ora in Id., *Qualche idea su Dante*, Bologna, Il Mulino, 2015, pp. 149-225; R. WILSON, *Prophecies and Prophecy in Dante's «Commedia»*, Firenze, Olschki, 2007; G. LEDDA, *Dante e la tradizione delle visioni medievali*, in «Lecture Classensi», 37 (2008), pp. 119-142; L. BATTAGLIA RICCI, «Dice Isaia...». *Dante e il profetismo biblico*, in *La Bibbia di Dante. Esperienza mistica, profezia e teologia biblica in Dante*. Atti del Convegno internazionale di Studi (Ravenna, 7 novembre 2009), a cura di G. LEDDA, Ravenna, Centro Dantesco dei Frati Minori Conventuali, 2011, pp. 49-75; E. BRILLI, *Firenze e il profeta. Dante fra teologia e politica*, Roma, Carocci, 2012.

¹⁸ E vedi più ampiamente per l'intero episodio Mt 17, 1-9. Cfr. anche Mc 9, 1-12; Lc 9, 28-36.

carro tieni or li occhi, e quel che vedi, / ritornato di là, fa che tu scrivi» (XXXII, 103-105). Questa è la prima esplicita investitura profetica di Dante, che sarà ripresa nel canto successivo e in più occasioni nel *Paradiso*. Il comando di rivelare la visione ricevuta è un *topos* della letteratura profetica biblica. Si tratta di un elemento strutturale ben noto anche alla tradizione della letteratura visionaria di argomento oltremondano, ma Dante mette particolare cura nel configurare queste investiture sui modelli del profetismo biblico. Così questa prima investitura traduce con precisione la prima ricevuta da Giovanni all'inizio dell'Apocalisse: «Quod vides, scribe in libro» (Apoc. 1, 10-11).

Quella di Dante si configura come una missione profetica: il viaggio nell'aldilà gli è concesso perché al ritorno scriva un poema nel quale manifesti con piena verità quanto ha veduto, affinché gli uomini siano spinti a convertirsi, ad abbandonare la strada del male per volgersi verso un cammino di salvezza.

Dopo la prima, Beatrice pronuncia, ancora nel paradiso terrestre, una seconda investitura:

«Tu nota; e sì come da me son porte,
così queste parole segna a' vivi
del viver ch'è un correre a la morte.
E aggi a mente, quando tu le scrivi,
di non celar qual hai vista la pianta
ch'è or due volte dirubata quivi». (*Purg.* XXXIII, 52-57)

Qui nell'ordine di «non celare» risuona invece il modello di Geremia: «adnuntiate in gentibus et auditum facite / levate signum praedicate et nolite celare» (Ier 50, 2).

In queste prime investiture sono già presenti tutti gli aspetti della missione profetica di cui Dante è investito: l'attivazione totale dei sensi, per vedere e udire tutto ciò che gli viene mostrato e rivelato; la fissazione nella memoria; la trascrizione fedele in un'opera letteraria; gli effetti benefici e salvifici che tale opera potrà avere per l'umanità.

Sarà poi Cacciaguida, nel canto centrale del *Paradiso*, a ribadire le investiture precedenti, ordinando a Dante di rivelare tutto quanto ha veduto: «rimossa ogni menzogna, / tutta tua vision fa manifesta», a confermare il carattere benefico e salvifico di tale missione: «vital nodrimento / lascerà poi, quando sarà digesta» (*Par.* XVII, 127-132)¹⁹.

Anche tale episodio dell'incontro fra Dante e Cacciaguida si era aperto con una allusione ai due modelli proposti come fondanti nel II canto dell'*Inferno*, Enea e Paolo. L'incontro è infatti illustrato attraverso una similitudine con l'incontro fra Enea e Anchise e con un terzina, tutta in latino, in cui è implicito ma chiaro il riferimento al modello di Paolo:

¹⁹ Rimando in proposito, anche per altri riferimenti bibliografici, a una mia *lectura* del canto: G. LEDDA, *Autobiografismo profetico e costruzione dell'identità. Una lettura di «Paradiso» XVII*, in «L'Alighieri», LI, n.s., 36 (2010), pp. 87-113.

Sì pïa l'ombra d'Anchise si porse,
se fede merta nostra maggior musa,
quando in Eliso del figlio s'accorse.

«*O sanguis meus, o superinfusa
gratia Dei, sicut tibi cui
bis unquam celi ianua reclusa?*». (*Par. XV*, 25-30).

La domanda retorica di Cacciaguida ha una risposta evidente nell'ottica del poema: nessuno ha mai avuto prima d'ora questo privilegio di visitare per due volte il paradiso, una volta da vivente e una seconda dopo la morte, tranne san Paolo. Così, a segnalare l'importanza di questo episodio per la definizione dell'identità di Dante, sono posti all'inizio, come in epigrafe, i riferimenti ai due modelli già stabiliti all'inizio del poema: Enea e san Paolo.

7. Il primo canto del poema suggeriva invece l'importanza dei modelli di David e di Giovanni Battista. La pertinenza davidica della formula «*Miserere di me*» è circolarmente confermata, come già ricordato, nella perifrasi che in *Par. XXXII* indica David come il «cantor che per doglia / del fallo disse '*Miserere mei*'» (vv. 11-12). Ma in tale perifrasi c'è un altro elemento interessante. David è definito «il cantor»: egli non è solo un peccatore pentito, ma è anche un poeta. A questo aspetto Dante aveva del resto già fatto riferimento più volte nel poema.

Nel *Purgatorio* in ogni cornice sono presentati esempi della virtù contraria al vizio purgato ed esempi delle tragiche conseguenze del vizio. Il primo esempio di virtù è sempre tratto dalla vita di Maria, poi seguono altri esempi tratti dalla Bibbia, dalla storia antica o dal mito classico. Nella prima cornice, della superbia, i primi esempi sono gli quelli di umiltà, scolpiti sullo zoccolo della parete della montagna.

Dopo l'esempio di Maria, il secondo esempio in assoluto è quello di David, che ha dunque una posizione di rilievo eccezionale: «Lì precedeva al benedetto vaso, / trescando alzato, l'umile salmista, / e più e men che re era in quel caso» (*Purg. X*, 64-66). Per la prima volta qui David è ricordato anche come poeta, «salmista», ma coerentemente con la presentazione esemplare è caratterizzato soprattutto dall'aggettivo «umile». Infatti, anche se si ricorda la grande impresa politica, militare e religiosa del trasferimento dell'arca santa a Gerusalemme, questa resta sullo sfondo. Invece viene messo in evidenza un particolare di questa vicenda: il fatto che il re, per festeggiare l'avvenimento, non esita a danzare sollevando la veste («trescando alzato»). In tal modo David si umilia al cospetto dell'arca divina. Dante unisce in modo originale l'episodio della danza di David con la sua attività di poeta, prelevando l'aggettivo *umile* dal passo biblico relativo alla danza e applicandolo alla definizione di salmista: «l'umile salmista». È come se l'umiltà di David si riverberasse dalla danza alla sua attività poetica.

Dante incontra David nel cielo di Giove, dove forma la pupilla dell'occhio dell'aquila, a indicare la sua eccellenza tra gli spiriti giusti (*Par. XX*, 37-42). Anche in questo caso è ricordata con enfasi l'impresa del trasferimento dell'arca santa,

ma il vero merito per cui David gode di un così alto grado di beatitudine è il «suo canto», in virtù del quale egli è definito ora «il cantor de lo Spirito Santo», ed era detto prima «l'umile salmista». Ricordato più volte come esempio di peccatore pentito ed emblema di umiltà e di giustizia, David è dunque anche e soprattutto un poeta. E proprio grazie al suo umile canto di penitenza e al canto di lode che tributa a Dio, egli diviene uno dei modelli su cui Dante costruisce la propria identità anche come poeta.

In questo processo è particolarmente importante quanto avviene nel cielo delle Stelle fisse. Qui gli apostoli Pietro, Giacomo e Giovanni accolgono Dante e lo sottopongono a un esame sulle tre virtù teologali: fede, speranza e carità. Il canto XXV è al centro di questa sequenza e si apre con la speranza che il poema che Dante va scrivendo gli possa ottenere la fine dell'esilio, la possibilità del ritorno in patria, l'incoronazione nel battistero di San Giovanni²⁰. In questo quadro si ha anche la ridefinizione del poema, prima chiamato «la mia comedia» (*Inf.* XVI, 127-130; XXI, 1-3), come il «poema sacro / al quale ha posto mano e cielo e terra». Fra i due «titoli» del poema la contraddizione è solo apparente: è proprio grazie alla scelta umile di essere una «comedia» che esso può divenire un «poema sacro». Secondo il Vangelo, «qui autem se exaltaverit humiliabitur et qui se humiliaverit exaltabitur» (Mt 23, 12). Perciò nella cultura cristiana la vera altezza si raggiunge solo attraverso l'umiltà, come insegna non solo Maria, «umile e alta più che creatura» (*Par.* XXXIII, 2), ma anche David, «l'umile salmista» e insieme «il sommo cantor del sommo duce» (*Par.* XXV, 72).

Nel cielo delle stelle fisse, san Giacomo saluta Dante, facendo riferimento al fatto che Dio, per grazia, ha voluto che il poeta, ancora vivente, vedesse il paradiso, affinché potesse riconfortare in se stesso e negli altri uomini la speranza: «sì che, veduto il ver di questa corte, / la spene, che là giù bene innamora, / in te e in altrui di ciò conforte» (*Par.* XXV, 43-45). In tal modo san Giacomo, dopo le investiture di Beatrice e Cacciaguida, precisa il senso del viaggio in paradiso concesso a Dante e il fine della missione che gli è affidata. Inoltre qui si ribadisce e si precisa anche la ripresa del modello paolino nella costruzione dell'identità di Dante e della sua missione. Paolo, come detto in *Inf.* II, fu rapito da Dio in Paradiso «per recarne conforto a quella fede / ch'è principio a la via di salvazione» (vv. 29-30). Se la missione di Paolo si incentrava sulla fede, quella di Dante si incentra su un'altra delle virtù teologali, la speranza, particolarmente bisognosa di essere riaccesa e riconfortata in un tempo di crisi e di devastazione, nel quale l'umanità, come il protagonista nella scena iniziale del poema, sta perdendo «la speranza de l'altezza» (*Inf.* I, 54). Così l'investitura profetica ricevuta da Dante è qui modulata, attraverso una serie di precisi rimandi, sul modello di Paolo. Si osservi in particolare la ripresa strutturale e lessicale: «per recarne conforto a quella

²⁰ Per una trattazione più ampia e approfondita delle presenze bibliche in questo canto, e per ulteriori riferimenti bibliografici, rimando a G. LEDDA, *L'esilio, la speranza, la poesia: modelli biblici e strutture autobiografiche nel canto XXV del «Paradiso»*, in «Studi e problemi di critica testuale», 90 (2015), pp. 257-277.

federe» / «sì che la spene [...] conforte». Ora la missione profetica di Dante è dunque ridefinita in termini assai simili a quella di Paolo: vedere il Paradiso per confortare negli uomini la speranza.

E alla domanda che Giacomo rivolge a Dante sulle fonti della sua speranza egli risponde citando al primo posto David (*Par.* XXV, 70-75). Nel momento in cui la missione di scrivere questo poema assume il fine di riconfortare negli uomini la speranza, al fondamentale modello paolino si sovrappone ancora l'altro grande modello bilico, quello di David. Grazie all'umiltà e al pentimento, l'umile salmista ebbe la grazia di divenire «il sommo cantor del sommo duce», e di comporre il Salmo 9, «la sua teodia», canto di lode e di speranza.

Da questo salmo e da altri testi sacri giunge a Dante, come una pioggia benefica, il dono della speranza. E Dante, nel rispondere a Giacomo, dichiara di essere pronto a far ripiovere a sua volta negli altri uomini la pioggia benefica della speranza che gli scrittori sacri hanno riversato in lui: «sì ch'io son pieno, / e in altrui vostra pioggia repluo» (*Par.* XXV 77-78). L'uso del tempo presente per il futuro «indica l'intenzione di fare o non fare una cosa»²¹: in questo caso la volontà di Dante viaggiatore nell'aldilà di compiere al ritorno la propria missione profetico-poetica, che ha ormai completamente interiorizzato.

8. Nella parte conclusiva di questo stesso canto XXV, il modello paolino viene assunto su un diverso piano: esso diventa decisivo anche per lo sviluppo del motivo, incessantemente ripetuto nella *Commedia*, dell'abbagliamento del protagonista al cospetto della luce divina, riflessa negli angeli e dai beati. Infatti l'altro grande evento nella vita di san Paolo, ancora più decisivo del *raptus* in paradiso, è l'accecamento sulla via di Damasco e il successivo risanamento della vista grazie all'intervento di Anania, ispirato da Dio, episodio da cui proviene anche la formula *vas electionis* (Act 9, 1-18.).

Nel cielo delle stelle fisse, dopo il dialogo con san Giacomo, Dante è abbagliato dalla luce di san Giovanni, ma può recuperare la vista perduta grazie a Beatrice, la quale «ha ne lo sguardo / la virtù ch'ebbe la man d'Anania» (*Par.* XXVI, 11-12). Se Beatrice è paragonata ad Anania, Dante personaggio è implicitamente assimilato a Paolo, e l'assunzione del modello paolino anche relativamente agli scacchi della vista porta avanti il processo di identificazione tra i due, avviato fin dal II canto dell'*Inferno*.

Ciò è confermato quando Dante giunge nell'Empireo ed è avvolto da una «luce

²¹ Per l'uso del «presente *pro futuro*», cfr. F. BRAMBILLA AGENO, *Presente «pro futuro»*, in EAD., *Studi danteschi*, Padova, Antenore, 188-217, dove si spiega: «il presente per il futuro alla prima persona [...] viene usato per indicare l'intenzione di fare o non fare una cosa» (p. 196). In questo caso, forse, «l'intenzione» di Dante personaggio è soprattutto una speranza. Qualche canto più avanti, una volta giunto nell'Empireo, egli sarà rappresentato come il «peregrin che si ricrea / nel tempio del suo voto riguardando, / e spera già ridir com'ello stea» (*Par.* XXXI, 43-45). E già nel canto XXV Dante era indicato da Beatrice come il più ricco di speranza tra tutti gli uomini viventi (vv. 52-57), tanto ricco di speranza da fargli apparire presente l'assolvimento del compito che gli è stato assegnato.

viva» emanata da Dio, il cui fulgore lo fascia come un velo, impedendogli di vedere: «così mi circumfulse luce viva, / e lasciommi fasciato di tal velo / del suo fulgor, che nulla m'appariva» (*Par.* XXX, 49-51). La presenza del verbo «circumfulse» richiama ancora il racconto dell'accecamento di Paolo. Infatti negli *Atti degli Apostoli* tale racconto è ripetuto più volte e sempre con l'uso del verbo *circumfulgere* al perfetto: «circunfulsit eum lux de caelo» (9, 3; 22, 6; 26, 13).

Del resto la terza cantica si era aperta sotto il segno del modello paolino, fin dai primi versi, che riecheggiano la celebre dichiarazione di ineffabilità dell'apostolo a proposito del *raptus* in Paradiso, («audivit arcana verba quae non licet homini loqui», 2 Cor 12, 4): «Nel ciel che più de la sua luce prende / fu' io, e vidi cose che ridire / né sa né può chi di là sù discende». (*Par.* I, 4-6). Tuttavia, se Paolo, coerentemente con la dichiarazione di indicibilità, taceva su tali misteri paradisiaci, Dante invece promette, nel proemio del *Paradiso*, che cercherà di cantare quanto «del regno santo» la sua mente ha potuto comprendere e conservare nella memoria e quanto la sua lingua umana può riuscire a esprimere. Questa è infatti la sua missione: manifestare agli uomini, pur consapevole dei limiti delle proprie risorse linguistiche umane, tutto quanto gli è stato rivelato nel corso del viaggio oltremondano.

E nell'invocare Apollo, figura del Dio cristiano, Dante mescola in modo vertiginoso allusioni ovidiane e linguaggio biblico: «O buono Appollo, a l'ultimo lavoro / fammi del tuo valor sì fatto vaso, / come dimandi a dar l'amato alloro» (*Par.* I 13-15). Quando Dante chiede al dio di essere fatto vaso della virtù divina, allude al modello di san Paolo, designato più volte nel poema proprio con l'epiteto biblico di *vas electionis* (Act 9, 15; *Inf.* II, 28; *Par.* XXI, 127-128). La parola quindi è una cifra verbale di san Paolo, e indica l'uomo come il recipiente nel quale, al di là dei propri meriti, entra miracolosamente la grazia, lo spirito divino per aiutare l'uomo prescelto a compiere la missione di cui è investito, nonostante i limiti delle sue facoltà, le sue debolezze, i suoi peccati.

Subito dopo, invece, alla ripresa della narrazione dopo il lungo proemio, oltre al mito ovidiano di Glauco e il suo «gustar de l'erba», chiamato in causa come un «esempio» che possa dare al lettore almeno un'idea dell'altrimenti ineffabile «trasmunar» del protagonista, viene nuovamente evocato il modello paolino: «S'i' era sol di me quel che creasti / novellamente, amor che 'l ciel governi, / tu 'l sai, che col tuo lume mi levasti» (*Par.* I, 67-75). Si tratta evidentemente di una riformulazione poetica del dubbio di san Paolo nella Seconda Epistola ai Corinzi, dove, alludendo al *raptus* al paradiso, dichiara di non sapere se tale esperienza oltremondana si fosse svolta con il corpo o solo con l'anima fuori del corpo: «sive in corpore sive extra corpus nescio Deus scit» (2 Cor 12, 4).

Così, all'inizio della terza cantica, sia l'impresa straordinaria di scrittura da parte del poeta sia l'esperienza straordinaria da parte del protagonista sono poste sotto il segno del modello paolino, decisivo per la costruzione della duplice identità di Dante poeta e personaggio.

9. Resta da dire qualcosa sulla presenza del modello di Giovanni Battista nel poema, dopo l'allusione nel primo canto, attraverso il «gridare» del protagonista

«nel gran deserto». Una nuova, più esplicita allusione al Battista è alla fine del canto XIII dell'*Inferno*, nelle famose parole del suicida fiorentino, che definisce Firenze come «la città che nel Batista / mutò 'l primo padrone» (*Inf.* XIII, 143-144). La dimensione fortemente fiorentina di questo primo riferimento a san Giovanni Battista è evidente. Egli è il «padrone», il patrono, di Firenze, ma il dannato suicida fiorentino ricorda la leggenda secondo cui Marte, antico patrono pagano della città, attrista questa città che lo ha abbandonato e tradito, con la sua arte, cioè suscitando continuamente la guerra tra i cittadini²². Al discorso del dannato, che richiama l'ira di Marte, le guerre e gli odi che dilanano la città e la rendono trista, e allude inoltre al proprio suicidio sottacendo l'*avaritia* smodata per i beni terreni che lo ha provocato, si contrappone «la carità del natio loco» da parte di Dante, e circolarmente Dante personaggio si ricollega alla Firenze di cui il Battista è il padrone, mentre il suicida alla Firenze dilaniata in una spirale autodistruttiva dalle arti di Marte e dall'*avaritia*.

Ma nel riferimento del suicida forse si può scorgere, come proponeva già Benvenuto da Imola, un più amaro e mordace sarcasmo, che il lettore potrà cogliere meglio quando scoprirà più avanti che molti dei riferimenti al Battista disseminati nel poema saranno allusioni al fiorino, su una faccia del quale era effigiata appunto l'immagine del santo patrono di Firenze²³. E che anzi in qualche caso il Battista sarà una sorta di blasfema metonimia per la moneta.

Infatti, il secondo riferimento a san Giovanni Battista, ben lungi dall'avere valore agiografico e liturgico, ha invece la funzione di alludere al fiorino. Nella bolgia dei falsari, maestro Adamo dopo una lamentosa autocommiserazione per la dolorosa condizione attuale, ammette finalmente la propria colpa di falsificatore di moneta: «Ivi è Romena, là dov'io falsai / la lega suggellata del Batista» (*Inf.* XXX, 73-74). Come spiegherà più avanti, egli ha battuto dei fiorini falsi (vv. 89-90).

In altre parti del poema Dante è molto severo con il fiorino, in quanto la moneta è oggetto di idolatria da parte degli uomini, e tale smisurata avarizia, soprattutto da parte degli uomini di Chiesa, causa conseguenze devastanti nella vita sociale e politica. Così lo definisce «il maladetto fiore» che fiorisce da Firenze, pianta del seme di Lucifero (*Par.* IX, 130). Ma come tutti i beni terreni, la moneta in sé è un bene da usare con misura e moderazione: il peccato è nel desiderio sregolato e infinito, che

²² La diffusione della credenza sull'antico legame fra Marte e Firenze è confermata, pur senza allusioni alla vicenda della statua, ma in riferimento all'area del territorio di Firenze detta Campo di Marte, anche da Brunetto Latini (*Tresor*, I 37). Cfr. anche il commento di A.M. Chiavacci Leonardi, *ad loc.*, per ulteriori riferimenti.

²³ Cfr. in proposito anche E. BRILLI, *Firenze e il profeta*, cit., pp. 171-172.

²⁴ Cfr. in proposito G. ALONZO, *Numismatica dantesca. La «Commedia» tra maledizione e santificazione della moneta*, in *Stella forte. Studi danteschi*, a cura di F. SPERA, Napoli, D'Auria, 2010, pp. 81-105. Per letture dell'episodio di Mastro Adamo pertinenti al tema monetario, benché fortemente interpretative, cfr. R. DRAGONETTI, *Dante et Narcisse ou les faux-monnayeurs de l'image*, in «Revue des Études Italiennes» XI (1965), pp. 85-146; R.A. SHOAF, *Dante, Chaucer, and the Currency of the Word. Money, Images, and Reference in Late Medieval Poetry*, Norman, Oklahoma, Pilgrim Books, 1983, pp. 17-100 e 245-256.

induce alle azioni peggiori e porta nella società un disordine sconvolgente²⁴. Qui invece Dante riconosce la sacralità della moneta, in quanto l'effigie del Battista in essa suggellata è come il segno della legge divina che stabilisce il rispetto della verità quale fondamento di ogni legge etica e di ogni possibilità di convivenza umana e civile.

L'ultimo riferimento di questo tipo è particolarmente interessante perché, pur collocato in un contesto paradisiaco, assume un valore di forte parodia agiografica. Infatti, mentre racconta degli straordinari spettacoli veduti nel cielo di Giove, il poeta eleva una duplice apostrofe, alla stella Giove e a beati giusti che lì ha veduto, perché questi preghino per gli uomini in terra, «tutti sviati dietro al malo essem-plo» (*Par.* XVIII, 126). Infine ricorda il responsabile di tanta ingiustizia terrena, il papa Giovanni XXII, indicandogli invece l'esempio ancora vivo di Pietro e Paolo e del loro sacrificio per la salvezza della Chiesa: «pensa che Pietro e Paolo, che moriro / per la vigna che guasti, ancor son vivi» (*Par.* XVIII, 131-132). La chiusa è affidata al sarcasmo. Il poeta infatti immagina che il pontefice si possa giustificare per il non seguire l'esempio di Pietro e Paolo, in quanto sarebbe tutto preso dall'amore per un altro santo, Giovanni Battista, di cui viene brevissimamente rievocata, come in un fulmineo e parodico martirologio, la vita nel deserto e il martirio subito a causa della danza di Salomè: «Ben puoi tu dire: "I' ho fermo 'l disiro / sì a colui che volle viver solo / e che per salti fu tratto al martiro, // ch'io non conosco il pescator né Polo» (*Par.* XVIII, 133-136). Se l'esempio dei santi martiri è trascurato e rifiutato dal papa, esso è invece posto in questi stessi canti come modello su cui il poeta costruisce la propria identità.

Il brevissimo martirologio parodico, nelle parole immaginariamente attribuite dal poeta al papa Giovanni XXII, viene però conclusivamente rovesciato quando Giovanni viene finalmente visto da Dante direttamente nell'Empireo, dove sarà tra i pochissimi beati lì citati, e con speciale enfasi e onore. L'Empireo appare come una candida rosa i cui petali sono costituiti dai beati o un grande anfiteatro sui cui scanni siedono i beati. Qui da una parte stanno coloro che sono vissuti prima di Cristo e hanno creduto alla sua venuta futura, dall'altra coloro che sono vissuti dopo Cristo. Una delle due linee verticali divisorie tra le due metà dell'anfiteatro ha nel grado più alto Maria, sotto la quale stanno una serie di grandi donne dell'Antico Testamento, Eva, Rachele, Sara, Rebecca, Giuditta e Ruth (*Par.* XXXII, 4-27). La linea che si trova esattamente di fronte ha invece nel suo punto più alto Giovanni Battista, esaltato come il «gran Giovanni, / che sempre santo 'l diserto e 'l martiro / sofferse, e poi l'inferno da due anni» (*Par.* XXXII, 31-33)²⁵. I due aspetti fondamentali della vita del Battista parodicamente ricordati alla fine del canto XVIII, cioè da una parte la vita santa e la predicazione nel deserto, dall'altra il martirio, sono ora ricordati invece con enfasi in un tono di piena celebrazione agiografica.

Il Battista è ricordato anche come modello archetipico tanto della vita mona-

²⁵ Con probabile ricordo del passo evangelico «Non surrexit inter natos mulierum maior Iohanne Baptista» (Mt 11, 11), regolarmente citato dai commentari danteschi.

stica ascetico-contemplativa quanto della predicazione. In questa prospettiva si trova, ancora con un'enfasi speciale, anche nel sistema degli esempi purgatoriali, e in particolare fra gli esempi di temperanza alimentare presentati nella conclusione di *Purgatorio* XXII. La serie di tali esempi, in tutto cinque, e l'intero canto XXII culminano con Giovanni Battista che si nutre solo di miele e di locuste nel deserto: «Mele e locuste furon le vivande / che nodriro il Batista nel diserto; / per ch'elli è glorioso e tanto grande / quanto per lo Vangelio v'è aperto» (*Purg.* XXII, 151-154). Il Battista è il primo asceta e insieme il primo predicatore («vox clamantis in deserto»). Infatti, accanto alla notizia sul suo ascetismo si trova sempre nei Vangeli quella della sua predicazione nel deserto²⁶. L'esempio del Battista come asceta e predicatore, proclamato apertamente dal Vangelo, costituisce anche un più forte ed efficace modello di parola, che corregge quelli della poesia inconsapevolmente salvifica di Virgilio e della poesia non apertamente cristiana di Stazio. Perciò, in quel canto così importante per la riflessione sulla poesia, il Battista è richiamato con la funzione implicita non solo di esempio di sobrietà alimentare, ma anche di predicatore e di martire, la cui parola di annuncio della venuta di Cristo risuona senza limitazioni, con piena consapevolezza e con piena evidenza, al contrario della poesia variamente manchevole e inefficace sotto questo punto di vista di Virgilio e di Stazio.

Dopo aver esaminato, pur brevemente, i riferimenti al Battista disseminati nel poema, si può tornare al primo canto per cercare di cogliere il senso di quella prima allusione. Si può così comprendere che nella selva fiorentina, nel deserto di virtù che è Firenze, l'unico che, pur ancora incapace di annunciare la verità, segue comunque il modello del Battista e grida nel deserto, almeno per proclamare la propria consapevolezza del male e la volontà di pentirsi secondo il modello davidico è, fin dall'inizio, il protagonista del poema.

Spero di aver mostrato, attraverso questi esempi, che la ripresa del testo biblico nella *Commedia* non solo è pervasiva e onnipresente, ma offre anche i modelli per alcune delle strutture fondamentali del testo, modelli proposti in modo decisivo già nei primi due canti del poema.

²⁶ Cfr. Mt 3, 1-4; Mc 1, 2-8.

LUCA CARLO ROSSI
Lettura di *Inferno* XXII*

L'incontro coi diavoli denominati Malebranche, collocato nel dittico *Inf.* XXI-XXII, più la coda dei primi 57 versi del XXIII, segna uno scarto sensibile rispetto ai canti precedenti e a quelli successivi dedicati alle Malebolge. In quelli prevarranno l'orrore, il terrore, il tormento, qui invece, nonostante la presenza di questi stessi elementi, il tono dominante è quello giocoso, irridente. Sono soprattutto i diavoli a condensare i due aspetti opposti: malvagi, ingannatori, sadici aguzzini e insieme ingenui, ridicoli, scalcinati.

Dante prolunga l'effetto del finale ridanciano del ventunesimo collegando i primi 15 versi del ventiduesimo con la sponcia comicità da avanspettacolo esibita da Barbariccia e sottoposti. Ricordiamo che prima di mettersi in marcia per scorre ufficialmente i due poeti, ma con l'intento di metterli in seria difficoltà, i diavoli dai nomi parlanti manifestano la subaltermità al loro condottiero imitando con la bocca il suono emesso dall'orifizio anale di Barbariccia: «ed elli avea del cul fatto trombetta».

Barbariccia fa il trombettiere in modo conveniente alla qualità e ai modi di questi diavoli: ed è un momento 'perfetto' per la piena corrispondenza fra materia scurrile e stile consono, con quelle oscillazioni fra gli estremi espressivi alti e bassi che, appunto, caratterizzano la commedia. E proprio a inizio del canto XXI Dante inserisce un'indicazione sulla sua *comedia* che omette quanto non è necessario, e quindi sottintende che il suonaccio di Barbariccia e le pernacchie della sua masnada ci volevano proprio, in nome appunto del criterio di *convenientia* che qualifica il buon poeta.

Coi primi 15 endecasillabi la voce narrante del Dante poeta assume i toni di un *understatement* quasi britannico per dirci che, nella sua esperienza terrena di scontri militari e di parate, aveva visto in azione strumenti e mezzi di ogni tipo per dare il segnale di avvio, ma mai gli era capitata una così diversa *cennamella*, strumento musicale a fiato, una specie di cornamusa. Nell'elenco delle azioni belliche e delle relative segnalazioni, accuratamente dettagliato, il poeta inserisce un ap-

* Si cita da D. ALIGHIERI, *Commedia. Inferno*, revisione del testo e commento di G. Inglese, Roma, Carocci, 2007.

pello agli aretini vv. 3-4 che allude alla propria realtà autobiografica anteriore all'evento del viaggio ultraterreno e si collega alla stessa serie di guerre della lega guelfa (1289) che aveva appena richiamata a *Inf.* XXI, 95 (paragona con distaccata ironia se stesso tremante ai fanti di Caprona, nel territorio pisano). In entrambi i casi ricorre alla dichiarazione di garanzia autoptica «così vid'io» e «Io vidi già ... né già ... vidi». Pare che l'intera esperienza della bolgia dei barattieri evochi una corrispondenza con quella giovanile militanza, nella quale si mescolano il senso della paura (affrontata con spavalderia) e l'allegria euforica del pericolo scampato.

Del resto, dice la terzina vv. 13-15, non c'è da stupirsi per la scelta di un siffatto segnale di marcia, dal momento che occorre adeguarsi alla situazione in cui ci si trova: «ma nella chiesa / coi santi, e in taverna co' ghiottoni». Così, con questo concetto espresso in forma sentenziosa, Dante chiude ironicamente l'avvio di canto, che sottolinea la sua maestria di poeta capace di abbinare in modo ineccepibile la materia, quale che ne sia il livello, con lo stile più consono. Sembra proprio che abbia ragione Benvenuto da Imola a immaginare un Dante divertito sia nell'ideare sia nello scrivere questo passo («Unde miror si autor quantumcumque abstractus non ridebat quando ista fingeat cum mente, sive quando scribebat cum penna»).

Una volta ricomposta, la voce del narratore riprende il racconto con un primo piano sul nero della pece ribollente per tentare di distinguervi i dannati sottoposti alla cottura. La loro descrizione è condotta su due similitudini consecutive, distribuite ciascuna su due terzine, che introducono nel canto un insistito bestiario dove trovano ricovero, quali corrispettivi dei barattieri, delfini, ranocchi, la lontra, il sorcio, l'anitra, e, correlati ai demoni, il porco, le gatte, un «malvagio uccello», il falcone e lo sparviere (e, recuperato dal canto XXI, i cani). A differenza di altri animali presenti o richiamati nel poema, questi non paiono recare con sé un pronunciato valore simbolico, sembrano piuttosto ricondurre la situazione all'ambito della rappresentazione della realtà, delle *comparationes domesticae*. Lo scopo è non solo quello di ricondurre la vicenda soprannaturale all'esperienza del lettore – che, proprio nelle Malebolge nell'*Inferno* è chiamato direttamente in causa per ben quattro volte sul totale dei sette appelli infernali – ma anche quello di indurre una forma di empatia verso i dannati-vittime, dipinti come animali inoffensivi o comunque familiari (il topo). E, per contro, si intende suscitare distacco dai demoni-aguzzini, tratteggiati come rapaci o come sadiche gatte (già assimilati a cani che assalgono il mendicante nel canto XXI, 67-70).

Interessante verificare la resa visiva dei Malebranche da parte degli illustratori. Per limitarci a pochi esempi, si nota il ricorso a un'iconografia diabolica che non sempre valorizza i dettagli dell'onomastica dantesca né tiene conto dei particolari figurativi e narrativi: Bartolomeo di Fruosino ha solo 4 diavoli, tutti coi ramponi e intenti a straziare il barattiere protagonista del canto. Priamo della Quercia, che ricorre a una visione sinottica dell'intero canto, dipinge 9 demoni (e, sia detto fra parentesi, immerge i barattieri in vasche rivestite con placche di metallo e posate su un fuoco acceso che mantiene il bollore della *tenace pece*, *Inf.* XXI, 8). Chi

meglio rende la varietà individuale dei diavoli, pur sempre scontandosi da una fedele riproduzione dei tratti descritti o suggeriti dal testo poetico, è Sandro Botticelli, nel disegno che, sempre secondo la raffigurazione sincrona dell'intero canto, ce li mostra con un aspetto che mescola elementi inquietanti ed espressioni grottesche, da carnevale, e tutti forniti di arpioni uncinati ciascuno in modo diverso.

Negli esempi considerati il numero dei Malebranche è variabile, e agli illustratori antichi del canto XXII poco interessa rispettare la decina del gruppo distaccato per la ronda e per la scorta (infida) di Dante e Virgilio, un numero scelto forse per replicare quello delle Malebolge stesse. Un'eccezione rispettosa del numero dieci si trova nella miniatura di Francesco Traini, nel magnifico manoscritto di Chantilly (Musée Condé, 597) col commento di Guido da Pisa. Il nome collettivo di questi demoni Malebranche, menzionato la prima volta a XXI 37, esalta la loro funzione di artigliatori dei dannati loro affidati e rispecchia anche la ragione dell'abbinamento coi barattieri: infatti, secondo Francesco da Buti, essi sono «posti a tormentare quelli che hanno avuto male mani ad uncinare, e pigliare danari e doni di quello che non si dee pigliare». E il primo elemento del composto onomastico, l'aggettivo *male*, viene sapientemente applicato anche al loro corrispettivo animale nella locuzione di sapore proverbiale «tra male gatte era venuto il sorco!» v. 58.

Torniamo alle parole del canto. Ecco così che la distesa di pece diventa uno stagno – come poi si dirà a fine canto (il «bogliente stagno» v. 141) – dal quale emergono balenanti come delfini i peccatori o ricorda l'acqua opaca d'un fosso dal quale spuntano i musi dei ranocchi. Anche altrove i dannati erano stati paragonati alle rane che si dileguano nell'acqua davanti alla «nemica / biscia» (*Inf.* IX, 76-77), in un episodio particolarmente spaventoso, quando il Messo celeste irrompe attraversando la palude Stigia per levare da un'impasse fatale Dante e Virgilio, paralizzati davanti all'invocazione di Medusa da parte delle Furie, comparse sulle mura della città di Dite (*Inf.* IX). E il paragone fra rane e «l'ombre dolenti nella ghiaccia» tornerà nel lago congelato di Cocito (*Inf.* XXXII, 31-36). È certo che nell'immaginario medievale le rane vengono assimilate ai falsi profeti e agli eretici, ma in questo canto prevale l'elemento di realtà.

Non tutti i barattieri sono ugualmente veloci nel ritirarsi «sotto i bollori» all'avvicinarsi di Barbariccia o di qualche altro diavolo, preferendo la pena usuale a quella aggiuntiva in caso di scoperta di un temporaneo sollievo. È in questo modo che viene introdotto il personaggio principale per gli eventi del canto, con un suo momentaneo indugio all'arrivo della pattuglia demoniaca, proprio come capita alle rane, precisa Dante, che una «rimane e l'altra spiccia». L'incertezza gli costa un castigo pregustato a parole dagli aguzzini (vv. 40-42) e poi eseguito a più riprese (vv. 55-57, 70-75), in un crescendo che, nelle intenzioni dei demoni, doveva culminare in modo spettacolare. Fra un trattamento e l'altro, per tre volte il dannato risponde alle domande di Virgilio, che parla prima su richiesta di un Dante timoroso di subire una simile cura (vv. 43-47), poi per concessione graziosa di Barbariccia (vv. 61-66), infine per ottenere un'informazione completa (vv. 76-78).

L'innominato barattiere appare in modo sorprendente, appeso per le chiome

incrostate di pece, attorcigliate su un rampone uncinato, tirato su (Dante usa proprio questa espressione), e, bitumato com'è, somiglia in tutto e per tutto a una lontra, il mustelide dalla pelliccia fitta e lucida, abitante dei fiumi. La preda eccita i demoni che istigano Rubicante a scuoiarlo servendosi degli *unghioni*. Per giustificare l'identificazione esatta del demone nominato al v. 34, *Graffiacan*, e di quelli che via via saranno chiamati in causa, Dante narratore sottolinea la propria memoria nell'abbinare il singolo nome col diavolo che lo porta (vv. 37-39), avendoli memorizzati via via che Malacoda li convocava nel canto precedente (*Inf.* XXI, 118-23). L'ordine di questa seconda apparizione è variato rispetto al primo, tranne che per Libicocco e Draghignazzo, che rimangono in quinta e sesta posizione; mentre Alichino e Calcabrina, i primi due demoni dell'elenco di *Inf.* XXI, allineati sul medesimo v. 118, mantengono una posizione rilevante come protagonisti della rissa conclusiva di questo canto XXII.

«Tutta la diecina dei diavoli è impegnata dal barattiere appena sollevato e offerto al loro spasso Graffiacane gli arronciglia le chiome; Rubicante è designato a scuoiarlo con gli unghioni; Ciriatto lo azzanna; Barbariccia lo inforca, ossia lo tiene servendosi delle braccia come dei due rebbi di un forcone; Libicocco e Draghignazzo lo lacerano; Farfarello straluna gli occhi per ferirlo; Cagnazzo lo motteggia; Alichino lo sfida; Calacabrina ne trae partito per sfogare il suo umore litigioso contro il compagno» (T. Sozzi, *Il c. XXII dell'Inferno*, Lectura scaligera, Firenze, 1961, p. 27).

Il dannato rimane anonimo, come molti altri personaggi del poema, e viene dotato di un'identità e di una storia dai commentatori. Tale operazione, inevitabile, rischia in molti casi di sovrapporsi alla volontà dantesca che rivela dei suoi personaggi, in modo esplicito o allusivo, solo quanto gli serve nell'economia narrativa e morale del racconto. Di questo barattiere ci viene detto che è Navarrese, che è figlio d'arte, perché il padre è definito *ribaldo*, di fatto sinonimo di barattiere, nel senso di imbrogliatore, truffatore; inoltre il padre è uno scialacquatore autodistruttivo, forse suicida (dilapida i propri beni e la propria persona), perfetto per il bosco sterile del canto XIII. La madre, forse impossibilitata a mantenerlo, lo ha mandato a servizio di qualche nobile; introdotto dal più basso livello nel mondo del potere, egli avanza nella scala sociale fino a entrare nella corte del valente re Tebaldo e profittare fraudolentemente della posizione raggiunta per tornaconto personale. Ogni altro dettaglio è aggiunta incontrollabile del secolare commento, a partire dal nome proprio assegnatogli: Ciàmpolo. Per Dante il personaggio deve restare anonimo, e il riconoscimento esatto non è necessario, trattandosi di una figura legata a cronache locali, non alla grande Storia o alle pagine della letteratura. Storico è invece il buon re Tebaldo, anche se è impossibile stabilire quale sia degli omonimi, il padre o il figlio; potrebbe far propendere per il primo la reiterata menzione come poeta del «rex Navarre» nel *De vulgari eloquentia* (1, 9, 3), ma nulla lo garantisce.

Storico è anche il secondo dei due dannati che il Navarrese nomina come suoi vicini sotto la pece, entrambi sardi: si tratta del nobile sassarese Michele Zanche, che favorì gli interessi dei genovesi, i quali nel Duecento si contendevano coi pi-

sani il controllo della Sardegna. La connessione fra questo sommo faccendiere truffaldino («barattier ... non piccol, ma sovrano», v. 87) e il nobile genovese Branca d'Oria, che lo fece assassinare a tradimento, è garantita da quanto si leggerà a *Inf.* XXXIII, 142-47.

Nessuna notizia accertabile invece si recupera su frate Gomita, ricettacolo di ogni frode, che si vanta di aver venduto la libertà ai nemici del suo signore, identificato da qualche glossatore trecentesco nel giudice pisano Nino Visconti, che troveremo in *Purgatorio* VIII. E così mediante i due barattieri sardi si mettono in luce i collegamenti con le due potenze continentali che si contendevano la supremazia nell'isola.

Il Navarrese riferisce le parole dei due sardi registrando con esattezza la forma locale *donno*, da *dominus*, e il tecnicismo giuridico *di piano*, ossia senza vincoli, che indica la modalità spiccia, per le vie brevi, con le quali il gallurese Gomita libera i nemici arrestati in cambio di denaro («danar' si tolse e lasciollì di piano», v. 85). Fra parentesi si può segnalare che il termine *donno* è lo stesso che nel *De vulgari eloquentie*, 11, 7 Dante ricorda per condannare la parlata locale dei sardi, che imitano il latino come le scimmie imitano gli uomini.

Il Navarrese nota infine che i due barattieri sardi sono instancabili nel parlare della loro isola: «a dir di Sardigna / le lingue lor non si sentono stanche» (vv. 88-90), un tratto questo che si direbbe preso dal vivo, come ancor oggi si può constatare quando due isolani si incontrano 'in continente'. Se ne accorge il chiosatore pisano Francesco da Buti (fine Trecento) quando ipotizza il contenuto delle loro parole: «E puossi intendere qui ch'elli diceano delle baratterie ch'aveano fatte in Sardigna, o vero delle condizioni dell'isola, e per questo si può intendere che i Sardi sono grandi parlatori». Ma oltre a una possibile notazione etnografica, importa che per i due dannati «il pensiero della patria perduta vale come supplemento di pena» (Giorgio Inglese commento *ad locum*).

L'innominato barattiere si trova fra due fuochi: da una parte i Malebranche che lo straziano con le unghie, con le zanne e con gli uncini, rendendogli preferibile la bollitura dentro la pece; dall'altra Virgilio con le sue domande incalzanti, indifferente alle torture inflitte al dannato: mentre quello osserva ancora stupito, senza parole, il proprio braccio lacerato, Virgilio gli chiede chiarimenti sulla precedente dichiarazione e lo fa *sanza dimoro* 'senza esitazione' (v. 78).

Per liberarsi dal doppio fuoco di fila, il Navarrese dapprima si sottrae al supplizio meno doloroso, ossia alle richieste di Virgilio, accampando la scusa di un demone minaccioso che gli digrigna i denti, ed è pronto, come dice con linguaggio canagliesco, a *grattargli la tigna*. Poi escogita un inganno, avendo a disposizione un repertorio e un'inventiva smisurati (v. 109), e dimostra di essere più malizioso e acuto di quell'armata Brancaleone dei Malebranche. Finge infatti di voler procurare nuovi dannati sia per l'intervista di Virgilio e di Dante («Se vo' volete vedere o udire ... toschì o lombardi», vv. 97-99) sia per il ludibrio dei demoni, ingannando i compagni di pena, che egli richiamerà in superficie con il segnale convenuto (un fischio) per indicare l'assenza dei vigilanti. Non solo: si

compiace anche della propria astuzia malvagia quando riesce ad aggravare la pena dei suoi simili, che passano dalla pece bollente alle torture più efferate. Così almeno tenta di far credere quando Cagnazzo esprime il disappunto davanti alla sua proposta (vv. 106-11).

Il Navarrese fa conto sull'istinto cieco e quindi stupido della brigata demoniaca, vogliosa di tormentare le anime che escono dal ribollente stagno in cerca di momentaneo ristoro (vv. 115-17), e ha ragione. Alichino – che, come gli altri comilitoni, è dotato di ali, presenti fin nel suo nome – abbocca alla sfida e promette di afferrare al volo il dannato, senza bisogno di inseguirlo a piedi lungo l'argine digradante, certo com'è dell'inferiorità fisica e strategica del dannato. È un momento importante per la singolarità del racconto e Dante autore sente il bisogno di rompere l'illusione narrativa e di invitarci individualmente ad ascoltare il racconto di un gioco senza precedenti.

«O tu che leggi, udirai nuovo ludo» (v. 118). È il quinto appello al lettore che troviamo nell'*Inferno*, è anche il più breve di tutti, pure dei successivi: un solo endecasillabo, per non distrarre troppo né rimandare di molto la soddisfazione della curiosità. Richiama e completa la notazione metaletteraria dei primi versi del canto: lì si sottolineava la coerenza di stile e materia, a dispetto della scurrilità, che era dunque necessaria, qui si esibisce l'assenza di precedenti, l'assoluta originalità dello scontro imminente. La rivendicazione di novità e di superiorità della *Commedia* è particolarmente insistita nella serie dei canti dedicati alle Malebolge; e, per meglio rilevare la singolarità della quinta bolgia, si potrà notare che fra i barattieri non compare alcun esempio tratto dai classici o dalla Bibbia, che pure ne contengono; quelli dei canti XXI-XXII sono tutti peccatori moderni.

Il ludo in questione non è la grandiosa lotta fra gli angeli fedeli e gli angeli ribelli, bensì una sorta di parodia delle battaglie, dei tornei e delle giostre evocate in apertura di canto. La preda beffa i giocatori che si credevano più furbi e da potenziali ingannatori diventano beffati. Questa milizia sgangherata e degradata forse sa che il diavolo «è bugiardo e padre di menzogna», come apprenderà nel canto successivo Virgilio, a proposito della falsa notizia spacciatagli da Malacoda, accolta senza incertezze (*Inf.* XXIII, 144). Ma quel che i Malebranche ignorano è che anche il dannato può essere bugiardo e padre di menzogna anche più di loro, tanto più quando è un imbroglione professionista.

Il Navarrese è per giunta un capace negoziatore: fa credere che esiste un accordo fra i barattieri sommersi e quelli emersi, crea tensione all'interno della pattuglia (lo scettico Cagnazzo contro il confidente Alichino), accetta la sfida di Alichino, che gli propone di tentare il tuffo nella pece, offrendogli anche un vantaggio, tanto lo avrebbe acchiappato volando, e infine, approfittando di un momento propizio, spicca un salto liberandosi dalle braccia di Barbariccia. Il gesto audace provoca un diffuso senso di colpa fra i demoni, soprattutto in Alichino che, librandosi in volo, gli grida: «Ti ho già preso!». Ma la paura del Navarrese lo rende più veloce delle ali diaboliche: sparisce sotto la tenace pece, mentre Alichino, lanciatisi in picchiata, tenta di evitare l'immersione con una brusca cabrata. La spro-

porzione fra il dannato, umile beffatore, e il diavolo, presuntuoso beffato, viene illustrata con un paragone disteso su una terzina (vv. 130-32) che trasferisce nel mondo animale la situazione venatoria che vede impegnato un nobile falco e una buffa anatra. La scelta dei animali è quanto mai precisa in rapporto ai due contendenti: come spiega Benvenuto da Imola

Et hic nota quantum ista comparatio sit conveniens proposito. Falco enim avis volans alte, rapax valde bene figurat Alichinum alatum et unguatum; anas vero bene figurat Ciampolum et omnem baratarium, quia anas est animal aquaticum, palustre, aptum ad natandum, quia habet pedes membranales, sicut iste natat in stagno isto; anas est animal gurdum et aviditate cibi intrat retia et illaqueatur, ita baratarius est cupidus et aviditate lucri intrat picem et inviscatur;

[Il falco è un uccello che vola in alto, rapace in sommo grado e bene raffigura Alichino che ha ali e artigli; l'anatra rappresenta bene Ciampolo e tutti i barattieri, perché è un animale palustre, capace di nuotare, come costui nuota nello stagno di pece; ed è ingordo e per avidità cade nelle reti e resta imprigionato, così come il barattiere è avido di guadagno ed entra nella pece e vi resta invischiato.]

Nella frazione di secondo prima della scomparsa del Navarrese, interviene volando Calcabrina, mosso sia dalla rabbia per la beffa messa in atto sia dal desiderio di vedere la zuffa fra il dannato e Alichino. Ma la scomparsa del barattiere obbliga Calcabrina a sfogare l'aggressività sul compagno proprio a pelo della pece ribollente.

Sono sequenze rapidissime che la narrazione stenta a rendere in tempo reale. È tutto un movimento di artigli, uno scontro fra rapaci, con Alichino che reagisce come uno *sparvier grifagno*: il tecnicismo venatorio indica lo sparviero catturato dopo la muta e con gli occhi rossi, dettaglio questo che aggiunge al volto del demone un elemento descrittivo sinora omesso.

I due che si erano *ghermiti* – afferrati con gli artigli – al v. 138 sopra il fosso, sono costretti a lasciare la presa per il contatto rovente con la pece: «Lo caldo *sghermitor* sùbito fue» (142 con abile gioco etimologico), ma ogni tentativo di riprendere quota è impedito dalla vischiosità ustionante del «bogliente stagno» (v. 141). Ecco allora che Barbariccia, scornato come tutta la milizia, organizza i soccorsi, distribuendoli sulle due rive, e trasformando gli *uncini* di tortura in mezzo di salvezza per i due che ormai somigliano in tutto e per tutto a due uccellacci cotti in crosta, dopo essere stati catturati con la tecnica della *pania*, la sostanza collosa

porser li uncini verso li 'mpaniati,
ch'eran già cotti dentro dala crosta (149-50)

Chi la fa l'aspetti, vien da dire: nel canto precedente i diavoli cuochi tengono immersi i barattieri con gli *uncini*, proprio come si fa nelle cucine perché la carne non galleggi nella pentola (*Inf.* XXI, 55-57), qui ora, in questo finale movimen-

tato, diventano a loro volta un manicaretto non previsto, recuperato sempre con *li uncini*. La ripetizione del termine *uncini* nei due passi garantisce l'intenzione di un richiamo interno al racconto della quinta bolgia.

Davanti a questo momento di emergenza, con il rovesciamento di situazione fra il dannato e i custodi della bolgia, i due viandanti prendono il destro per defilarsi, quasi in punta di piedi, certi di essere diventati, almeno per ora, l'ultimo dei problemi dei Malebranche, presi da un concreto e appiccicoso impaccio: «E noi lasciammo lor così impacciati».

I protagonisti del canto, i demoni ciabattoni e il dannato imbroglione, sono tratteggiati in modo da renderli divertenti, quasi simpatici e attenuano per questo l'elemento morale sotteso alla sosta nel settore riservato agli imbroglioni fraudolenti, ai politici corrotti, ai professionisti della *baratteria*, che è – si ricordi – l'accusa che provoca l'esilio di Dante. Difficile, anzi impossibile, spiegare questa palese 'sospensione del giudizio' (non vi sono le invettive come contro i papi simoniaci, gli indovini, i ladri, ecc.). Forse è un modo per esorcizzare un fatto traumatico. Sta di fatto che il riso di Dante ideatore e scrittore dell'episodio, come lo immagina Benvenuto da Imola, rispecchia l'effetto provocato su generazioni di lettori. Gli elementi raccapriccianti e crudeli del racconto, la condanna implicita del peccato commesso, vengono attenuati dai modi grotteschi, eccessivi, della realizzazione artistica, che attenua l'effetto di realtà, e mescola dettagli orrorifici con strizzate d'occhio che li neutralizzano. La paura di Dante personaggio ha qualcosa di infantile, perché è un misto di terrore e di attrazione, di spavento e di piacere.

Chiudo su un richiamo divertito a questa situazione, che bene coglie e replica il sapore eroicomico dell'avventura di Dante spaventato dai minacciosi musi e ceffi satanici. Lo ha effettuato Alessandro Manzoni nei *Promessi sposi* (cap. 23, 68) quando riferisce la percezione che don Abbondio ha dei bravi, mentre va a liberare Lucia per incarico del cardinal Federigo, cavalcando accanto all'Innominato convertito, e poco prima di passare accanto alla taverna denominata – vedi caso – Malanotte.

Entrano nella valle. Come stava allora il povero don Abbondio! Quella valle famosa, della quale aveva sentito raccontar tante storie orribili, esserci dentro: que' famosi uomini, il fiore della braveria d'Italia, quegli uomini senza paura e senza misericordia, vederli in carne e in ossa; incontrarne uno o due o tre a ogni voltata di strada. Si chinavano sommessamente al signore; ma certi visi abbronzati! certi baffi irti! certi occhiacci, che a don Abbondio pareva che volessero dire: fargli la festa a quel prete? [...] Intanto s'andava avanti per un sentiero sassoso, lungo il torrente: al di là quel prospetto di balze aspre, scure, disabitate; al di qua quella popolazione da far parer desiderabile ogni deserto: Dante non istava peggio nel mezzo di Malebolge.

ANDREA BATTISTINI*

ALBE E TRAMONTI NEL *PURGATORIO* DANTESCO**

Dante assiste nel *Purgatorio* a quattro albe e a tre tramonti. Il tramonto del sole è descritto nei canti IX, XVIII e nel XXVII, secondo una dislocazione certo non casuale, trattandosi sempre di multipli di nove, e quindi anche di tre. Il sorgere del sole è descritto nel I canto, nel IX, nel XIX e nel XXVII. Tutte le albe cadono in punti di cesura strutturali e in coincidenza con riti di passaggio molto significativi. Nel I canto il nuovo giorno segna il passaggio dal ristretto pertugio dominato dalla notte infernale alla vista luminosa e all'orizzonte immenso di un cielo trasparente; nel IX segna il passaggio dall'antipurgatorio al Purgatorio vero e proprio; nel XIX si passa dai peccati per «malo obietto» (superbia, invidia, ira) e per «poco di vigore» (accidia) ai peccati per «troppo di vigore» (avarizia, gola, lussuria) (*Purg.* XVII, 95-96); nel XXVII si ha il transito nel Paradiso terrestre. Come tutti sanno, poco prima dell'alba Dante fa dei sogni, già molto studiati e che non saranno oggetto di questo intervento.

Appena uscito dalla notte dell'*Inferno* Dante si trova ad assistere all'aurora di un nuovo giorno che prelude all'apparizione di quel sole annunciato al v. 107 con le ultime parole di Catone («lo sol vi mosterrà»). Quel sole che, apparso già nel canto I dell'*Inferno*, in realtà non aveva menato «dritto altrui per ogni calle» (v.

* Si stampa in versione completa l'ultimo lavoro del Prof. Andrea Battistini, di recente deceduto. La sua scomparsa è stata per noi italianisti una grande perdita, per le competenze vastissime dello studioso, l'originalità dei suoi interventi e lavori, le posizioni critiche sempre aggiornate e insieme puntualmente documentate. Tocca a me, in quanto ospite delle mie *Lecturae*, ricordarne la profondità dell'impegno, la serietà estrema dello studioso, il letterato acuto e curioso, la grande apertura e vastità di interessi.

E sono forse sempre io a serbare il pregio del suo ultimo emozionante incontro, il ricordo più penetrante e la più commovente immagine di un uomo sempre appassionato del suo lavoro, tanto da aver voluto a tutti i costi partecipare ai nostri incontri danteschi, nonostante le preoccupazioni dei medici, per regalarci le ultime pagine di una esistenza densa di successi professionali di alto profilo, di cui noi tutti oggi raccogliamo l'eredità (N.d.C.).

** Il testo riproduce, integrata con le note, una lezione tenuta il 15 ottobre 2019 all'Università di Chieti-Pescara all'interno di un ciclo organizzato dalla prof.ssa Valeria Giannantonio, che si ringrazia ancora per l'invito e per l'ospitalità. Di quell'occasione il dettato conserva l'inedere schematico e la forma colloquiale.

18), una volta che Dante è arrivato in Purgatorio indica ai pellegrini come «prendere il monte a più lieve salita» (*Purg.* I, 108). Non c'è soltanto il sole che per contrasto suggerisce un parallelo tra il paesaggio del I canto del *Purgatorio* e quello del I dell'*Inferno*, un canto ancora ambientato sulla superficie terrestre, in quanto sarà solo dal III che Dante si troverà nell'«aere senza stelle» (v. 23). Oggi che dalla critica anglosassone è venuto di moda fare dei *Vertical readings*¹, ossia commentare insieme i canti con lo stesso numero nelle tre cantiche, non stupisce più di trovare molti punti di contatto, anche se di segno opposto. La *Commedia* comincia con Dante che ha appena passato «la notte [...] con tanta pietà» (*Inf.* I, 21) e vede i primi raggi del sole, così come al principio del *Purgatorio*, uscito «fuor de l'aura morta» (*Purg.* I, 17), è colto dai primi bagliori del giorno. Dante entra nella selva oscura «pien di sonno», ma là non fa nessun sogno profetico. Arriva anche là «al piè d'un colle» (v. 13) illuminato dal sole, prefigurazione della montagna del Purgatorio, ma non lo può salire. Il monte visto nella prima cantica poco dopo essersi ritrovato nella selva oscura appare a Dante «diletto» (v. 81), ma all'*Inferno* il diletto è totalmente precluso, come Virgilio spiega al centauro Chirone: «necessità 'l ci 'nduce, e non diletto» (*Inf.* XII, 87). Invece alla vista del «dolce color d'oriental zaffiro» Dante dice che la visione del nuovo paesaggio «a li occhi miei ricominciò diletto» (*Purg.* I, 13 e 16), rinnovando alle sue sensazioni il piacere della vista, con un «diletto» che si lega bene al clima di lucentezza, leggerezza, serenità, pace di un luogo che viene interiorizzato con una ricca serie di aggettivi: «dolce» (v. 13), «sereno» (v. 14), «puro» (v. 15).

Non essendosi ancora fatto giorno, Dante è attratto dal chiarore del cielo che precede l'alba («puosi mente / a l'altro polo», vv. 22-23), così come nell'*Inferno* «guardai in alto» (I, 16). Là però ciò che vide lo fece retrocedere perché il suo sguardo incontrò solo la lonza «di pel maculato» e dalla «gaetta pelle», mentre in *Purg.* I, 13 e 19-20 trova appunto il «dolce color d'oriental zaffiro» e «lo bel pianeta che d'amar conforta» e che «faceva tutto rider l'oriente». Con una mirabile metafora che proietta sulla natura il riso umano, Dante conferma indirettamente il «diletto» che gli procura la vista del cielo nell'imminenza dell'alba perché nel *Convivio* aveva spiegato che il riso è una «corruscazione de la dilettazione de l'anima, cioè uno lume apparente di fuori secondo sta dentro» (*Conv.* III, viii 11). Non solo ma questo *locus amoenus* che apre il *Purgatorio*, e che con una struttura ad anello si collega alla parte finale della cantica, in cui, come vedremo, l'alba introduce il paesaggio bucolico dell'Eden, è situato presso il mare, essendo il Purgatorio un'isola («Noi eravam lunghesso mare ancora», II, 10), ed è un elemento naturale che, sia pure attraverso una similitudine, compariva anche nel I dell'*Inferno*, dove Dante si era paragonato a «quei che con lena affannata» è «uscito fuor del pelago a la riva» e «si volge a l'acqua perigliosa e guata» (*Inf.* I, 22-24) e dunque si riallaccia al «mar sì crudele» citato in *Purg.* I, 3.

Questi molteplici richiami paesistici al I canto dell'*Inferno*, legati al momento

¹ *Vertical Readings in Dante's Comedy*, ed. by G. CORBETT & H. WEBB, Cambridge, Open Book Publishers, 2016-2017, 3 voll.

dell'alba con cui si apre il *Purgatorio*, tutti sicuramente intenzionali, sembrano avere due funzioni. Essendo Dante ancora ai piedi della montagna, servono a conservare il ricordo ancora vivo della «morta poesi» (v. 7), dell'«aura morta» (v. 17), del «mar sì crudele» (v. 3), della «profonda notte» (v. 44) e lasciano intendere che accanto all'innocenza e alla letizia spirituale deve ancora coesistere, fino all'immersione nel Lete, la memoria dei peccati commessi e il conseguente esercizio della penitenza, in modo che la luce non fa ancora dimenticare le tenebre, la vita la morte, il diletto la tristezza. Paura e speranza sono le due facce della parenesi omiletica medievale. Ma soprattutto fanno vedere, per contrasto, che Dante è passato da un luogo di perdizione a un luogo di purificazione che risveglia la speranza e la letizia spirituale. L'atmosfera cupa e oppressiva che suscitava orrore è sostituita da un paesaggio dominato dalla luce del nuovo giorno che si riverbera perfino sul volto di Catone. Comincia, con il sorgere del sole, quel regno della luce che è al tempo stessa luce fisica e metafisica. Non è un caso che la descrizione dell'alba è accompagnata da verbi altamente simbolici: «e qui Calìopè alquanto *surga*» (v. 9), «ma qui la morta poesi *resurga*» (v. 7), «lo sol vi mosterrà, che *surge* omai» (v. 107). Come si sente, il sorgere del sole si evolve in simultanea con il risorgere dello spirito e con il risorgere della poesia, che deve innalzarsi di pari passo con la materia trattata.

Il sorgere dell'alba ha quindi un valore figurale: non è solo un'indicazione temporale, ma l'allegoria della risurrezione dello spirito. Non dimentichiamoci che questo è il giorno di Pasqua, giorno della risurrezione, così come il giorno con cui era cominciato il viaggio dantesco all'Inferno era il venerdì santo, giorno della Passione. Per il Medioevo e per Dante in particolare ogni elemento naturale rappresenta sempre valori spirituali. Lo dice bene Alano di Lilla, citato da Curtius: «Omnis mundi creatura / quasi liber et pictura / nobis est speculum». Nel leggere l'intera *Commedia* non si dovrebbe mai perdere di vista quello che sembra essere «il modello analogico privilegiato secondo il quale l'intero poema dantesco è costruito»², ossia il salmo 113, «In exitu Israel de Aegypto», che non a caso è cantato ai primi raggi del sole dalle anime recate in Purgatorio dall'angelo nocchiero (II, 46). Forse è ancora più significativo che, a parte una sua citazione anche nel *Convivio*, è preso da Dante, tra i tanti salmi possibili, per spiegare a Cangrande della Scala i significati polisemici della *Commedia*. In effetti, come nel salmo ci sono tre momenti, quello della cattività in Egitto, quello della permanenza nel deserto e sulla montagna del Sinai e quello della Terra Promessa, così la *peregrinatio* dantesca ripercorre i tre regni ultraterreni³. La conseguenza più naturale diventa quella di pensare che Dante si senta come Mosè, destinato a portare l'umanità «de

² M. PICONE, *Canto II*, in *Lectura Dantis Turicensis: Purgatorio*, a cura di G. GÜNTERT e M. PICONE, Firenze, Cesati, 2001, pp. 29-41, a p. 34,

³ Ivi, pp. 34-35, dove ci si rifà a Ch. SINGLETON, «In exitu Israel de Aegypto» (1960), in ID., *La poesia della «Divina Commedia»*, trad. it., Bologna, Il Mulino, 1978, pp. 495-520 e D.J. TUCKER, «In exitu Israel de Aegypto»: The «Divine Comedy» in the Light of the Easter Liturgy, in «The American Benedictine Review», XI (1960), pp. 43-61.

statu miserie et perducere ad statum felicitatis» (*Ep.* XIII, 15). La *Commedia* non è soltanto un testo letterario ma, alla lettera, un Vangelo, nel senso che reca all'umanità la buona novella e le insegna come salvarsi, appartenendo, come si dice ancora nell'Epistola a Cangrande, al genere della filosofia morale, «non ad speculandum, sed ad opus inventum» (ivi, § 16).

A differenza degli altri viaggi oltramondani del Medioevo, che sono approssimativi e indeterminati, la cronologia e i luoghi danteschi sono raffigurati con la massima precisione, ma al tempo stesso il significato allegorico che li riveste li fa diventare dei paesaggi liturgici, quando non mistici. Esempio, nella descrizione dell'«ora mattutina» (v. 115), il colore del cielo che è detto uguale a quello dell'«orientale zaffiro», vale a dire di quella pietra specificata nella variante orientale perché più pregiata. In una *lectura* memorabile Ezio Raimondi ha richiamato in proposito il *De lapidibus* di Marbodo⁴, dove si afferma dello zaffiro che, oltre a essere «species puro simillima coelo» (il che giustifica la similitudine), «tollit et ex oculis sordes, ex fronte dolorem», quindi la sporcizia dei peccati, «educit carcere vinctos», e quindi libera dalle catene del peccato, «placatum deum reddit, precibusque faventem», «ad pacem [...] reconciliandam»⁵. È poi ben noto che lo «zaffiro» è il simbolo della purezza e della castità, essendo tradizionalmente una pietra preziosa associata a Maria Vergine. È soprattutto il *Liber specialis gratiae* di Matilde di Hackeborn, uno dei testi più noti della mistica medievale, a immaginare Maria seduta su un trono di zaffiro ornato di perle bianche e dotata per la sua purezza di un cuore fatto di questa pietra preziosa, cara quindi alla devozione mariana.

Infatti in *Par.* XXIII, 101-02 Maria è «il bel zaffiro / del quale il ciel più chiaro s'inzaffira». Limpidezza, trasparenza e purezza del cielo vogliono anche dire che per accedervi non basta l'intelligenza ma occorre la semplicità di cuore posseduta anche dai poveri di scienza come Maria, che tuttavia sanno amare⁶, a preludere sia al prossimo rito del «giunco schietto» (*Purg.* I, 95), simbolo di umiltà, sia all'esortazione virgiliana rivolta all'«umana gente» di stare contenta «al quia» (III, 37). Ma forse si può aggiungere anche qualche altro minimo dettaglio che arricchisce il valore spirituale dei primi segni luminosi del giorno di Pasqua. Il profeta Ezechiele (1, 26) scrive, ancora in riferimento al cielo, che «super firmamentum, quod erat imminens caput eorum, quasi aspectus lapidis sapphiri similitudo throni». Soprattutto si dovrebbe rinviare a una epistola di papa Innocenzo III, per il quale «Sapphiri serenitas spem ... significat» (*PL*, 214, col. 180), perché nel regno del Purgatorio le anime, destinate a una salvezza certa, vivono l'espiazione dei loro peccati sorretti dalla speranza della beatitudine.

⁴ E. RAIMONDI, *Rito e storia nel I canto del «Purgatorio»*, in ID., *Metafora e storia. Studi su Dante e Petrarca*, Torino, Einaudi, 1970, pp. 65-94, a p. 70.

⁵ MARBODO DI RENNES, *Liber lapidum* (1096), in ID., *Lapidari*, a cura di B. BASILE, Roma, Carocci, 2006, p. 46.

⁶ Cfr. M. MALAGUTI, *La metafisica del volto. Una lettura di Dante*, Bologna, Futurithema, 1996, pp. 146-49.

Anche gli altri elementi che appaiono in cielo in quel principio di giorno sono altrettanto gravidi di significati salvifici: la costellazione dei Pesci in cui appare Venere è un simbolo cristologico, e Venere stessa, «lo bel pianeta che d'amar conforta» (v. 19), è detta Lucifero perché di mattina sorge poco prima del Sole quasi lo volesse preannunciare. Sul finire del canto è trascorso il tempo necessario perché la luce venga ad aumentare. Per questo si legge che «l'alba vinceva l'ora mattutina» (v. 115), e in quel «vinceva» c'è tutto il senso di una forza gioiosa che sprigiona energia e sbaraglia ogni ostacolo, con il dato letterale del giorno che viene arricchito del dato spirituale e allegorico della luce della Grazia illuminante che viene prevalendo sull'oscurità delle tenebre. Con la luce trionfante diventa possibile scorgere il mare su cui essa produce uno scintillio che sembra essere un trasalimento. Ma un verso come «conobbi il tremolar de la marina» (v. 117) è uno di quelli che non si possono spiegare in tutte le sue sfumature perché è davvero ineflabile. Non per caso D'Annunzio se ne è appropriato senza modificarlo per esprimere la commozione del pastore che annuncia con l'avvistamento del mare l'arrivo al piano, la fine della transumanza e quindi il ritorno a casa, in una situazione purgatoriale: «O voce di colui che primamente / conosce il tremolar della marina». Nella dialettica dell'intertestualità anche Dante a sua volta si è rifatto alla fonte classica dell'*Eneide*, il cui esametro «splendet tremulo sub lumine pontus» (*Aen.* VII, 9) ha ispirato anche Ovidio e Claudiano. Ma nel passaggio dall'aggettivo «tremulo» al verbo sostantivato «tremolar» il verso di Dante ci guadagna in suggestione pur conservando la stessa prevalenza delle consonanti liquide presenti in Virgilio.

Tutto è pronto per la liturgia del rito e l'alba è di esso momento imprescindibile perché è il punto in cui la luce mette finalmente in fuga le tenebre del peccato («...che fuggia innanzi») ed è l'identica situazione di quando Dante, purificatosi dopo avere attraversato il muro di fuoco dell'ultima cornice, è pronto per entrare nell'Eden, proprio quando «le tenebre fuggian da tutti lati» (*Purg.* XXVII, 112). Dante continua a rimanere silenzioso, in un'atmosfera assorta di solitudine. Anche qui il «solingo piano» (v. 117) e ancora di più il «lito diserto» (v. 130) potrebbero far ricordare la «piaggia diserta» di *Inf.* I, 29 il «gran diserto» (*Inf.* I, 64), la «diserta piaggia» (*Inf.* II, 62) in cui Dante si viene a trovare all'inizio dell'*Inferno*, ma la differenza è radicale. Là il deserto incuteva disperazione e angoscia, qui è la condizione di un raccoglimento interiore che serve a valorizzare la semplicità e al tempo stesso la gravità ieratica dei gesti liturgici.

L'opposizione con l'*Inferno*, che esiste anche nella similarità (il deserto), è un po' il basso continuo o il *Leitmotiv* della condizione aurorale di principio *Purgatorio*. Nel canto II, che costituisce lo sviluppo e il sigillo delle precisazioni temporali contenute nel canto I, l'antitesi gioca sul fatto che il Purgatorio sorge agli antipodi del punto, presso Gerusalemme, in cui si entra all'*Inferno*. L'orologio cosmico disegnato nelle prime tre terzine del canto II, abituale in quanto vuole riportare la situazione dell'individuo compartecipe delle vicende dell'intero creato, fa vedere che sul Gange, cioè nell'estremo oriente, è mezzanotte, quindi a Gerusalemme, che è a 90 gradi, sono le sei del pomeriggio, cioè è il tramonto, e dun-

que per Dante, nella parte opposta della Terra, le sei del mattino e il biancore dell'alba, che significa appunto «bianca», dopo essere diventato rosso per la rifrazione dei raggi solari ancora sotto l'orizzonte, assume il colore giallo oro dell'aurora quando il sole fa la sua apparizione. Il trascorrere del tempo è designato attraverso il trascolorare cromatico. Ma oltre al senso del tripudio definitivo della luce, ciò che qui importa è il senso ancora una volta spirituale del fenomeno naturale, messo opportunamente in rilievo da Benvenuto da Imola con un parallelo tra l'approdo di Dante in Purgatorio e quello di Enea in Italia:

nota quod hora temporis qua autor intravit purgatorium optime convenit materiae describendae: unde Virgilius in simili casu describit eamdem horam pulcre. Cum enim Eneas veniens a Troia, quae est terra voluptatis, passus multa et varia pericula venisset ad conspectum Italiae, quae ponitur pro terra virtutis, apparebat aurora; unde dicit tertio Eneidos: *Jamque rubescebat stellis aurora fugatis, Cum procul obscuros colles humilesque videmus Italiam. Italiam primus conclamat Achates, Italiam laeto socii clamore salutant.* Ita nunc poeta Dantes veniens de terra vitiorum ad terram virtutis cum fido socio Virgilio, illucescente aurora quae est initium diei, laetatus est videns montem purgatorii et humilem planitiem quae circumdat eum⁷.

Il passaggio dalla notte al giorno rappresenta sempre in Dante un rito di passaggio, una formula, questa, che va restituita propriamente al significato antropologico che le è stato dato da Arnold Van Gennep. Dante passa tutta la prima giornata nell'antipurgatorio, dove, sorpreso dalla scomparsa del sole nella valletta dei principi negligenti, si addormenta e si sveglia dinanzi alla porta del Purgatorio, che varca nelle prime ore del nuovo giorno. Ancora Benvenuto nota che questo punto è l'ingresso «in verum purgatorium»⁸, quello che segna il transito dall'umano al divino, dal naturale al soprannaturale, dal peccato alla salvezza. Per questo sembra non disdicevole tentare una sua interpretazione attraverso il concetto di «rito di passaggio». Osserva Van Gennep che dove esistano realtà solcate da grandi divisioni, il rito di passaggio consente di «poter passare da un compartimento all'altro, al fine di riuscire ad aggregarsi a individui classificati in compartimenti stagni»⁹. Tali divisioni, fondate, oltre che su base sessuale, su base magico-religiosa, separano il sacro dal profano e prevedono uno spazio delimitato da linee di confine e organizzato in comparti secondo precise linee di demarcazione che possono essere attraversate solo con meccanismi cerimoniali che «guidano, controllano e regolamentano i mutamenti» degli individui¹⁰.

Sempre secondo Van Gennep questa liturgia è scandita da tre momenti che si possono riscontrare anche nel canto IX del *Purgatorio*, dove avviene il sorgere del nuovo giorno. Il primo momento consiste in un rito «preliminare», celebrato

⁷ BENVENUTI DE RAMBALDIS DE IMOLA *Comentum super Dantis Aldigherij Comoediam*, curante J.Ph. Lacaita, Florentiae, G. Barbèra, 1887, vol. III, ad *Purg.* II, 1-9.

⁸ Ivi, Proemio ad *Purg.* IX, p. 245.

⁹ A. VAN GENNEP, *I riti di passaggio* (1909), trad.it., Torino, Boringhieri, 1985, p. 164.

¹⁰ Si veda l'introduzione di Francesco Remotti a Van Gennep, Ivi, p. XVIII.

sul *limen* con il quale ci si separa dall'ambiente precedente. Difatti Dante quando scende la notte si trova insieme con Sordello e le altre anime della valletta e all'alba si risveglia con il «solo» Virgilio (v. 43), marcando così il netto distacco da una precedente situazione. Il secondo rito è detto «liminare» perché è eseguito sul «margine», ovvero sulla «soglia», che genera un momento di sospensione in virtù del quale si elimina l'immediatezza del passaggio e si introduce la gradualità tipica di ogni rituale, in modo da sottolineare il moto di allontanamento e predisporre il successivo moto di aggregazione, con una scansione che crea una soluzione di continuità. In questa fase liminare Dante si inginocchia «divoto [...] a' santi piedi» (v. 109) dell'angelo che officia il rito, implora umilmente pietà, come avviene nel peccatore pentito, si batte tre volte il petto in atto di contrizione e subisce l'incisione di sette P nella fronte, che significano le prove da superare per rendersi degno del passaggio. Il terzo rito è infine quello «postliminare», con il quale si è aggregati nel nuovo ambiente, dove le anime di là dalla soglia accolgono festosamente Dante cantando il *Te Deum* (v. 140)¹¹.

I rinvii temporali sono in questo caso compiuti attraverso riferimenti mitologici dell'età antica e sembrano essere fatti per sottolineare, come spesso in Dante, la superiorità dell'etica cristiana su quella pagana. Le albe descritte all'inizio del canto IX sono due: la prima riguarda il nostro emisfero ed è introdotta per dire che nell'Antipurgatorio è scesa la sera. Le prime quattro terzine descrivono ciascuna un elemento: dapprima l'Aurora, poi a seguire costellazione dello Scorpione, riferite al nostro emisfero, quindi la notte che coglie Dante e finalmente il sonno. La sintassi richiama l'incipit del canto VIII, in quanto «La concubina [...] s'imbiancava [...], quand'io...» (*Purg.* IX, 1-10), è simile a «Era già l'ora [...], quand'io...»¹². Anche il lessico si sovrappone, visto che Titone è «il dolce amico», corrispettivo dei «dolci amici» ai cui i «navicanti» hanno detto addio. Apparentemente anche la situazione e la tonalità sono le stesse: nell'esordio del canto VIII domina il rimpianto dell'allontanamento e la nostalgia nell'ora del tramonto, come in quello del canto IX c'è l'elegia dell'Aurora che all'alba deve abbandonare il letto dell'amante. In realtà la sensibilità critica di Ezio Raimondi ha colto in questi primi versi un'adesione al «linguaggio comico-erotico» da una parte del *Cantico dei cantici*, e dall'altra di certi discorsi del *Fiore*¹³. Per quanto «concubina» possa etimologicamente essere soltanto colei che giace nello stesso letto dell'uomo, nondimeno è vocabolo che in italiano aveva assunto già ai tempi di Dante un'accezione negativa di amante adultera che conferisce al passo il senso di un «erotismo perverso e colpevole», tanto più se, nell'identificarsi con il punto orientale in cui sorge il sole, l'Aurora che «s'imbiancava» (e una variante reca anzi «s'imbiaccava»), fa pensare a una «bellezza artefatta» che si imbelletta per essere più seduttiva sessualmente¹⁴.

¹¹ Ivi, p. 18.

¹² Cfr. G. CIAVORELLA, «Purgatorio» IX: il sogno, Lucia e l'angelo, in «L'Alighieri», XLIX (2008), n. 31, pp. 43-76, a p. 46.

¹³ E. RAIMONDI, *Semantica del canto IX del «Purgatorio»*, in *Metafora e storia*, cit., pp. 95-122, a pp. 96-97.

¹⁴ Sviluppa e accentua la dimensione erotica suggerita da Raimondi G. LEDDA, *Sulla soglia del*

Tutto ciò ha un senso se, in linea con la critica dantesca italiana, si ritenga che il luogo di questa aurora sia il nostro emisfero, e non quello meridionale dove si trova la montagna del Purgatorio, caso in cui l'Aurora sarebbe quella lunare, come vogliono i dantisti anglosassoni, per i quali a ciò si riferirebbe il suo concubinato rispetto al legittimo matrimonio con Titone. Ma, a parte l'assenza di altre attestazioni che definiscano «concubina» l'aurora lunare, non si può ignorare la consuetudine dantesca di indicare in simultanea il tempo nei due opposti emisferi. Se così non fosse, sarebbe superflua la precisazione dell'avvento della notte «nel loco ov'eravamo» (v. 8), che invece diventa opportuna se Dante vuole contrapporre la notte australe all'aurora boreale, soprattutto se la si considera in qualche modo correlativa al «già» del v. 2, come in *Purg.* II, 1-4: «Già era 'l sole [...] e la notte, che opposta a lui cerchia...». In questo modo si vengono ad avere due descrizioni dell'alba: una è quella che avviene nell'emisfero di Gerusalemme, spostata di circa tre ore, ossia in Italia, avvolta da oscuri presagi che si rifanno alla frode impersonata dallo scorpione, «freddo animale / che con la coda percuote la gente» (vv. 5-6) e all'atteggiamento equivoco dell'Aurora che si imbelletta e, da concubina, fa presagire amori illeciti; l'altra è quella che avviene nel Purgatorio, dove la mente di Dante è viceversa «peregrina / più da la carne» (vv. 16-17), vale a dire più distaccata dagli interessi mondani e corporali, in un momento in cui sta per ricevere la verità di una visione profetica che anticipa la sperata scalata del Purgatorio, viatico indispensabile, con la sua liturgia penitenziale, verso la meta celeste.

Il secondo incipit del canto («Ne l'ora che comincia i tristi lai...», *Purg.* IX, 13-15) raffigura l'alba agli antipodi, allorché Dante comincia a sognare. Anche questa volta la collocazione temporale è resa attraverso un mito classico desunto da Ovidio. La «rondinella» (v. 14) è il volatile nel quale, per Dante¹⁵, fu trasformata Filomela, il cui verso («lai»), che assomiglia a un gemito («tristi»), è dovuto, nelle *Metamorfosi* del poeta latino, al dolore causato dalla violenza subita dal cognato Tereo e dalla mutilazione della lingua che questi le infligge perché non riveli lo stupro. Nei bestiari medievali invece «i tristi lai» della rondinella con cui Dante traduce il «fletum» ovidiano (*Met.* VI, 610) corrispondono al pianto del penitente che si duole dei propri peccati. La sfida lanciata a Ovidio, un altro dei poeti della «bella scola» (*Inf.* IV, 94), si risolve nuovamente con la superiorità del poeta cristiano che, personalizzando e attualizzando il mito classico¹⁶, inverte una storia di libidine sfrenata in un momento di raccoglimento e di compunzione, nel quale il dolore non eccita propositi di vendetta come in Filomela e Progne, ma prefigura il rito di passaggio che con la liturgia penitenziale conduce alla salvezza. L'ora

Purgatorio: peccato, penitenza, resurrezione, in *Cento canti per cento anni*, II, *Purgatorio*. 1. *Canti I-XVII*, a cura di E. MALATO e A. MAZZUCCHI, Roma, Salerno Editrice, 2014, pp. 238-65, a p. 239.

¹⁵ In verità il passo di Ovidio attribuisce a Filomela la conversione in usignolo e a Progne quella in rondine. Dante potrebbe avere frainteso il testo delle *Metamorfosi*, semanticamente poco chiaro, oppure avere seguito una diversa versione del mito, visto che la tradizione scambia spesso le sorti delle due sorelle.

¹⁶ Insiste sulle molte citazioni di autori classici di questo canto (oltre a Ovidio anche Lucano, Stazio, lo stesso Virgilio), indizio di «più arte» profusa (v. 71), M. PICONE, *Canto IX*, cit., pp. 121-26.

che precede di poco il giorno ricorda per i pagani una fosca tragedia di violenza e di morte, mentre per i cristiani ricorda il pentimento salvifico.

L'attacco «Ne l'ora che comincia i tristi lai» di IX, 12 è lo stesso dell'incipit del canto XIX, 1-7 «Ne l'ora che non può 'l calor diurno / intepidar più 'l freddo de la luna» che designa lo stesso istante del giorno successivo in cui avviene il secondo sogno di Dante. Qui la determinazione temporale è data dall'indicazione del momento delle ventiquattro ore del giorno in cui la temperatura terrestre è la più bassa, perché il sole è stato da più tempo assente su quel meridiano. Il contrasto termico tra il freddo notturno e il «calor diurno» (v. 1)¹⁷ ripropone l'antitesi più generale tra la notte, che evoca l'oscurità dell'Inferno e del peccato, e la luce del Paradiso e della Grazia, due aspetti che nel Purgatorio, dove le anime ancora devono espiare le loro colpe ma sanno di essere salve, convivono e che da questo punto di vista rappresentano una fusione e una sintesi di aspetti degli altri due mondi ultraterreni. L'accostamento del freddo notturno e del calor diurno anticipa quello, connesso all'ora che precede l'alba, nel quale da una parte i geomanti traggono i pronostici tracciando figure geometriche sulla sabbia che corrispondono a determinate figure celesti e dall'altra Dante immagina il suo sogno. Per un verso l'opera ciarlatanesca e ingannevolmente diabolica dei geomanti sembra prefigurare l'oggetto onirico della femmina balba, con le sue illusioni e le false promesse, e per un altro verso, con la presa di distanza di Dante, il quale specifica che è «lor» (v. 4) l'esercizio divinatorio praticato con la figura geometrica detta «Maggior fortuna», si rivendica all'opposto l'autenticità del proprio sogno, che si risolve con lo smascheramento della reale natura disgustosa della sirena.

Tra tutti i riti di passaggio attuati sul discrimine tra la notte e il giorno, quello che segna il passaggio tra i peccati del basso e dell'alto Purgatorio è il meno marcato, visto che il momento risolutivo che precede di poco l'alba si esaurisce in questa terzina d'esordio del canto XIX e, appena terminato il sogno, si dice soltanto che «tutti eran già pieni / de l'alto di i giron del sacro monte» (37-38). Invece il tramonto si preannuncia in più riprese, forse per una ragione connessa alla condizione penitenziale della cornice degli iracondi, contrassegnata da un'oscurità notturna. Fin dall'esordio del canto XV (vv. 1-6), per indicare appena le tre pomeridiane, Dante dice che è il momento in cui mancano tre ore al tramonto, prelundendo così all'oscurità artificiale che nel finale investe i pellegrini entrati nella giurisdizione degli iracondi, immersi in un «fummo [...] come la notte oscuro» (vv. 142-43). Nel frattempo è giunto anche «lo vespero» effettivo e naturale, recato dagli ultimi «raggi serotini e lucenti» (v. 141). Ma ancora due canti dopo, nel XVII, all'uscita dal fumo degli iracondi, «lo sole [...] nel corcar era» (v. 9), e quindi tra queste anime la sosta è durata appena una mezz'oretta, pur avendo impegnato un intero canto, il XVI, per descrivere il colloquio con Marco Lom-

¹⁷ Che al freddo si associno il peccato e il male è confermato dalla «ghiaccia» del Cocito (*Inf.* XXXIV, 29), e che invece il calore possa essere allegoria della «gratia Dei illuminante» (Benvenuto da Imola) è deducibile dall'effetto del sole sui «fioretti dal notturno gelo / chinati e chiusi» di *Inf.* II, 127-28.

bardo, avvenuto, pur essendoci ancora la luce del sole, in un «buio d'inferno e di notte privata / d'ogne pianeto, sotto pover cielo, / quant'essere può di nuvol tenebrata» (vv. 1-3). Si tratta di una notte, come si è detto, artificiale creata dal denso fumo che per contrappasso designa il peccato dell'ira, definita «furor animi ab interioribus ad exteriora prorumpens» da Pietro Alighieri, il quale, citando il salmo 17, 9, «ascendit fumus in ira eius», spiega che «sicut ex naturali igne fumus ascendit et caligat, ita ex dicto igne spirituali fumus ascendit ad nostrum cerebrum, caecans nos in intellectu». Ciononostante, pur essendo nella realtà l'ora del tramonto, la luce che filtra nella fitta cortina di quel fumo tenebroso è paragonata non già a un crepuscolo, ma al «biancheggiare» dell'alba (XVI, 141-42), evidentemente perché quell'atmosfera caliginosa e notturna, simbolo del peccato, reca con sé, con l'espiazione del peccato dell'ira, la condizione aurorale del riscatto e della salvezza. Sicché, quando finalmente, come abbiamo visto, arriva l'ora dei sogni veritieri nell'incipit del canto XIX, è sufficiente designarla come il momento più freddo del giorno perché già anticipata quando ancora si era al tramonto del giorno precedente.

Ben altro è invece il rilievo del rito di passaggio dalla notte al giorno che segna l'entrata nell'Eden (*Purg.* XXVII, 1-6). Qui al tramonto è conferita una notevole solennità, ottenuta in primo luogo con la consueta designazione cronologica conseguita con la spaziale cosmografia terrestre che accompagna il particolare del giorno che «sen giva» in Purgatorio con la concomitanza dell'alba a Gerusalemme, della mezzanotte nell'estremità della Spagna e del mezzogiorno nell'estremo oriente indiano¹⁸. Ma soprattutto, elemento ancora più probante, la località di Gerusalemme è designata come il punto «dove il suo fattor lo sangue sparse», per avvertire che il ritorno nel luogo dove Adamo ed Eva vissero prima del peccato originale è potuto avvenire esclusivamente con la passione redentrice di Cristo. In questo momento Dante si accinge a sostenere l'arduo rito di passaggio consistente nell'attraversare un muro di fuoco nel quale purificare altre scorie della sua anima. La difficoltà della prova è simile a quella, sempre avvenuta al calar del sole, cui si era accinto al principio dell'*Inferno*, allorché «lo giorno se n'andava, e l'aere bruno / toglieva li animai che sono in terra / da le fatiche loro; e io sol uno / m'apparecchiava a sostener la guerra / sì del cammino e sì de la pietate» (II, 1-5). Mentre però là il poeta era paralizzato dal dubbio e dalla paura e si sentiva solo, in cima al Purgatorio, oltre a Virgilio che lo sprona, giunge consolante la voce di un angelo che con un timbro di voce sovrumano canta «*Beati mundo corde*».

Ad accrescere lo zelo è, superata la prova del fuoco, lo spirito di carità della voce angelica che sollecita i pellegrini esortandoli ad affrettare «il passo» in quanto «lo sol sen va [...] e vien la sera» (XXVII, 61). Si crea così un nuovo contrasto cromatico tra lo splendore del «lume che lì era, / tal che mi vinse e guardar nol

¹⁸ L'ora nona designava propriamente le tre pomeridiane, ma nel significato comune indicava anche il mezzogiorno, perché il suono delle campane delle chiese a mezzogiorno era anche segnale d'inizio della liturgia dell'ora nona (cfr. *Conv.* IV.xxiii.15-16, *Par.* XV, 98); per questo, nell'uso fiorentino, il mezzogiorno era «l'ora di nona», come si vede in G. VILLANI, *Cronica*, XI, 100, Firenze, per li Magheri, 1823, t. VI, p. 197.

potea» (vv. 59-60), come sempre avviene al cospetto degli angeli, e il quadro vespertino che, dopo la prova drammatica dello «'ncendio senza metro» (v. 51), predispone a un maestoso scenario notturno appropriato all'assorto riposo di Dante¹⁹. La sensazione di tranquillità che predispone al suo sonno è resa con la lenta descrizione della discesa del sole, di cui il pellegrino dapprima si rende conto che è «già basso» (v. 66) e poi che è scomparso del tutto perché il suo corpo non proietta più l'ombra (v. 68). Con studiata e grandiosa progressione, si avvicina il momento in cui «'n tutte le sue parti immense / fosse orizzonte fatto d'uno aspetto» (vv. 70-71). Per predisporre il sogno di Lia e Rachele e al tempo stesso il paesaggio dell'Eden interviene la similitudine bucolica foriera di pace spirituale e di quiete nella quale le capre si godono i riposi del meriggio e della notte, nel primo caso per rappresentare la condizione di Dante che medita sulle ultime esperienze occorsegli («si ruminando», v. 91) e nel secondo la sua immersione notturna nella contemplazione delle stelle («si mirando») che, viste nella striscia di cielo ristrettasi a causa delle pareti della scala di roccia, sembrano più grandi e più luminose, con trasparente allegoria di uno stato spirituale ormai più vicino al cielo e quindi a Dio (vv. 88-90).

In questa inedita temperie rasserenante il momento del sogno viene espresso dall'apparizione di Venere, già evocata nell'esordio della cantica e qui introdotta con una perifrasi secondo cui «di foco d'amor par sempre ardente» (v. 96), in coincidenza con il superamento di un altro fuoco, quello che ha purificato la lussuria dell'ultima cornice. L'apparizione della stella che anticipa la comparsa del sole non solo introduce il sogno idillico di Lia e Rachele, ma anche il sorgere del giorno radioso in cui Dante può rivedere Beatrice, essa stessa annunciata dagli «splendori antelucani, / che tanto a' pellegrin surgon più grati, / quanto, tornando, albergan men lontani» (vv. 109-11). Allusivamente è un'alba che per un verso fa rivivere la situazione rovesciata dei «navicanti» di *Purg.* VIII, 2, allora pieni di rimpianto per la partenza e ora rallegriati per la prossimità del ritorno, e per un altro verso richiama la condizione degli ebrei nel salmo «In exitu Israel de Aegypto», il cui significato anagogico è l'«exitus anime sancte ab huius corruptionis servitute ad eterne glorie libertatem» (*Ep.* XIII, 7). Anche Dante, novello Mosè, sta facendo ritorno alla terra promessa. E proprio questo simboleggiano «le tenebre» che «fugian da tutti lati» (*Purg.* XXVII, 112), ora che Dante si accinge a entrare nel Paradiso terrestre, in un clima di rinascita spirituale, molto simile a quello che pervade l'epistola ai principi d'Italia, la quale esordisce annunciando il «tempus acceptabile» nel quale «signa surgunt consolationis et pacis» e «dies nova splendet ab ortu auroram demonstrans, quae iam tenebras diurnae calamitatis attenuat; iamque aure orientales crebrescunt; rutilat celum in labiis suis, et auspizia gentium blanda serenitate confortat» (*Ep.* V, 1).

Nel *Purgatorio* le «aure orientales» dell'epistola latina diventano «un'aura dolce, senza mutamento» (*Purg.* XXVIII, 7), e la «iustitia» che, quando il sole

¹⁹ A. FRATTINI, *Il canto XXVII del «Purgatorio»*, in *Lectura Dantis Scaligera*, vol. II, a cura di M. MARCAZZAN, Firenze, Le Monnier, 1967, pp. 997-1031, a p. 1012.

«primum iubar vibrescit, revirescit» (*Ep.* V, 1), trova rispondenza nel congedo di Virgilio da Dante allorché, mostrandogli il nuovo paesaggio dell'Eden, gli fa notare che il sole, che la sera prima lo irraggiava alle spalle (*Purg.* XXVII, 65-66), ora che è appena sorto gli «riluce» in fronte (v. 133), al posto dei P simboleggianti i sette peccati capitali. È quel sole che, allegoria della grazia illuminante, al principio dell'*Inferno* era sorto illuminando il colle, indicandogli la meta. Ora invece risplende sul volto di Dante. È l'ultima conferma, se mai ce ne fosse davvero bisogno, che nella *Commedia* tramonti e albe non hanno mai una funzione decorativa, né servono soltanto a scandire lo scorrere del tempo, ma si rivestono di significati simbolici, facendo rivivere ogni volta l'incessante dialettica di peccato e innocenza.

LUCA MARCOZZI

Il canto XI del *Paradiso* e la geografia francescana*

In una recente *Lectura Dantis* dedicata al canto XI del *Paradiso*¹ ho cercato di approfondire alcuni aspetti del rapporto di Dante con l'iconografia francescana, le cui tracce emergono nel complesso della presentazione del santo di Assisi e delle sue vicende; la mia indagine si era concentrata in quell'occasione sulla selettività della vita di Francesco proposta da Dante e su alcune caratteristiche comuni alla veste retorico-narrativa del canto e ai cicli della vita di Francesco che il poeta avrebbe potuto conoscere. Non ho potuto riservare in quella sede molta attenzione agli elementi naturalistici che il canto XI del *Paradiso* presenta: diversi elementi relativi alla geografia e al paesaggio sembrano infatti centrali nella economia retorica del canto e nella biografia di Francesco che ne costituisce il centro, e a quella vita fanno corona, all'inizio e alla fine, prima della nascita e alla morte del santo. Come anticipato nella *Lectura* romana, in più di un caso è possibile individuare una consonanza, oltre che nella sequenza degli episodi della vita di Francesco narrati da Dante, tra il canto XI del *Paradiso*, la letteratura e l'iconografia francescana. In tutti e tre i casi, il ruolo della natura è particolarmente significativo, e alla sua rappresentazione sono legati anche alcuni snodi ideologici, teologici e di promozione della figura di Francesco.

Mi concentrerò in questa sede sulla parte centrale del canto, omettendo di esaminare l'introduzione moralistica e le reprimende di Tommaso contro i domenicani. La parte centrale è costituita dal ritratto di Francesco, ispirato principalmente

* Propongo qui, conservandone in parte la veste discorsiva, l'intervento svolto il 14 gennaio 2020 nel seminario dell'Università di Chieti su gentilissimo invito di Valeria Giannantonio, che ringrazio assieme ad Antonio Sorella, prodigo di amichevoli consigli, e Paolo Fasoli che in quell'occasione mi ha usato molte cortesie. Rielaboravo nell'occasione una relazione tenuta al seminario *Visioni della Natura in Dante e nella letteratura medievale* organizzato presso l'università di Tor Vergata il 15 marzo 2019; la stessa si collega ad altri interventi, i quali saranno successivamente riuniti in uno studio complessivo dedicato all'XI canto del *Paradiso*, ed esattamente la *lectura* di cui alla nota 1, e l'intervento dal titolo *Dante and poverty* all'Italian Research Seminar dell'University College London (20 febbraio 2019).

¹ Tenuta alla Casa di Dante in Roma il 3 marzo 2019 per il 105° anno di studi della meritoria istituzione, e di prossima pubblicazione. L'audio della *lectura* è disponibile sul sito www.casadi-danteinroma.it.

alla *Legenda Maior* di Bonaventura corroborata con un testo delle origini francescane, il *Sacrum commercium Sancti Francisci cum Domina Paupertate*². Quest'ultima è un'operetta allegorica di autore ignoto e di controversa datazione, che sviluppando spunti biografici presenti nelle sue prime vite celebrava il matrimonio tra Francesco e la povertà evangelica, descritto come racconto di un'ascesa, ma anche con accenti cortesi e sensuali, ed esaltava i suoi effetti palingenetici. Tra le fonti è stato dubitativamente riconosciuto anche l'*Arbor vitae crucifixae* di Ubertino da Casale, un voluminoso trattato sulla vita e la passione di Cristo composto nel 1305 alla Verna, che dipende per larghi tratti dall'opera appena citata e del quale è stata ipotizzata la conoscenza da parte di Dante sulla base del confronto, nell'episodio della morte di Cristo, tra la povertà e Maria, le cui azioni sono ivi contrapposte come potrebbe essere nel canto se si scegliesse al v. 72 la lezione *salse* (scartata non senza buone ragioni da Petrocchi che preferì «*pianse* in su la croce», poiché *salse* contrastava con tutta la tradizione antica del testo). Continua a essere controverso il tema della reale adesione di Dante a quest'opera, destinata a tornare nella nostra discussione³. Ma per vie indirette Dante poté essere influenzato anche dalla *Vita* di Tommaso da Celano, che aveva ispirato – prima dell'affermazione della più mite *Legenda maior* bonaventuriana imposta come la sola biografia ufficiale tra il 1263 e 1266 – il dossale Bardi con venti scene della vita del santo, alcune delle quali molto rare. Dante avrebbe potuto materialmente osservare nell'antica chiesa di Santa Croce questo dossale che costituisce il più ampio resoconto figurato della vita del santo nonché una svolta iconografica nella sua rappresentazione, sia per l'eccezionalità del corredo narrativo (presenta ben 20 storie, rispetto alle quattro o sei che era il numero ordinario in precedenza), sia per il nuovo modo di illustrare la vita di Francesco, non più connotato semplicemente come santo taumaturgo e guaritore (come avviene tipicamente per la promozione di un santo novello), ma come *alter Christus*, in quanto vive su se stesso la Pas-

² *Sacrum commercium sancti Francisci cum domina Paupertate* (L'alleanza del beato Francesco con madonna Povertà). Scheda introduttiva, traduzione e note di C. Paolazzi, in *Fonti francescane. Scritti e biografie di san Francesco d'Assisi. Cronache e altre testimonianze del primo secolo francescano. Scritti di santa Chiara d'Assisi*, Padova, Edizioni Messaggero, 1982, pp. 1625-1666; sull'opera, V. TAMBURRI, *Letteratura e Povertà: il Sacrum commercium sancti Francisci cum domina Pauertate*, in *Letteratura e denaro. Ideologie metafore rappresentazioni*. Atti del XLI Convegno Interuniversitario – Bressanone, 11-14 luglio 2013, a cura di A. BARBIERI E E. GREGORI, Padova, Esedra Editrice, 2014, pp. 211-220. Sui rapporti con Dante, T. FORCELLINI, *Il matrimonio con la povertà come allegoria della "sapientia nulliformis" bonaventuriana. Per l'individuazione delle fonti teologiche di "Paradiso" XI*, in «Bollettino Dantesco. Per il Settimo Centenario», IV, (2015), pp. 31-44; e più in generale ID., *Fonti teologiche francescane della "Commedia" di Dante*, Spoleto, Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, 2018.

³ Si veda almeno per una sintesi E. Fumagalli, *La povertà in su la croce. Riflessioni intorno a un verso di Dante*, pubblicato in <http://graficheincomune.comune.milano.it/GraficheInComune/bacheca/danteincasatrivulzio>, p. 8; e ID., *Francesco «alter Christus», Dante «alter Franciscus»? , in Il Francesco di Dante*. Atti del III Convegno di Pozzuolo Martesana, 13 ottobre 2012, a cura di P. BARTESAGHI, Pozzuolo Martesana - Milano, Associazione Cardinal Peregrino - Ancora, 2013, pp. 29-113. Di particolare ispirazione per me, C. BOLOGNA, *Compassio Virginis*, in «La parola del testo», X (2007), pp. 219-89.

sione di Cristo attraverso le Stimmate. Inoltre, protagonista di queste scene è Francesco assieme ai compagni, presenti a sottolineare la coralità dell'ordine⁴.

Dante si ispirò alle scene della vita del dossale Bardi, come sostiene Havely? Che lo avesse avuto presente in gioventù è certo, ma è difficile dire con certezza fino a dove poté spingersi nell'imitazione di quel modello al momento di costruire il proprio «dossale» di parole: rispetto alla letteratura e all'iconografia francescana, quella realizzata da Dante è piuttosto una selezione che una riformulazione degli episodi della vita di Francesco, narrati nella maggior parte dei casi in modo fedele al dettato bonaventuriano. L'originalità dantesca riguarda più la scelta degli episodi che la loro natura. La vita di Francesco che emerge dalla parte centrale del canto XI del *Paradiso* è estremamente selettiva rispetto alle due di Bonaventura, e questo necessario vaglio la porta a essere dominata da due caratteristiche di fondo: l'ideale della povertà e la coralità dell'ordine, elementi che sono prevalenti nella vita di Tommaso e nel dossale Bardi, da cui sono invece assenti – come nel canto – i miracoli, o gli aspetti taumaturgici della figura di Francesco, che erano stati invece patrimonio della prima iconografia francescana.

Dal punto di vista retorico alcuni aspetti si intrecciano ai dati naturalistici su cui vorrei riflettere in questo breve scritto. Nel canto XI del *Paradiso*, Francesco – così come Domenico nel canto successivo – è trattato da Dante con il massimo di oggettività che la sua arte gli rende possibile, e questo accade per diverse ragioni: anzitutto, Francesco è oggetto di una narrazione fatta da altri, perde qualcosa dal lato della personalità, non è un personaggio dialogante, con il suo portato di individualità, ma ipostasi della sua stessa virtù, alla cui esaltazione contribuisce anche il fondale su cui è collocato, o l'ambiente che lo vede protagonista. La rappresentazione della natura in cui la vita di Francesco si svolge è funzionale a un discorso teologico e alla esaltazione di alcuni tratti della sua esistenza. Assume tratti di dettagliato realismo, di quel realismo convenzionale, ovviamente, di cui la poesia di Dante fa spesso sfoggio, mutuandone gli elementi descrittivi dalla grande tradizione classica (i notturni da Ovidio, le selve impenetrabili da Virgilio, le tempeste da Lucano...). Purtuttavia, si tratta di un rapporto del poeta con la natura, o per meglio dire con le tecniche che sovrintendono alla descrizione del paesaggio, che va al di là del dato convenzionale, poiché mette in circolo alcune tracce ideologiche che contribuiscono a una illustrazione non verbale, ma iconica e transuntiva, della figura che sullo sfondo della natura si staglia (in questo caso di Francesco). Mi pare di poter dire che – come sempre accaduto nella poesia antica – il poeta riesce a volgere l'elemento naturalistico a vantaggio non solo del realismo della rappresentazione, ma anche degli aspetti morali o agiografici del personaggio narrato; in pratica, sceglie gli elementi naturalistici per indirizzare la rappresentazione del protagonista, con un procedimento assimilabile a quello delle arti figurative.

Il tema principale della vita di Francesco così come narrata da Dante, un tema esaltato dal versante iconografico, ma presente anche sul lato retorico, è infatti

⁴ Su questo specifico punto rimando a N. HAVELY, *Dante and the Franciscans: Poverty and the Papacy in the 'Commedia'*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, p. 132.

quello della sua *minoritas*, una condizione di povertà sottolineata nei suoi aspetti peculiari dal *Sacrum commercium* e consistente nel rifiuto del mondo e nella sollecita dedizione ai più poveri. La *minoritas* è una mescolanza di rinuncia, abnegazione, disinteresse, consacrazione agli ultimi, quello che Bonaventura sintetizza nella *legenda minor* con queste parole, che leggo in traduzione: «Da allora, amante di tutta l'umiltà, si dedicò ad onorare i lebbrosi, per imparare, prima di insegnarlo, il disprezzo di sé e del mondo, mentre si assoggettava alle persone miserabili e ripudiate, col giogo del servizio»⁵. È qualcosa in più della semplice povertà evangelica; non basta essere poveri, per servire: bisogna anche essere solleciti nel farlo. Dunque, il tema del canto che illumina la figura di Francesco, assieme alla povertà, è lo zelo di Francesco nel servire e il suo *contemptus mundi*. Lo dimostra anche il legame con la *Summa de arte praedicatoria* attribuita ad Alano di Lilla, rintracciabile attraverso il comune uso del verso iniziale delle satire di Persio, *O curas hominum! O quantum est in rebus inane!*, cui Dante allude nell'incipit del canto, *o insensate cure dei mortali*, e che la *Summa* cita come *versus cum auctoritate* da usare all'inizio di un sermone proprio sul *contemptus mundi*.

Nel canto, l'aspetto del disprezzo del mondo emerge non solo dalle azioni di Francesco, che sono le stesse azioni lodate nelle vite e nelle leggende, ma è preparato per così dire dal contesto geografico e naturalistico, cioè dall'umiltà, dalla trascurabilità dei luoghi e dei paesaggi in cui la vicenda umana del santo si svolse, ed esaltato, alla fine, dalla durezza di alcune rappresentazioni naturalistiche.

La figura del Francesco storico inizia a manifestarsi dal verso 43: con solennità e abbondanza perifrastica ne viene indicato il luogo di nascita al termine di una complessa localizzazione. Tommaso evoca due piccoli fiumi, Topino e Chiascio (quest'ultimo scende dal monte d'Ansciano dove il beato Ubaldo si ritirò in solitudine e iniziò a fondare eremi e a ridare forza al monachesimo eremitico, dal cui tronco sorgeranno le pratiche e gli ideali francescani; sullo stesso monte era sepolto). Tra i due fiumi scende la «fertile costa» del monte Subasio, dalla quale Perugia riceve il calore estivo e il freddo invernale dal lato di Porta Sole. Il narratore prosegue ricordando due luoghi che si trovano dalla parte opposta di quel monte rispetto a Perugia, cioè Nocera Umbra e Gualdo Tadino (la locuzione «per grave giogo» è stata variamente interpretata, ma non ci soffermiamo su questo punto). Da questa parte del monte, dove essa è meno ripida (dunque ad Assisi), nacque colui che fu un Sole per il mondo, nello stesso modo in cui il Sole vero sorge talvolta dal fiume Gange (Tommaso si riferisce alla luminosità di Francesco, alludendo al fatto che all'equinozio di primavera, il sole è più luminoso). Perciò, se qualcuno parla di quella città (se proprio deve, con quello che a me sembra un implicito invito alla discrezione), non la deve chiamare *Ascesi* (Assisi), ma *Oriente*, poiché ha dato i natali al santo. (vv. 43-54).

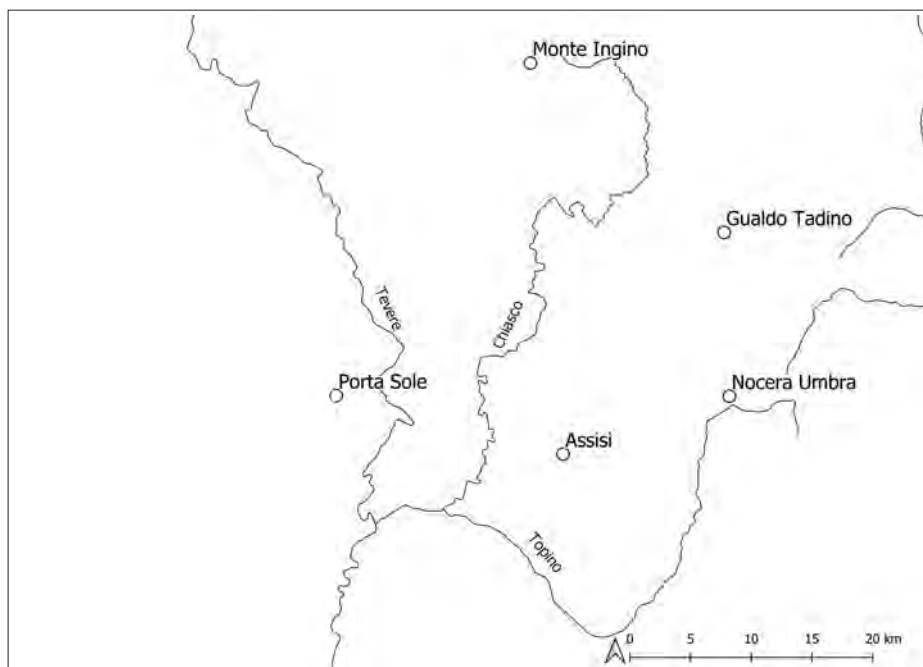
⁵ Secondo la vita minore di Bonaventura, lectio VIII (i testi derivano sempre dalle citate *Fontes franciscane*; fornisco questo e altri passi in una mia traduzione italiana): «Da allora, amante di tutta l'umiltà, si dedicò ad onorare i lebbrosi, per imparare, prima di insegnarlo, il disprezzo di sé e del mondo, mentre si assoggettava alle persone miserabili e ripudiate, col giogo del servizio».

Intra Tupino e l'acqua che discende
del colle eletto dal beato Ubaldo,
fertile costa d'alto monte pende,
onde Perugia sente freddo e caldo
da Porta Sole; e di rietro le piange
per grave giogo Nocera con Gualdo.

Di questa costa, là dov'ella frange
più sua rattezza, nacque al mondo un sole,
come fa questo tal volta di Gange.

Però chi d'esso loco fa parole,
non dica Ascesi, ché direbbe corto,
ma Oriente, se proprio dir vuole.

L'assimilazione di Assisi all'Oriente si ricollega ad alcuni passi della letteratura agiografica dell'ordine. In Bonaventura, ad esempio, Francesco era stato presentato come Angelo del sesto sigillo che sorgeva dallo stesso punto del sole: «ascendens ab ortu solis»; il paragone tra Francesco e il Sole è anch'esso parte di questa tradizione, come indicato da diversi commenti. Ubertino, che segue da presso il testo di Bonaventura, ripropone la stessa immagine. Dante non fa altro che riprendere una tradizione già consolidata e un patrimonio metaforico comune. Resta però il fatto che la scena della nascita cristomimetica di Francesco prende le mosse dal paesaggio, e sullo sfondo di un paesaggio ben delineato – anche sotto il profilo, per così dire, cartografico – la vita del santo prende le mosse e si sviluppa.



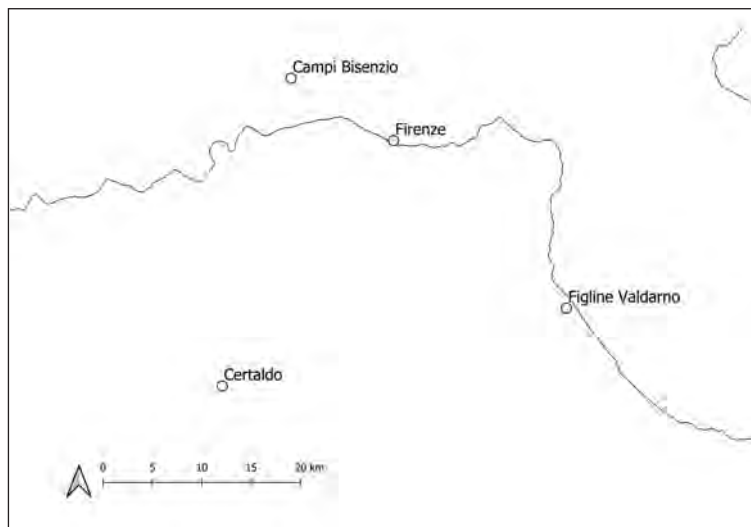
La scena inizia visualizzando le pendici meridionali del Subasio che dominano Assisi, con il termine *costa* ripetuto in anafora. La «costa» del Subasio è però inquadrata in un complesso movimento che abbraccia i luoghi circostanti, secondo un procedimento spesso adottato nella *descriptio loci* dantesca. Nel poema, infatti, il *locus* è spesso il frutto dell'indicazione dei nomi di fiumi, inseriti in ampie perifrasi geografiche, la cui funzione conferma sotto il profilo retorico quanto già osservato molti decenni fa da Curtius relativamente alla profonda impostazione retorica di molti passaggi perifrastici⁶. Le parti in cui si affastellano idronimi e toponimi non hanno mai funzione semplicemente esornativa: Dante è sempre molto attento a scegliere i luoghi in modo da creare o evocare uno spazio con funzioni non puramente geografiche, ma che mirino al disegno di uno spazio idealizzato o dotato di un senso più profondo⁷. Prendiamo l'esempio delle città ormai scomparse o in decadenza evocate da Cacciaguida che circondano da ogni parte la moritura Firenze nel XVI canto del *Paradiso* («Luni e Orbisaglia [...] Chiusi e Sinigaglia»). In quel caso, come in questo, i luoghi sono presentati attraverso una sequenza di simmetrie e come su una cartina ideale. Le quattro città, Luni, Urbisaglia, Chiusi e Sinigaglia, due etrusche e due romane, sono disposte a coppie; due di esse, la prima e l'ultima, sono state distrutte dai Saraceni. Se le si congiunge su una mappa (cosa che a Dante era in parte preclusa), si vedrà che Luni e Sinigaglia sono pressappoco sullo stesso parallelo, poco a nord di Firenze, e quasi sulla stessa linea, ma più a sud, sono Chiusi e Sinigaglia: ne vien fuori una sorta di rombo, piuttosto regolare, il cui centro è occupato da Firenze, il che rende con geometrica potenza l'idea che «le cittadi termine hanno» espressa dal trisavolo del poeta al v. 78.



⁶ E.R. CURTIUS, *Neue Dante-Studien*, in Id., *Gesammelte Aufsätze zur romanischen Philologie*, Bern-München, Francke Verlag, 1960, pp. 305-345, e in part. le pp. dedicate proprio alla «Periphrase», pp. 321-33.

⁷ Pioniere di questo filone di studi, che hanno svelato importanti implicazioni metaletterarie, è T.J. CACHEY Jr., *La mappa d'Italia in Dante, Petrarca e Boccaccio*, in «Le Tre Corone. Rivista Internazionale di Studi su Dante, Petrarca, Boccaccio», V, (2018), pp. 11-38; Id., *Appunti su alcuni aspetti metaletterari della «Commedia» di Dante*, in *Dante e la retorica*, a cura di Luca Marcozzi, Ravenna, Longo, 2017, pp. 107-116.

E nello stesso canto erano stati evocati Campi, Certaldo e Figline, che con la «confusione» delle persone hanno stretto Firenze nella sua decadenza; qui in un triangolo, più avanti in un rombo.



Anche in questo canto si noterà come tutti i luoghi – nominati o allusi – formino una sorta di corona intorno ad Assisi, simulando o creando con questa combinazione una sorta di coinvolgimento del mondo intero nella nascita providenziale di Francesco. Se tracciamo su una mappa tutti i luoghi nominati da Dante vedremo che circondano Assisi: Il Tupino a sud-est, il Chiascio e le montagne di Gubbio a nord, Perugia a ovest, Nocera e Gualdo a est e nord est: di questo microcosmo Assisi è il centro, il luogo cui tutti gli altri citati fanno corona, e centro del mondo qui evocato. Dante utilizza molto spesso questa caratteristica disposizione, che qui rappresenta o crea poeticamente il concorso, il coinvolgimento del mondo intero in questa nascita. Lo stesso meccanismo poetico ha presieduto alla nascita di Gesù ricordata nel sesto canto del *Paradiso*, quando Cesare e Augusto avevano unificato tutta la terra per consentire quella nascita in un Impero universale senza frontiere. Qui lo spazio si restringe ma il piccolo mondo attorno ad Assisi collabora per esaltare la figura di Francesco. La congregazione dei nomi dei luoghi da un lato aumenta la implicita comparazione tra il santo e Gesù; dall'altro esalta la povertà e la *minoritas* di Francesco, poiché i luoghi qui menzionati o allusi sono molto piccoli o senza nome (ma anche Gesù nacque in una cittadina molto piccola). Anche il resto della geografia del canto segue questa predisposizione retorica: con l'eccezione di Roma e dell'Oriente, dove Francesco doveva necessariamente andare a incontrare il Papa e il sultano (che non sono nominati), tutti gli altri luoghi citati nel canto sono luoghi minori, e non solo perché questo rispecchia la reale geografia francescana. La Verna dove prese le Stimate non è un luogo glorioso, ma un sasso affine alla rappresentazione della vita

eremitica delle Tebaidi due e trecentesche, un «Crudo sasso intra Tevero et Arno»⁸; il lettore assiste alla sua morte che avviene senza alcuna magniloquenza, in linea con il carattere di un uomo povero e umile come le fonti scritte o pittoriche lo rappresentavano. Gli idronimi sono ora cambiati, non solo per ragioni geografiche, ma anche per sottolineare la crescita dell'ordine, nato tra due ruscelli e destinato a prosperare tra i principali fiumi dell'Italia centrale.

Rispetto a Tevere e Arno, e non solo rispetto a loro, ma in assoluto, Topino e Chiascio sono due ruscelletti noti a pochi, per le loro dimensioni e la loro marginalità. Il primo è un affluente del secondo, ed entrambi portano la loro acqua nel Tevere, così come Francesco porta il suo rinnovamento spirituale, per ben due volte, ai papi che ne hanno sancito le regole e che Tommaso compitamente nomina. Topino e Chiascio sono due piccoli rivi, se paragonati alle perifrasi con cui Dante ha per esempio indicato, pochi canti prima, i confini della marca trevigiana («la parte de la terra prava / italica che siede fra Rialto / e le fontane di Brenta e di Piava», *Par.* IX, 25-27; e «la turba presente / che Tagliamento e Adice richiude» ivi, vv. 43-44), o alla magniloquente descrizione del corso dell'Arno nel quattordicesimo canto del *Purgatorio*. Solo il primo rivo, il più piccolo, è nominato per esteso, e per primo, e forse non a caso, perché il minore prevale sempre sul maggiore in questo canto in cui ogni figura di disposizione richiama il tema della *minoritas*. Per il secondo, Dante utilizza una serie di figure: una metonimia, («acqua» per «fiume») e di nuovo una perifrasi nel verso seguente per designare il Monte Asciano attraverso il nome del Beato Ubaldo che fu Vescovo di Gubbio, nell'XI secolo. Il fatto che questo monte sia «eletto», già scelto da un Santo, contribuisce a designare per il lettore il luogo come privilegiato, in modo che possiamo dire non solo che Dante sta creando una geografia, ma anche che questa geografia è sacra. Essa è a sua volta dominata dall'idea quantitativa di *minoritas*, poiché annovera piccoli luoghi, fiumi quasi senza nome, santi locali, quartieri di Perugia città di non grande estensione come Nocera Umbra e Gualdo. L'insistenza su Porta Sole e sulla pendenza del Subasio, da cui Perugia prende il caldo e il freddo, prepara questa metafora, che può essere letta anche sotto il profilo morale, conducendo dal freddo dei desideri umani al calore della Carità. L'insistenza su monti e coste, se da un lato è una anticipazione del luogo dell'ascesa, e dell'ascesi, di Francesco, alla fine della sua vita, dall'altro, come detto in precedenza, rimanda alla rustica semplicità della vita eremitica, e costituisce uno spazio fisico che tende a rendere riconoscibile la santità di Francesco come «montana» e dunque «ascensiva».

Fermiamoci dunque sui termini «fertile costa» e «grave giogo», che esasperano il naturalismo descrittivo (un naturalismo, tuttavia, mai esornativo o denotativo, ma sempre volto alla superiore finalità dell'espressione di un'idea poetica dominante): poiché Perugia sorge proprio di fianco al declivio del Subasio nel suo lato più dolce, quello occidentale, essa riceve il riverbero del calore estivo e il freddo invernale dalla parte dove allora si apriva la Porta Sole. Al contrario, Gualdo Ta-

⁸ W. FRANKE, *The place of the proper name in the topographies of the «Paradiso»*, in «Speculum», LXXXVII (2012), 4, pp. 1089-1124.

dino e Nocera Umbra, situate dalla parte opposta di Perugia e dietro il massiccio del Subasio che incombe su di loro (con «grave giogo»), vengono a trovarsi in condizioni climatiche più infelici e di questo si dolgono. Questo «grave giogo» dovrebbe secondo me essere inteso preferibilmente in senso geografico, in armonia quindi con tutto il passo, a contrasto con la fertile costa del Subasio, che guarda verso Perugia⁹; freddo e caldo contrapposti richiamano, con il toponimo perugino, il sole della nascita di Francesco e il calore della *caritas* che sarà descritta più avanti. Metaforicamente, chi guarda al sole nascente di Francesco può coglierne i benefici e caritatevoli effetti, dei quali non beneficranno coloro ai quali ne è impedita la vista. È stato notato che «fertile» e il successivo «ferace» al v. 82, sono prime attestazioni nel volgare, derivanti forse dalle fonti francescane¹⁰. È questo un segnale del valore simbolico di questo paesaggio, che coglie traguardi ben al di là del mero dato cartografico, stabilendo attraverso la geografia poetica un contrasto tra chi s'attrista e si duole per la mancanza di carità e il relativo freddo del cuore e chi s'avvantaggia del calore di Francesco, nuovo sole e della sua dedizione ai poveri, dedizione «fertile» come la spalla del monte dove sorge Assisi.

Bisognerà verificare se la prevalenza dell'aspetto simbolico del paesaggio contraddica i dati reali e «cartografici» o possa con essi combaciare. La descrizione orografica è precisa, poiché il Subasio dalla parte di Assisi digrada certamente in maniera più dolce rispetto al versante nord; meno accurata la fase «cartografica» poiché né Perugia né Gualdo né Nocera fanno parte del sistema del Subasio; nessuna delle due cittadine si trova sulle sua pendici, ma del monte Penna la prima e del monte Alago la seconda. È possibile pensare che Dante non abbia voluto tener presente le città in sé, ma la loro collocazione generale: Perugia a occidente di Assisi (per cui può guardare al sole nascente), Nocera e Gualdo o un qualche luogo a metà tra le due cittadine a oriente, e dietro un monte, disposte in modo tale da non poter vedere il nuovo sole.

Poche parole, ma in linea con il tema, merita la ricorrenza nel *Paradiso* di questo tipo di perifrasi geografica e del carattere montano che la contraddistingue. La perifrasi parte dal beato Ubaldo da Gubbio per poi ricorrere a distanza di dieci canti, in *Par.* XXI, 106-111, in un passo che risponde a questo passaggio francescano non solo nel timbro e nel registro, ma nella specifica figura geografica che – anche in quel caso – colloca il santo (Pier Damiani) al centro di una scena delimitata da luoghi montani:

«Tra ' due liti d'Italia surgon sassi,
e non molto distanti a la tua patria,
tanto che ' troni assai suonan più bassi,
e fanno un gibbo che si chiama Catria,

⁹ Una linea interpretativa vi ha visto in passato non una prospettiva semplicemente topografica, ma un senso politico, che alluderebbe al governo dispotico di Perugia nelle due città.

¹⁰ *Fontes Franciscani*, a c. di E. Menestò e S. Brufani, Assisi, Edizioni Porziuncola, 1995, p. 2352; cfr. *Legenda vers. S. Clarae* 172: «fertilis Asisii tellus generosaque vitis».

di sotto al quale è consecrato un ermo,
che suole esser disposto a sola latria».

E analoghe risposdenze anche timbriche, se non proprio di parole, sono rianodate nei pressi di un altro eremo montano, simbolo a sua volta della rinuncia evangelica al mondo, implicitamente lodata da Dante perché risponde all'esigenza di semplicità della vita. Il santo evocato, in quel caso, sarà Benedetto, e il luogo Montecassino, un tempo frequentato fin sulla cima da gente pagana, poi liberato dall'infedeltà grazie all'azione del santo. Questi, in un movimento dapprima ascensionale e poi radiale, porta lassù il nome di Cristo, fonte della verità che ci innalza («soblisma»); e la perifrasi montana e i deittici servono (in su, su, in terra, sopra me) ad annunciare poeticamente il discorso teologico; segue un secondo movimento, verso le città circostanti, liberate – in virtù della grazia riservata a Benedetto – dalla religione pagana che aveva traviato il mondo. (*Par.* XXI, 37-45):

Quel monte a cui Cassino è ne la costa
fu frequentato già in su la cima
da la gente ingannata e mal disposta;

e quel son io che sù vi portai prima
lo nome di colui che 'n terra addusse
la verità che tanto ci soblima;

e tanta grazia sopra me relusse,
ch'io ritrassi le ville circostanti
da l'empio cólto che 'l mondo sedusse.

Tra Benedetto e Pier Damiani si articola una sorta di doppio ritratto, come era avvenuto dieci canti prima. Questi due santi che rispondono al disegno di *contemptus mundi* già evidenziato ed elogiato nelle vite parallele di Francesco e Domenico nei canti XI-XII (il parallelo tra Benedetto e Francesco è reso ancor più evidente da altri elementi, come i nomi dei primi seguaci, presenti in entrambi i canti). In entrambi i casi l'ambientazione montana non è puramente esornativa ma – oltre a rispondere alla verità storica – assume un valore transuntivo, in quanto metaforizza ideali come l'ascesi, la privazione, la rinuncia, rendendoli vivi e dinamici – con espressioni di movimento e richiami descrittivi agli aspetti naturali – agli occhi del lettore.

La vita di Francesco è a sua volta incorniciata, all'inizio e alla fine, da due elementi montani: da un lato il complesso orografico all'interno del quale si trova Assisi, e principalmente il monte Subasio, e dall'altro la Verna, luogo che si trova nel versante meridionale del monte Penna a 1128 metri di altitudine. Lì Francesco riceve le stimmate, detta la regola, fa testamento. Dante non può ignorare che Francesco sia morto nella chiesetta della Porziuncola di Assisi, ma la scena della morte è sottaciuta, quasi ignorata: l'ultimo luogo citato è quello della stigmatizzazione, come se la morte e la sepoltura nella nuda terra fossero un accidente successivo a

quell'evento che, due anni prima della morte, aveva costituito il culmine della sua vicenda umana (XI, 106-117):

nel crudo sasso intra Tevero e Arno
da Cristo prese l'ultimo sigillo,
che le sue membra due anni portarno.

Quando a colui ch'a tanto ben sortillo
piacque di trarlo suso a la mercede
ch'el meritò nel suo farsi pusillo,

a' frati suoi, sì com'a giuste rede,
raccomandò la donna sua più cara,
e comandò che l'amassero a fede;

e del suo grembo l'anima preclara
mover si volle, tornando al suo regno,
e al suo corpo non volle altra bara.

All'interno di questi due luoghi, caratterizzati da rigidità, ripidezza e crudezza, si svolge la vita di Francesco, che sotto il profilo della disposizione è rigorosamente organizzata in sequenze non eccedenti la terzina o la coppia di terzine. Non c'è mai deroga a questa rigorosa misura, non ci sono inarcature profonde o passaggi di una scena da una terzina all'altra. Dal verso 55 al 117 ogni terzina (o coppia di terzine, in particolare quelle che riguardano più da vicino il santo verso la fine del racconto della sua vita) sono concluse e finite in sé, e ogni momento significativo della vita è strettamente incluso in una unità di misura precisa, in una sequenza rigorosamente cronologica, collocata in uno spazio geografico ben preciso. A parte l'inserimento della scena centrale del matrimonio con la povertà, non c'è alcun *ordo artificialis*, e ogni momento è autonomo, in una struttura più vicina, credo a una rappresentazione figurativa che alla biografia letteraria o alla agiografia in versi. Qui, a mio parere, la nitidezza della separazione tra le scene richiama un modello diverso da quello letterario, perché presenta la stessa rigorosa esposizione spaziale dei momenti salienti della vita della tradizione artistica del primo francescanesimo¹¹, a prescindere dalla sequenza seguita o dalla prevalenza di alcuni episodi, come si può ampiamente verificare se la si esamina con alcuni limitati esempi¹². Rimandando ad altra sede un esame più approfondito di questo materiale in prospettiva dantesca, ricorderò soltanto per l'ambientazione montana (e senza scendere in questioni attributive) i cicli giotteschi il primo nella basilica superiore di Assisi, databile agli anni Novanta del Duecento, il secondo in Santa Croce e risalente agli anni venti del Trecento (nelle due successive figure). Qui,

¹¹ HAVELY, *Dante and the franciscans*, cit. p. 132

¹² Ho esaminato queste coincidenze nella *Lectura Dantis* romana citata nella nota 1, il cui testo sarà prossimamente pubblicato.

al di là dell'assenza di frate Leone, che nel primo ciclo testimoniava la veridicità dell'evento, l'iconografia è ormai affermata, e che d'altra parte era stata già nei decenni precedenti una delle più praticate immagini della devozione francescana.



Giotto (attr.), *Leggenda di San Francesco*, 19: *Stigmatizzazione di San Francesco* (1297-1300), Assisi, Basilica superiore.



Giotto, *Scene della vita di San Francesco: Stigmatizzazione* (1325), Firenze, Santa Croce, Cappella Bardi.

In entrambi i casi l'evocazione del paesaggio montano e della natura alpestre dei luoghi francescani, al di là del dato storico pur indubbiamente presente, potrebbe avere – oltre la funzione già accennata, quella cioè di oggettivizzare nella natura e nella storia un evento soprannaturale come la stigmatizzazione – anche quella di richiamare uno degli aspetti cristomimetici di Francesco, che le vite e i trattati mistici francescani presentavano. Infatti, come Gesù, anche Francesco era solito salire in montagna in eremitaggio o per fuggire il mondo e isolarsi in asctica meditazione. Ecco quanto scrive Ubertino da Casale nell'*Arbor vitae*, in traduzione, capitoli 2078 e 2079:

Ma Francesco non trascurava di ritornare, a brevi intervalli di tempo, nel luogo della solitudine, sebbene anche quando dimorava tra le turbe, per quanto poteva, giorno e notte si separasse da loro per abbandonarsi alla solitudine e alla contemplazione. E questa maniera di stare tra gli uomini e di predicare continuamente l'insegnava anche ai suoi frati. Per questo motivo, per accondiscendere benignamente ai desideri del prossimo, volle che i luoghi dei frati non fossero vicini alle abitazioni degli uomini, perché non ci fosse troppa mescolanza ed essi potessero così custodire l'amore quieto della contemplazione e della orazione. Voleva così essere vicino ed estraneo ad un tempo: che i loro luoghi fossero vicini alla gente e però collocati fuori delle loro abitazioni in posti adatti alla solitudine. In questo imitò il pio maestro Gesù, che, per dare l'esempio ai predicatori della vita evangelica, insegnò ad accondiscendere agli altri, ma in tale modo da salvare i diritti della solitudine.

Si legge che per tre motivi Gesù si appartava dalle turbe: a volte per riposo di quiete, come nel capitolo VI in Marco, quando Gesù invitò i discepoli: «Venite con me in un luogo deserto e riposatevi un poco», altra volta per poter attendere all'orazione, come nel capitolo VI di Luca, dove è scritto: «In quei giorni se ne andò a pregare sul monte e trascorse tutta la notte in preghiera» – e perciò Ambrogio scrive: «ti forma con i suoi esempi ai comandamenti della virtù» –; altra volta per evitare la lode umana, come è detto nel capitolo VI di Giovanni quando volevano rapirlo per farlo loro re, dopo il miracolo dei pani, ed egli si ritirò di nuovo sul monte solo; e così ancora quando volle insegnare le cose più perfette, come è detto nel capitolo V di Matteo: «Gesù, vedendo la folla, salì su di un monte». Con queste azioni, poiché non nella città o sulle piazze ma su un monte e nella solitudine sedette a insegnare, ci ammaestra a non fare nulla per mostrarci agli uomini e ad allontanarci dallo strepito, soprattutto quando si debba discorrere intorno ai vizi.

Anche la regola fu scritta in montagna, assieme a quel frate Leone che è presente nel primo dei due affreschi considerati ma non nel secondo. Nel *Sacrum commercium*, che per comodità riposto ancora in traduzione, anche la povertà abita su un monte, e Francesco esorta i confratelli a salire il monte, dall'alto del quale essa li osserva.

Fatto tesoro del consiglio di persone così autorevoli, il beato Francesco andò e scelse alcuni compagni fidati con i quali giunse sollecitamente ai piedi del monte. E disse ai suoi fratelli: «Venite, saliamo sul monte del Signore e alla casa di madonna Povertà,

perché ci indichi la sue vie e possiamo camminare per i suoi sentieri ». E considerando da ogni lato la salita del monte a motivo della sua eccessiva asprezza e altitudine, alcuni di loro parlavano l'un l'altro e dicevano: « Chi salirà su questo monte e chi mai potrà arrivare alla sua cima?» (1970 12).

Certo, è questa una descrizione simbolica, si tratta di un'ascesa generica, morale più che fisica, con pochi elementi denotativi e reali implicazioni naturalistiche, è difficile riconoscere un paesaggio o una rappresentazione della natura in questo passaggio. Ma a queste cose non pensano i trattatisti o gli agiografi, bensì i poeti, che evocando un «crudo sasso» rendono viva e concreta un'idea espressa altrove in forma astratta, utilizzando gli stessi principi della *transumptio* che sono alla base della plasticità e della dinamica vitalità della loro creazione artistica. A partire da una generica idea morale che assume tratti ascendivi, Dante crea l'ambientazione montana, con tutte le sue implicazioni, la precisa connotazione geografica, le stagioni, le difficoltà dell'ascesa, la «petrosità», il freddo e così via. È il modo, l'unico praticabile, grazie al quale anche il più arido testo agiografico può trasformarsi in poesia.

In conclusione, gli episodi della vita di Francesco che coronano la scena del matrimonio mistico con la povertà sono dunque incorniciati da due notazioni geografiche latrici di alcuni elementi naturalistici precisi: la sintetica mappa che precede la nascita, che usa gli aspetti geografici per creare un'idea mistico-morale, e altri episodi, talvolta iscritti nello spazio geografico con estrema precisione: adolescenza, ribellione al padre, spoliazione in Assisi, i primi seguaci che si scanzano, la crescita della «famiglia» francescana, la povertà e la rinuncia ai beni, il viaggio a Roma e la prima approvazione della regola, l'ulteriore incremento della «gente poverella», la seconda approvazione, il viaggio in oriente per convertire i sudditi del sultano e il ritorno in Italia; infine la stigmatizzazione ottenuta «nel crudo sasso intra Tevero e Arno», v. 106, un verso molto incisivo che invita a non solo a considerare la crudezza del paesaggio come elemento della povertà e della *minoritas* spirituale di Francesco (106-108); ma anche a porre le stimmate in un contesto preciso di carattere geografico e storico, a dare delle coordinate esatte nel tempo e nello spazio perché questo evento sacro sia indubitabile e stia insieme a dati storici oggettivi, così come nell'iconografia che sempre le rappresenta come coronamento della vicenda umana del santo. Infine, le ultime parole ai confratelli e la morte, avvenuta come dice Bonaventura «Super nudum humum» («e al suo corpo non volle altra bara», v. 117), e ascesa al cielo (115-117).

Tutta la vita di Francesco con la sua serie di fatti può essere descritta come un epos della povertà, nel suo peculiare significato di *minoritas*. Perché questa vita assuma aspetti esemplari deve necessariamente essere calata nella storia, una storia oggettiva, e nel contesto geografico. Come in ogni racconto epico, oltre al *tempus* e alla *persona* non può mancare il *locus*, il quale, a sua volta, deve essere caratterizzato da un alto tasso di veridicità storica, ma anche contribuire in modo evocativo al senso generale del messaggio poetico. Il Francesco di Dante manca forse di misticismo, di ecumenismo, di aspetti provvidenziali o taumaturgici, dei

molti miracoli che gli venivano attribuiti e che Dante rifiuta programmaticamente di evocare, di altre caratteristiche spesso sottolineate dalle fonti di Dante, come per esempio il cavalierato, per concentrarsi invece sulla veridicità storica della sua esistenza, epicizzata da un poeta che segue il modello epico e applica i caratteri del poema storico.

I paesaggi francescani hanno anche altre funzioni: da un lato possono aumentare la veridicità storica di eventi meno documentabili della vita di Francesco, come la nascita provvidenziale o la stigmatizzazione; dall'altro tendono a instaurare un rapporto quasi figurale con le prime cantiche, di cui il paradiso costituisce il mistico ribaltamento. Se guardiamo alle perifrasi geografiche, all'inizio del viaggio oltremondano di Dante, la prima che incontriamo è quella pronunciata da Francesca, che inizia superbamente il racconto della propria con una maestosa descrizione del fiume Po, la cui solennità deriva non solo dal suo ritmo ma anche dai luoghi che abbraccia: il re dei fiumi, con «li seguaci sui» senza nome. Qui abbiamo esattamente il contrario: luoghi minori, che con difficoltà si potrebbero reperire nella memoria del lettore, ricevono la stessa dignità perché coronano la nascita di Francesco, mentre li annunciavano una morte. Questa perifrasi paradisiaca è riempita da nomi, gli stessi nomi di cui è priva quella infernale, che è centrata sul Po, nome così centrale da cancellare tutti gli altri «seguaci sui», mentre qui risuonano nomi umili: Tupino, Porta sole, Nocera e Gualdo, due paesini; e altri non menzionati ma non meno umili: il torrente Chiascio e il Monte Subasio, con caratteristiche fisiche ben evidenziate e che hanno la funzione di evocare con la loro piccola dimensione un preciso disegno salvifico che nasce dal basso e dalla povertà, dal «farsi pusillo» di Francesco, per giungere al diretto dialogo con il serafino delle stimmate. In breve, il luogo di nascita dell'umile ma glorioso Francesco sembra essere in opposizione alla geografia solenne ma infernale della superba Francesca, e questa distanza è tanto grande quanto differente è il genere dell'amore che essi hanno sperimentato, l'amore lussurioso Francesca e l'amore caritatevole, umile e glorioso per i più poveri e i «pusilli» di Francesco.

VALERIA GIANNANTONIO

*Paradiso XIV*¹: dalla carne alla croce.
La tipologia cristiana della Passione e della Resurrezione

1. *La Passione premessa della Resurrezione del corpo: la vita terrena dal peccato al glorioso regno*

Definito, in chiave strutturale, da Picone, canto di “cerniera” – cioè poeticamente e idealmente compreso tra le due macro-sequenze dei canti X-XIII, ambientati nel cielo del Sole, dove il pellegrino era giunto in seguito all’abbandono

¹ Forniamo qui di seguito le indicazioni bibliografiche delle letture relative al canto XIV: C. STEINER, *Il canto XIV del «Paradiso»*, Firenze, Sansoni, 1912, poi in «Lettture dantesche», III, *Paradiso*, a cura di G. GETTO, Firenze, Sansoni, 1961, pp. 279-296; L. PIETROBONO, *Il canto XIV del «Paradiso»*, in *Saggi danteschi*, Torino, SEI, 1954, pp. 261-273; M. VINCIGUERRA, *Il canto XIV del «Paradiso»*, (1955), Torino, SEI, 1958; G. BERRETTA, *Il canto XIV del «Paradiso»*, in «Filologia e Letteratura», XI (1965), pp. 254-269; E. SOPRANO, *Il canto XIV del «Paradiso»*, in **Lectura Dantis Scaligera*, III, *Paradiso*, Firenze, Le Monnier, 1968, pp. 479-499; G. MARCOVALDI, *Il canto XIV del «Paradiso»*, in Id., *Due letture dantesche*, Roma, Multigrafica, 1968, pp. 177-144; E. BONORA, *Struttura e linguaggio nel XIV del «Paradiso»*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», LXXXVI (1969) n. 453, pp. 1-17 (poi in Id., *Interpretazioni dantesche*, Modena, Mucchi, 1988, pp. 188-201); G. FALLANI, *Il canto XIV del «Paradiso»*, in «Nuove Letture dantesche», VI, Firenze, 1973, pp. 7-62; S. ACCARDO, *Il canto XIV del «Paradiso»*, in «L’Alighieri», XII, 1971, n.1, pp. 20-34; U. BOSCO, *Domesticità del «Paradiso» (Lettura del XIV canto)*, in *Studi in onore di Alberto Chiari*, Brescia, 1973, pp. 217-234, poi in *Altre pagine dantesche*, Roma-Caltanissetta, Sciascia, 1987, pp. 239-269; P. DRONKE, «Orizzonte che rischiari». *Notes Towards the Interpretation of «Paradiso» XIV* (1975), in *The Medieval Poet and His World*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1984, pp. 407-430; G. MURESU, *La «Gloria della carne»: disfacimento e trasfigurazione («Paradiso» XIV)*, in «La Rassegna della letteratura italiana», 91 (1987), pp. 253-268, poi in *I ladri di Malebolge. Saggi di semantica dantesca*, Roma, Bulzoni, 1990, pp. 153-175; E. ESPOSITO, *Il canto XIV del «Paradiso»*, in «Paradiso». *Lecture degli anni 1979-1981*, Roma, Bonacci, 1989, pp. 381-395; L. BLASUCCI, *Discorso teologico e visione sensibile nel canto XIV del «Paradiso»*, in «La Rassegna della Letteratura italiana», XCV (1991), pp. 5-19; M. ARIANI, “Abyssus luminis”: *Dante e la veste di luce*, in «Rivista di letteratura italiana», XI (1993), pp. 9-71; M.U. SOWELL, «Paradiso» XIV, in «Divine Comedy» *Introductory Readings III. Lectura Dantis*, suppl. 16-17, Charlottesville, University of Virginia Press, 1995, pp. 198-212; A. COTTIGNOLI, “Dal centro al cerchio” «Paradiso» XIV, in Id., *Il dominio della poesia. Intertestualità antiche e moderne*, Ravenna, Longo, 1998, pp. 27-40; F. D’EPISCOPO, *Canto XIV*, in *Lectura Dantis Neapolitana*, pp. 299-308; M. PICONE, *Canto XIV*, in *Lectura Dantis Turicensis*, a cura di G. Güntert e M. Picone, Firenze, Cesati, 2002, III, pp. 203-218.

dei cieli fisici e tolemaici, e dei canti xv-xviii del *Paradiso*, riguardanti il cielo di Marte – il xiv canto viene indicato, analizzato e ritenuto oggi dagli studiosi uno dei più importanti, sotto il profilo escatologico-ermeneutico, della *Commedia*.

Cosmologicamente sospeso sul passaggio impercettibile tra i cieli superiori del Sole e di Marte, esso si presenta suddiviso in due sezioni, apparentemente autonome e distinte tra loro: la prima, centrata sul dibattito di Beatrice e Salomone intorno al problema biblico-cristiano della resurrezione della carne e dei corpi, e che viene espresso secondo moduli di evidente profetismo biblico e sacro; la seconda, in cui Dante e Beatrice ascendono al cielo infuocato di Marte. I discorsi dei due beati, preannuncianti uno stato futuro di perfezione, all'interno di inquieti sentimenti di attesa dell'importante evento della ricomposizione dell'unità dell'uomo, come corpo e come anima, anticipano una condizione di profonda speranza. Le enunciazioni verbali di Beatrice e Salomone, nel XIV canto riconducibili a previsioni profetiche, e nel XXX canto concretamente realizzate con la rinascita dei corpi, sarebbero culminate in un evidente miglioramento e perfezionamento dell'essere, destinato a reinserirsi in un circuito cosmico, fondato sulle relazioni tra l'iniziale atto della Creazione e il finale recupero dell'innocenza precreazionistica dopo la morte.

Dopo il giudizio universale da realizzare alla fine dei tempi, l'evento straordinario della rinascita dell'uomo nella sua pienezza fisica e spirituale avrebbe rappresentato, per Dante, un momento di recupero dell'integrità e della dignità complete dell'individuo, senza impedimenti corporali o ritorni dell'anima a stati pregressi di peccato e nel pieno riscatto della carne. L'organica visione di un universo ricomposto in tutte le sue parti, nel quale il molteplice si sarebbe unificato nell'Assoluto, reintegrato nella diretta rispondenza dei principi generativi con la rinascita di un'altra vita dopo la morte, e del Creatore con il Cosmo – oltre a connotarsi come memoria filosofico-letteraria del mondo greco per la ripresa delle leggi di armonia – sembrava apparentemente escludere la vita terrena, e dunque alienare l'uomo rispetto a una realtà celeste, che avrebbe assorbito le tensioni rigenerative e le naturali pulsioni paradisiache, che solitamente alimentano la vita umana. In questa strutturale disposizione di un cerchio cosmologico, iniziato col "*fiat*" della Creazione – dalla quale erano dipesi tutti gli esseri creati, reinseriti poi, al momento della loro fine, nell'ordine cosmico, e nell'altro lungo viaggio itinerante dantesco, cristiano – la realtà interiore e spirituale si sarebbe allineata a quella naturale, delineando un complesso percorso di vita, attraversato e interrotto da fasi e momenti scanditi da sequenze cronologiche e quindi superate dall'elezione soprannaturale di tutto l'essere.

La traccia esteriore del divenire, del fluire del tempo, interrotta talora da impreviste cadute o dalle soste nei canti edenici, già improntati a un senso di pace e di quiete, valeva ad allineare l'atteggiamento autoreferenziale di Dante, la sua autocoscienza del male provati nella "selva oscura", al sereno trapasso, negli ultimi canti del *Purgatorio*, alla liberazione dell'anima dal "corpo carcere", che ne minacciava e ostacolava spesso l'elevazione, fino al termine di una completa "*mutatio vitae*", consistente nella beatificazione e divinizzazione dell'uomo. Riacquistate,

all'inizio del poema, in un'età già matura, la coscienza e l'autoconsapevolezza del proprio passato e presente di peccatore, Dante, durante lo svolgimento del suo cammino ascendente di cristiano e di fede, non era riuscito ad appagarsi solo della salvezza, ma aveva aspirato alla trascendenza, a un sogno di futura realizzazione del bene e di incontro con Dio. Se giungere alla visione finale e alla verità di Dio sarebbe stato, per Dante, effetto della bontà e dell'amore dell'Altissimo per l'umanità, e al tempo stesso realizzazione e soddisfacimento di un profondo desiderio dell'uomo, sempre in movimento fisico e spirituale nella "speranza dell'Altezza", la scelta di elezione del poeta era maturata altresì e si era sedimentata, nel poema, al livello molto più basso, quando cioè la ragione, nella "selva oscura" del peccato, aveva iniziato il suo processo naturale di distacco dal corpo, dal suo "carcere" materiale. Ma sarebbe stato all'altezza dei canti edenici che si sarebbe verificato l'avvio di una profonda "*mutatio vitae*", di un mutamento, cioè, della natura umana, che avrebbe proseguito la sua *peregrinatio* in compagnia anche del corpo, non più ostile, ma alleato dell'anima, nel pieno rispetto della volontà divina. Il compito dell'anima sarebbe divenuto sempre più complesso con l'aumento del suo grado di purezza, durante la salita, in quanto prima staccatasi dalla materia e poi riunificatasi a essa, dopo la punizione, non dei peccati, ma dei vizi, della degradazione, più che corporale, carnale.

L'obiettivo finale dell'ascesa tra visione mentale e atto contemplativo della Grazia era per Dante, in ogni modo, la conquista della pace, della serenità, rese possibili solo dopo lo straniamento dal peccato, anche se, pure nei primi due regni, era possibile individuare qualche cedimento al vizio, a passioni smodate, qualche leggera caduta, che sembravano moralmente spezzare, per un attimo, il ritmo e l'andamento verticalizzante della salita. Generalmente disposti su una linea ascendente, che iniziando dal peccato si concludeva con l'atto redentivo della misericordia divina, l'intreccio e la disposizione della materia nei tre regni li avrebbero configurati come una sorta di incastro tra vita terrena e vita oltremondana, entro un temperamento tra Vecchio e Nuovo Testamento. Il viaggio dantesco, emulante *Sp.* v, 7-10 e *Pr.* xxx, 18-19, impervio e pregno di dolore, di amarezza, di sofferenza, di speranza per il poeta, si sarebbe modificato non a caso, nella maggior parte dei testi del Petrarca, in una vera "*fluctuatio animi*", senza alcuna certezza di un approdo sicuro dello spirito e della mente, del corpo, di tutto l'uomo, normalmente in balia delle onde del mare, e fermo in una fissa identificazione del peccato col corpo, e in una oscillazione costante di sentimenti che non avrebbero mai dato tregua al poeta. Entro tale conflittualità, la "*Ratio*" sarebbe divenuta – secondo Petrarca – la componente più importante dell'esistenza umana, sempre entro un dualismo col corpo (per questa distinzione tra corpo e anima fondamentale è Paolo, *Gal.* v, 17). L'idea dantesca più serena della vita, sviluppata entro gradazioni dello spirito e della mente, era stata anche figurativamente affidata al contrasto tra la "selva oscura" e la "foresta divina" dei canti edenici, ambientati in paesaggi luminosi, non tenebrosi, primaverili, allietati dal vento e dal canto degli uccelli.

La *peregrinatio* dantesca, concepita in misura diversa nei primi due regni e nel terzo, si era modulata sulla cristianizzazione, e dunque su un'interpretazione li-

turgico-morale della corrente classica del platonismo, per il quale l'essere umano era diviso in due parti, l'anima e il corpo, un corpo definito 'carcere' perché impediva allo spirito, dopo la morte, di liberarsi dalla carne, e veniva sepolto sulla terra. Secondo i cristiani, invece, i due elementi erano uniti e l'uno era il compagno dell'altro nella salita al terzo regno, nata dal desiderio della conoscenza e dalla ricerca dell'Altissimo, entro il fascino particolare della conformità alle leggi e alla volontà dell'Altissimo e una celata aspirazione all'andare oltre i limiti del finito². I confini limitati e circoscritti – soprattutto della terra – presupponevano un'espansione dell'essere verso l'Oltre, verso l'Infinito, nei quali si inserivano anche le finalità eccezionali del viaggio dantesco, e soprattutto la certezza consapevole cristiana dell'esistenza di un aldilà oltre la morte fisica dell'uomo, nel quale il credente immaginava una continuità senza limiti della vita. La felicità della ricreazione di una vita del tutto nuova avrebbe finito col divenire più intensa del paragone con la ricostruzione finale di un ordine, entro il quale ogni elemento avrebbe ritrovato il suo ordine iniziale. Il terzo regno era etereo, rarefatto, congegnato e strutturato a misura d'uomo, e dunque abitato dagli spiriti beati, nella piena integrità corporea e dell'anima, dai corpi gloriosi e santi resuscitati dopo la Resurrezione, la cui visione oscillava tra il coinvolgimento mentale e intellettuale e quello spirituale. Distanziata dalle leggi e dal mondo della natura, all'interno del quale l'uomo e l'Universo erano stati fisicamente creati e compresi, la Creazione sarebbe divenuta, per Dante, moto iniziale di perfetta rispondenza tra il Creatore e le Creature, ma non sembrò adeguata alla giustificazione del male, perché l'infinita bontà di Dio non avrebbe mai potuto confondersi con un'umanità corrotta e poi da lui redenta. La responsabilità del male andava attribuita, perciò, da Dante all'uomo, materiale ideatore ed esecutore del peccato, in un pulito creato senza

² L'idea cristiana neoplatonica dell'unione di anima e corpo va inquadrata anche nel creazionismo divino biblico, che celebrò la perfetta creazione. La perfezione dell'anima, secondo l'Antico Testamento, non poneva in discussione quella del corpo, creato simultaneamente all'anima da Dio, e infuso con essa nella persona, e solo quando il corpo moriva, l'anima si distaccava da esso, per salire all'aldilà. La conversione del dualismo platonico e di quello che si legò al concetto biblico di perfezione, in unità di corpo e anima si ebbe, appunto, col cristianesimo, all'interno del simbolismo del viaggio, della concezione del cristiano come peregrino sulla terra, e dunque di un'anima bisognosa di purificazione. Anzi Agostino, *De civitate Dei* XIV, 3 ritenne peccatrice proprio l'anima, Tommaso fu convinto dell'importanza dei sensi nella conoscenza, mentre per Cassiodoro solo dall'unità sarebbe derivato l'amore (*De anima*, IV, 4-5). Tommaso, poi, intervenendo sulla doppia natura di Cristo (*Summa*, I-II, q. 113, a. 4), aveva distinto l'anima, volta alla contemplazione e alla ricerca degli *invisibilia*, dal corpo, quale espressione terrena del viaggio. Il raggiungimento della perfezione, nel Medioevo, non ebbe solo una radice biblico-creazionistica, ma valorizzò il principio teologico, molto diffuso, di Rivelazione, appartenente alla teologia rivelata di Dio, assoluto ed eterno, nascosto all'umanità. La ricostituzione dell'unità della persona, infatti, alla fine dei tempi, avrebbe consentito non solo di recuperare un'innocenza precreeazionistica, ma anche di rivelare, o per lo meno immaginare, quanto fosse oltre i limiti del finito, racchiuso e circoscritto nei limiti del pensiero e della ragione, e che andava invece aldilà della mente. In tal senso la teologia della Rivelazione, che discendeva da Dio e dal cielo attraverso la Scrittura fu preferita a quella della Ragione (l'argomento umano, cioè, contrapposto a quello divino). A questa duplice tipologia di argomentazione Dante si riferì in *Par.* XXVI, 25-27.

macchie e nel quale l'individuo avrebbe acquisito subito piena coscienza della necessità interiore e spirituale del proprio riscatto, come dimostrava già nei testi biblici (*Isaia* 7, 0 e *Ezechiele* 37) il preannuncio dei patriarchi dell'avvento del Messia e del predominio delle leggi spirituali su quelle naturali e dell'obbedienza.

Alla fede nella continuità della vita oltre la morte, si sarebbe aggiunta l'idea del rovesciamento della mortalità in immortalità col Cristianesimo, prefigurando nei termini gioiosi dei discorsi di Beatrice e Salomone una completa rinascita, sottolineata dal ritmo lieto del canto e delle danze dei beati che circondano i due personaggi, arrecando sentimenti puri di felicità e auspicando un futuro incontro con le anime e i corpi dei loro congiunti dopo la Resurrezione. Il canto dei beati, accompagnato dai loro movimenti, sembrava spezzare – tramite l'eco e la risonanza della musica – la solare e incantata percezione visiva del primo cielo superiore, la cui luminosità era intrinseca alla configurazione stessa solare del cielo, e preannunciava quella luce beatificante propria della vita eterna, oltre l'oscurità della morte, in cui il cristiano avrebbe ritrovato e gustato la nuova dignità e identità di uomo.

I discorsi, perciò, dei due beati, che dibatterono la questione escatologica dell'uguale visibilità luminosa dell'anima nell'Eterno, in rapporto all'intensità visiva del corpo, non furono da Dante finalizzati solo alla conferma del paradigma cristiano dell'unione di anima e corpo, ma sembrarono volere coordinare azione e volontà umane e teologica provvidenzialità del destino, segnato da Dio, unendo la statica fissità del biblismo al dinamismo cristiano. Superati ormai i regni dell'*Inferno* e del *Purgatorio*, coerenti con l'umanizzazione di Dio nel Cristo redentore, confermando la presenza di Dio nella storia terrena, la terza cantica avrebbe dato espressione – nel xxviii canto del *Paradiso* – al problema della trasformazione delle sfere incorruttibili. A un'immagine della terra come centro fisico, dalle caratteristiche spirituali della circonferenza, Dante avrebbe contrapposto una circonferenza dei cieli, quale centro fermo e immobile di estasi e di contemplazione. La struttura dell'universo fisico sarebbe risultata il riflesso di tale nuova visione. Si era così formata la concezione geocentrica dello spirito, inserita in un universo geocentrico. Il recupero dell'identità umana avrebbe significato per l'uomo, già salvato, conformarsi alla volontà e alle leggi di Dio, adeguarsi alla sua perfezione e al tempo stesso prendere coscienza del fatto che ogni essere creato avrebbe avuto il suo spazio e la sua consistenza reale in un ordine cosmico. Questo complesso itinerario dell'uomo tra terra e cielo venne delineando, nel "poema sacro", un incastro tra il xiv e il xxx canto del *Paradiso*, nei quali alla profezia della rinascita dei corpi avrebbe fatto seguito la ricomposizione dell'unità della persona, elemento di confronto l'uno con l'umanizzazione di Dio in Cristo, e meta di conseguimento l'altro di una perfezione analoga alla beatificazione e divinizzazione dell'essere, quale peregrino agostiniano della eterna "*civitas Dei*". La *peregrinatio* dantesca apparentemente sembrava riproporre l'*iter amoris* dello Stilnovo, trasformandolo però nel dualismo della *navigatio* dell'anima e nella spiritualizzazione della carne. La trasfigurazione e l'idealizzazione del corpo e della bellezza angelicati della donna dello Stilnovo, avente un ben noto ruolo di mediazione tra l'uomo e Dio, si modificarono nella *Commedia*, a parte certe analogie con raffigurazioni dantesche

di Beatrice, nei tratti umani e mediatori di Cristo, dalla duplice natura, e dunque ora affiancante l'uomo nella ascesi alla visione finale di Dio, ora autenticante il duplice processo di redenzione e rivelazione, quali simboli della discesa e della volontà provvidenziale di Dio di rivelarsi – tramite Cristo visibile – agli uomini, e di salvare la terra dal male. Nella configurazione ancora immaginaria, nel XIV canto, della visione finale dei corpi risorti, Dante avrebbe tralasciato quella biblica relativa all'apparizione in sogno del Padre ai patriarchi, o della religione cristiana, che tramite la visibilità del volto di Cristo, aveva inteso reificare e interpretare il desiderio di Dio invisibile di mostrarsi nelle fattezze del figlio, uomo-Dio all'umanità. La visività nel canto non era né ben definita, né offuscata, ma prefigurata in rapporto al futuro, come nei primi cristiani – Pietro Crisologo, Tertulliano, Ambrogio di Milano – nei quali sarebbe divenuta un segno molto forte della potenza della fede, perché metafora ed effetto del trionfalismo della Chiesa, alluso nel canto XIV del *Paradiso* XIV – la luce dei beati, dei corpi, la croce gemmata e luminosa.

La visione, in ultimo, delle due teofanie – i tre cerchi e l'apparizione del volto di Cristo, combinata con quella estatica e contemplativa di Dante, sempre al termine del viaggio del poeta, del punto luminosissimo – avrebbero comportato quel cambiamento della luce, da spirituale in intellettuale, come conseguenza della modifica dell'immaginario fantastico umano e onirico in un luminismo intensamente accicante, tanto da consumare lo sguardo di chi fosse stato applicato a esso, perso nel fulgore abbagliante di voli mistici. La potente visione avrebbe vanificato l'efficacia di tutte le facoltà umane, tanto da rendere ineffabile quanto era oggetto dello sguardo, privando in questo modo l'individuo della memoria e rendendolo soggetto solo ai sensi. Una materia perciò tanto alta difficilmente avrebbe potuto divenire effabile, cioè comprensibile, anche se narrata da Dante, dal poeta che, tornato dai cieli sulla terra, aveva dovuto comportarsi, secondo quanto intimatogli da Beatrice nei tre regni, quale “*scriba Dei*”, ossia scrittore e commentatore della sua esperienza interiore e religiosa, perché questa divenisse di giovamento all'umanità, grazie alla diretta influenza del Signore sull'ideazione del poema. Il poema avrebbe dovuto avere anche – nelle intenzioni del poeta – un fine didattico e divulgativo, di educazione politica e di formazione dei suoi concittadini, che lo avevano condannato all'esilio. Né all'amarezza del poeta restò estranea la sorte dell'Impero e della Chiesa, il cui potere stava vistosamente crollando ai tempi di Dante³.

Come ad atti d'amore e di bontà di Dio erano corrisposte la redenzione – cioè il compito affidato al Figlio Cristo, da Dio generato come luce da luce, di redimere l'umanità – e la rivelazione – quale manifestazione apparente sulla terra di Dio, attraverso Cristo, creato a immagine e somiglianza dell'Altissimo, a sua volta si-

³ All'interno della concezione dantesca della vita, l'esilio rappresentò un'esperienza drammatica, dalla quale il poeta cercò in tutti i modi di liberarsi, per ritornare nella propria patria e riacquistare una dignità umana e politica perduta. Vari sono gli episodi nella *Commedia* ispirati a questo stato d'animo, ma per il simbolismo metaforico col motivo della *navigatio*, molto apprezzato nel Medio Evo e anche dal Petrarca, si veda in particolare *Conv.* I, 3, 5 e *Purg.* VI, 77: «legno senza velo e senza governo, portato a diversi porti e foci e liti».

mile all'uomo – Dante, col cercare di rendere concreta, con la sua scrittura, la propria avventura umana e religiosa era riuscito a conferire oggettività a un viaggio individuale, attribuendo a esso anche un significato universale, legandolo alla letteratura iconografica del tempo, entro relazioni figurative specifiche tra Dio e Cristo, e distanziando dal soggettivismo del peccato la dimensione oggettiva del giudizio e della penetrazione finale di Dante della luce. Le opposte vicende dell'inizio e della fine della trama dei primi due regni in ogni caso convergevano nel tracciato lineare e segmentato della vita terrena, redenta dal male tramite la Passione di Cristo e nel successivo percorso verso la perfezione. In tal senso si sarebbero inserite in un moto circolare disegnato da quell'ordine cosmico che inizialmente aveva alienato l'uomo da Dio, con la caduta di Adamo, per poi ricondurlo alla misura organica e armoniosa dell'unità.

Si era trattato di una necessaria disposizione della materia nella struttura dei tre regni, che assecondasse l'intreccio dei rapporti tra vita terrena e vita oltremondana, elevando la fede dell'uomo oltre la vita, col supporto della grazia e della misericordia e riconoscendo al tempo stesso l'importanza del creazionismo di un Essere superiore. Il bipolarismo di tale duplice dimensione – che accordava insieme Vecchio e Nuovo Testamento, la natura e l'uomo, l'uomo e Dio – non poteva prescindere, nel poema sacro di Dante, da un'iniziale distinzione tra l'anima e il corpo, propedeutica al finale atto di perfezione, di unificazione dei due elementi, che avrebbe dimostrato la nuova dignità del Cristianesimo, raggiunta mediante idee di completezza degli esseri e nell'espansione del suo profilo teologico ed escatologico, oltre i limiti della storia e della vita. In questo intreccio di Vecchio e Nuovo Testamento, Dante, oltre a sottolineare il principio di bontà di Dio, ne potenziò la volontà rivelatrice, collegata all'esigenza di visibilità dell'uomo, per entrare meglio in comunicazione con l'Eterno. Così la scelta rivelatrice divina, realizzata sempre mediante il figlio Cristo, generato a immagine e somiglianza di Dio, entro apparenti fattezze esteriori e umane, avrebbe mostrato nondimeno ulteriori affinità con l'uomo. Il desiderio di Dio di mostrarsi agli uomini sin dal primo cristianesimo avrebbe alimentato anche il neoplatonismo, nella direzione noetica, e non più spirituale, di Clemente Alessandrino e Origene. Entro questa concezione, affermata la visione dell'invisibile come conoscenza di Dio, oltre ai due neoplatonici si sarebbe inserito anche Agostino, che da cristiano avrebbe sottolineato, anche per i puri di cuore, che avrebbero visto Dio negli stessi termini delle *Scritture*, l'invisibilità dello stesso Cristo. Col ritorno alla vita dell'anima dopo la redenzione, l'uomo avrebbe potuto vedere Dio, come un dono però da apprezzare specie nella vita eterna, dove Dio non sarebbe morto. In questa misura di trascendenza si spiegavano e racchiudevano il mistero dell'estasi e della contemplazione.

Il mistero della Rivelazione, oltre a mostrare la sua complessità nel raffronto con quello cristiano dell'Incarnazione, riprendendo l'emulazione delle *Scritture* nell'afflato trascendente della ricerca e conoscenza di Dio, e ponendo in risalto il momento contemplativo della visione mistica, avrebbe ricondotto i due discorsi di Beatrice e Salomone alla prefigurazione e all'esigenza di precisare la tipologia

delle loro visioni nel futuro, anche per accreditare l'autorialità religiosa divinatoria, letteraria delle loro argomentazioni, nel XIV canto, e per appurare il grado e il livello specifico di visione. I quesiti dei due beati, oltre a rispondere a ragioni escatologiche, avevano certamente presente l'intera struttura dei tre regni, all'interno dei quali Dante aveva condotto un viaggio reale o immaginario, valutabile proprio alla fine del poema, nell'ambito di una scelta tra contrarie tipologie di profetismo onirico visionario o di viaggio nell'oltretomba. E tanto l'immaginata presenza dell'oltre, quanto la profetica attesa di un avvenire perfetto avrebbero potuto, in ogni caso, inserire il canto, e quindi il complesso dogma escatologico, o nel quadro di un'esperienza straordinaria, profeticamente rivelata e preguata di referenze bibliche per la caduta dell'uomo innocente nel peccato, tramite anche incontri invisibili, di un'illusoria realtà del viaggio inscritta in una cornice onirica, o piuttosto attribuire al canto il realismo topico del viaggio. Nonostante questi sviluppi legati al rapporto tra la conformazione dei tre regni, la disposizione dei beati, le relazioni con i discorsi dei due beati, e la loro tipologia discorsiva e visiva, l'andamento altalenante talora delle trame di singoli canti, le referenze bibliche per la caduta di Adamo e la sua cacciata dal Paradiso terrestre, nonché quelle neotestamentarie per la venuta del Messia, realizzatore di salvezza, non si può negare che non solo l'impianto struttivo generale del canto si fondò sulle due macrosequenze, ambientate nel cielo del Sole e di Marte, ma che proprio i discorsi dei due beati affrontino per la prima volta, nel poema, il dualismo tra anima e corpo.

Dante si era avvicinato a questo problema tramite l'influenza tomistica e un desiderio cristiano di riscattare l'idea dell'imperfezione umana, mosso soprattutto dalla condanna del peccato dell'uomo, raccontato nella Bibbia. La separazione di anima e corpo era stata, per lui, effetto dell'infrazione delle leggi divine, di una rivolta dell'uomo contro la volontà dell'Altissimo, e dunque atto di superbia, che aveva infranto l'ordine della Creazione. Contro l'azione malvagia dell'umanità Dio aveva mandato Gesù sulla terra e redento così i peccati e i vizi. L'idea di Dante circa la distinzione tra anima e corpo ebbe dunque origini religiose, perché in relazione con un ordine creazionistico, e trovò una sua determinazione conclusiva nella nascita e nella morte di Cristo, comportando, quindi, oltre a un miglioramento dell'animo, quello del corpo. Molto diverso sarebbe stato lo schema bipartito del Petrarca, che alla perenne fluttuazione dei sentimenti avrebbe aggiunto una sapiente immagine della Ragione, quale componente elevata dell'esistenza, e l'unica capace di salvaguardare l'integrità interiore, spirituale, morale dell'uomo, prendendo il sopravvento sugli aspetti corporali, carnali dell'uomo identificanti con il peccato e il vizio. Pur se evocatrice – come lo sarebbe stato nel Petrarca – di un'immagine doppia dell'uomo, tra degrado morale e conseguimento della felicità, l'impianto struttivo del poema sacro restava fissato sul viaggio cristiano dal peccato alla felicità finale, la bivalenza della separazione tra anima e corpo, se non superata al culmine della visione di Dio, dalla loro unità, avrebbe mostrato nel pensiero filosofico e religioso medievale, anche un profilo degradante più dell'anima rispetto al corpo, o del corpo, emblema del peccato, affrontato dalla ragione, entro un duplice fraseggio, individuale e universale, storico e allegorico, religioso e morale.

In ogni caso procedendo lungo il cammino della ricerca e della conoscenza di Dio, successivo all'avvenuta purificazione dell'anima, e dunque al primo compito di Gesù sulla terra come Salvatore, l'esperienza umana, soggettiva, autoreferenziale di Dante era venuta espandendosi in un legittimo desiderio di Eterno. I limiti incontrati e riconosciuti da Dante – volto alla chiarificazione del destino individuale e universale sulla terra o nell'altro mondo – avrebbero provato la presenza ancora di insidie per la coscienza, talora naufragante nella dimenticanza, nella rimozione, nell'irrazionalità e per la stessa ragione, anche sopraffatta dalle passioni. Il supporto però molto importante della fede e l'intenzionalità divina di un contatto vivo con gli uomini avrebbero creato le condizioni di una visione non ancora piena, perché escludente l'essenza, ma ricca della forza dell'amore. In tal modo Dante, favorito dalla visione delle due teofanie – il volto di Cristo e i Tre Cerchi simboli della Trinità – e da quella mistica, estatica, contemplativa del punto luminosissimo che era Dio, sarebbe riuscito a cogliere la Maestà e la Grandezza di Dio. Ma il desiderio normale e umano di trascendenza si identificò meglio in Dante nella speranza, sulla quale il poeta era stato interrogato da Giacomo nel xxv canto del *Paradiso*. La speranza nella vita eterna avrebbe dovuto essenzialmente essere supportata da buone opere e dall'aiuto della grazia. La vera virtù della speranza fu rivolta da Giacomo alla possibilità della resurrezione, della rinascita al candore e alla purezza, simboleggiate dalla "doppia vesta" del v. 92, di cui aveva parlato Isaia e dalle "bianche stole" del v. 95, soavi immagini della vita beata, più che proiettate verso la trascendenza, frutto di una latente aspirazione, che non avrebbe da sola potuto condurre all'Altissimo. Era necessario rifarsi alle promesse dei Padri sulla doppia gloria del corpo e dell'anima, e sarebbero state queste immagini quasi santificate a far richiamare, alla fine del canto, la dolce ascesa di Maria e di Cristo.

2. Le lunghe attese

L'avvio dell'*Inferno* contiene in nuce diversi aspetti del futuro e progressivo cammino dantesco, nella sottolineatura della "speranza dell'altezza", derivata dal tempo coscienziale dell'avvio del cammino interiore di Dante e dall'espressione verbale qualificante la Creazione, cioè il suo *fiat*, indirizzato alla irradiazione della luce sull'intera realtà cosmologica. Tra i due percorsi, il primo spirituale, il secondo esteriore, si era inserito il "corto andare" di Dante, entro brevi, improvvisi, imprevisti passaggi dalle tenebre alla luce, che alludevano a una quasi istantanea visione della luce, simbolicamente conducente alla vita originaria o preannunciante un futuro perfetto per l'uomo.

L'enunciazione dei due discorsi aveva registrato una valenza diversa, in quanto quello di Beatrice, della donna amata in vita da Dante, fu piuttosto centrato sulla corporeità degli sguardi, che avrebbero potuto costituire un ostacolo per i corpi risorti, mentre quello di Salomone – isolato nel silenzio circostante del cielo – si sarebbe imposto, anche nella particolarità del suo contenuto e per la maestosità del

personaggio dotato da Dio di grande sapienza, per l'impiego di attributi anche astratti, come la luce, l'ardore, la visione, tutti adeguati e conformi alla gloria di Dio. La prospettiva terrena cui era legato il discorso di Beatrice, in cui era stata data importanza alla visione corporea, sarebbe divenuta, nelle parole di Salomone, la lieta e ardente prefigurazione dell'Empireo del XXX canto, immagine, con la candida rosa, di beatitudine e di gloria, la perfetta elevazione della natura umana nella resurrezione finale.

L'asse portante, sul quale si incardinò il XIV canto, sarebbe perciò divenuto quello inizialmente materico e corporeo della visione ancora fisica e percettiva che provava la misura terrena di una luminosità non tanto accecante quanto quella del futuro Empireo, preannunciata dal richiamo di Salomone all'intensità dei corpi gloriosi. La linea che univa il discorso di Salomone al XXX canto dell'Empireo era l'entrata in un nuovo mondo, fatto di una novella vista, nel quale si sarebbero saldati mondo sensibile e mondo intellegibile, quali predisposizioni mentali e sensibili alla percezione di Dio. Sparito del tutto il visibile terreno, sarebbe subentrato un proposito di nuova raffigurazione della realtà, che avrebbe investito anche la candida rosa, dai petali bianchi identificati con i corpi gloriosi, non più termini della speranza del rientro dall'esilio – XXV canto – ma luminosi e splendenti, come corpi veri, nel cielo incorporeo.

Tracciato attraverso la graduale salita nei cieli paradisiaci, e dunque nel sempre maggiore approssimarsi all'Ente assoluto, il principio strutturale e ontologico della conoscenza risiedeva certo nell'uomo, nelle sue capacità di legare il profetismo, oltre che a un sentimento passato di attesa, a delle capacità divinatorie nascoste nel fondo della personalità, tra una teologia visibile e il meraviglioso incanto dell'astrazione. La progressione degli stati dell'anima, nell'inquieta turbolenza ugualmente intravista da Dante negli spiriti, alla base di quel gran "mare dell'essere", nel quale ogni creatura dell'Universo tende a un porto sicuro, a una finale unità armonica, non poteva certo paragonarsi alla "*fluctuatio animi*" del Petrarca, molto più travagliata perché fondata sulla discorde concordia delle passioni. La connotazione spirituale dei tre regni avrebbe favorito modifiche ontologiche relative perciò a vari stati dell'essere, singolarmente trasformati, da quello peccaminoso al vivo amore per la libertà, all'autentico amore per Dio e la fede. Sentimenti mutati, talora opposti, ma anche gradualmente espansi, con sempre maggiore vigore, in uno spazio oltre lo spazio, in un tempo marcato dall'infinita Eternità.

Nel vincolo teologico della fede e nella santificazione interiore della grazia Dante, alla fine del viaggio, si sarebbe rinnovato come una Gerusalemme celeste e avrebbe lanciato il suo grido di rivalsa politica sulle istituzioni dell'Impero e del Papato e sul ritorno alla giustizia dei suoi concittadini, che lo avevano condannato all'esilio. L'arrivo all'Empireo, nel xxx canto, si sarebbe presentato subito come armonica integrazione del corpo e dell'anima, nell'aurea visione del fiore di Maria, cioè della candida rosa e dei beati, le "bianche stole" che la abitavano, e dei corpi luminosi risorti. La trascendenza era resa visibile proprio dalla trasformazione luminosa dei corpi, segnale di una ricreazione dell'umanità sotto gli auspici della fede, di una conoscenza parziale di Dio, strumentalmente inserita in un per-

fetto ordine cosmico e in una implicita *rapportatio* tra l'uomo rigenerato nelle sue originarie fatture, e la virtuale visione, razionale e contemplativa, di Dio.

Come l'uomo, tramite l'ascesa prima purgatoriale e poi paradisiaca, avrebbe migliorato il proprio stato e le sue condizioni, dal peccato alla salvezza, alla conoscenza di Dio, fonte di perfezione per la ricomposizione dell'unità del corpo e dell'anima, analogamente l'itinerario religioso era stato predisposto da Dio lungo una verticalizzazione ascendente, per la quale ogni momento e ciascun passaggio della vita terrena e spirituale andavano intesi come uno stadio anteriore e uno successivo di superamento. La coscienza sempre più profonda del complessivo miglioramento dell'intera vita dell'uomo, da quella terrena a quella trascendente, avrebbe vanificato, tanto nella dimensione narrativa quanto nell'aspetto figurale e iconografico⁴, ogni possibile influsso di aspetti cruenti e martirologici della Passione, procedendo al contrario all'elogio della pace, della felicità, della serenità conquistati con la Resurrezione. La speranza di questo evento sarebbe stata bene espressa dalle parole di Beatrice, che aveva evocato il superamento della schiavitù nel Peccato e l'approccio alla libertà nella Grazia, mediante il simbolismo biblico dell'Esodo israeliano dall'Egitto e della venuta in Gerusalemme:

però li è conceduto che d'Egitto
vegna in Gerusalemme per vedere (XXV, 55-56)

Nella strutturazione verticistica dei tre regni Dante aveva seguito un impianto piuttosto logico, consequenziale, anche nella disposizione della trama affettiva, che aveva realizzato la poesia della terza cantica in modo difforme da quella delle prime due, espandendo la percezione del tempo e della vista nella trasmigrazione ideale di rapporti e situazioni oltre la storia attuale e in vista di una storia futura, alienante ormai la dimensione pregressa del peccato, e dunque la secolare umiliazione della natura umana. Ogni notazione mondana e terrena della poesia sarebbe stata superata da Dante in vista della fede, dell'apporto della misericordia e della grazia su vicende di subitanea o quasi immediata realizzazione, in cui il poeta solo, *scriba Dei*, cioè direttamente ispirato da Dio, avrebbe potuto, tramite una memoria comunque limitata, dar voce alla diversa identità del poema sacro. Fu in

⁴ Quando si fa riferimento al materiale figurale e iconografico presente nel "poema sacro", non si può prescindere dalla iconografia della croce, che inizialmente ebbe un significato vagamente sacrale, e non necessariamente cristiano, e soprattutto si trovò a dovere figurativamente supportare problemi complessi come il rapporto tra la morte e la resurrezione o la domanda sulla vera natura e realtà di Cristo. Alcuni studiosi in passato, come Luigi Valli, inquadrarono la poesia della *Commedia* sotto le insegne dell'Aquila e della Croce, dell'Impero, cioè, e della Chiesa. Le due autorità si erano macchiate ai tempi attuali di Dante di corruzione, come Dante venne indicando nei canti finali del *Purgatorio* [tramite l'allegoria storica dei tempi da Costantino al papato avignonese, che aveva abbandonato Roma. Si ricordi anche la famosa invettiva di Pietro (*Parad.* XXVII, 19-66)] Certi che nella immagine della croce si intendesse rappresentare l'unità della Passione, della Morte e Resurrezione di Cristo, a questa figura sarebbe stato dato un valore simbolico in chiave di resurrezione e non di passione e redenzione.

particolare l'attesa della gloria, concretizzatasi anche nell'emulazione di particolari fortunate biografie⁵ del tempo, e dunque nel confronto con altri eroici personaggi dello spirito e della fede a fomentare le aspirazioni e le ambizioni del Dante poeta e uomo politico.

Basandosi sul fondo esperienziale del proprio viaggio, e sulla cifra onirica del sogno, Dante avrebbe riportato il futuro al presente, propendendo per un prolungamento della vita terrena però, e non sovranaturale. Nell'ultima cantica, dunque, l'uomo si elevava al paradiso della mente umana, nella verticale aspirazione al paradiso dei paradisi, all'espressione – nel canto XXV – della speranza auspicata da Giacomo⁶ per la doppia gloria dello spirito e della carne, spettante ai beati dopo il Giudizio finale, entro l'attesa della gloria futura infusa dalla grazia divina, unendosi anche all'elogio della bellezza del Cosmo e della Natura, ripreso dal *Timeo* di Platone⁷. Un astratto e confuso volteggio di luci splendenti, una visione simbolica di effigi umane e divine, impressi e assorbiti su uno sfondo astrale e siderale, evocati dal ritmo del silenzio interiore e scanditi da parole umane di sempre minore efficacia espressiva e maggiore risonanza figurativa, costituivano gli ingredienti di un rincorrersi di immagini, da risemantizzare nella reale esperienza della terra e di un'altra vita pianificata per il futuro. Con piglio di teologo, e non di semplice credente, Dante avrebbe fondato perciò i discorsi di Beatrice e Salomone su una specifica domanda, riguardante la veste luminosa che circondava l'anima dei beati e che avrebbe avvolto anche il corpo nel giorno del Giudizio. Il loro dubbio, che era poi lo stesso di Dante, era se la veste luminosissima dei beati sarebbe sopravvissuta negli stessi termini, anche quando i corpi sarebbero risuscitati e avrebbero potuto accrescere talmente la potenza della luce da giungere a offuscare la vista dei beati.

⁵ Tra le biografie del Medio Evo più diffuse e che ebbero maggiore fortuna meritano di essere ricordate almeno la *Vita Karoli Magni*, scritta da Eginardo tra 830 e 835. Alla figura dell'eroe idealizzato si affiancò, nelle biografie, anche l'apologia dei santi, come quella di Martino di Tours, elaborata da Sulpicio Severo intorno al 397. Sull'argomento interessante è la lettura di A. BORST, *Forme di vita nel Medio Evo*, Napoli, Guida, 1990.

⁶ Interrogato sulla speranza da Giacomo, nel XXV canto del Paradiso, Dante, per bocca di Beatrice, lamentando la sua amara condizione terrena, politica, familiare, letteraria, elogiò la Chiesa militante, quella cioè dei fedeli viventi sulla terra, combattenti nella storia e beatificati nel cielo, che avevano riposto le loro speranze in Dio, nel bene. Guidati nel loro itinerario religioso da Pietro, ad alcuni fedeli solo, tra i quali Dante, era stata concessa la possibilità di un viaggio straordinario, dall'esilio terreno alla patria celeste, prima del compimento della vita mortale. Ciò sarebbe avvenuto, stando anche all'*Epistola a Cangrande*, XIII, 21, nella prospettiva metastorica del riconoscimento dei meriti acquisiti sulla terra con le buone azioni. La speranza nasceva dalla fede, a sua volta trasmessa a Davide e a Giacomo, fino a Dante, ed era una virtù abbandonata dopo la milizia terrena, giacché nel cielo avrebbe soddisfatto il suo desiderio. Spostata la prospettiva dalla terra al cielo, Dante, alludendo al Vecchio (*Isaia* 61, 7) e al Nuovo Testamento (*Apoc.* 6, 11), per qualificare i segni della beatitudine celeste, fece, nello stesso canto, riferimento alla *doppia veste* e alle *bianche stole*, cioè al rivestimento finale degli spiriti della doppia gloria di anima e corpo.

⁷ Il motivo platonico si era diffuso nella cosmologia medievale neoplatonica di Proclo, Dionigi, Boezio, Scoto Eurigena, Avicenna.

3. I livelli dei tre regni nel vasto cosmo dantesco (natura fisica, umana, divina)

Nel rilevare la lunga parabola evolutiva della materia e del contenuto dei tre regni sembrerebbe che la composizione della *Commedia* fosse stata intenzionalmente ideata dal poeta su due livelli, tra loro in relazione, il primo dei quali terreno e mondano, perché ispirato al risveglio della coscienza di Dante, ad apertura dell'*Inferno*, dal suo obnubilamento a causa del peccato e dal male, allo smarrimento interiore e psicologico dell'anima nella selva oscura, cronologicamente corrispondente al periodo del "mezzo del cammin di nostra vita" e alla purificazione sulla montagna del *Purgatorio*, in cima alla quale – *Purg.* XXVII, 140⁸ – Dante, conseguita finalmente la salvezza, avrebbe potuto godere di uno stato di felicità terrena, quale risollevarlo dallo *status miserorum* dei peccatori. Nello stesso ambito della liberazione dell'anima dal corpo carcere, dopo la morte morale o naturale, lo spirito acquisiva piena consapevolezza del comportamento sulla terra, avendo aperto un duplice sguardo, retrospettivo e di proiezione futura, circa il necessario e obbligatorio compimento della salvezza. Tra questi due momenti, la coscienza regressiva del male, e l'entrata di Cristo nel mondo, provvidenzialmente voluta da Dio per il ruolo di mediazione acquisito grazie alla sua duplice natura, e per la sua funzione quindi redentiva, l'umanità partecipava dello Spirito Santo e avviava un processo di sacralizzazione.

Il secondo livello contemplerebbe una salita non necessaria di Dante, attraverso i movimenti dei cieli tolemaici, per arrivare a Dio, Vertice dell'Empireo, fonte della Verità, della vera Vita, e dunque per fare scaturire dalla redenzione l'identificazione completa tra una personale estasi contemplativa e la forte luce intellettuale di Dio. A tale livello si sarebbe raggiunta la felicità piena, quella celeste, per la quale l'uomo sarebbe stato divinizzato, e si sarebbe conseguita una condizione, simile a quella del popolo ebraico, liberatosi solo nell'Esodo dalla schiavitù egiziana e poi giunto in Gerusalemme:

però li è conceduto che d'Egitto
vegna in Gerusalemme per vedere (XXV, 55-56)

Il perfezionamento della fede con l'ultima visione di Dio certo avrebbe dovuto fondarsi su un animo puro e redento, e già predisposto alla ricezione della misericordia cristiana, quale attributo evangelico, sentimento di pietà e di compassione per gli altri, per i peccatori, esemplificazione del perdono che salva e trasforma le coscienze. La vocazione alla trascendenza dell'uomo, nei testi biblici partiti dalla *Genesi*, era stata interrotta e franta dalla caduta dei progenitori dal Paradiso terrestre, metafora e simbolo del male, mentre l'itinerario dei *Vangeli* era stato più limitatamente circoscritto al periodo della vita terrena di Cristo, iniziata con la Incarnazione e terminata con la Passione. Ora la risoluzione del peccato era stata

⁸ Ma Dante accenna ai viaggi nei primi due regni alla ricerca della salvezza in *Inf.* XII, 87 e *Purg.* I, 163.

trattata diversamente nei testi biblici e nei Vangeli, dal momento che l'uomo, per essere redento, aveva bisogno dell'intervento di un Dio compassionevole, misericordioso, come il Cristo vivente, e non giudice severo e vendicativo.

Dunque la redenzione, dal punto di vista teologico, andrebbe cristianamente interpretata come punto di arrivo di un percorso esperienziale e biografico, vissuto nell'intimità del pellegrino Dante o della figura sacra e religiosa di Cristo, la cui vicenda laica e mondana è inquadrata nell'ottica del perdono. Il Dio biblico, inoltre, giudice assoluto, al di sopra delle parti, non avrebbe mai potuto esprimersi in favore dei meriti o della dannazione del peccatore, perché troppo lontano dalle vicende della terra e dalla linea del comportamento umano.

I due livelli del viaggio erano stati indicati, già ai vv. 77-78, del I canto dell'*Inferno*, in cui Dante aveva distinto il "corto andar" dall'"altro viaggio". Nel momento finale dell'itinerario del poeta lungo i tre regni, Dante, tramite l'unione di spirito e mente, mediatrici pure delle due teofanie, sarebbe pervenuto all'attimo e al momento più veri e autentici della percezione dell'Altissimo, grazie a una sorta di rapimento estatico, simile a quello paolino, salito al terzo cielo.

I misteri della Redenzione, della Passione, della Resurrezione, propri della religione cristiana, erano dunque stati allineati da Dante entro la sequenza dei tre regni, onde sottolinearne la comune dipendenza dalla volontà di Dio, e la necessaria conformità di quella umana a quella divina. Gli elementi caratteristici di questa *peregrinatio* divennero i numerosi sguardi sul divino, sul visibile e l'invisibile, che coincideva col divino, il rapporto tra la trascendenza e l'introspezione psicologica, e quindi la valutazione delle esperienze vissute da Dante, che costituivano un cospicuo bagaglio autobiografico, sotteso alla onirica ed estatica visione di Dio.

I fondamenti dello stato allucinatorio della visione accecante, di un vissuto onirico prefigurante il futuro, molto vicino all'estasi mistica, pur nella natura allegorica dell'aldilà, erano tutti da condensarsi in una lettura visiva dell'Eterno, che non ammetteva ormai più parole tra Dio o Cristo e l'uomo. Protagonista assoluto di tale vocazione all'Eterno sarebbe divenuta sempre più l'atmosfera astrale, siderale, astratta, in cui i cieli erano collocati, in luoghi che erano non luoghi, avvolti nel silenzio, qualificante stati di solitudine. Riferiti da Tommaso⁹ alla doppia natura di Cristo, come unione, ma anche come opposizione tra anima e corpo, la natura di-

⁹ *Summa Theologiae*, I-II q, 113, a4. Il problema della doppia natura di Cristo fu dapprima affrontato sotto il governo di Costantino, nel Concilio di Nicea (325), dopo l'unificazione dell'intero Impero romano, nel quale furono sottolineate la divinità e l'umanità di Cristo, considerando Dio e Cristo uniti nella stessa sostanza. Secondo questo Concilio Dio si era incarnato per salvare l'umanità, ed era risorto al terzo giorno, per cui nel Redentore si erano accomunate l'umanità e la divinità. Attraverso l'accentuazione della morte e della Passione, il segno iconografico della croce avrebbe dato maggiore rilievo alla figurazione del dolore sul volto di Cristo. Col risalto contrario dato alla Resurrezione si diede più consistenza figurativa alla divinità di Cristo, e dunque a una gioiosa rappresentazione di Cristo vittorioso sulla morte. Le posizioni del Concilio di Nicea furono riprese nel 381 nel I Concilio Costantinopolitano, in cui fu aggiunto il solo nome della Vergine per alludere all'Incarnazione. Nel Concilio di Efeso (431) Maria fu definita madre di Dio, entro una dimensione tutta umana, mentre frequente fu l'insistenza sul corpo crocifisso di Cristo. Col Concilio di Efeso prese piede, insomma, un simbolismo umano tutto religioso, ribadito dal Concilio di Calcedonia nel 451.

vina sarebbe stata sottoposta alla contemplazione degli *invisibilia*, mentre il corpo all'espressione terrena del viaggio. La differenza, pur nell'unità delle due nature, afferiva alla concezione naturale medievale del viaggio e all'elogio del viaggio ol-tremondano, all'interno della ben nota dialettica dantesca tra terra e cielo.

Il risanamento di Dante dal peccato – all'interno della tesi cristiana della vita umana come viaggio – rappresentava l'elemento cruciale ideologico dei primi due regni, non a caso più legati alla terra, e in cui la tragedia dei dannati, che si era abbattuta sulla miseria dei loro corpi, e si veniva consumando nelle tenebre dell'Inferno, si apriva lentamente alla speranza del passaggio a un secondo regno, più sereno. La salita attraverso la montagna del Purgatorio garantiva gradi sempre più alti di redenzione, e perciò di perfezionamento, dell'anima, assimilando la vita terrena di Dante, emulatrice di quella di Cristo, al simbolismo del perdono nel mondo e nell'aldilà. Novello Adamo, Dante però, in quanto figura pur sempre umana, avrebbe voluto raggiungere uno stadio pieno di felicità, tramite il desiderio soprannaturale di conoscenza e della visione finale di Dio, ritenendo la propria natura tanto responsabile degli errori, quanto desiderosa di trascendenza. La dialettica dell'uomo, perduto nella selva oscura, come Dio reificatosi in Cristo per la Redenzione e la propria Rivelazione, e risalito verso la foresta divina, verso lo sconfinamento astrale dei cieli in vista di una unione e di una pacificazione con Dio – pari a quella di Cristo con l'Assoluto – si identifica col duplice moto di svelamento sulla terra del divino, e dunque con la sua umanizzazione.

Nonostante tutte queste affinità la duplice idea dantesca della fede e della realtà si inseriva sia entro un'omologazione di ordinamento cosmico e natura umana – inquadrati in logiche razionali e leggi provvidenziali positive e ben precise – e sia all'interno di una natura fisica – impregnata di male, di corruzione, e aliena da ogni istinto di perfezione. L'intelaiatura struttiva della doppia natura, umana e fisica, attestava, per un verso, il comando superiore di Dio, e per l'altro l'esistenza, nella realtà fisica, di una forza intrinseca, che avrebbe ristabilito l'armonia infranta dall'intervento caotico e distruttivo dell'uomo. Interrelati tra di loro, i due aspetti della natura avrebbero perso, in sede cristiana, ogni rapporto col mondo fisiologico, esprimendo, in ambito di fede, un livello inferiore, macchiato dal peccato, dalla caduta, estraneo a ogni mescolanza col divino, e un livello superiore di recupero spirituale nel personale percorso di elevazione. L'inquietudine dell'itinerario dantesco sarebbe risultata arginabile solo con la speranza di ordine, di armonia, di perfezione.

Alla base dell'evoluzione del viaggio dantesco vi fu la partecipazione umana e terrena di Dante alle vicende, alle azioni, alle emozioni raccontate e registrate, come realisticamente vissute o frutto di immaginazione mentale, entro uno scambio tra attese e certezze che avvalorava il profetismo dantesco in termini di autorevolezza umana, di fede nel futuro, e certificazione storica del passato. Il viaggio, effettuato in una parte della vita, che andrebbe dal peccato alla resurrezione finale e alla rinascita dell'esistenza, rifletterebbe, nel poema sacro, moti di discesa e di ascesa normali della vita, da inquadrare entro il profilo dell'intero arco della esistenza umana, che secondo Dante di *Conv.* IV, XXIV, 1.2, sarebbe venuta articolandosi in quattro fasi o etadi. La corrispondenza immaginata da Dante tra la vita

terrena in evoluzione sotto il movimento circolare dei cieli, e il fluire del tempo interiore nelle proiezioni profetiche e divinatorie genererebbe una relazione tra la seconda età, quella giovanile, in cui l'individuo, nel mezzo del cammino della sua vita – cioè tra i trenta e i quaranta anni – cadrebbe nel peccato, e l'età della morte di Cristo, cioè trentacinque anni. Entro queste dimensioni evolutive del tempo cronologico, fissato in quello perfetto dei trentacinque anni della Passione, e di un tempo interiore, scandito dalla cifra onirica ed estatica, l'itinerario religioso cristiano dantesco si sarebbe sviluppato all'insegna di particolari sussunzioni dello spirito, in parte ben scandite nella determinazione temporale, e in parte introiettate nel profondo e caotico magma della coscienza e dell'incoscienza.

L'offuscamento appannato della coscienza – che acquisterebbe consapevolezza del peccato solo dopo la liberazione da stati confusi di oblio, di dimenticanza, da tenebrose incoscienze del male, da pericolose cadute nella smemoratezza – rivelava l'assetto bivalente dell'ideazione dantesca, tra esteriore parvenza di movimento, di fisicità, corporeità e misura interiore del percorso salvifico e di approccio al soprannaturale. La spettacolarità dei tre regni si manifestava nella varietà delle intonazioni, delle tracce ispirative, degli accenni storici, dei richiami religiosi, delle rappresentazioni iconografiche, come il forte balenio della Croce lampeggiante nel suo valore simbolico di illuminazione del cielo di Marte. La necessaria espiazione dell'uomo sulla terra dei propri peccati, che Dante, in conformità ai testi biblici, aveva presentato come un inizio, cioè come un risveglio della coscienza da uno stato di torpore spirituale e morale, sarebbe stata – secondo l'opportuna puntualizzazione di Northrop Frye – l'indicazione precisa della presenza dell'uomo all'interno della storia¹⁰, una storia comunque guidata e scandita dalla volontà di Dio. La teologia della Redenzione, scandita in redenzione per fede, per opere spirituali, per grazia, trattata da Anselmo d'Aosta, Tommaso, Agostino, e fondata sulla via della croce, era la chiave di lettura sacra dell'intero poema, seguita dall'abbandono completo delle leggi di natura.

Sembrerebbe, dunque, considerando tali dinamiche, che il poema sacro fosse stato volutamente strutturato da Dante su due livelli, uno umano e mondano, connotato dal risveglio della coscienza dal male e dal suo approdo, sulla terra, al bene (questo primo livello, che comprenderebbe i primi due regni, e indicherebbe la conversione di Dante, sarebbe ispirato al dramma proprio della conversione), l'altro celeste e paradisiaco, in cui Dante, salendo attraverso i nove cieli del Paradiso, inquadrò la propria salita e quella di Beatrice in un proposito di beatitudine, in una sua scelta dettata da un desiderio di trascendenza, dalla ricerca di Dio e da una necessità razionale ed emotiva della sua conoscenza, che avrebbero apportato uno stato di felicità. Tra finalità teleologica e funzionalità immanentistica sia Dio che Cristo avrebbero composto l'universo nella sua essenza reale, ma anche nell'ipotesi futura di una diversa progettualità.

4. *Teologia, arte, letteratura*

¹⁰ N. FRYE, *Il grande codice. La Bibbia e la letteratura*, Torino, Einaudi, 1982, p.180. Il testo è molto interessante, molto bene articolato e ricco di suggestioni semantiche ai fini del nostro discorso.

Nell'affrontare il rapporto tra *visio mystica* e *visio litteraria*, cioè tra un autonomo processo di contemplazione estatica, effetto di coordinate interiori di slancio religioso, e la realizzazione di un viaggio d'oltretomba ritenuto reale – pur se in rapporto con presenze sovranaturali invisibili – necessariamente occorre richiamarsi a indirizzi filosofici del tempo e valutare anche l'ambiguità del comportamento della Chiesa. Come in chiave filosofica Dante aveva cristianizzato, come si è visto, il neoplatonismo, i diversi concilii avevano dibattuto, nell'alto Medioevo, la doppia natura di Gesù, umana e divina, in rapporto alla sostanza unitaria di Dio. L'elogio della natura divina di Cristo ne aveva nobilitato e innalzato la figura, comparandola alla superiorità del Creatore. La *trance* visionaria verso l'effetto beatificante della divinizzazione dell'uomo, divenne in tal modo confuso mescolamento di naturale trascendenza e infusione di un'anima e di un corpo perfetti nell'uomo da parte di Dio, quale intreccio di ascesa e reificazione.

La *extrema ratio* unificante passioni e mente, istinti e ragione, quali diacroniche alterazioni e alternanze di un rapporto simbiotico tra la terra e il cielo, avrebbe allineato fasi e momenti distinti della vita, intrecciati in uno spazio metastorico di redenzione e anche metafisico dell'oltrepassare il naturale. Non erano stati solo l'atto sacrificale della redenzione, ma una revisione e riattivazione in superficie della coscienza dalle tenebre del subcosciente, la diffusione larga del Cristianesimo intorno al V secolo, col successo della figurazione della croce, risalente a un simbolismo cristiano e alla diffusione del repertorio liturgico a confermare, sul piano figurale e religioso, una piena deviazione del pensiero medievale verso esercizi sempre più integri della fede.

L'inquadramento della visione nell'ambito della fascia luminosa della Via Lattea, dall'apparizione delle prime stelle all'oscurarsi del cielo nella sera; della luminosità intensa delle anime che circondavano Dante formando una ghirlanda, simile allo sfavillio dello Spirito Santo, prodotto dal loro ardore; della traslazione di Dante e della sua guida nel cielo infocato di Marte, e dell'aumento della bellezza di Beatrice, erano compatte e particolari notazioni descrittive, incornicianti e volte a rilevare – entro un monotono paesaggio di colori e l'esclusiva inserzione della luce nell'intenso lampeggiare¹¹ della Croce – un profilo di graduale estasi. La ricca tradizione iconografica che era alle spalle di questa immagine, che il Fallani ha identificato con gli affreschi della cupola di S. Apollinare in Classe, era stata favorita dal dogma cristologico elaborato dalla Chiesa già a partire dal II secolo, simbolicamente raffigurato, almeno inizialmente, nelle immagini del Buon Pastore, dell'agnello, del pellicano. Le varie ipotesi storico-religiose sull'unione ipostatica, con la rivelazione di Dio in Cristo, non potettero certo non tenere conto di quel fondamento cristiano, trasmesso da Paolo – 1 Cor. 3, 15-17 – per il quale la fede avrebbe perso ogni reale consistenza escludendo il mistero della Resurrezione.

Splendente nella luminosità lampeggiante del volto di Cristo, il riferimento simbolico più convincente per l'immagine della Croce ci sembra in ogni caso

¹¹ Il verbo "lampeggiare" è stato inteso dal Petrocchi in senso transitivo, e da Dante in senso intransitivo.

quello del Mausoleo di Ravenna di Galla Placidia, con la grande croce aurea al centro della cupola, simbolo della morte e resurrezione di Gesù, incastonata in un cielo stellato, alla quale si rivolgono gli apostoli, dai corpi avvolti in bianche tuniche, che ne sottolineano la dignità e la maestosità. In altri affreschi di chiese paleocristiane era facile scorgere anche la rappresentazione della Gerusalemme celeste, con giardini paradisiaci e raffigurazioni del trono di Dio o di Cristo. Nell'ambito della rivelazione del mistero del Padre era da sottolineare l'insistenza di Dante sul motivo della luminosità, che non era solo collegamento col principio divino della Creazione, ma gioco di luce riflessa sulla Croce, quale indizio teologico ed emanazione esteriore di una visione interiore e misteriosa, ispirata al fraseggio luministico e chiaroscurale delle chiese, realizzato tra l'esterno e l'interno.

Dante, dunque, che era asceso in Paradiso con Beatrice, si congeda al xxx canto dalla donna, lasciando alle spalle ogni residuo immaginario visivo di tipo spirituale, legato cioè a immagini prodotte durante il sonno, di elaborazione umana, per una dimensione di eternità, che secondo N. Frye, opportunamente non andrebbe intesa in chiave cristiana come nascita e fine della vita. Il contrasto generato tra una visione celeste, luminosa nell'apparizione finale dei corpi e nella intensa visione della croce lampeggiante nel cielo di Marte, la foresta divina e il sottinteso richiamo al buio della selva e della sepoltura sulla terra, erano la raffigurazione di aspetti contrari del paesaggio e di un umano stato d'animo, che non aveva ancora ridimensionato ed equilibrato il rapporto tra corpo e spirito. Con fine intuito il Sabbatino ha parlato di identificazione, nel pensiero di Dante, della via del Paradiso con la via della croce¹². Simbolo certo, e prima di tutto, della raggiunta salvezza dell'uomo dopo la morte, e quindi della redenzione voluta da Cristo attraverso il sacrificio della vita, la croce diventava, nel canto, anche espressione e celebrazione del Cristo risorto.

I celebri versi

ma chi prende sua croce e segue Cristo,
ancor mi scuserà di quel ch'io lasso,
vedendo in quell'albor balenar Cristo. (vv. 106-108)

risuonano di quell'empito cristiano di una fede fino a un certo punto benevola e misericordiosa, ma anche rigida e severa, perché rivendicante la sua esclusività nella vita dell'uomo, e la necessità, per l'individuo, di seguire ognuno la sua croce. Proprio la precisa progettualità divina dell'ordine e della perfezione, avrebbe dovuto

¹² Con fine intuizione critica, P. SABBATINO; *La croce nella "Divina Commedia"*, «Critica letteraria», a. XXX (II, III), n.15/116 (2002), pp. 275-298, ha colto nell'immagine balenante del Cristo al centro della croce, non solo una somiglianza con quella dell'abside di Apollinare in Classe a Ravenna, quanto anche il necessario ricorso da parte di Dante all'immaginario figurativo del simbolo religioso. Il segno iconografico si rivelò l'unico modo di rendere la via del Paradiso, che non era possibile descrivere nella sua realtà di unione tra umano e divino, e soprattutto in forma verbale. La via della croce, della sofferenza di Cristo, fu intesa da Dante, sulla scia di *Matteo*, 16, 24, il modello inequivocabile da seguire.

impegnare l'uomo nel mantenimento dell'ordine cosmico, nel contesto generale del ritorno al Padre del molteplice. L'alienazione rispetto alla natura e all'uomo sarebbe divenuta in tal senso maggiore, per una duplice dialettica della realtà fisica, o elevante l'uomo sopra di essa, o abbassandolo, per i peccati, negli abissi del mondo infernale. L'estraneità biblica dell'uomo dal cosmo sarebbe stata compensata dal principio cristiano relativo ai due livelli di natura, tra di loro correlati e consequenziali, pur nell'opposta logica della corruzione umana proprio del livello inferiore, e del sollevamento al livello superiore, onde accedere, dopo la salvezza, alla conoscenza di Dio. L'apertura così del poema non coincideva con la rappresentazione di uno scenario cosmico – entro il quale inserire un ipotetico principio creazionistico – ma con l'immersione di Dante nella “selva oscura”, simbolo del peccato, in uno stato di sonno, ma dal quale lo stesso poeta subito e improvvisamente si era ridestato, acquistando immediata coscienza del suo stato terreno.

L'umanità dell'avvio del poema si sarebbe dunque manifestata nel segno agostiniano della continuità della vita oltre la morte, tra ansia di trascendenza e disordine morale e interiore, causato da Adamo col peccato. Innestando così la soteriologia cristiana della caduta sull'escatologia biblica della Creazione, Dante riuscì a gestire all'interno della sua poesia il rapporto tra i due livelli del mondo naturale e terreno, inferiore, e di quello superiore, abitato dal Dio, buono e perfetto. Le responsabilità dell'uomo, un oggettivo inquadramento di ordine provvidenziale e profetico della vita terrena, una segmentazione di sequenze e alternanze nella progressione delle sue diverse fasi, avrebbero certo semplificato i rapporti tra l'uomo e Dio, entro un parallelo livellamento del finito e dell'infinito, qualificando il profetismo in storico dilemma tra ipotesi e verità.

5. *Le linee del canto*

Lo spostamento di prospettiva nel passaggio dal piano individuale e profeticamente teologico del risorgere del corpo, nel XIV canto, a quello universale e concretamente realizzato, nel XXX, aveva avuto le sue premesse storiche nella complessa vicenda amara dell'esilio di Dante e nell'attenta considerazione della vita politica e sociale del tempo. Il drammatico quadro tracciato da Dante nella seconda metà del XXX canto, prima con l'allusione alla città celeste, di Gerusalemme – sorta in seguito alla distruzione della Babilonia infernale – contenente i beati della candida rosa, e poi con un dignitoso appello alla speranza, in vista di una *restauratio Imperii*, mostrava tutto l'ardore e la passione umana e personale del poeta, vittima delle convulse e alienanti vicende politiche del tempo, culminate nella morte, nel 1313, di Arrigo VII, e vistosamente segnate da grossi peccati di cupidigia e dalla brama di potere e di ricchezze della Chiesa istituzionale. La maggiore corruzione era stata raggiunta, con le figure di Carlo V e papa Bonifacio VIII. La concezione provvidenziale della storia, per la quale era stata prefigurata una guida temporale eterna, in vista della rinascita religiosa della Chiesa di Cristo, era valsa a confermare quella dipendenza del potere ecclesiastico dall'altro tempo-

rale, collegando tra di loro terra e cielo all'interno di una dipendenza dell'itinerario e del potere ecclesiali da quello temporale. La tesi, sostenuta anche nel *De Monarchia*, fondata sull'idea dei due soli, si era diffusa in un periodo di grande crisi, corruzione, decadenza dell'istituzione ecclesiastica e degli ordini religiosi, per cui all'espressa e diretta condanna, in chiave anche apocalittica, dell'istituzione papale, si era sostituito un tipo diverso di carisma celeste, antiistituzionale. Si ricorse in tal senso a dibattiti su scelte dottrinali o dogmatiche, come quella della resurrezione della carne, senza continuità o legami con la terra o con la vita sociale, in ordine a una configurazione superiore e divina, e non istituzionalmente ecclesiastica della fede.

Vivere la fede in un'anacronistica suggestione di valori, non agganciati al potere, ma all'autentico risveglio dello spirito del credente avrebbe condizionato, nella *Commedia*, il ricorso alle forme topiche della letteratura sia classica che sacra dei sogni, del sonno, delle visioni e apparizioni, del profetismo. Sedimentate su basi libresche, ma ancor più sull'esperienza personale e soggettiva dell'autore, queste, secondo il Canetti, sarebbero state utilizzate da Dante entro un'interpretazione scientifica e sperimentale del suo vissuto, incanalandolo in sogni e visioni allucinatorie. Falso risulterebbe interpretare i sogni danteschi in senso allegorico, o ancora evidenziarne una presunta natura estetica e idealizzante, che avallerebbe il concetto di una *fictio* letteraria o di una invenzione poetica rientrante nel genere della *visio* oltremondana, cioè del tipico viaggio nell'aldilà. La tesi, della poiesi scrittoria, avallata da studiosi come Segre, Pasquini, Singleton, che si sarebbe inserita in un contesto retorico, sarebbe stata ripresa da studiosi come Bruno Nardi, Romano Guardini, che al contrario hanno parlato di ricorso a un profetismo visionario, di tipo divinatorio, capace di entrare in contatto con l'invisibile, col mondo dei morti e delle potenze divine. Così il primo canto dell'*Inferno* e l'ultimo del *Paradiso* attesterebbero questa complessa esperienza di sonno-sogno all'inizio e alla fine del poema. La poiesi divina sarebbe quella caratterizzante l'immobilismo finale dell'Empireo, impregnato di luce, che aveva provocato in Dante una *trance* visionaria, di immagini oniriche contemplate in moti di estasi, proiettate nella mente del poeta. Quello di Dante era un immaginario onirico molto simile a quello di Paolo dell'ascesa al terzo cielo¹³. Diversa sarebbe l'interpretazione del viaggio attraverso i cieli in movimento, entro uno spazio indefinibile e illimitato, attraverso il quale sarebbe ascesa solo la mente del poeta con la sua *visio intellectualis*, accorpante missione e vocazione¹⁴ del poeta.

Dopo un paragone con Enea e Paolo, due simboli, cioè, rispettivamente dell'Impero e della Chiesa:

¹³ 2 Cor.12, 1-9.

¹⁴ A queste tipologie di visioni bisogna aggiungere il sogno edenico, il rapimento in cielo di San Paolo, la letteratura apocalittica, come la *Visio Pauli* (l'opera, contestata da Agostino, fu ritenuta importante per l'inserimento di luoghi dell'aldilà, che per Agostino, appunto, non erano mai esistiti. Comunque il testo, inizialmente greco, era circolato molto in ambito latino intorno al V secolo, mentre in veste latina nel Medio Evo, secondo quanto attestato dai numerosi manoscritti rimasti. Sui ri-

Io non Enëa, io non Paulo sono (*Inf.* II, 32)

i due poteri preposti alla salute pubblica, al bene temporale e spirituale dell'umanità, inquadrabili nell'ambito di un rapporto tra *visio in somniis* e *visio mystica*, erano indirizzati essenzialmente al conseguimento della perfezione, della felicità e del bene eterni, all'interno di due fini specifici, uno naturale e un altro soprannaturale.

La scrittura della *Commedia* dimostrò di appartenere a una fase importante di trasformazione della civiltà e della cultura medievali, in cui, pur nell'economia della salvezza, vennero affidate a opere di soggetto morale e religioso, nuove finalità, educative, didascaliche, sulla base dell'interesse per il vasto tessuto sociale e storico del tempo. Le leggi del cambiamento e delle modifiche culturali e istituzionali avrebbero dovuto tendere a fondare una città e una Chiesa future, insomma la Città di Dio, in cui alla larga diffusione di ordini monastici avrebbe dovuto corrispondere anche un deciso impegno laico e secolare. L'approccio dell'uomo alla religione, quale antidoto del dolore, della paura della morte, della sofferenza, se aveva continuato a incidere su una visione ancora violenta, negativa, della fede, comunicando un profondo senso di inutilità della vita, si sarebbe sempre più modificato in uno stato di serenità per l'individuo, che, attraverso la fede, avrebbe colmato il vuoto dell'animo con uno stato di nuova dignità, opposto alla martirologia cristiana del corpo, inquadrando ogni tipologia e manifestazione di vita, anche sociale e civile, in un ordine provvidenziale, creando una nuova comunione tra Dio e l'uomo. L'unico potere e governo erano quello di Dio, Essere superiore, non sempre in sintonia con la politica del Papa. La decadenza che Dante avvertì e contestò alla Chiesa derivava dal suo comportamento temporale, che offrì il destro ai suoi avversari di dibattere su questioni personali, dottrinali, polemiche nei confronti del successore di Pietro, ma non per questo non adeguate alla dimensione celeste. Queste polemiche investirono soprattutto gli ordini religiosi del tempo e il Papa, o portarono a uno scontro diretto, o a una politica più morbida e diplomatica degli avversari, come Dante, che in ogni caso riconobbero sempre l'importanza e la supremazia della Chiesa contemporanea, comunque da riformare.

La nuova aspirazione del fedele era ambire alla costruzione di una Gerusalemme celeste, da identificare con la vera città di Dio, secondo il pensiero di Agostino opposta alla corruzione attuale della *civitas diaboli*, dal santo identificata in Roma. È ben noto che Dante aveva sempre individuato al contrario in Roma, città creata da Enea, dietro profezia del padre Anchise, la sede futura di Cristo sotto l'impero di

chiami paolini danteschi cfr. G. LEDDA, *Dante e la tradizione delle visioni medievali*, «Lecture classensi», XXXVII, 2008, pp. 119-14). C'è comunque da aggiungere che alcuni studiosi (E. GUIDUBALDI, *Psicoanalisi e strutturalismo di fronte a Dante*, 3 voll, Firenze, Olschki, 1972) hanno distinto la *visio in somniis*, come espressione della letteratura profetica medievale, trecentesca, dall'interpretazione onirica, quale strumento inconscio, psicoanalitico, interiore, regressivo di scrittura e di esegesi. L'onirismo certo meglio risponderebbe alle dinamiche interiori del contenuto della *Commedia*, e meglio qualificerebbe anche la valenza soggettiva ed esperienziale della trama, che per molti critici avrebbe radici proprio psichiatriche e scientifiche.

Augusto, che aveva riportato la primavera edenica, la pace eterna sulla terra. Ma la pace del regno di Augusto, in quanto inizio di una fine, avrebbe assunto in Dante il valore escatologico di quella Roma, per la quale Cristo fu romano, prefigurando già alla fine del *Purgatorio* la Gerusalemme celeste della fine del *Paradiso*¹⁵ tramite la lettura di Virgilio.

Entro questa duplice visione, agostiniana e dantesca, ci piace dare risalto anche alla tesi di Gian Luca Podestà, secondo il quale Dante, attraverso il suo desiderio di trasformare la vita eterna e il potere universale della Chiesa, avrebbe manifestato un'intenzione particolare. Dante cioè, tramite le proprie esperienze quotidiane e personali, nel sottolineare nel *De Monarchia* la necessità e la dipendenza da Dio dell'Impero, avrebbe voluto apporre in tal modo una sorta di sigillo celeste alle personali aspirazioni politiche, tracciando, con una visione ottimistica laica, un possibile percorso contemplativo di ascesa al divino. In tale contesto – ha sottolineato ancora il Podestà, – si inquadrerebbero le visioni degli Spirituali, unite alle loro agiografie, che rafforzarono una sorta di carisma sociale, in vista di una critica agli apparati ecclesiastici di tipo soprattutto istituzionale, onde promuovere e incoraggiare un itinerario religioso più autentico, più sano e più giusto, meno legato alla Chiesa e alle istituzioni. Il profetismo – che in Dante assunse comunque un carattere escatologico, avrebbe condizionato nel futuro l'ideazione di tante altre opere, che pure avrebbero avuto di mira la trasformazione della società e del mondo politico, ma Dante, nell'opporsi al contrasto agostiniano tra Roma e Gerusalemme, e nell'identificare la giustizia di Roma nella celeste apparizione di Gerusalemme, avrebbe aperto la strada a quanti, conformemente all'*Apocalisse*, avrebbero disprezzato la meretrice Babilonia, contro la magnificenza della Gerusalemme celeste¹⁶.

Vari fattori avevano reso il XIV canto del *Paradiso* uno dei più godibili della cantica nella sublimazione dello splendore della luce e nell'ardita professione di principi escatologici, per la scansione nuova dell'immaginario dell'iconografia figurativa, per il rispecchiamento e gli speculari confronti con realtà in continuo movimento ed evoluzione. Il dinamismo del corpo era il completamento della volontà divina, sotto il cui sguardo potente l'intero Universo si squadernava. Ma particolare risulterebbe la fantastica visione, in questo canto dottrinale, di affascinanti giochi e contrasti di luce, tra la fascia luminosa della Via Lattea, o l'oscurarsi del cielo nella sera e la luce delle prime stelle del mattino. La luce, in questo canto,

¹⁵ Per questo schema agostiniano delle due città cfr. C. SINGLETON, *The Divine Comedy: Purgatorio*, Princeton, Princeton University Press, 1975, vol. 2/2.

¹⁶ Questo sarebbe stato il caso ben noto delle *Sine nomine*, petrarchesche, polemiche nei confronti della corruzione della recente sede papale Avignone, novella Babilonia, dove l'autorità pontificia si era trasferita nel 1309 da Roma. L'esilio avignonese dei cristiani fu accostato a quello degli Ebrei, costretti alla dura esperienza dell'esilio babilonense. Se Roma, nell'immaginario dantesco, era il corrispettivo della città santa, sulla scia della Gerusalemme celeste e della residenza dell'impero, la corrotta Avignone fu assorbita nell'archetipo della degradazione spirituale e morale di Babilonia. Nei canti XXIX e XXXII del *Purgatorio* Dante aveva fatto riferimento alla *magna meretrix*, il simbolo cioè della decadenza della Chiesa, quale effetto e conseguenza dell'esilio avignonese.

non era la topica rivelazione dell'Eterno, ma sussunzione ideale di un paesaggio dal poeta descritto, dell'umanità degli spiriti beati – felici dopo le parole di Beatrice e Salomone – che avrebbero vivacizzato quanto ascoltato e osservato tramite danze e canti, che si predisponavano a unirsi in futuro al proprio corpo, nella speranza di umani incontri con gli spiriti da loro amati sulla terra.

ERMINIA ARDISSINO

Paradiso XX. Una soluzione poetica
per il «gran digiuno»

Paradiso XX fa parte dei canti dedicati al cielo dei giusti: la più impegnativa delle rappresentazioni paradisiache. A parte la visione finale, in nessun altro cielo si trova una scenografia altrettanto complessa. Dalla metà del canto XVIII si annuncia la salita al cielo di Giove, prima avvertita per il cambiamento del colore dominante: la stella sesta accoglie il viator e la sua guida con il suo «candor» in opposizione al rossore («l'affocato riso [...] più roggio che l'usato», *Par.* XIV, 86-87) della stella quinta, quella di Marte. Solo nel canto XXI si passerà al «settimo splendore», cioè al cielo di Saturno¹. Più che l'estensione del cielo di Giove nell'economia del poema, due canti e mezzo, conta la complessità della scena che lì si gioca. Non un movimento unico o un'immagine unica, come era avvenuto per i cieli precedenti e avverrà per i seguenti, ma una rappresentazione in movimenti multiformi e plurisignificanti. Dapprima le anime/luci si raccolgono a forma di lettere, in successivi movimenti seguiti da pause, per ben trentacinque volte:

Prima, cantando, a sua nota moviensi;
poi diventando l'un di questi segni,
un poco s'arrestavano e taciensi. (*Par.* XVIII, 79-81)

Alla fine dei movimenti lo spettatore realizza il comporsi di una scritta: «*Diligite iustitiam qui iudicatis terram*», una sentenza scritturale da Sapienza I, 1, che annuncia la ragione di questo cielo, in cui sono beati i governanti che giustamente hanno amministrato i regni loro affidati. Sul piano storico e politico è giocata anche la successiva rappresentazione, la trasformazione della M finale nella figura di un'aquila, passando attraverso un momentaneo «ingigliarsi a l'emme» (*Par.* XVIII, 113), ovvero il fissarsi della figura della giustizia rappresentata in terra dal potere imperiale, passando per una momentanea e fugace attribuzione della funzione al giglio (di Francia evidentemente). Questa trasformazione, dà adito a una polemica invettiva contro il papa, Giovanni XXII, accusato di varare

¹ Tutte le citazioni dalla *Commedia* sono tratte dall'edizione curata da A.M. CHIAVACCI LEONARDI, Milano, Mondadori, 1991 (*Inferno*), 1994 (*Purgatorio*), 1997 (*Paradiso*).

decreti per cancellarli poi, ovvero di non saper applicare quella giustizia in terra che è solamente «effetto» di quel cielo, ovvero della divina giustizia che lì si manifesta (*Par.* XVIII, 117).

Questo dichiarato rapporto tra giustizia umana e giustizia divina guida anche la rappresentazione successiva, quando l'aquila parla al singolare pur essendo composta da molteplici luci-anime, una modalità e un'invenzione eccezionale, come dichiarato all'inizio del discorso:

E quel che mi convien ritrar testeso,
non portò voce mai, né scrisse incostro,
né fu per fantasia già mai compreso;
ch'io vidi e anche udi' parlar lo rostro,
e sonar ne la voce e «io» e «mio»,
quand'era nel concetto e 'noi' e 'nostro'. (*Par.* XIX, 7-12)

L'unità della moltitudine di anime non è solo un'invenzione, ma la base del concetto di giustizia come sta a cuore al poeta, unità nella molteplicità, ribadita poco oltre con tre paragoni che mettono in gioco tre diversi sensi: il parlare dell'aquila come «un sol calor di molte brage», come «solo un suon» «di molti amori», come «uno» di «tutti vostri odori» (*Par.* XIX, 19-24).

A questo essere simbolico Dante espone una sua domanda, che deriva da una lunga interrogazione, una domanda non espressa, perché non è necessario dire il proprio pensiero alle anime del paradiso, che tutto conoscono in Dio, ma radicata nella sua storia a tal punto da essere definita ben due volte come un'antica necessità addirittura fisica: «il gran digiuno / che lungamente m'ha tenuto in fame», un «dubbio che m'è digiun cotanto vecchio» (XIX, 25-26 e 33). Ma la domanda sarà poi espressa dalla stessa aquila:

ché tu dicevi: «Un uom nasce a la riva
de l'Indo, e quivi non è chi ragioni
di Cristo né chi legga né chi scriva;
e tutti suoi voleri e atti buoni
sono, quanto ragione umana vede,
senza peccato in vita o in sermoni.
Muore non battezzato e senza fede:
ov'è questa giustizia che 'l condanna?
ov'è la colpa sua, se ei non crede?» (*Par.* XIX, 70-78)

Che la mancata conoscenza sia indicata come «digiuno» non sorprende, se si considera che il sapere è un «convivio», e neppure sorprende la domanda, che è già affiorata in altre parti del poema: come si può accettare che la giustizia divina sia giusta, quando condanna alla mancata salvezza persone che non hanno fatto alcun male, semplicemente non hanno potuto conoscere la redenzione di Cristo? È una domanda che va contro un dogma, che perciò mostra la mancata accettazione da parte del poeta di un sistema, peraltro giustificato e spiegato dalla teolo-

gia, che condanna la storia individuale a una misura cristiano-centrica senza appello per tutti i giusti che sono vissuti al di fuori di questa confessione.

Già in *Inferno* IV, quando Virgilio indicava a Dante di che genti era abitato il primo girone (*Inf.* IV, 31-42), il *viator* aveva mostrato il suo malessere:

Gran duol mi prese al cor quando lo 'ntesi,
però che gente di molto valore
conobbi che 'n quel limbo eran sospesi. (*Inf.* IV, 43-45)

Egli cioè partecipa dolorosamente all'esclusione dei pagani giusti dalla salvezza. E ancora in purgatorio aveva dovuto prendere atto della sofferenza che questa condizione per la salvezza causava, quando Virgilio gli spiega il mistero della sofferenza delle ombre, che dà adito alla raccomandazione di non domandare dei misteri della salvezza, a cui non poterono accedere neppure i grandi pensatori dell'antichità:

io dico d'Aristotile e di Plato
e di molt'altri»; e qui chinò la fronte,
e più non disse, e rimase turbato. (*Purg.* III, 43-45).

Il turbamento di Virgilio rinnova e mostra la partecipazione al dolore per l'esclusione di savi che molto hanno dato all'umanità. Infine ancora vi è un cenno al problema della giustizia divina in *Paradiso* IV, quando Dante dubita che sia giusto punire chi ha mancato a un voto per violenza subita. Anche qui è messa in causa la giustizia divina, ma Beatrice riconduce il dubbio ad argomento (supporto) per la fede:

Parere ingiusta la nostra giustizia
ne li occhi d'i mortali, è argomento
di fede e non d'eretica nequizia. (*Par.* IV, 67-69)

Il mistero dovrebbe ingenerare fede, non eresia, secondo Beatrice, ma i versi mostrano che sotto c'è una domanda da parte del *viator* di una giustizia razionale che attribuisca all'individuo punizioni e premi secondo meriti e colpe.

Dunque non solo abbiamo la decisa affermazione dei versi di *Paradiso* XIX sulla lunga durata e pervasività del dubbio, ma possiamo anche seguire la sua traccia percorrere il poema dalla prima cantica alla sua esplicitazione in questo canto. Altri dogmi si incontrano nel poema, su cui Dante o il *viator* non esprime alcun dubbio, ad esempio la Trinità o la duplice natura umana e divina di Gesù o il peccato originale; su di essi nessuna incertezza viene espressa dall'*agens*, che manifesta un'adesione piena alla sua confessione religiosa e alle sue verità dogmatiche. Invece il digiuno espresso nel canto XIX indica un dubbio radicale, che mostra anzitutto una posizione critica: evidentemente chi dubita non accetta la rivelazione senza adesione personale, in tutti i suoi aspetti.

Perché Dante dubita sull'equità della giustificazione? È una domanda che è

bene farsi, ma per cui non c'è risposta. Il fondamento della dottrina della giustificazione è nella stessa Sacra Scrittura. Già adombrata nei Vangeli, è portata a compimento, come ha insistito più tardi Lutero, dalla Lettera di san Paolo ai Romani. Alla base vi è il presupposto della caduta originale, per cui ogni essere umano è in difetto rispetto all'equilibrio e alla giustizia stabiliti da Dio con la creazione. È Dante stesso che riassume questi principi nel canto settimo:

Per non soffrire a la virtù che vole
freno a suo prode, quell'uom che non nacque,
dannando sé, dannò tutta sua prole;
onde l'umana specie inferma giacque
giù per secoli molti in grande errore,
fin ch'al Verbo di Dio discender piacque
u' la natura, che dal suo Fattore
s'era allungata, unì a sé in persona
con l'atto sol del suo eterno amore. (*Par.* VII, 25-33)

Dunque alla caduta del progenitore, che fu offesa a Dio e generò uno squilibrio radicale e universale, poteva porre rimedio solo Dio, infatti poco oltre vengono esplicitati i principi del dogma:

Vostra natura, quando peccò *tota*
nel seme suo, da queste dignitadi,
come di paradiso, fu remota;
né ricovrar potiensì, se tu badi
ben sottilmente, per alcuna via,
sanza passar per un di questi guadi:
o che Dio solo per sua cortesia
dimesso avesse, o che l'uom per sé isso
avesse sodisfatto a sua follia.
Ficca mo l'occhio per entro l'abisso
de l'eterno consiglio, quanto puoi
al mio parlar direttamente fisso.
Non potea l'uomo ne' termini suoi
mai sodisfar, per non potere ir giuso
con umiltate obediendo poi,
quanto disobediendo intese ir suso;
e questa è la cagion per che l'uom fue
da poter sodisfar per sé dischiuso. (*Par.* VII, 85-102)

Dunque la sola maniera di restituire l'equilibrio rotto dal peccato originale era l'intervento divino, che per un atto di giustizia e di misericordia, «per far l'uom sufficiente a rilevarsi» (*Par.* VII, 116), concesse che Gesù, figlio di Dio, si incarnasse e fosse crocifisso: «e tutti li altri modi erano scarsi / a la giustizia, se 'l Figliuol di Dio / non fosse umiliato ad incarnarsi» (*Par.* VII, 118-120). Dunque Cristo con la sua umiliazione e morte in croce, ristabilì l'equilibrio originale e di-

vino, ma a ogni essere umano per beneficiare di tale privilegio è richiesto appunto di accettare Cristo. Se la morte di Cristo ha adempiuto alla richiesta di giustizia della legge di Dio, la fede in tale atto di giustizia e misericordia consente di beneficiare della redenzione, condizione universale che riguarda ogni credente. La giustificazione rende giusti, ma richiede adesione, ovvero essere lavati dall'acqua battesimale.

La chiusura del discorso di Beatrice sulla giustificazione (con un corollario sulla differenza fra enti creati «senza mezzo» e quelli «informati» «da creata virtù») chiude anche il canto settimo, a cui segue il passaggio al cielo successivo, il terzo, di Venere e degli spiriti amanti. Nessuno spazio è dato ad eventuali obiezioni del *viator*, che probabilmente le lascia per discuterle più avanti. La questione riappare nel canto XIX infatti sotto diversa luce. Non è qui più questione della giustificazione in sé, che appare accettata, ma della pertinenza di essa a chi non ha potuto conoscere la rivelazione. Il dubbio di Dante gli fa certo onore, in quanto ci mostra un credente che non si limita a pensare alla propria salvezza, al beneficio proprio individuale e dei propri correligionari, ma si preoccupa del resto del mondo, degli individui che appartengono ad altre culture, altri paesi, altre religioni, che non possono perciò accedere alla misericordia e giustizia della redenzione annunciata per tutti².

L'aquila, cui è posta la domanda, mostra tutto il suo gaudium nel rispondere «voglia mostrando e facendosi bello» (*Par.* XIX, 36). La risposta occupa praticamente tutto il canto XIX ed è molto articolata³. Aperta da una geometrica

² Su Dante e il mondo non cristiano si possono utilmente vedere B. DEEN SCHILDGEN, *Dante and the Orient*, Urbana-Chicago, University of Illinois press, 2002; A. LANZA, *Giustizia divina e salvezza dei «senza fede»*, in *Dante eterodosso. Una diversa lettura della «Commedia»*, Bergamo, Moretti e Vitali, 2004, pp. 113-124.

³ Sul canto XIX tra i più recenti interventi cfr. A. BATTISTINI, «Se la Scrittura sopra voi non fosse [...]»: allusioni bibliche nel canto XIX del «Paradiso», «Critica letteraria», XVI, 1988, pp. 211-235; Z.G. BARAŃSKI, *Paradiso XIX*, in *Lectura Dantis Virginiana*, Charlottesville, University of Virginia, 1995, pp. 277-299, poi in *Dante e i segni. Saggi per una storia intellettuale di Dante Alighieri*, Napoli, Liguori, 2000, pp. 173-198; B. MARTINELLI, *Canto XIX in Lectura Dantis Turicensis*, a cura di G. GÜNTERT e M. PICONE, Firenze, Cesati, 2002, pp. 281-305 (poi in *Id.*, *Dante e l'altro viaggio*, Pisa, Giardini, 2007, pp. 289-319); G. INGLESE, *Il destino dei non credenti. Lettura di Paradiso XIX*, «La Cultura», XLII, 2004, pp. 315-329; G. MAZZOTTA, *Spettacolo e geometria della giustizia (Paradiso XVIII-XX): l'Europa e l'universalità di Roma*, in *Dante e l'Europa*, a cura di G. BRESCHI, Ravenna, Longo, 2005, pp. 59-77; F. CARDINI, *Fede, dubbio e alterità in Dante (Par. XIX)*, «Quaderni della Dante. Ferrara», XIII, 2005, pp. 61-73; J. KELEMEN, *Paradiso XVIII-XX*, «Letteratura italiana antica», X, 2009, pp. 525-539; N. LONGO, *Il canto dell'antico dubbio. Paradiso XIX*, «L'Alighieri», n.s. XXXIV, 2009, pp. 111-132; C. VILLA, «Canti XVIII-XIX-XX. I cieli di Marte e Giove», in *Esperimenti danteschi. Paradiso*, a cura di t. MONTORFANO, Genova-Milano, Marietti 1820, 2010, pp. 185-199; L. SCORRANO, *Nel dolce frui (Il canto XIX del «Paradiso»)*, in *Una vita per la letteratura. A Mario Marti. Colleghi ed amici per i suoi cento anni*, introd. e cura di M. SPEDICATO e M. LEONE, Lecce, Grifo, 2014, pp. 341-355; P. PORRO, *Canto XIX. La condanna dei non credenti e la giustizia di Dio: il discorso dell'aquila e la teodicea dantesca*, in *Cento canti per cento anni: lectura Dantis romana. Paradiso. II*, a cura di E. MALATO e A. MAZZUCCHI, Roma, Salerno, 2015, pp. 558-593.

dichiarazione, ci afferma la precisione della giustizia divina (siamo nel cielo di Giove, il cielo della geometria, secondo l'attribuzione delle arti ai cieli che viene teorizzata nel *Convivio*) e la sua universale e sovrabbondante estensione. Ma l'aquila non dà una risposta diretta: piuttosto un'ammonizione attraverso un potente ed efficace paragone:

Però che ne la giustizia sempiterna
la vista che riceve il vostro mondo,
com'occhio per lo mare, entro s'interna;
che, ben che da la proda veggia il fondo,
in pelago nol vede; e nondimeno
èli, ma cela lui l'esser profondo. (*Par. XIX*, 58-63)

Quindi dubbi e domande non hanno risposta, ma solo possono essere tacitati (anzi debbono) da un atto di fede. Segue perciò anche un'ammonizione piuttosto severa che mette in guardia dal voler troppo sapere:

Or tu chi se', che vuo' sedere a scranna,
per giudicar di lungi mille miglia
con la veduta corta d'una spanna?» (*Par. XIX*, 79-81)

Di seguito l'aquila fornisce anche una risposta in perfetta sintonia con il dogma: «A questo regno / non salì mai chi non credette 'n Cristo, / né pria né poi ch'el si chiavasse al legno» (*Par. XIX*, 103-105). È questa una affermazione della base della salvezza: senza fede in Cristo non vi è giustificazione. Segue un'invettiva contro i cristiani, che si avvantaggiano del nome di Cristo, ma che da lui sono lontani e che quindi si vedranno superati da quelli che sono considerati infedeli:

Ma vedi: molti gridan «Cristo, Cristo!»,
che saranno in giudicio assai men *prope*
a lui, che tal che non conosce Cristo;
e tai Cristian dannerà l'Etiope,
quando si partiranno i due collegi,
l'uno in eterno ricco, e l'altro inòpe. (*Par. XIX*, 106-111)

Il canto si chiude con una lunga invettiva (ben 38 versi) contro i re del suo tempo: Alberto d'Asburgo, Filippo il Bello, Edoardo II, Roberto Bruce (re di Scozia), Ferdinando IV di Castiglia, Venceslao IV di Boemia, Carlo d'Angiò, Federico II d'Aragona, Giacomo di Maiorca, Giacomo II d'Aragona, Dioniso di Portogallo, Acone II di Norvegia, Urosio II di Serbia, le cui malvage azioni saranno ben visibili all'apertura del divino «volume» della giustizia divina (*Par. XIX*, 113).

La questione potrebbe essere considerata chiusa. Dante ha avuto sia una risposta sia un'ammonizione al suo «digiun contanto vecchio», dunque non farà più domande, ma evidentemente egli ha in serbo altre riflessioni cui dedica il canto

successivo. Il canto XX non riprende direttamente la questione, ma mostra appunto l'insoddisfazione del poeta e credente Dante, che non si rassegna al dogma, ma lo mette in discussione, ovviamente non in modo diretto, ma indirettamente, con l'invenzione poetica. La poesia si rende qui capace di possibilità che vanno ben oltre la razionale teologia.

Ma focalizziamoci sul canto XX, un canto ricco di allusioni musicali, di immagini di luce, di discorsi, e di sorprese segnalate da opportune domande: «Chi crederebbe [...]?» (*Par. XX*, 67), «Che cose son queste?» (*Par. XX*, 82)⁴. Il canto si apre con una serie di paragoni, ricchi e variati, che occupano i primi trenta versi intesi ad illustrare e precisare la visione del cielo e il suono della voce dell'aquila (*Par. XX*, 1-29), prosegue con il discorso dell'aquila che nomina le sei anime di cui è composto il suo occhio (*Par. XX*, 30-72), quindi ancora una similitudine (l'aquila come festosa allodoletta) (*Par. XX*, 73-78), poi l'espressione del dubbio di Dante sui due pagani presenti con relativa risposta (*Par. XX*, 79-138), infine la chiusura con un elogio del mistero della predestinazione e una nota medica e musicale (*Par. XX*, 139-148). È stata sottolineata la corrispondenza di questo canto con il precedente: appare così una costruzione a chiasmo per la simmetria opposta delle parti⁵.

Ci focalizzeremo anzitutto sui discorsi, sulla presentazione delle anime che stanno nella parte più nobile dell'aquila, l'occhio, l'organo appunto che consente una vista eccezionale al rapace, simbolo dell'impero romano, quindi della giustizia in terra e per derivazione della giustizia divina (per Dante), ma vedremo anche che i molti riferimenti musicali non sono, come mai sono in Dante, ornamenti giustapposti, ma appartengono alla sostanza dell'argomentazione.

Che all'occhio dell'aquila appartengano anime come David, il «cantor de lo Spirito Santo, / che l'arca traslatò di villa in villa» (*Par. XX*, 38-39), autore (o supposto autore) della «teodia» dei salmi, tra cui il *Miserere*, menzionato ben tre volte nel poema, non sorprende. Egli merita di essere la pupilla di quell'occhio simbolico. E non sorprende che vi sia Ezechia, re di Giuda, di cui nella Sacra Scrittura si parla in due libri (IV Re, 20, 1-11 e Isaia 38, 1-22) per la preghiera di supplica ascoltata da Dio e per il cantico di ringraziamento per essere stato esaudito. Neppure Costantino sorprende, perché considerato autore di leggi, la *donatio Costan-*

⁴ Sul canto XX tra i più recenti interventi si segnalano: J. MAZZARO, «Paradiso» XX, *the Missing Virgin, and Absent Presence*, «Forum Italicum. A Quarterly of Italian Studies», XXXV, (2001), 1, pp. 5-22; M. PICONE, *Canto XX*, in *Lectura Dantis Turicensis*, a cura di G. GÜNTERT E M. PICONE, Firenze, Cesati, 2002, pp. 307-324; A.M. CHIAVACCI LEONARDI, *La salvezza degli infedeli: il canto XX del «Paradiso»* e in *Le bianche stole. Saggi sul «Paradiso» di Dante*, Firenze, Sismel-Edizioni del Galluzzo, 2010, pp. 97-112; N. FOSCA, *Il canto XX del «Paradiso». Giustizia e predestinazione*, in «Studi Danteschi. Fondati da Michele Barbi», LXXIX, (2014), pp. 209-266; L. SERIANNI, *Canto XX. Il mistero della giustizia divina*, in *Cento canti per cento anni: lectura Dantis romana. Paradiso II*, a cura di E. MALATO E A. MAZZUCCHI, Roma, Salerno, 2015, pp. 594-615; A. CORNISH, *Music, Justice, and Violence in Paradiso 20*, «Dante Studies», CXXXIV, 2016, pp. 111-141.

⁵ PICONE, *Canto XX*, p. 307. Sulla simbologia dell'aquila: F. BAIARDI, *Il simbolismo dell'aquila nella «Commedia» dantesca*, «I castelli di Yale», IX, 2007-2008, pp. 85-101.

tini, dettate da oneste e religiose intenzioni sebbene foriere di molto «male», e nemmeno stupisce Guglielmo d'Altavilla, che fu sovrano giusto e pacifico, tanto da essere soprannominato 'il Buono'.

Ma nell'occhio si trovano anche due figure, Traiano imperatore e Rifeo troiano, che indubbiamente sorprendono, per cui è anche espressa la meraviglia nel testo: «Chi crederebbe [...]?» (Par. XX, 67), «Che cose son queste?» (Par. XX, 82). Traiano compariva già in purgatorio, ritratto in una delle formelle che insegnano ai superbi l'umiltà (Purg. X, 70-96, in un'altra c'è David che danza davanti all'arca), su di lui vi era un'assodata tradizione che lo riteneva ritornato in vita per le preghiere di papa Gregorio Magno, una tradizione circolante in varie redazioni⁶. Di lui contava, oltre l'atto di giustizia, anche l'umiltà. La leggenda, che si poneva ovviamente al di fuori del dogma dell'impossibile salvezza degli infedeli, era però accolta anche da un teologo come Tommaso d'Aquino, che nella *Summa theologiae* scrive: «quod precibus beati Gregorii ad vitam [Traianus] fuerit revocatus et ita gratiam consecutus sit, per quam remissionem peccatorum habuit et per consequens immunitatem a poena»⁷. Poca meraviglia dunque che anche Dante accogliesse la sua salvezza.

La salvezza di Rifeo invece è una pura invenzione dantesca. Di questo personaggio, che appare nel racconto che Enea fa a Didone sulla caduta di Troia nel secondo libro dell'*Eneide*, pochissimo è detto da Virgilio e altrettanto poco dai suoi commentatori. Egli, figlio di Priamo, si sarebbe adoperato con Enea a salvare la città nell'ultimo assalto (Aen. II 339 e 394), ma cadde sotto il sovrastante numero dei nemici «cadt et Ripheus, iustissimus unus / qui fuit in Teucris et servantissimus aequi / (dis aliter visum)» (Aen. II 426-428). È in occasione della sua morte che gli viene attribuito questo amore per la giustizia che evidentemente non piace agli dei (ma ricordiamo: questi sono gli «dei falsi e bugiardi», per l'appunto). Giustizia ed equità sopra tutti gli altri distinguevano Rifeo, così come giustizia e umiltà distinguevano Traiano.

Pare che tra Virgilio e Dante ci sarebbe stata anche la mediazione di Severino

⁶ M. PASTORE STOCCHI per la voce «Traiano, Marco Ulpio», in *Enciclopedia Dantesca*, riconduce alla *Vita S. Gregorii Magni* di Paolo Diacono, l'episodio della vedova che reclama giustizia per il figlio ucciso e l'ottiene dopo un rapido scambio di battute con l'imperatore, cui si è fatta incontro mentre egli si avviava con l'esercito alla guerra. L'episodio commosse Gregorio e l'indusse a pregare Iddio perché usasse misericordia all'anima di quell'uomo piissimo («huius devotissimi viri»), venendo esaudito. Se questo sembra il documento più antico della leggenda pervenuto sino a noi, nel sec. IX Giovanni Diacono, in un'altra vita di san Gregorio, ribadisce l'aneddoto, che poi Giovanni di Salisbury (*Policraticus* V 8) e Vincenzo di Beauvais (*Speculum historiale* XI 46 e XXIII 22) ripropongono. Infine la storia fu rielaborata in volgare nel *Fiore di filosofia* (XXVI) cui a sua volta risale il *Novellino* (LXIX). Su Traiano: G. WHATLEY, *The Uses of Hagiography. The Legend of Pope Gregory and the Emperor Trajan in the Middle Ages*, «Viator», XV, 1984, pp. 25-63; M.L. COLISH, *The Virtuous Pagan: Dante and the Christian Tradition*, in EAD., *The Fathers and Beyond. Church Fathers between Ancient and Medieval Thought*, Aldershot - Burlington, Ashgate, 2008 pp. 1-40; V. MONTEMAGGI, *Dante and Gregory the Great*, in *Reviewing Dante's Theology*, a cura di C.E. HONEST, M. TREHERNE, Oxford - Bern - Berlin, Lang, I, 2013, pp. 209-262.

⁷ *Summa theologiae*, III suppl. 71, 5.

Boezio, che nella prosa IV, 6 della *Consolatio philosophiae* riprende a proposito della predestinazione, per dire che è impossibile conoscere la mente divina, proprio l'aggettivazione usata da Virgilio per Rifeo: «de hoc, quem iustissimum et aequi servantissimum putas, omnia scienti providentiae diversum videtur»⁸. È evidente che queste due presenze servono a Dante per ribaltare la sentenza affermata sia nel canto VII sia nel XIX, o meglio per darne una versione più aperta, fondandosi proprio sull'imperscrutabilità della giustizia divina. Chi siamo noi che vogliamo sedere a scranna e determinare che i non credenti non si salvano? La provvidenza divina ha misteriose e infinite vie che possono consentire traguardi inimmaginabili al pensiero umano. Certo, dogmaticamente chi potrebbe negare l'assunto di un principio su cui si fonda una fede? «Chi crederebbe giù nel mondo errante / che Rifèo Troiano in questo tondo / fosse la quinta de le luci sante?» (*Par.* XX, 67-69), così era stata annunciata dall'aquila la presenza dell'antico eroe, nato, vissuto e cresciuto fuori dalla predicazione cristiana. Ma ciò che è incredibile all'essere umano può essere possibile a Dio.

Poeticamente Dante ha potuto inventare una soluzione che mette in forse tutto l'impianto teologico sulla predestinazione e gli dà ragione del suo lungo dubitare e della sua passione per la salvezza di tutti i giusti. Il principio infatti che ha unito i due pagani beati è la fede nella giustizia, se Dio è giusto allora l'applicazione terrena della giustizia è una via per la sua conoscenza. Infatti per ognuna delle anime presenti nell'occhio è data una forma di rivelazione: dopo averla annunciata l'aquila dice di ogni anima che «ora conosce», una formula ripetuta ben sei volte in anafora ogni sei versi dal 40 al 70. Davide «ora conosce il merto del suo canto» (*Par.* XX, 40); Traiano «ora conosce quanto caro costa / non seguir Cristo, per l'esperienza / di questa dolce vita e de l'opposta» (*Par.* XX, 46-48) (infatti egli morì dannato e ritornò in vita per salvarsi); Ezechia «ora conosce che 'l giudizio eterno / non si trasmuta» (*Par.* XX, 52-53); Costantino «ora conosce come il mal dedutto / dal suo bene operar non li è nocivo» (*Par.* XX, 58-59); Guglielmo «ora conosce come s'innamora / lo ciel del giusto rege» (*Par.* XX, 64-65); e Rifeo, proprio Rifeo «ora conosce assai di quel che 'l mondo / veder non può de la divina grazia, / ben che sua vista non discerna il fondo» (*Par.* XX, 70-72).

Attraverso la rivelazione della beatitudine di Traiano e di Rifeo il poeta mostra l'imperscrutabilità delle vie divine. Ne consegue che anche un pagano che non ha conosciuto Cristo, ma ha cercato la giustizia, può avere la salvezza eterna⁹. Ovviamente non tutti gli infedeli sono salvi: i pagani del limbo, tra cui l'amato Virgilio, i grandi Aristotele e Platone, e con loro molti altri ammirati da Dante, hanno preclusa la via della salvezza. Perché? È una scelta di Dante, possiamo rintrac-

⁸ *Consolatio philosophiae* IV, 6, 32, su cui L. LOMBARDO, *Boezio in Dante. La Consolatio philosophiae nello scrittorio del poeta*, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2013, pp. 520-1.

⁹ Su Rifeo: A. BATTISTINI, «Rifeo troiano» e la riscrittura dantesca della storia, «Lettere italiane», XLII, 1990, pp. 26-50, poi rivisto in ID., *La retorica della salvezza. Studi danteschi*, Bologna, il Mulino, 2016, pp. 243-270; E. FUMAGALLI, *Il giusto Enea e il pio Rifeo. Pagine dantesche*, Firenze, Olschki, 2012; P. VESCOVO, *Antenore e Rifeo: troiani all'Inferno e in Paradiso* («A capta Troja» II), «Lettere Italiane», LXIX, 2017, pp. 199-220.

ciarne una logica, ma sarebbe sempre incompleta: forse hanno creduto negli dei «falsi e bugiardi» o, come dice Stazio a Virgilio, hanno pure mostrato una via, ma non l'hanno seguita:

Facesti come quei che va di notte,
che porta il lume dietro e sé non giova,
ma dopo sé fa le persone dotte,
quando dicesti: «Secol si rinnova;
torna giustizia e primo tempo umano,
e progenie scende da ciel nova». (*Purg.* XXII, 67-72)

I versi della quarta egloga, pervasi di uno spirito messianico, avrebbero potuto far intuire una possibile salvezza, ma così non è stato.

Si tratta anzitutto di un'invenzione poetica: come avrebbe potuto il *viator* prendere come guida un Virgilio cristiano che avrebbe ben poco saputo della religione presagita e che però non avrebbe dovuto lasciare il posto a Beatrice? Tuttavia proprio l'incredibile invenzione poetica dà agio a Dante di risolvere il problema della predestinazione in direzione più aperta e umana rispetto al dogma.

Il *viator* non manca di segnalare la sua sorpresa ai due nomi annunciati e subito esprime il suo dubbio: «Che cose son queste?». Con un'espressione assai colloquiale esprime la propria perplessità. Annota pure che non sarebbe stato necessario esprimere il dubbio, ma lo fa:

E avvegna ch'io fossi al dubbiar mio
lì quasi vetro a lo color ch'el veste,
tempo aspettar tacendo non patìo,
ma de la bocca «Che cose son queste?»
mi pinse con la forza del suo peso. (*Par.* XX, 79-83)

La risposta dell'aquila anzitutto commenta la domanda di Dante, interpretando l'affermazione sul mistero della giustizia divina, come espresso nel canto precedente, quasi autorizzando la curiosità prima condannata. Essa riconosce cioè il diritto di Dante a sapere la «quiditate» delle cose nascoste, e non solo a credere (*Par.* XX, 88-93). Cita quindi il vangelo di Matteo con un'affermazione sorprendente di Gesù:

Regnum celorum violenza pate
da caldo amore e da viva speranza,
che vince la divina volontate:
non a guisa che l'omo a l'om sobranza,
ma vince lei perché vuole esser vinta,
e, vinta, vince con sua beninanza. (*Par.* XX, 94-99)

Sebbene parzialmente tradotta, la sentenza di Gesù è ripresa quasi alla lettera da Matteo 11, 12 e Luca 16, 16: *Regnum celorum vim patitur et violenti rapiunt illud* e commentata in una direzione che precisa persino il Vangelo, che si limitava ad affermare che dai giorni di Giovanni il rapporto con il divino era cambiato e che

era determinato appunto dai «violenti», da chi fortemente vuole. Insomma Dante si fa qui esegeta, e nella sua esegesi mette come condizione per la salvezza due delle virtù teologali, la carità che deve essere calda, ardente, e la speranza, che deve essere viva, (la terza, la fede, è ovviamente in questo caso condizione delle altre due). Tali virtù possono determinare persino i cieli, ovvero il destino, facendo agire la misericordia divina. Si tratta di un'affermazione forte, che esalta il rapporto umano-divino, assegnando all'essere umano un potere impensato, quello di agire sulla volontà divina, di determinarla. Importante è anche la precisazione: ciò non avviene per un innalzamento della forza umana al di sopra di se stessa, ma perché è questo il volere della volontà divina. Gli ultimi due versi sono dominati dal termine 'vincere', coniugato ben quattro volte a chiasmo: «vince lei perché vuole esser vinta, / e, vinta, vince con sua beninanza».

Queste due terzine aprono un'ampia prospettiva sul potere che Dante assegna all'azione e alla preghiera umana, cui dà come fondamento il Vangelo, ovvero la buona novella, ovvero la fede in Cristo salvatore, tangibile (incarnata) prova dell'amore divino che salva l'essere umano, ovvero chiunque. Infatti quello che viene di seguito è l'esplicazione delle modalità con cui due anime pagane, vissute nel paganesimo, sono riuscite ad accedere ai cieli. È ovvio che questi due casi potrebbero essere solo esemplari di infiniti altri casi di persone che hanno potuto salvarsi, di cui non è necessario far cenno. Ma vediamo nei dettagli i due casi.

Nell'esplicare la storia di Traiano e Rifeo e delle ragioni della loro salvezza Dante riprende da capo i principi del dogma sulla redenzione e ribadisce la necessità della conoscenza di Cristo e della fede in lui, ma trovando modo di conciliare questi obblighi con la vita dei due pagani, il che apre uno spiraglio a inaudite possibilità. Ma vediamo anzitutto la spiegazione per ciascuna delle due anime:

La prima vita del ciglio e la quinta
ti fa maravigliar, perché ne vedi
la region de li angeli dipinta.

D'i corpi suoi non uscir, come credi,
Gentili, ma Cristiani, in ferma fede,
quel d'i passuri e quel d'i passi piedi.

Ché l'una de lo 'nferno, u' non si riede
già mai a buon voler, tornò a l'ossa,
e ciò di viva spene, fu mercede:

di viva spene, che mise sua possa
ne' prieghi fatti a Dio per suscitarla,
sì che potesse sua voglia esser mossa.

L'anima gloriosa onde si parla,
tornata ne la carne, in che fu poco,
credette in lui che potëa aiutarla;

e credendo s'accese in tanto foco
di vero amor, ch'a la morte seconda
fu degna di venire a questo gioco. (*Par.* XX, 100-117)

Dunque Traiano e Rifeo non sono salvi contro il dogma, ma nel suo rispetto: «Dei corpi suoi non uscir, come credi, / Gentili, ma Cristiani, in ferma fede». Al primo fu concesso di ritornare in vita dall'inferno grazie alle preghiere di papa Gregorio, grazie quindi a un'azione di ferma speranza: («di viva spene, che mise sua possa / ne' prieghi fatti a Dio per suscitarla»), che poté determinare un evento da ritenersi impossibile (ma non a Dio): il ritorno dall'inferno, almeno dal limbo (che infatti non è ancora soggetto al giudizio di Minosse, sebbene già successivo al passaggio dell'Acheronte, quindi collocato in una regione infernale pienamente). Alla speranza di Gregorio rispose la fede di Traiano che ne generò ardente carità, la quale consentì dunque l'atto salvifico, un battesimo di fede, insomma. Risulta interessante l'allontanamento di Dante dalle sue fonti: mentre queste parlavano di remissione dei peccati (persino la *Summa* di Tommaso), Dante insiste invece sull'essenzialità della conversione, che avviene sulla base delle tre virtù teologali: la speranza (di Gregorio), la fede («credette») e la carità («vero amor»).

Per Rifeo invece la vicenda è diversa, ma non la sostanza, e forse la sua storia è ancora più emblematica:

L'altra, per grazia che da sì profonda
fontana stilla, che mai creatura
non pinse l'occhio infino a la prima onda,
tutto suo amor là giù pose a drittura:
per che, di grazia in grazia, Dio li aperse
l'occhio a la nostra redenzion futura;
ond' ei credette in quella, e non sofferse
da indi il puzzo più del paganesmo;
e riprendiene le genti perverse.
Quelle tre donne li fur per battesimo
che tu vedesti da la destra rota,
dinanzi al battezzar più d'un millesmo. (*Par.* XX, 118-129)

Su Rifeo agisce direttamente la grazia divina, che non si piega per la preghiera o la speranza di altri, ma è toccata dalla natura stessa del personaggio, al punto da rivelargli ciò che ancora non ha realizzato né rivelato ad alcuno: «di grazia in grazia, Dio li aperse / l'occhio a la nostra redenzion futura» (*Par.* XX, 122-123). È pur vero che la caduta di Troia è necessaria alla redenzione, secondo il disegno provvidenziale indicato da Dio nelle parole di Giustiniano nel sesto canto, ma qui non di Troia si tratta ma di un uomo, un giovane che, per il suo amore per la giustizia, ha il privilegio della Rivelazione prima che essa fosse. Il pagano Rifeo, anche nell'ignoranza della legge di Cristo, giunge alla salvezza, solo per quell'istinto di giustizia cui egli ha dato realizzazione nella sua vita. Egli mette così in atto un principio implicito nell'antropologia dantesca e cristiana, in genere. La formazione piena dell'essere umano infatti è per il cristiano frutto dell'atto di giustizia per eccellenza: la redenzione di Cristo, che ha restituito tutte le sue possibilità all'umana specie caduta *ab origine*.

Già in Purgatorio, parlando della natura della metaforica farfalla-anima, Dante

aveva esplicitato che ogni creatura ha come destino di andare verso Dio, che è giustizia («vola a la giustizia», *Purg.* X, 122-126)¹⁰. E possiamo aggiungere che la comunità dei beati è costituita per Dante da «popol giusto e sano» (*Par.* XXXI, 39), a confermare che la giustizia è segno di continuità e necessità nel cammino verso Dio. Anche in Rifeo sono presenti le tre virtù teologali: fede, speranza e carità, che presiedettero quindi alla sua iniziazione alla vita cristiana, che è il battesimo. Così anche Rifeo poté morire come cristiano.

Tutte e due le storie sono agli occhi nostri incredibili, ma tutte e due sono fondate sulla natura giusta dei due personaggi. Come Rifeo, anche Traiano è salvato per la sua giustizia. Ne dobbiamo dedurre che amare la giustizia è amare Dio, somma giustizia, una prerogativa che è assegnata a Dio fin dal fondamento biblico, ma portata a compimento proprio con l'incarnazione di Gesù che è riparazione a un peccato, ma anche atto di giustizia perché destinato a riequilibrare l'universo rovinato dal peccato, a ridare insomma dirittura alla storia umana.

Alla chiusura delle due prospettive, si apre un elogio della predestinazione da parte degli stessi beati, un elogio che mostra la differenza fra queste anime che «ora conosc[ono]» e gli esseri in terra che non ne possono vedere la «radice» e «la prima cagion» (*Par.* XX, 132). Per cui segue un invito a non essere troppo precipitosi nel giudicare la destinazione delle anime, poiché persino i beati, che in Dio possono vedere tutto, non sono ancora in grado di conoscere il destino di tutti gli esseri.

O predestinazion, quanto remota
 è la radice tua da quelli aspetti
 che la prima cagion non veggion *tota*!
 E voi, mortali, tenetevi stretti
 a giudicar: ché noi, che Dio vedemo,
 non conosciamo ancor tutti li eletti;
 ed enne dolce così fatto scemo,
 perché il ben nostro in questo ben s'affina,
 che quel che vole Iddio, e noi volemo». (*Par.* XX, 130-138)

Non è la prima volta che Dante avverte di essere cauti nel giudicare. Già a chiusura del canto XIII a proposito della salvezza di Salomone, tra i sapienti sapiente massimo nell'arte politica, anzi superiore persino a Gesù, nonostante i suoi peccati, si raccomandava in dieci terzine di avere il «piombo a' piedi» nel giudicare, perché il consiglio divino può ben ribaltare il nostro giudizio. Anche lì l'osservazione riguardava la salvezza: «Non creda donna Berta e ser Martino, / per vedere un furare, altro offerere, / vederli dentro al consiglio divino; / ché quel può surgere, e quel può cadere» (*Par.* XIII, 139-142). Il che ribadisce in effetti le infinite possibilità di redenzione, e comunque che il giudizio umano non penetra l'abisso del divino giu-

¹⁰ L'affermazione è contenuta in un'ammonizione ai cristiani: «O superbi cristian, miseri lassi, / che, de la vista de la mente infermi, / fidanza avete ne' retrosi passi, / non v'accorgete voi che noi siam vermi / nati a formar l'angelica farfalla, / che vola a la giustizia senza schermi?» (*Purg.* X, 121-126).

dizio, che ha sempre dalla sua un margine di misericordia persino nella giustizia.

Dopo aver commentato le parole dell'aquila, che aveva provveduto per il *viamtor* una «soave medicina» contro la sua «corta vista» (*Par.* XX, 141 e 140), il canto si chiude con una straordinaria similitudine musicale e visiva, per mostrare la soddisfazione non solo dell'*agens*, ma del simbolo celeste per aver fornito la giusta spiegazione e correzione:

E come a buon cantor buon citarista
fa seguitar lo guizzo de la corda,
in che più di piacer lo canto acquista,
sì, mentre ch'e' parlò, sì mi ricorda
ch'io vidi le due luci benedette,
pur come batter d'occhi si concorda,
con le parole mover le fiammette. (*Par.* XX, 142-148)

Abbiamo già osservato che il canto contiene una serie di notazioni musicali. Si apre con una bella immagine della luce delle anime che brillano come stelle al sopravvenire della notte, per poi proseguire con la similitudine del suono della voce dell'aquila come suono della cetra, in cui si evidenzia una straordinaria attenzione anatomica al fenomeno della voce. La musica nel cielo di Giove non è solo un sottofondo ma interagisce con il discorso qui condotto, in quanto l'armonia musicale è il correlativo dell'armonia dei cieli che si realizza con la presenza di una varietà di anime di diversa natura, origine, formazione, storia. Come il corpo politico e sociale (del quale qui pure si parla trattando anche della giustizia in terra) necessita di diverse figure perché si realizzi, così il paradiso è un armonico raduno di anime diverse, di cui la musica che è fatta di diverse note è un equivalente.

Ma ancora una figura resta da commentare. Al termine del discorso con cui l'aquila ha presentato le sei anime si legge una similitudine per cui l'aquila viene paragonata a una allodetta festosa che mostra con il suo volo la sua felicità.

Quale allodetta che 'n aere si spazia
prima cantando, e poi tace contenta
de l'ultima dolcezza che la sazia,
tal mi sembiò l'imgo de la 'mprenta
de l'eterno piacere, al cui disio
ciascuna cosa qual ell'è diventa. (*Par.* XX, 73-78)

Che l'immagine dell'aquila, che è divina impronta, sia detta godere del piacere eterno del paradiso, sembra abbastanza ovvio. L'allodoletta ha fatto parlare di influenza trobadorica (dalla «lauzeta» di Bertrand de Ventadorn) o mistica¹¹. Ma

¹¹ Su cui: G. GAIMARI, *Una nota per l'«allodetta» dantesca («Par.» XX, 73-78)*, in «Le Tre Corone. Rivista Internazionale di Studi su Dante, Petrarca, Boccaccio», II, (2015), pp. 161-171; L. LAZZERINI, *L'«allodetta» e il suo archetipo. La rielaborazione di temi mistici nella lirica trobadorica e nello stil novo*, in *Sotto il segno di Dante. Scritti in onore di Francesco Mazzoni*, Firenze, Le Lettere, 1998, pp. 165-188.

vorrei focalizzarmi sugli ultimi due versi, in cui si precisa che ogni creatura mossa dal desiderio di godere di questo divino piacere diventa ciò che è: «ciascuna cosa qual ell'è diventa». Dante aggiunge appunto che la legge del divenire guida alla realizzazione dell'essere come esso è creato, annunciando non il principio di una predestinazione, ma di una possibilità: ogni cosa si evolve secondo l'intima legge del proprio essere. Questa affermazione, che sembra a prima lettura messa qui in modo peregrino, come una di quelle generali affermazioni sulla natura umana, che di tanto in tanto si trovano nel poema, in realtà risponde proprio al discorso di fondo che spiega la presenza di Traiano e Rifeo in questo cielo. Ambedue i pagani avevano agito secondo giustizia, una loro caratteristica per cui hanno avuto o le preghiere di Gregorio o la grazia divina, ma la giustizia era in loro preesistente, era una di quelle doti naturali che caratterizza i singoli esseri a cui le doti vengono date dal voler divino per cui «un nasce Solone e altro Serse, / altro Melchisedèch e altro quello / che, volando per l'aere, il figlio perse» (*Par.* VIII, 124-126). In paradiso, occupando il cielo dei giusti, Rifeo e Traiano non sono divenuti altro da quello che erano, hanno seguito il loro istinto naturale che li ha portati all'«eterno piacere», per cui sono divenuti perfettamente ciò che erano in potenza, eternamente giusti e giustificati. Insomma Dante con l'invenzione poetica riesce a ribaltare un dogma, senza negarlo, accrescendo le infinite possibilità delle creature nel disegno divino.

Indice generale

<i>Premessa</i>	p. 7
<i>Nota introduttiva</i>	» 9
Lecture	
Giuseppe Ledda <i>I modelli biblici nei primi canti della Commedia di Dante (Inferno I-II)</i>	» 13
Luca Carlo Rossi <i>Lettura di Inferno XXII</i>	» 33
Andrea Battistini <i>Albe e tramonti nel Purgatorio dantesco</i>	» 41
Luca Marcozzi <i>Il canto XI del Paradiso e la geografia francescana</i>	» 53
Valeria Giannantonio <i>Paradiso XIV: dalla carne alla croce. La tipologia cristiana della passione e della rivelazione</i>	» 69
Erminia Ardissino <i>Paradiso XX. Una soluzione poetica per il «gran digiuno»</i>	» 93

Finito di stampare
nel mese di aprile 2021
per A. Longo Editore in Ravenna
da Filograf, Forlì

