

«LA NAVICELLA DELL'INGEGNO»
STUDI SU DANTE

Collana diretta da
MARCO ARIANI

★

Serie speciale per la
CASA DI DANTE IN ROMA

III 2



CASA DI DANTE IN ROMA

CONSIGLIO DIRETTIVO

GIANFRANCO RAVASI, Presidente · ENRICO MALATO, Vicepresidente
MARCO ARIANI · ANDREA MAZZUCCHI · EUGENIO RAGNI · † JACQUELINE RISSET
PASQUALE STOPPELLI · ANTONIETTA BUFANO, Segretario
GIUSEPPINA LUPI, Responsabile della Segreteria

LECTURA DANTIS ROMANA

CENTO CANTI
PER CENTO ANNI

III. *PARADISO*

2. CANTI XVIII-XXXIII

A cura di
ENRICO MALATO e ANDREA MAZZUCCHI



SALERNO EDITRICE
ROMA

*Pubblicazione realizzata su iniziativa del
Consiglio direttivo della Casa di Dante in Roma,
con il concorso del Centro Pio Rajna e il contributo della Ambrogio Trasporti S.p.a.*



Revisione redazionale a cura di
ANTONIO DEL CASTELLO

Elaborazione dell'Indice dei nomi a cura di
BERNARDO DE LUCA

Copertina:
Progetto grafico a cura di Mariavittoria Mancini

ISBN 978-88-8402-924-9

Tutti i diritti riservati - All rights reserved

Copyright © 2015 by Salerno Editrice S.r.l., Roma. Sono rigorosamente vietati la riproduzione, la traduzione, l'adattamento, anche parziale o per estratti, per qualsiasi uso e con qualsiasi mezzo effettuati, senza la preventiva autorizzazione scritta della Salerno Editrice S.r.l. Ogni abuso sarà perseguito a norma di legge.

PARADISO

2. CANTI XVIII-XXXIII

CANTO XVIII

« SEGNARE A LI OCCHI MIEI NOSTRA FAVELLA »: L'IMMAGINAZIONE VISIVA AL SERVIZIO DELLA PAROLA*

1. Chi, in anni recenti, con strumenti d'indagine anche molto sofisticati, si è accostato a questo canto, spettacolare in tutti i sensi, ha oscillato tra due poli interpretativi ben distinti. Il primo, di matrice piú tradizionale, caratterizzato da una riserva di fondo o almeno da una perplessità di partenza, collegata alla presunta natura di "canto di passaggio" del xviii del *Paradiso* e alla qualità composita, se non addirittura frammentaria del suo sviluppo narrativo. È un'impostazione di cui risente, almeno nelle premesse, anche la *lectura turicensis* di Michelangelo Picone, che pure riesce a evitare poi di trarne le piú temibili conseguenze. Il secondo che, viceversa, proprio per reagire a quella tradizione riconosciuta prevalente, si impegna a rivendicare con accanimento l'organicità unitaria del canto, che sarebbe sorretto da una strategia ideologica e diegetica di consistenza ferrea e dettagliatamente documentabile: e qui citerei il saggio del 1991, di innegabile rilievo, di Lino Pertile.¹

Sono convinto che occorre uscire dalle secche di questa non inedita alternativa, che tende a insinuarsi spesso nelle letture di alcuni canti del poema. Il quale, sia detto per inciso, va valutato nella sua qualità di "universo possibile" unitario, prima o forse a prescindere da giudizi, sempre rischiosi, sulla maggiore o minore riuscita delle parti che lo compongono. Cercherò dunque nella mia lettura di associare alla doverosa spiegazione della lettera del canto e delle sue numerose implicazioni un'attenzione piú stretta ai fatti di stile, alle intenzioni e articolazioni espressive che, anche in questo caso, sbalordiscono il lettore e da cui dipende secondo me, come sempre, la possibilità di una sua moderna, ammirata ricezione.² Tenendo conto del fatto che, al di là dei suoi con-

* *Lectura* tenuta alla Casa di Dante in Roma domenica 16 novembre 2008. Il testo, completo di qualche passaggio omissso nella lettura per ragioni di tempo e integrato dalle note, venne poi pubblicato in Tenz, n. 10 2009, pp. 185-214. Viene qui riproposto in forma piú ampia, con adattamento ai criteri della silloge di nuova destinazione e con aggiornamenti bibliografici.

1. Vd. risp. M. PICONE, *Canto xviii*, in *Lect. Dant. Tur., Par.*, pp. 265-79, e L. PERTILE, *'Paradiso' xviii tra autobiografia e scrittura sacra*, in DS, vol. CIX 1991, pp. 25-49.

2. Irrinunciabile la citazione del celebre giudizio sullo spettacolo del cielo di Giove di un lettore come J.L. BORGES: « una delle figure piú memorabili della letteratura occidentale » (*Il simurgh e l'aquila*, in *Id., Tutte le opere*, a cura di D. PORZIO, Milano, Mondadori, 1985, vol. II pp. 1296-300, a p. 1296). Tra le letture del canto non sempre espressamente cit. in seguito, segnalo (precisando che di contributi dello stesso autore che hanno avuto varie redazioni viene riportata solo la piú recente):

tenuti piú appariscenti, tra i messaggi del canto c'è anche la costante allusione metaletteraria (l'istanza autoriale, segnalata in particolare da un brillante saggio recente di Piero Boitani),³ lo sfruttamento, ancora una volta, del simbolo dell'aquila vale anche a dichiarare una sorta di autoinvestitura da parte dell'*autor* al vertice della poesia di ogni tempo, vera reincarnazione del « signor de l'altissimo canto / che sovra li altri com' aquila vola » di *Inf.*, iv 96.

2. Dunque Cacciaguida ha smorzato, nell'ultima parte del suo discorso, l'« acerbo » della drammatica profezia sull'immediato futuro di Dante uomo e cittadino con il « dolce » della previsione trionfale del suo destino di poeta. Con l'uso di un lemma tecnico di origine aristotelica (« verbo » in quanto 'pensiero, concetto', non 'parola')⁴ l'autore contrappone in apertura il placato, definitivo godimento intimo di Cacciaguida, che si specchia direttamente in Dio, alla perdurante « disagguaglianza » (xv 83) del *viator*, alle spinte contraddittorie da cui questo si sente ancora sollecitato.⁵ Notevole qui il prolungamento della metafora « alimentare » (« gustava ») inaugurata dall'avo alla fine del canto precedente (xvii 130-32):

V. CAPETTI, *Il canto xviii del 'Paradiso'*, Firenze, Sansoni, 1912; G. MARCOVALDI, *Il canto xviii del 'Paradiso'*, Torino, SEI, 1964; S. VAZZANA, *Il canto xviii del 'Paradiso'*, ivi, id., 1965; G.B. SALINARI, *'Paradiso' xviii*, in ID., *Dante e altri saggi*, Roma, Editori Riuniti, 1975, pp. 107-29; G. BÀRBERI SQUAROTTI, *Nel cielo della Giustizia*, in ID., *Lombra di Argo. Studi sulla 'Commedia'*, Torino, Genesi, 1992, pp. 241-71; R. GIGLIO, *Canto xviii*, in *Lect. Dant. Neap., Par.*, pp. 345-62. Di notevole importanza, anche se non si possono considerare vere e proprie letture del canto: M. CASELLA, *La figurazione dell'aquila nel 'Paradiso'. Interpretazioni*, in SD, vol. xxxii 1954, pp. 5-28; J. CHIERICI, *L'aquila d'oro nel cielo di Giove*, Roma, Ist. Grafico Tiberino, 1967; F. MONTANARI, *L'aquila di Giove*, in « Critica letteraria », a. v 1977, n. 15 pp. 211-20. Di notevole interesse una recente proposta di leggere il canto alla luce delle teorie del cabalista Abraham Abulafia, già indicato da U. Eco, *La ricerca della lingua perfetta nella cultura europea*, Roma-Bari, Laterza, 1993, pp. 55-58, come possibile ispiratore di alcune parti del *De vulgari eloquentia*: S. DE BENEDETTI STOW, *La mistica ebraica come chiave per l'apertura del livello anagogico del testo dantesco*, in *Lectura Dantis 2002-2009. Omaggio a Vincenzo Placella per i suoi settanta anni*, a cura di A. CERBO, con la collab. di M. SEMOLA, Napoli, Univ. degli Studi di Napoli « L'Orientale », 2011, vol. iv pp. 1205-30, partic. alle pp. 1221-30.

3. P. BOITANI, *Aquile*, in ID., *Parole alate. Voli nella poesia e nella storia da Omero all'11 settembre*, Milano, Mondadori, 2004, pp. 101-64.

4. L'accezione tecnica fu dimostrata dallo SCARTAZZINI a partire dai suggerimenti, meno precisi, di alcuni antichi commentatori: alla sua bella glossa al v. 1 si rimanda per un quadro completo della questione che, dopo il suo intervento, può considerarsi definitivamente risolta.

5. La distinzione tra l'atteggiamento di Cacciaguida e quello del *viator* risalta già, come è stato notato soprattutto da TORRACA, to. iii p. 1406, nell'opposizione tra i verbi, « godeva » e « gustava », ad essi rispettivamente riferiti in rapporto al « verbo ».

Ché se la voce tua sarà molesta
 nel primo *gusto*, vital *nodrimento*
 lascerà poi, quando sarà *digesta*.

È la logica, così frequente in Dante, dell'implicazione dei campi semantici che, vedremo, troverà modo di manifestarsi anche nella parte centrale del canto.

Effetto inevitabile della psicologia ancora umana, troppo umana del pellegrino è che l'« acerbo », prospettato come esito immediato della sua vita terrena, prevalga sul « dolce » della promessa, perentoria ma piú remota (« temprando col dolce l'acerbo », non, secondo la testimonianza minoritaria di alcuni codici dell'antica vulgata, « lo dolce con l'acerbo »).⁶ Si badi che è proprio in questa persistente « disagguaglianza », a prevalenza per così dire esistenziale, che si gioca la possibilità di prostrarre la narrazione almeno fino al fulgore istantaneo della visione finale; quando, per un attimo, il *viator* conguaglierà la propria sorte a quella di Cacciaguida, di Beatrice e degli altri beati. Ma, intanto, Dante ha ancora bisogno della sua guida, di Beatrice: la quale, di tutto ciò consapevole, lo invita a “mutare pensiero”, rammentandogli con tono rassicurante che lei è già al cospetto di Dio, suprema garanzia di protezione e soccorso.

Le prime due terzine qui riassunte offrono già al lettore, nella chiave annunciata, materia di riflessione. La parola in rima al v. 5 « sono » inaugura una costante che si prolungherà per tutto lo sviluppo del canto, l'uso cioè di rimanenti collegati da vistosi effetti paranomastici con esiti di rima ricca, inclusiva, derivativa, equivoca, conferendo pertinenza metrica a quelle che lausbergianamente si definirebbero *annominations per immutationem, per adiectionem, per detractionem*.⁷ Qui sono rima con *suono*, ma si noti piú avanti *redire : ridire*, vv. 11-13; *atto : tratto : fatto*, vv. 35-39; *parlato : lato*, vv. 50-52; *arco : varco : carco*, vv. 62-66; *vólto : vólto*, vv. 65-67; *facella : favella*, vv. 70-72; *quetarsi : arsi : agurarsi*, vv. 98-102; *emme : gemme : ingemme*, vv. 113-17; *templo : contemplo*, vv. 122-24. In punta al v. 6 troviamo poi « disgrava », tipico parasintetico dantesco doppiato dal quasi sinonimo « discarchi » del v. 66 in figura etimologica (« si discarchi di vergogna il carco ») e preludente al lemma piú problematico e discusso dell'intero canto, quell'« ingigliarsi » del v. 113 che ha cimentato, come vedremo, l'ingegno e, forse, la fantasia di molti interpreti.

6. Cfr. PETROCCHI, in appar. a *Commedia*, vol. iv p. 293: « L'animo di Dante è tutto preso dalle parole del trisavolo intorno alle conseguenze dell'esilio, ed è quindi l'acerbo che egli tempera col dolce (gli avversari colpevoli saranno puniti ed egli Dante avrà gloria dalla sua opera), e l'acerbo val piú del dolce se subito dopo Beatrice lo invita a non pensar piú ai dolorosi presagi ».

7. Cfr. A. MENICETTI, *Metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*, Padova, Antenore, 1993, p. 579.

Ancora piú significativa, riguardo ai valori espressivi, la terzina di apertura del canto:

Già si godeva solo del suo verbo
quello specchio beato, e io gustava
lo mio, temprando col dolce l'acerbo.

Si consideri la bella chiosa di Sapegno², *ad l.*: « qui il vocabolo [“verbo”], adoperato nella sua accezione meno comune e piú strettamente tecnica, serve al poeta per legare in un solo nesso sintattico, e al tempo stesso per distanziare e contrapporre, l'oggetto del pensiero del beato e il proprio: depurato d'ogni scoria terrestre il primo, in cui si rispecchia il Verbo divino; mescolato e composito l'altro, per il concorrere di elementi contrastanti lieti e penosi ». Notazione preziosa non solo per l'esattezza dei rilievi relativi ai due attanti, ma soprattutto per l'attenzione prestata alla sintassi scorciata del periodo, cosí tipica tra le risorse della folgorante *brevitas* dantesca, capace di trasformare i terribili vincoli della terzina in occasioni di incomparabili *performances* stilistiche. Vedremo a suo luogo che su procedimenti simili sono fondate altre costruzioni sintetiche del canto che contribuiscono alla sua forza comunicativa là dove particolari articolazioni della materia sono codificate in vigorosi compendi verbali.

3. Le parole di conforto pronunciate da Beatrice (« E quella donna ch'a Dio mi menava / disse: “Muta pensier; pensa ch'i' sono / presso a colui ch'ogne torto disgrava” », vv. 4-6) riaprirebbero, secondo alcuni lettori, uno squarcio sulle tonalità, ormai cosí lontane, della *Vita nuova*.⁸ Opinione che si può condividere solo a patto di interpretare il richiamo in chiave di distanziamento, non di recupero. Per dir meglio, la Beatrice protagonista dei vv. 4-21, che sparisce poi provvisoriamente nel prosieguo del canto, inverte le premesse poste dalla « gentilissima » del libello, con ciò stesso però distaccandosi per sempre dai termini in cui l'autore l'aveva provvidenzialmente ma imperfettamente percepita. Solo in apparenza qui la reazione del pellegrino “innamorato” (vv. 7-18) è comparabile allo stato di esaltazione piú volte denunciato nel libello come proprio del giovane amante. In realtà l'autore ha cura semmai di inqua-

8. Cfr. PICONE, *Canto XVIII*, cit. pp. 266-67, che rinvia a G. IORIO, *Il canto XVIII del 'Paradiso'*, in *Lect. Dant. Rom., Par.*, pp. 469-96, alle pp. 472 sgg. Piú sfumato l'accenno in PERTILE, *'Paradiso' XVIII*, cit., pp. 28-29. Per le eventuali relazioni tra queste terzine e la “consolatoria” di Cino a Dante per la morte di Beatrice *Avegna ched el m'aggia piú per tempo*, cfr. R. HOLLANDER, *Dante and Cino da Pistoia*, in *DS*, vol. CX 1992, pp. 201-31.

drare il rapporto con la sua guida in una cornice integralmente paradisiaca proprio accentuandone i tratti distintivi rispetto alle atmosfere “vitanovistiche”.⁹ Basti confrontare ai vv. 7-15 il ritorno del *topos* dell’indicibilità, conseguente non solo alla proclamata inadeguatezza delle parole disponibili, ma anche all’insufficienza della memoria:¹⁰

Io mi rivolsi a l’amoroso suono
del mio conforto; e qual io allor vidi
ne li occhi santi amor, qui l’abbandono:
non perch’ io pur del mio parlar diffidi,
ma per la mente che non può redire
sovra sé tanto, s’altri non la guidi.
Tanto poss’ io di quel punto ridire,
che, rimirando lei, lo mio affetto
libero fu da ogne altro disire,

e, soprattutto, ai vv. 16-18, la piena riduzione di Beatrice a puro *medium* tra il *viator* e Dio, realizzata con il ricorso a una delle immagini più tipiche del metaforismo geometrico dantesco, quella del rapporto tra raggio incidente e raggio riflesso:

fin che ’l piacere eterno, che diretto
raggiava in Bëatrice, dal bel viso
mi contentava col secondo aspetto.

Ma è l’ultima battuta pronunciata da lei subito dopo, ai vv. 20-21,

[. . . .] « Volgiti e ascolta;
ché non pur ne’ miei occhi è paradiso »,

a confermare, di fatto, l’esaurimento definitivo dell’esperienza dell’opera giovanile con il riconosciuto livellamento del ruolo della « gentilissima » alle altre presenze paradisiache (« ché non pur ne’ miei occhi è paradiso »): quasi un’ostentata palinodia dell’unicità di lei proclamata nella *Vita nuova* ma ormai inso-

9. Il confronto con la « gentilissima » della *Vita nuova* era stato riproposto e, per così dire, consumato, in termini anche di accesa rievocazione erotica, nel memorabile incontro/scontro prima dell’immersione del pellegrino nel Lete, come ho cercato di dimostrare nella mia lettura di [Purgatorio,] *Canto xxxi. L’ultimo bilancio*, in *Cento canti, Purg.*, to. II pp. 925-49.

10. ‘Intelletto’ e non ‘memoria’ sarebbe qui il significato esatto di « mente » secondo B. NARDI, *Perché « dietro la memoria non può ire »* (*Paradiso*’ I, 9), in ID., « *Lecturae* », pp. 267-76, il quale rilegge anche alla luce di questo passo il v. 9 di *Par.*, I. Sul *topos* dell’ineffabilità il testo di riferimento è ormai G. LEDDA, *La guerra della lingua. Ineffabilità, retorica e narrativa nella ‘Commedia’ di Dante*, Ravenna, Longo, 2002.

stenibile come tale nel regno della beatitudine e della *caritas*.¹¹ È questa infatti l'accezione a cui, sia detto per inciso, vanno riportati, senza residui, « amoroso » e « amor » dei vv. 7 e 9: l' « amore » manifestato qui da Beatrice per Dante e da lui non descrivibile non può essere che il riflesso dell'amore della creatura per Dio.¹²

4. Dunque, alla conclusione del lungo discorso di Cacciaguida, Dante e il suo avo indugiano, in silenzio, sui propri rispettivi pensieri; Beatrice interviene a confortare il pellegrino, di cui l'autore si dichiara incapace di descrivere adeguatamente l'esperienza vissuta in quel momento, limitandosi a suggerire il riassorbimento estatico dell'« affetto » (v. 14) in cui essa genericamente consiste; e Beatrice indirizza nuovamente l'attenzione di Dante verso Cacciaguida incarnando da par sua quell'umiltà che è requisito primo della psicologia, se così si può dire, dei beati.

Cacciaguida palesa, attraverso un incremento del suo fulgore, la volontà di riprendere il discorso interrotto e l'autore, a sua volta, palesa il rivelarsi di tale volontà attraverso la prima similitudine del canto, in cui strenuamente, come al solito, la barriera dell'ineffabilità viene forzata con il ricorso a esperienze della nostra percezione quotidiana (vv. 22-27):

Come si vede qui alcuna volta
l'affetto ne la vista, s'elli è tanto,
che da lui sia tutta l'anima tolta,
così nel fiammeggiar del folgór santo,
a ch'io mi volsi, conobbi la voglia
in lui di ragionarmi ancora alquanto.

11. Meno pertinente mi pare una lettura del v. 21 piuttosto diffusa tra i commentatori e riferita a Beatrice come allegoria della teologia, che, in quanto strumento di salvezza, verrebbe dichiarata pari agli esempi dei giusti che saranno di lì a poco presentati (cfr. TOMMASEO, to. III, p. 1873: « [Dante] a Beatrice fa dire: "Ché non pur ne' miei occhi è Paradiso", per insegnarci che, non men del pensiero e dell'affezione, è cosa sacrosanta esercitare il vigore del braccio in opera d'ardimentosa pietà ») o all'esperienza degli umili (cfr. BUTI, ch. *ad l.*: « *Ché*; cioè impero che, *non pur ne' miei occhi*; cioè ne le mie esposizioni, o vero ne le apprensioni de' Teologi, è *Paradiso*; cioè sta la beatitudine de' beati: non pure nelli scientifici e gran maestri di Teologia è la beatitudine di paradiso; ma anco ne le menti semplici et idiote »).

12. Per la problematica dell'amore-*caritas* il quale soppianta progressivamente nel poema l'amore-*eros* che pure ne rappresenta l'irrinunciabile antefatto, sono sempre acute le riflessioni di uno specialista come Picone, che le ripropone anche a proposito dei nostri versi nella sua lettura già cit. Ma mi sia permesso rimandare anche a C. CALENDÀ, *Ancora su Cino, la 'Commedia' e lo stilnovo* (*Purg.* XXIV e XXVI), in *Sotto il segno di Dante. Scritti in onore di Francesco Mazzoni*, a cura di L. COGLIEVINA e D. DE ROBERTIS, Firenze, Le Lettere, 1998, pp. 75-83.

Ho detto non per caso “riprendere il discorso interrotto” perché appunto di questo si tratta. Cacciaguida non vuole fare aggiunte o appendici, più o meno congrue, al memorabile epilogo del discorso pronunciato nel canto precedente. Tanto meno intende virare bruscamente dalla profezia solenne alla cronaca di una sorta di ostentata passerella di presenze autorevoli nel cielo di Marte. La « rassegna militare », per usare la bella definizione di Pertile,¹³ in cui pare risolversi la ripresa del suo discorso rappresenta lo sviluppo organico dei celebri versi finali del canto xvii (vv. 133-42):

« Questo tuo grido farà come vento,
che le più alte cime più percuote;
e ciò non fa d'onor poco argomento.
Però ti son mostrate in queste rote,
nel monte e ne la valle dolorosa
pur l'anime che son di fama note,
che l'animo di quel ch'ode, non posa
né ferma fede per essempro ch'aia
la sua radice incognita e ascosa,
né per altro argomento che non paia ».

Cacciaguida innanzitutto, anche lui in chiave di umiltà e di integrale riassorbimento del tutto nel divino, ai vv. 28-30 del nuovo canto esclude, tramite la metafora dell'albero che deriva il rigoglio dalla cima, che quella che si appresta a formulare sia una banale rassegna di *vip* in funzione di mero elogio personale:

El cominciò: « In questa quinta soglia
de l'albero che vive de la cima
e frutta sempre e mai non perde foglia [...] »

L'allusione è alla figura dell'albero genealogico che fa risalire la consistenza dei rami alla nobiltà del capostipite, piuttosto che al paradosso dell'albero naturale rovesciato: ma non escluderei che le due metafore interagiscano.¹⁴ Quindi

13. Cfr. PERTILE, *'Paradiso' XVIII*, passim.

14. Sulle filigrane bibliche di questo passo ha richiamato l'attenzione L. BATTAGLIA RICCI, *Con parole e con segni. Lettura del XVIII del Paradiso*, in *L'A*, n.s., n. 6 1995, pp. 7-28, partic. a p. 11. Le eventuali fonti islamiche della metafora sono segnalate nel celebre studio di M. ASÍN PALACIOS, *Dante e l'islam*, vol. 1. *L'eschatologia islamica nella 'Divina Commedia'* (1919), Parma, Pratiche, 1994, partic. alle pp. 230-31. Nella stessa opera (cfr. il cap. III della prima parte, *Ciclo II: redazioni dell'ascensione o mi'rag*, pp. 26-64) Asín Palacios si sofferma a lungo sul possibile accostamento della visione dantesca dell'aquila a quella del gigantesco angelo-gallo con cui inizia il viaggio ultraterreno di Maometto nel *Libro della scala*.

segnala a Dante che i personaggi che farà istantaneamente muovere per i bracci della croce nominandoli, furono tutti « di gran voce, / sí ch'ogne musa ne sarebbe opima » (vv. 32-33), offrirebbero cioè abbondante materia a ogni poeta. Si tratta dunque proprio di quelle « anime che son di fama note » di cui si parlava in chiusura del canto precedente, mostrate al *viator* per rendere piú incisivo e autorevole il suo messaggio ai viventi. Ma le implicazioni della breve battuta di Cacciaguida non si esauriscono qui. Se è vero infatti che « ogni musa ne sarebbe opima », cioè il racconto delle gesta degli otto personaggi nominati sarebbe sufficiente a fornire ispirazione a qualsiasi poeta degno di questo nome, allora, trattandosi, come è noto, di inquilini del cielo di Marte e dunque di combattenti per la fede, la musa a loro piú idonea sarà quella della poesia epica, di quell'« altissimo canto » il cui rappresentante massimo, Omero, « sovra li altri com' aquila vola » (*Inf.*, iv 95-96). Cacciaguida sta in sostanza destinando il suo discendente al livello supremo, al primato assoluto dell'espressione poetica: a lui e a nessun altro toccherà quella rappresentazione, ora e qui è lui che se ne sta facendo implicitamente esecutore; e prefigura inoltre (lo ha notato, come si ricorderà, Piero Boitani) l'imminente comparsa dell'aquila, il cui significato ne viene vertiginosamente surdeterminato. Tanto è vero che, ai vv. 49-51 (« Indi, tra l'altre luci mota e mista, / mostrommi l'alma che m'avea parlato / qual era tra i cantor del cielo artista »), a conclusione della fantasmagorica parata, Cacciaguida mima, per così dire, il ruolo da lui assegnato al pronipote, rivelandosi supremo « artista » al rientro nel coro dei beati del cielo di Marte.¹⁵ L'inarriabile perizia dell'anima santa preannuncia e prelude a quella di colui al quale il referto di quella visione viene affidato.¹⁶

15. Il termine « artista », che Dante attribuirà a se stesso nella medesima accezione in *Par.*, xxx 33, verrebbe qui usato per la prima volta in italiano in senso moderno secondo HOLLANDER, *Dante and Cino*, cit., pp. 217-18 (ma un precedente possibile è forse il rimante del v. 9 del celebre sonetto in cui Cino reagisce a un'accusa di plagio rivoltagli da Cavalcanti, *Qua' son le cose vostre ch'io vi tolgo*, per cui rimando a C. CALENDÀ, *Un'accusa di plagio? Ancora sul rapporto Cavalcanti-Cino*, in *Da Guido Guinizzelli a Dante. Nuove prospettive sulla lirica del Duecento*. Atti del Convegno di Padova-Monselice, 10-12 maggio 2002, a cura di F. BRUGNOLO e G. PERON, Padova, Il Poligrafo, 2004, pp. 291-303). Che Dante possa al v. 51 riferirsi non a Cacciaguida ma a David, che da Cacciaguida sarebbe additato come massimo cantore tra i beati di Giove, è opinione che BENVENUTO, ch. *ad l.*, giustamente esclude « tum quia David reponetur infra in spera Jovis, tum quia ista litera non recipit talem expositionem ».

16. L'incarico da Cacciaguida affidato al nipote tra la fine del canto xvii e l'inizio di questo iscrive l'opera di Dante nell'orbita della letteratura esemplare « che il Medio Evo aveva accolto dall'antichità classica, adattandola agli scopi della predicazione e della trattatistica morale », come scrive esattamente, proprio a proposito del nostro canto, C. DELCORNO, *Exemplum e letteratura: tra Medioevo e Rinascimento*, Bologna, Il Mulino, 1989, pp. 195-96.

Non ci soffermeremo sulla specificità delle anime militanti convocate da Cacciaguida ai vv. 37-48:

Io vidi per la croce un lume tratto
dal nomar Iosuè, com' el si feo;
né mi fu noto il dir prima che 'l fatto.

E al nome de l'alto Macabeo
vidi moversi un altro roteando,
e letizia era ferza del paleo.

Così per Carlo Magno e per Orlando
due ne seguì lo mio attento sguardo,
com' occhio segue suo falcon volando.

Poscia trasse Guiglielmo e Rinoardo
e 'l duca Gottifredi la mia vista
per quella croce, e Roberto Guiscardo.

Dunque Giosuè, Giuda Maccabeo, Carlo Magno, Orlando, Guglielmo d'Orange, Renoardo, Goffredo di Buglione, Roberto Guiscardo: un calibrato e acronico conguaglio, così frequente nella *Commedia* e soprattutto così consustanziale alla logica del *Paradiso*, fra tradizione biblica, storia, leggenda, retaggi letterari. In cui anch'io ritengo possibile intravedere un'eco dei celebri “Nove Prodi” (agli otto elencati occorre aggiungere, appunto, lo stesso Cacciaguida) della tradizione epica e figurativa antico-francese.¹⁷ Varrà la pena piuttosto notare come, anche in questa concitata rassegna meramente elencatoria, Dante non rinuncia a esercitare sottilmente la sua penna con piccoli dettagli che stupiscono il lettore attento. La terzina 40-42,

E al nome de l'alto Macabeo
vidi moversi un altro roteando,
e letizia era ferza del paleo,

è una delle rarissime nell'intero poema (Tommaseo ne conta solo tre)¹⁸ integralmente scandite dai “riposi”, cioè *ictus*, di terza e di sesta; inoltre la formida-

17. Sui “Nove Prodi” vd., in fondo, la “nota di approfondimento”.

18. Cfr. N. TOMMASEO, *Sul numero. Opera inedita*, prec. da un saggio di G. PAPINI sul Tommaseo scrittore, Firenze, Sansoni, 1954, pp. 79-80, dove, con non comune finezza e pertinenza storica, si fa notare che questo modulo accentuativo, raro fino al Cinquecento, si fa più frequente « dai secentisti in poi [...] perché la poesia e nel pensiero e nel numero perde della sua gravità, si fa saltellante, sdruciolevole, e par che scappi ». Invece nei tre casi citati del poema (*Purg.*, xvii 19-21; *Par.*, viii 67-69 e, appunto, xviii 40-42) « la restante giacitura di questi versi è in sé stessa così variata che l'uniformità non si sente. Né già quell'uniformità medesima è a caso, ma rende la qualità dell'idea ». Vd. a riguardo MENICETTI, *Metrica italiana*, cit., p. 422.

bile metafora sintetica dell'ultimo verso « e letizia era fersa del paleo » (dunque la letizia suscitata dall'appello di Cacciaguida sollecitava la velocità del moto di Giuda Maccabeo come il colpo di frusta accelera quello della trottola) fa emergere quel bizzarro rimante (« paleo ») che è anche, in tutta la *Commedia*, l'unico sostantivo coinvolto nella rima *-eo*, la quale associa sempre altrove o l'aggettivo « reo » o nomi propri (compreso l'inevitabile « Deo ») o la terza persona epitetica in *-eo* del perfetto indicativo (cfr. qui stesso « feo : Maccabeo »). Ancora: nei già riportati vv. 49-51 che concludono la scena (« Indi, tra l'altre luci mota e mista, / mostrommi l'alma che m'avea parlato / qual era tra i cantor del cielo artista »), notevole è non solo la preziosa allitterazione, per così dire in *enjambement* « mota e mista / mostrommi l'alma », ¹⁹ ma anche quella costruzione icastica dell'interrogativa indiretta con « quale » scisso dal sostantivo di riferimento « artista » che aveva già impreziosito la dichiarazione di indicibilità all'inizio del canto (« e qual io allor vidi / ne li occhi santi amor, qui l'abbandono », vv. 8-9), a riscontro, ancora una volta, della memoria ritmico-sintattica che accomuna zone, prossime o remote, del poema.

5. Ma in linea più generale, e con maggior peso nella compagine del canto, Dante sta preparando allusivamente la sequenza maggiore che, fra un istante, inaugurerà il suo ingresso nel cielo di Giove. La scena rappresentata (l'istante trascorrere, per otto volte, lungo il braccio della croce dell'anima di volta in volta nominata da Cacciaguida) e la condizione del *viator* percipiente, prefigurano gli elementi paralleli dello spettacolo successivo, soprattutto nella dichiarata equivalenza e sincronicità (« né mi fu noto il dir prima che 'l fatto », v. 39) tra parola e atto, tra *verba* e moto. Qui i due elementi, se pur simultanei e correlativi, risultano ancora distinguibili, se è vero che la parola si iscrive ancora nell'ambito dell'oralità; ma fra poco la fusione tra movimento e parola (o, meglio, tra movimento, parola e immagine) sarà perfetta, in una sorta di crescendo tumultuoso di prodigiose rivelazioni.

Una volta che Cacciaguida si è riunito definitivamente agli altri spiriti militanti della Croce, il pellegrino, senza bisogno questa volta di inviti o sollecitazioni, si volge spontaneamente alla sua guida per apprendere il da farsi: e anche ora Dante torna a insistere, significativamente, su quell'equivalenza atto/parola che attraversa come un filo rosso l'intera dinamica del canto (vv. 52-54):

19. Di estrema sottigliezza, ma forse non irricevibile trattandosi di un poeta come Dante, l'osservazione di LOMBARDI, ch. *ad l.*: « *Mota* all'uso de' Latini dee qui Dante avere scelto in vece di *mossa* per evitare il mal suono che avrebbero fatto vicine le parole *mossa* e *mista* ».

Io mi rivolsi dal mio destro lato
per vedere in Beatrice il mio dovere,
o per parlare o per atto, segnato.

È il momento del passaggio da Marte a Giove, segnalato innanzitutto dall'aumentato splendore di Beatrice (vv. 55-57):

e vidi le sue luci tanto mere,
tanto gioconde, che la sua sembianza
vinceva li altri e l'ultimo solere.

Sulla soglia, due similitudini a distinguere e insieme saldare le zone rispettive dei due cieli. Due autentiche similitudini, si badi. Nessun dubbio pare suscitare la seconda (vv. 64-69),

E qual è 'l trasmutare in picciol varco
di tempo in bianca donna, quando 'l volto
suo si discarchi di vergogna il carco,
tal fu ne li occhi miei, quando fui vòlto
per lo candor de la temprata stella
sesta, che dentro a sé m'avea ricolto,

in cui perfettamente il candore improvviso e accecante di Giove, che segue al rosseggiante bagliore del cielo degli spiriti militanti, viene accostato a quello che torna subito a illuminare il volto di una donna dopo un fugace rossore.²⁰ Quanto alla prima, di apparenza meno evidente (vv. 58-63),

E come, per sentir piú diletanza
bene operando, l'uom di giorno in giorno
s'accorge che la sua virtute avanza,
sí m'accors' io che 'l mio girare intorno
col cielo insieme avea cresciuto l'arco,
veggendo quel miracol piú addorno,

bastino le dotte considerazioni di Alison Cornish, che procurano di dimostrare come l'accenno dantesco alla « diletanza » che cresce col crescere del buon operare convoglia elementi del pensiero scientifico di matrice aristotelica e suggestioni mistiche per un'ideale rappresentazione del concetto di istanta-

20. Di rito, per la « temprata stella » del v. 68, la citaz. di *Conv.*, II 13 25, in cui Dante descrive Giove come « stella di temperata complessione in mezzo della freddura di Saturno e dello calore di Marte ».

neità: con una sorprendente sintesi tra psicologia comune e nozioni tecniche.²¹

Siamo, come molti hanno fatto notare, alla metà esatta del canto: e l'ingresso nel nuovo mondo del cielo di Giove, con l'impazienza e l'emozione del cimento descrittivo e stilistico che sta per affrontare, suggeriscono all'autore una ritmicità ansiosa, quasi incalzante, come di chi voglia accelerare l'accostamento a ciò che incombe. In questa chiave si spiega il non comune infittirsi di intense inarcature nelle due ultime terzine della prima parte, quelle occupate dalla seconda similitudine già riportata, fino alla rilevata spezzatura del sintagma inaugurale « stella / sesta » dei vv. 68-69.

6. La scena che, senza mediazioni, Dio allestisce per Dante pellegrino e che Dante autore, con i suoi inauditi « versi brevi » (v. 87), verbalizza per noi, è tra le più memorabili invenzioni del poema.²² « Innumerabili faville » (v. 101), cioè una quantità non misurabile di punti luminosi in cui consistono i beati del cielo di Giove, “volitano” cantando per la volta celeste, aggregandosi fino a formare, per trentacinque volte, una lettera dell'alfabeto. All'apparire di ogni lettera, quelle faville si fermano solo un attimo e tacciono, per dare il tempo al privilegiato spettatore di memorizzare e comporre mentalmente nella giusta successione i segni di volta in volta formati e poi dissolti (vv. 70-81):

Io vidi in quella giovial facella
lo sfavillar de l'amor che lí era
segnare a li occhi miei nostra favella.

E come augelli surti di rivera,
quasi congratulando a lor pasture,
fanno di sé or tonda or altra schiera,
sí dentro ai lumi sante creature
volitando cantavano, e faciensi,
or *D*, or *I*, or *L* in sue figure.

Prima, cantando, a sua nota moviensi;
poi, diventando l'un di questi segni,
un poco s'arrestavano e taciensi.²³

21. Cfr. A. CORNISH, *Cambiamenti istantanei nel viaggio attraverso le sfere*, in *Dante e la scienza*, a cura di P. BOYDE e V. RUSSO, Ravenna, Longo, 1995, pp. 233-42.

22. Sulla possibilità di intendere la visione descritta in questo canto come episodio di “visibile parlare” vd., in fondo, la “nota di approfondimento”.

23. S. VAZZANA, *Di una particolare accezione della parola « amore » in 'Paradiso' XVIII 71 e XX 13*, in *L'A*, a. XVIII 1977, fasc. 2 pp. 53-55, a p. 54, ritiene (ma l'ipotesi non mi sembra veramente necessaria né dimostrabile) che ad « amor » (v. 71) debba essere attribuito nel nostro verso il valore di « singolare collettivo, che designa la pluralità delle anime ».

La ricostruzione ordinata della sequenza di trentacinque lettere imprime nella mente di Dante (nessuna frase, si badi, rimane scritta nel cielo) il primo versetto del *Libro della Sapienza*, « Diligite iustitiam qui iudicatis terram » (vv. 88-93):

Mostrarsi dunque in cinque volte sette
vocali e consonanti; e io notai
le parti sí, come mi parver dette.
« DILIGITE IUSTITIAM », primai
fur verbo e nome di tutto 'l dipinto;
« QUI IUDICATIS TERRAM », fur sezzai.

Finché l'ultima lettera della serie, la « emme », non si accampa, stabile finalmente e isolata, dinanzi allo sguardo del pellegrino (vv. 94-96):

Poscia ne l'emme del vocabol quinto
rimasero ordinate; sí che Giove
pareva argento lí d'oro distinto.

Le forme arrotondate della *M* maiuscola in stile gotico subiscono a loro volta una trasformazione per il sopraggiungere dall'alto di « altre luci » che si dispongono nella parte centrale della sommità del segno (apprenderemo di qui a poco che la figura che pare risultare nel passaggio progressivo del puro segno alfabetico a una vera immagine è quella di un giglio).²⁴ A questo punto migliaia di faville dislocate nella zona inferiore della figura si disaggregano dall'insieme, risalgono verso la sommità e modellano la testa e il collo di un'aquila, sviluppo ed esito finale dell'intera mutazione (vv. 97-108):²⁵

E vidi scendere altre luci dove
era il colmo de l'emme, e lí quietarsi

24. L'esatta spiegazione della trasformazione a partire appunto dalla maiuscola gotica fu fornita da M. CAETANI, *Di una piú precisa dichiarazione intorno ad un passo della 'Divina Commedia' di Dante Alighieri nel XVIII canto del 'Paradiso' proposta agli amici di questi studij*, Roma, Menicanti, 1852. Una chiara illustrazione delle diverse fasi di trasformazione si trova nel commento di SCARTAZZINI ed è ripresa nella nota *ad l.* di CHIAVACCI LEONARDI. Occorrerà appena rammentare che la rappresentazione della *M* che si offre agli occhi di Dante è ispirata alle lettere incipitarie miniate in oro che compaiono nei manoscritti e che « l'intreccio "scritta-figura" ricorda le illustrazioni al contempo "grafiche e verbali" delle enciclopedie medievali: quella di Rabano Mauro, ad esempio », secondo gli esatti rilievi di una specialista come BATTAGLIA RICCI, *Con parole e con segni*, cit., p. 18.

25. Tra i numerosissimi studi dedicati alla complessità e polivalenza del simbolo dell'aquila nel *Paradiso*, segnalò solo, anche per i rimandi bibl., al dotto ed elegante contributo recente di B. BASILE, *L'aquila icona divina della giustizia nel cielo di Giove*, in « Studi e problemi di critica testuale », a. LXXXII 2011, pp 21-38.

cantando, credo, il ben ch'a sé le move.
 Poi, come nel percuoter d'i ciocchi arsi
 surgono innumerabili faville,
 onde li stolti sogliono agurarsi,
 resurger parver quindi piú di mille
 luci e salir, qual assai e qual poco,
 sí come 'l sol che l'accende sortille;
 e quietata ciascuna in suo loco,
 la testa e 'l collo d'un'aguglia vidi
 rappresentare a quel distinto foco.

Da questo momento in poi (si vedrà nei canti seguenti) l'aquila acquisisce qualità di personaggio a pieno titolo, voce unitaria di una concorde molteplicità:²⁶ ricordiamo tra i primi versi del canto successivo (XIX 10-12, 19-21)

[...] 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” [...].
 Cosí un sol calor di molte brage
 si fa sentir, come di molti amori
 usciva solo un suon di quella image.

Dunque: anime che si muovono al ritmo del proprio canto, ma poi, d'improvviso, si arrestano; e, arrendendosi, scrivono, facendosi esse stesse sia strumenti che tracce di scrittura; o, meglio ancora, danno vita a inedite figurazioni visive di segni grafici, emblemi araldici di un alfabeto aureo, fino al fissarsi dell'immagine finale che corona l'incredibile metamorfosi. E, di conseguenza, un terribile *tour de force* espressivo da parte dell'autore. Il quale dichiara, come al solito, approssimativa la propria *performance* riproponendo sommessamente il *topos* dell'ineffabilità con i « versi brevi » del v. 87,²⁷ e avvia poi la registrazione di un frammentato, graduale atto di lettura che è anche, e simultaneamente, un'inaudita *ekphrasis*; è anzi la verbalizzazione di figurazioni *in progress*, la riproduzione in versi non solo di immagini, e di immagini che fanno di sé altre immagini, ma anche di una lunga sequenza visiva.²⁸

26. Cfr. BORGES, *Il simurgh e l'aquila*, cit., p. 1297: « l'Aquila intera [...] parla, simbolo manifesto dell'Impero, con una sola voce, e dice *io* invece di *noi* ».

27. Non credo possano esserci dubbi circa il significato del sintagma: ma segnalo che TOMMASO, ch. *ad l.*, vi scorge un'allusione tecnica al fatto che Dante « par che senta come i numeri italiani siano inuguali a quelli del verso antico ». A questo proposito è stata forse la glossa di BENVENUTO (« in paucis rhythmis vulgaribus ») a ingenerare qualche ambiguità, per l'accostamento tra specifica versificazione volgare e *topos* dell'insufficienza.

28. Non stupisce che una delle “letture cinematografiche” piú dettagliate previste nel bizzarro,

Ma riprendiamo dall'inizio. L'icastica terzina iniziale 70-72, che fa seguito *ex abrupto* all'ingresso nel nuovo cielo (« Io vidi in quella giovia facella / lo sfavillar de l'amor che lí era / segnare a li occhi miei nostra favella»), fa da prolessi riassuntiva a ciò che sta per essere dettagliatamente riportato e insieme è destinata a mobilitare la curiosità del lettore, certo disorientato dalla sua arcana significazione. Non solo: ma, se è vero che « favella » suggerisce prevalentemente, nell'uso di Dante, un'accezione concreta, come di 'lingua parlata',²⁹ i versi illudono se non depistano le attese dello stesso lettore; o almeno producono un effetto, per così dire, sinestetico giacché qui non si "udiranno" parole pronunciate. È un effetto da Dante certamente previsto, meditato. Ai successivi vv. 89-90 infatti l'autore, che ha assistito intanto all'apparizione delle trentacinque lettere, affermerà di aver « notato / le parti sí, come mi parver dette »: ma qui niente in realtà viene "detto"³⁰ (solo pochi versi prima, del resto, nell'invocazione alla « diva Pegasea », l'ausilio richiesto era stato di poter « rilevare / le lor figure com'io l'ho concette »):³¹ e non escluderei perciò un'allusione, più o meno consapevole, all'implicita *vox Dei* o, ancor meglio, un acconto sulla « favella » del personaggio-aquila, già virtualmente attivo sulla scena.

Sorvoliamo, è veramente il caso di dirlo, sulla magnifica similitudine degli uccelli ai vv. 73-75.³² Segnalerò solo che, se l'insistenza nel corso del canto su

ponderoso volume di F. TIGANI SAVA, *Dante scrive il cinema. Per una lettura cinematografica della 'Divina Commedia'*, Catanzaro, Edizioni Max, 2007, pp. 637-42, riguarda proprio il nostro canto, che, a parte l'evidente anacronismo, sembra fatto apposta per favorire una sinossi in termini di sequenza, dissolvenza sonora e incrociata, varietà di « campi », effetti speciali, ecc.; né pare irriverente che la prima parte della "sequenza" venga inquadrata nel genere hollywoodiano del *musical*.

29. Di altro parere, ma acuto, LOMBARDI, che nota, *ad l.*: « *Segnare agli occhi miei nostra favella*, vale quanto *segnar*, rappresentar, *agli occhi miei lettere del nostro alfabeto*. Imperocché, se per favella si avessero a intendere delle parole, essendo le parole che vide da cotali lettere formarsi, state, come in appresso dirà, Latine, e non Italiane, malamente avrebbe Dante detto suo quel parlare, che a' suoi tempi non era in uso ».

30. Difficile invocare eventualmente, in questo caso, una possibile costrizione della rima: facile anzi sarebbe stato l'uso di un più lineare **lette*.

31. Sulla carica semantica del verbo *rilevare*, contro le soluzioni semplificanti di molti commentatori (tra cui TOMMASEO e CHIAVACCI LEONARDI), importante la precisazione di LEDDA, *La guerra della lingua*, cit., p. 82 n. 86; ma il significato tecnico del lemma era già stato registrato da BATTAGLIA RICCI, *Con parole e con segni*, cit., p. 16 n. 11.

32. Dove agisce, come è segnalato nei commenti, l'ipotesto lucaneo del libro v della *Pharsalia*, vv. 711-16; anche se « sembra altrettanto pertinente aggiungere il passo di Cassiodoro [*Variae*, VIII 12] che fornisce un ampio commento con utili spiegazioni », come precisa giustamente C. VILLA, *Canti XVIII-XIX-XX. I cieli di Marte e di Giove*, in *Esper. dant., Par.*, pp. 185-99, a p. 190. Alla stessa studiosa si deve anche un *excursus* (ivi, pp. 188-90) sul ruolo che nel corso del poema (cfr. *Inf.*, v 46-47, *Purg.*, xxiv 64-66 e xxvi 43-45) svolgono le similitudini suggerite dai movimenti delle gru, « i volatili che nella *Commedia* anticipano riflessioni sollecitate dai fatti di letteratura » (sul tema, cfr. anche PICONE, *Canto XVIII*, cit., pp. 273-74).

immagini o allusioni ornitologiche (« moversi [...] roteando », v. 41; « com' occhio segue suo falcon volando », v. 45; « nidi », v. 111) può risultare prevedibile in rapporto alla descrizione di una fantasmagoria “reale” di anime volanti, è in funzione della centralità dell'aquila, del suo imminente protagonismo che Dante allestisce questa coerente costellazione verbale e fantastica.

Le prime lettere che si presentano alla vista sono *D, I e L*, e non sarà un caso, come ha mostrato Guglielmo Gorni, che la cosa sia esplicitamente segnalata ai vv. 77-78 (« [...] faciensi / or *D*, or *I*, or *L* in sue figure »).³³ Sono, banalmente, i fonemi iniziali di « Diligite »; sono tre, dunque può non sorprendere la loro menzione isolata conoscendo il ruolo del “tre” nelle convinzioni numerologiche e nelle pratiche compositive e ritmiche del poeta; sono, anche, ciceronianamente, le *primae litterae* da cui è possibile ricavare la parte essenziale dell'intero responso sibillino, e quello che qui verrà offerto a Dante è una sorta di motto/auspicio (il primo verso del *Liber Sapientiae*) da ricostruire e interpretare. Ma sono soprattutto un geniale compendio dei nomi attribuiti nel tempo a Dio secondo l'Adamo del successivo canto xxvi (vv. 133-36):

Pria ch'ì scendessi a l'infernale ambascia,
I s'appellava in terra il sommo bene
onde vien la letizia che mi fascia;
ed *El* si chiamò poi [...];

con il dettaglio aggiuntivo che almeno un codice autorevolissimo dell'antica vulgata, Urb, riporta all'ultimo verso non *El* ma *L*, appunto come la lettera del nostro canto, da leggersi necessariamente, qui e là, « el ».³⁴

L'inizio della già citata invocazione alla « diva Pegasea »³⁵ ai vv. 82-84 ci con-

33. GORNI, *Lettera*, pp. 12 e 169.

34. Cfr. *Commedia*, vol. iv pp. 440-41, *ad l.* Occorrerà invece rassegnarsi (con qualche esitazione) a considerare una mera coincidenza il fatto che le lettere *D, I e L* rappresentano i numeri romani, 500, 1 e 50, e dunque, associati, potrebbero costituire una versione per così dire anagrammata del celeberrimo, ma ancora misterioso « cinquecento diece e cinque » di *Purg.*, xxxiii 43. Sull'eventuale valore di acronimo del trigramma iniziale *DIL*, cfr. B. MARTINELLI, *Canto xx*, in *Lect. Dant. Tur.*, *Par.*, pp. 281-305, alle pp. 283-85.

35. Se di musa effettivamente si tratta, sarebbe allora convincente l'identificazione, già spesso proposta e difesa di recente anche da VILLA, *Canti xviii-xix-xx*, cit., pp. 190-91, di « Clío, in quanto protettrice della storia che tramanda nel tempo le gesta di uomini e terre: così si giustifica, nel canto successivo, la lunga rassegna dei regni, iscritti fra i reprobí, quando verrà aperto il volume divino ». A meno che, però, non sia il caso, come propone R. HOLLANDER, *Dante's nine invocations revisited*, in *L'A*, n.s., n. 41 2013, pp. 5-32, a p. 28, di sottolineare, nel sintagma « diva Pegasea », piuttosto l'aggettivo che il sostantivo: « The Muses – sostiene lo studioso americano – are not, in fact, allowed into the poetic precinct of Paradiso [...] The Paradisal presences of *musa* or *muse* all surely

sente finalmente di ritornare, come avevamo promesso, alle terzine iniziali del canto e alla chiosa a suo luogo riportata di Sapegno. Proviamo ad accostare, intanto, a questi versi la terzina che chiude la parte “coreografica” del canto (vv. 109-11) esaltando l’opera del *Deus artifex* autore della scena pirotecnica a cui abbiamo appena assistito:

O diva Pegasëa che li ’ngegni
fai gloriosi a rendili longevi,
ed essi teco le cittadi e ’ regni, [...]

Quei che dipinge lí, non ha chi ’l guidi;
ma esso guida, e da lui si rammenta
quella virtù ch’è forma per li nidi.

Le due terzine, genericamente intese o parafrasate, produrrebbero rispettivamente quanto segue: a) il riconoscimento che il poeta immortalava ciò di cui parla nella sua opera, e l’opera poetica a sua volta immortalava il poeta; b) una dichiarazione di matrice neoplatonica per cui è nella mente di Dio che giacciono le forme di tutto il reale e dunque ciò che l’uomo percepisce non è che una copia di quelle (in questo caso, la forma dell’aquila or ora apparsa nel cielo di Giove non è a imitazione dell’aquila fattualmente intesa, ma è di questa il modello archetipico). Eppure si direbbe che proprio i vincoli della struttura ritmico-metrica risollecitano l’apparizione di quel dispositivo retorico-sintattico di impianto sinteticamente contrappositivo con cui il canto si era aperto, dove il nesso unico che avvince le entità distinte contribuisce alla suprema efficacia e memorabilità della forma. La ricorrenza del modulo risulterà palese nel confronto diretto (vv. 1-3, 82-84, 109-11):

Già si godeva solo del suo verbo
quello specchio beato, e io gustava
lo mio, temprando col dolce l’acerbo; [...]

O diva Pegasëa che li ’ngegni
fai gloriosi e rendili longevi,
ed essi teco le cittadi e ’ regni [...];

Quei che dipinge lí, non ha chi ’l guidi;
ma esso guida, e da lui si rammenta
quella virtù ch’è forma per li nidi.

Si aggiunga, a proposito dell’ultima terzina, che l’attribuzione a Dio della virtù informativa che ispira e modella tutto il reale implica, come si è già visto, un

seem to represent metaphoric ways of referring to poets and/or poetry, as is more or less generally the opinion of the commentators ».

riferimento ai « nidi » (metafora di ogni luogo di gestazione e di nascita nel nostro mondo) ancora vistosamente collegato alla figura dell'aquila. Dove si dimostra, se ce ne fosse bisogno, che gli obblighi della rima (nessun dubbio in questo caso che il rimante-pilota sia « guidi », parola-chiave dell'intero congegno espressivo) si fanno per un autore come Dante risorse impensate per lo sviluppo del pensiero e della coerenza semantica del proprio universo poetico.

7. Dunque l'esaltante spettacolo si è concluso. La « emme » finale del versetto salomonico si è trasformata in aquila: i due segni principali in cui si materializza il prodigio a cui abbiamo appena assistito (vedremo tra un attimo come valutare la tappa intermedia del giglio) rinviando entrambi indiscutibilmente, fatti salvi i significati laterali a cui si è già fatto cenno, al mito dantesco dell'impero, unica istituzione depositaria e titolare dell'idea universale di giustizia.³⁶ Per spiegarne la duplice, ma distinta figurazione valorizzerei anch'io, come ci invita a fare Enrico Malato, un prezioso suggerimento dell'attentissimo Buti, secondo cui il testo mirerebbe a gerarchizzare le schiere di anime che intervengono successivamente nella metamorfosi e solo negli ultimi intervenuti (non a caso, dall'alto) occorrerebbe individuare i grandi regnanti giusti della storia passata.³⁷

Prima di procedere sarà il caso di soffermarsi su due punti. Si noti innanzitutto come, anche alle prese con una rappresentazione per definizione sottratta a obblighi stringenti di verosimiglianza, Dante non rinuncia alle urgenze del suo strenuo realismo. Il quale, nel *Paradiso* più che nelle precedenti cantiche, gli vale come strumento-chiave per dotare la propria visione della qualità di esperienza vera, anche se qui fatalmente riservato piuttosto ai dettagli che al quadro d'insieme. Si noti perciò come solo ai vv. 95-96 (« [...] sí che Giove / pareva argento lí d'oro distinto ») si faccia uso del paragone della decorazione aurea incastonata su un fondo d'argento a proposito del rapporto tra cielo di

36. La *M* rimanda, secondo l'opinione più diffusa, a Monarchia (se non addirittura alla dantesca *Monarchia*, come ritiene M. PALMA DI CESNOLA, *Semiotica dantesca. Profetismo e diacronia*, Ravenna, Longo, 1995, pp. 128 sgg.), non certo a Maria, come voleva CHIERICI, *L'aquila d'oro*, cit., p. 97. Ma non mi sentirei di escludere la candidatura di Mondo, sostenuta per esempio dal Buti: « E per questa fizione allegoricamente dà ad intendere che questo emme del vocabulo quinto significa lo mondo, e però lo figura per la lettera M, perché è la prima lettera che abbia questo nome *mondo*, e però lo pillia dal quinto vocabulo; cioè *terram*, e non dal secondo, cioè *iustitiam* che anco v'è l'emme, perché la terra è lo mondo del quale elli intende ». Si noti però che Dante non avrebbe potuto comunque far agire la sua trasformazione sulla *M* di *iustitiam*, ormai scomparsa, e Buti, per convalidare la propria argomentazione, cade, almeno in questo caso, nell'errore di considerare l'intera scritta come impressa sulla volta di Giove.

37. Vd. E. MALATO, s.v. *Emme*, in *ED*, vol. II pp. 665-66.

Giove e lettera figurata, anche se lo stesso spettacolo deve essersi necessariamente presentato già trentaquattro volte. Non credo di forzare le intenzioni dell'autore attribuendo anche a questo particolare una motivazione: il rilievo diventa possibile e verosimile quando ad accamparsi definitivamente dinanzi agli occhi del pellegrino è la *M* finale; prima, la brevissima sosta delle varie lettere e lo sforzo di Dante per memorizzare le fugaci apparizioni non potevano che impedire l'indugio su dettagli di questo tipo.

Di rilievo assai maggiore, almeno nella considerazione dei piú, la questione dell'«ingigliarsi» del v. 113, sulla quale annuncio subito che non mi soffermerò con particolare accanimento.³⁸ Non ritengo infatti che il testo offra alcun appiglio alla lettura di una trasformazione in tre fasi della *M* in aquila in cui, si badi, ciascuna fase godrebbe dello stesso statuto rappresentativo-cognitivo nell'incontrovertibile sviluppo della significazione allegorica. Il bellissimo e isolatissimo parasintetico, qualora lo si volesse caricare di tutte le responsabilità semantiche in chiave storico-polemica che, a partire da un citatissimo intervento di E. G. Parodi,³⁹ gli si sono volute attribuire, occuperebbe una posizione troppo rischiosamente marginale e subordinata nella compagine del testo, utilizzato com'è «a cose fatte», per cosí dire retrospettivamente e perciò, a mio parere, sottratto all'equivalenza e correlatività con i segni veri tra cui medierebbe.⁴⁰

Un po' sorprendente, per tutto quello che qui si è cercato di dire, è che alla questione dell'«ingigliamento» della *M* siano state dedicate, da un certo mo-

38. La problematica connessa a questo neologismo è ampiamente discussa, ma con proposte non sempre persuasive, da G.R. SAROLLI, «*Ingiagliarsi all'Emme*» (*Par.* XVIII, 113). *Archetipo di poliunivoca concordanza*, in *Atti del Congresso internazionale di studi danteschi (20-27 aprile 1965)*, Firenze, Sansoni, vol. II 1966, pp. 237-54. Da precisare che la lunga dimostrazione di Sarolli, ricca anche di sussidi iconografici, si muove però lungo un tragitto molto diverso da quello percorso successivamente, a mio parere con maggiore pertinenza, da L. BATTAGLIA RICCI, *Decrittare i segni. A proposito di 'Paradiso' XVIII 70-117*, in *Studi di letteratura italiana per Vitilio Masiello*, a cura di P. GUARAGNELLA e M. SANTAGATA, Roma-Bari, Laterza, 2006, vol. I pp. 95-112. Solo una menzione merita il congetturale «*insigliarsi*» proposto da A. PÉZARD; e giudico difficilmente dimostrabile l'eventuale accostamento delle figure che appaiono nel canto alle illustrazioni del *Liber figurarum* di Gioacchino da Fiore, per cui rimando solo a F. TRONCARELLI, *L'aquila e il giglio. Un'immagine di Dante e Gioacchino da Fiore*, in *RSD*, a. II 2002, pp. 378-88. Ampia e informatissima, e molto attenta ai contributi dell'esegesi antica, la voce *Ingiagliarsi* di A. LANCI in *ED*, vol III p. 448.

39. Vd. E.G. PARODI, *Il giglio d'oro nel c. XVIII del 'Paradiso'*, in «*Arte e scienza*», a. I 1903, pp. 5-14, ma lo stesso studioso intervenne poi a piú riprese sulla questione nelle pagine del BSDI.

40. Niente affatto irrilevante mi sembra in questo caso che nessuno dei commentatori antichi, sempre preziosissimi per il chiarimento dei riferimenti storici e delle allusioni semantiche del testo dantesco, si soffermi in particolare su questo verbo se non come indicativo di una forma assunta di passaggio dall'effigie in trasformazione.

mento in poi, tante energie esegetiche, con un uso notevolissimo di competenze storiche e culturali, di sottigliezze ermeneutiche, di ardite congetture. Si potrebbe addirittura dire che, come accade non di rado, la parte piú cospicua degli interventi su un canto di questa portata è stata dedicata all'intenzione di contribuire a risolvere un problema probabilmente inesistente. Ciò precisato, è opportuno tuttavia distinguere tra le due principali interpretazioni sin qui fornite: quella in chiave storico-politica – la quale vede il giglio come emblema della monarchia francese vanamente protesa a usurpare il ruolo dell'impero, che su di essa trionfa con l'apparizione finale dell'aquila, o come polemica allusione alla città di Firenze e alla sua politica anti-imperiale –,⁴¹ e quella, argomentata con la consueta competenza da una specialista come Lucia Battaglia Ricci, che, sulla base di articolati riscontri iconografici culminanti nel confronto con il celebre affresco di Ambrogio Lorenzetti nel Palazzo Pubblico di Siena, inclina a leggere nel giglio il simbolo della Sapienza, dote indispensabile dei governanti sulla terra.⁴² In quest'ultima lettura infatti l'esegeta rinuncia saggiamente a porre sullo stesso piano le tre fasi della trasformazione e suggerisce piuttosto un'allusione discreta al tradizionale corredo iconografico nella rappresentazione della Giustizia che potrebbe aver effettivamente influenzato la creazione del prezioso neologismo.

È proprio la giustizia evocata al verso iniziale del *Liber Sapientiae* che Dante ha appena letto sul cielo di Giove a incastonarsi come rimante centrale nella terzina che segna il passaggio all'ultima parte del canto (vv. 115-17):⁴³

41. Solo in questo secondo caso, a mio parere, si potrebbe giustificare eventualmente l'allusione a Firenze, attribuendo cioè alla città un ruolo negativo, di ostacolo al dispiegarsi dell'universalismo imperiale vagheggiato da Dante. Per una posizione diversa, cfr. PICONE, *Canto xviii*, cit., p. 277, il quale, leggendo la serie di figure successive in cui si sviluppa la metamorfosi come positive approssimazioni al simbolo finale, esclude giustamente l'identificazione parodiana con la dinastia capetingia, e propone quella, positiva, con la « Firenze del buon tempo antico evocata da Cacciaguida ai vv. 151-54 del canto xvi proprio attraverso il simbolo del giglio: « Con queste genti vid' io glorioso / e giusto il popol suo, tanto che 'l giglio / non era ad asta mai posto a ritroso, / né per division fatto vermiglio ». Nel primo caso si tratta invece della proposta di PARODI, *Il giglio d'oro*, cit. Un rilancio recente della sua parte essenziale (il riconoscimento cioè nel giglio dell'emblema dei regnanti francesi) tenta E. FUMAGALLI, *Par.' xviii, 88-114. L'enigma del giglio e la sapienza di re Salomone*, in *LA*, n.s., n. 26 2005, pp. 111-25. Fumagalli intende tuttavia che le anime impegnate nella metamorfosi siano quelle dei regnanti francesi « che hanno creduto in buona fede alla sovranità del loro paese, e per questo non sono dannate, ma una volta in Paradiso hanno capito, finalmente, l'errore commesso » (p. 120).

42. Vd. BATTAGLIA RICCI, *Decrittare i segni*, cit., pp. 108-9.

43. La centralità del tema della giustizia in questo canto spiega il soffermarsi da parte di molti commentatori sulle risonanze in esso riconoscibili di alcune parti della grande canzone *Tre donne intorno al cor mi son venute*.

O dolce stella, quali e quante gemme
 mi dimostraro che nostra giustizia
 effetto sia del ciel che tu ingemme!

Un brusco passaggio, come ha rilevato Pertile,⁴⁴ dall'impianto descrittivo al pronunciamento etico, per sottolineare che il riferimento al versetto salomonico vale non solo per il suo contenuto semantico specifico, ma anche e soprattutto per la creazione complessiva di un simbolo, quello del testo biblico, della Sacra Scrittura, cui Dante va progressivamente approssimando e assimilando la lettera del poema. Ma non sfugga qui il meditato rapporto tra le forme verbali « mi dimostraro »-« sia », perfetto + presente, indizio del trasferimento in atto dalla forma del referto diegetico, dai tempi del racconto, su cui si è impostata sin qui la trama del canto, alla forma della requisitoria attuale, ai tempi del narratore. Da questo punto in poi, infatti, è il duro presente sulla terra, il presente dell'*auctor* a dominare la scena. Investito ormai di tutte le prerogative cui lo abilita l'imminente conclusione del viaggio provvidenziale, Dante autore può passare dal simbolo alla cronaca, dal cielo alla terra, dal passato al presente. Senza soluzione di continuità e con un transito naturale che è potuto dispiacere solo a gelosi custodi del mito di una imprecisata "unità poetica", la rievocazione dell'esperienza esaltante vissuta nel cielo di Giove innesca lo sfruttamento della nuova, conquistata autorità di *scriba Dei*.

Dante proclama dunque la derivazione della giustizia terrena dalla stella del cielo in cui tale spettacolo gli è stato offerto, rivolgendosi direttamente a Giove il cui luminoso raggio, però, è offuscato attualmente (e l'attenzione si sposta sul presente del narratore) dal pervertimento della massima autorità ecclesiastica che « di nova vivanda / è fatta ghiotta » (*Par.*, XI 124-25) e travolge col suo « malo esemplo » (*Par.*, XVIII 126) l'intero genere umano. Il tono si fa feroce, implacabile. E noi, piuttosto che stupirci della violenta deviazione, ammiriamo stupefatti il modo in cui Dante piomba istantaneamente nelle tonalità del sarcasmo e del disprezzo, impegnandosi in un corpo a corpo diretto col pontefice corrotto, cui addirittura si fa mostra di concedere l'ultima parola. Che è ovviamente parola blasfema ma, occorre riconoscerlo, potentissima, giacché l'irriducibile energia dantesca investe di sé anche la voce e i toni attribuiti fittiziamente agli avversari per annientarli (è il paradosso, comune nei grandissi-

44. Vd. PERTILE, *Paradiso' XVIII*, cit., pp. 39-43, dove si notano anche alcune significative coincidenze del testo salomonico con quello dantesco tra cui, capitale, quella « non [...] piú soltanto concettuale, ma lessicale e metaforica » tra le « innumerabili faville » prodotte dal « percuoter d'i' ciocchi arsi » (vv. 100-1) e il versetto « Fulgebunt iusti, et tamquam scintillae in arundineto discurrent ».

mi, della rappresentazione giocoforza seducente del male). Anche in questo caso, infatti, come si è cercato di fare nel corso della nostra lettura, sarà bene puntare, piuttosto che sulla scelta tra le varie proposte formulate a proposito dei riferimenti storici specifici (ma a me pare ormai incontestabile che il protagonista taciuto sia Giovanni XXII, colpevole soprattutto della scomunica comminata a Cangrande cui si allude col v. 130),⁴⁵ sui valori espressivi che fanno indimenticabile la battuta finale del papa. Che, di contro alla precedente evocazione edificante, da parte dell'autore, della cacciata dei mercanti dal tempio (v. 122), dei miracoli di Cristo e del sangue dei martiri (v. 123), della perdurante azione dei santi Pietro e Paolo (vv. 131-32), chiude in un agghiacciante sberleffo (v. 133-36):

[. . . .] « I' ho fermo 'l disiro
 sí a colui che volle viver solo
 e che per salti fu tratto al martiro,
 ch'io non conosco il pescator né Polo ».

Un capolavoro di empia irrisione tramata di rovesciamenti e antifrasi ironiche: la “fermezza” del « disiro » (forse un'eco de « lo ferm voler » dell'amatissimo Arnaut) indirizzata al fiorino; il fiorino identificato con l'immagine del Battista impressa su una delle sue facce; il martirio del Battista oscenamente mescolato alla danza di Erodiade; l'estremo oltraggio ai due fondatori del cristianesimo, nominati con apparente familiarità che è brutale, “comico” vituperio.⁴⁶

Le parole del papa traditore sigillano il canto con una tonalità ben diversa da quella che ne ha dominato l'intero sviluppo. Ma il sorgere della vena etica, con il suo corredo di accensione emotiva, non pare travolgere il controllo assoluto di Dante sulla sua materia. La logica della simmetria e della implicazione governa sotteraneamente anche l'organizzazione di quest'ultima parte del canto. Per fermarci solo sui tratti piú vistosi, noteremo che dal v. 115 alla fine, cioè a partire esattamente dalla cesura che separa la descrizione dello spettacolo prodigioso dalla porzione conclusiva del canto, ci sono sette terzine. Quella centrale (vv. 124-26) è occupata dalla invocazione alle anime del cielo di Giove perché intercedano a favore dei viventi:

45. Sulla questione vd., in fondo, la “nota di approfondimento”.

46. Pagine molto acute, con brillante incisività, dedica a questo finale “comico” A.E. Quaglio in PASQUINI-QUAGLIO. Utile anche l'interpretazione della parte finale del canto entro il quadro generale delle invettive dantesche fornita da A. PUNZI, « *Animos movere* »: *la lingua delle invettive nella 'Commedia'*, in CT, a. XIV 2011, fasc. 2 (*Dante oggi/2*) pp. 11-42, alle pp. 29-30.

O milizia del ciel cu' io contemplo,
adora per color che sono in terra
tutti sviati dietro al malo esemplo!

Essa fa da cerniera fra le tre che precedono e le tre successive, in cui l'autore allestisce due discorsi diretti rivolgendosi col "tu" rispettivamente alla stella di Giove, prima (vv. 115-23):

O dolce stella, quali e quante gemme
mi dimostraro che nostra giustizia
effetto sia del ciel che tu ingemme!
Per ch'io prego la mente in che s'inizia
tuo moto e tua virtute, che rimiri
ond' esce il fummo che 'l tuo raggio vizia;
sí ch'un'altra fiata omai s'adiri
del comperare e vender dentro al templo
che si murò di segni e di martíri;

e all'"innominato" finale, poi (vv. 127-36):

Già si soleva con le spade far guerra;
ma or si fa togliendo or qui or quivi
lo pan che 'l pïo Padre a nessun serra.
Ma tu che sol per cancellare scrivi,
pensa che Pietro e Paulo, che moriro
per la vigna che guasti, ancor son vivi.
Ben puoi tu dire: « I' ho fermo 'l disiro
sí a colui che volle viver solo
e che per salti fu tratto al martiro,
ch'io non conosco il pescator né Polo ».

Un'allocuzione, la prima, quasi per paradosso, "reale", della realtà inconfutabile del credente, ma fatalmente senza risposta, se non nella fede del proponente; e, a seguire, un dialogo fittizio, immaginario, ma con un interlocutore vivente cui invece viene concessa l'ultima, ingiuriosa replica: la manifestazione iconica, direi, forse oltre le intenzioni dello stesso autore, del rassegnato ripiegamento sull'unico colloquio ancora possibile quando ormai tutto sarebbe compromesso.

CORRADO CALENDA

★

Note di approfondimento

17. Discute e chiarisce il tema dei *Neuf Preus*, con esatti riferimenti alla letteratura oitanica in cui compaiono alcuni personaggi qui presenti, PICONE, *Canto xviii*, cit., pp. 269-70 (sul tema, utile anche il contributo di R. HOLLANDER, *Dante e l'epopea marziale*, in LCI, vol. xviii 1989, pp. 93-113). Di rilievo, ma non so quanto persuasiva, l'opinione di Picone, op. cit., p. 268, secondo cui l'uso del condizionale al v. 33 (« sí ch'ogne musa ne sarebbe opima ») « mette in evidenza una situazione di squilibrio fra la ricca offerta di materia storica e leggendaria e la, tutto sommato, modesta risposta letteraria in campo mediolatino e romanzo » e dunque Dante auspicherebbe qui « la fondazione di un'epica cristiana di piú elevato livello artistico », invito che « sarà recepito molto piú tardi, nel Quattrocento con il *Morgante* di Luigi Pulci, e soprattutto nel Cinquecento con la *Gerusalemme Liberata* di Torquato Tasso ». Ha ragione inoltre VILLA, *Canti xviii-xix-xx*, cit., p. 188, a notare che l'« inclusione nella croce di Orlando e di Guglielmo d'Orange, protagonisti dei due piú popolari cicli di canzoni epiche, costituisce anche l'ultima e definitiva tappa delle rivisitazioni che Dante opera nello scaffale romanzo, dal quale, lungo il percorso della *Commedia*, aveva variamente estratto i volumi che contengono il ciclo arturiano (le “ambages pulcerrime” di *Dve.*, 1 10 2) e i testi dei trovatori, da Bertran del Born al fabril Arnaldo, fino alla sintesi di passione e furore civile dichiarata da Folchetto da Marsiglia, nel cielo di Venere ». Tocca anche il problema della presenza, ai vv. 43-48 del nostro canto, delle coppie Carlo Magno-Orlando, Guglielmo-Renoard, Goffredo di Buglione-Roberto il Guiscardo, l'importante contributo recente di G. PALUMBO, *La 'Chanson de Roland' in Italia nel Medioevo*, Roma, Salerno Editrice, 2013, che dedica il suo ix capitolo a *La « dolorosa rotta » nella 'Commedia' e nei commenti antichi*, pp. 160-92, anche se l'attenzione dello studioso si appunta in particolare sull'esegesi della celeberrima terzina di *Inf.*, xxxi 16-18: « Dopo la dolorosa rotta, quando / Carlo Magno perdé la santa gesta, / non sonò sí terribilmente Orlando ».

22. Che la visione descritta in questo canto sia assimilabile o associabile agli episodi di “visibile parlare” già incontrati nel poema (cfr. *Inf.*, iii 1-9, e *Purg.*, x 73-96) è opinione frequentemente ripetuta: basti il rimando a PERTILE, *Paradiso' xviii*, cit., p. 38, con i connessi riferimenti bibliografici. Resto però dell'opinione che si tratta di affinità di superficie che possono segnalare una generica propensione, da parte di Dante, a questa pratica specifica, senza annullare la necessità di analisi distintive, soprattutto in rapporto alle strategie espressive del *Paradiso*. È la via intrapresa, tra l'altro, da J. FRECCERO, *Introduzione al 'Paradiso'*, in ID., *Dante. La poetica della conversione*, trad. it., Bologna, Il Mulino, 1989, pp. 277-88, secondo il quale la visione descritta da Dante nel nostro canto rappresenta forse « la sequenza piú ardita di tutto il poema » (p. 281), prototipo ineguagliabile delle “anti-immagini” che dominano la struttura poetica della terza cantica. Se in un celebre luogo di *Par.*, ii, Dante, per descrivere gli spiriti che compaiono nel cielo della Luna, « usa l'immagine della “perla in bianca fronte” [...] dal punto di vista dell'informazione, si tratta di una similitudine del tutto impropria: noi apprendiamo semplicemente che il poeta vede bianco su bianco. Ciò che conta, naturalmente, è la differenza, che noi non siamo in grado di percepire, e che pure determina l'intera realtà del *Paradiso* » (ivi, p. 280, corsivo originale). Nel canto ii, esattamente come nel caso della nostra visione, Dante intende « scoraggiare ogni tentativo di uscire dai confini del testo, impedendoci, per così dire, ogni riferimento al mondo reale che vada al di là della vaga parvenza » (ivi, l. cit.). A partire proprio dal concetto di “differenza” messo in luce da Freccero (il saggio citato risale al 1970, quando fu pubblicato come introduzione alla versione inglese del *Paradiso* a cura di J. CIARDI, New York, New American Library), l'aquila del cielo di Giove ha potuto suggerire un impervio ma significativo aggancio ad alcune delle piú note posi-

zioni ermeneutiche di Jacques Derrida per far luce sulle procedure compositive dantesche nell'ultima cantica del poema: cfr. J. LEAVEY, *Derrida and Dante. Difference and the eagle in the sphere of Jupiter*, in « Modern Language Notes », a. XCI 1976, pp. 60-68.

45. Ricca di riferimenti storici che consentono di orientarsi tra le varie proposte formulate è la lettura di A. ACCAME BOBBIO, *Il canto XVIII del Paradiso*, in *Lect. Dant. Scal., Par.*, pp. 627-58. È doveroso però ricordare che il riferimento a Giovanni XXII risale al commento di SCARTAZZINI e che fu E.G. PARODI, in *BSDI*, vol. XVIII 1911, pp. 72-73, a sottolineare la probabile allusione (« Ma tu che sol per cancellare scrivi », al v. 130) alla scomunica comminata dal papa a Cangrande. Sull'identificazione dell'"innominato" destinatario dell'apostrofe con papa Giovanni XXII sono importanti ora le pagine di A. CASADEI, *Questioni di cronologia dantesca: da 'Paradiso' XVIII a 'Purgatorio' XXXIII*, in *Id.*, *Dante oltre la 'Commedia'*, Bologna, Il Mulino, 2013, pp. 77-106, alle pp. 77-80, dove si nota giustamente che « l'apostrofe di *Pd* XVIII 130-136 costituisce un *unicum* nel poema, perché riconduce a un tempo effettivo e circoscrivibile dell'autore reale » (p. 80); è vero infatti che « la formulazione usata da Dante in questa apostrofe merita un approfondimento. In effetti l'uso del tu, sia pure in apparenza indefinito, accompagnato dal presente indicativo ("scrivi" v. 130), inchioda l'allusione a un tempo e a un referente storico precisi: il fatto che ora ci possa apparire non perspicua dipende solo dalla distanza cronologica, ma tale non poteva essere nel momento in cui Dante componeva questi versi. In altri termini, l'incursione nel presente [...] proprio per la sua eccezionalità nella compagine del poema non può non essere pensata per un effettivo obiettivo polemico immediato, e dà senso solo se la si immagina scritta a ridosso dell'episodio cui fa riferimento, e quindi per un sostegno diretto alla causa di Cangrande probabilmente nella prima metà del 1318 » (pp. 78-79). La lettura di Casadei dimostra l'importanza di quei recenti studi che mirano a concretizzare le occasioni biografiche effettive in cui maturano i numerosi e differenziati riferimenti storici all'interno del poema: basti citare, tra gli interventi più organici e autorevoli, U. CARPI, *La nobiltà di Dante*, Firenze, Polistampa, 2004, e i due volumi di M. SANTAGATA, *L'io e il mondo. Un'interpretazione di Dante*, Bologna, Il Mulino, 2011, e *Dante. Il romanzo della sua vita*, Milano, Mondadori, 2012. Il rapporto verosimile con una precisa circostanza storico-biografica non esclude però che il violento pronunciamento antipapale possa essere inquadrato nell'ambito della più generale polemica dantesca contro la curia avignonese, come sembra ritenere M. PICONE sia nella lettura cit. sia in *Avignone come tema letterario: Dante e Petrarca*, in *L'A*, n.s., n. 20 2002, pp. 5-22 (Picone legge nella « vigna » del v. 132 una traccia appunto di Avignone, sulla base di una falsa etimologia riportata dalla *Sine nomine* di Petrarca). Da un altro versante interpretativo, il v. 130, con quella enfatica contrapposizione tra "cancellare" e "scrivere" che pare rimandare alla straordinaria scena precedente della prodigiosa iscrizione sulla volta del cielo di Giove, potrebbe effettivamente suggerire « the discrepancy between the order of the heavenly circle and the disorder of the earthly state (particularly that of earthly Church) [...] heightened by the contrast between creative and destructive writing – between that which embodies and affirms justice and that whose sole purpose is to obliterate », come ha acutamente notato N.R. HAVELY, *The blood of the Apostles. Dante, the franciscans and pope John XXII*, in « Italian Studies », vol. LII 1997, pp. 38-50, a p. 41.

C. C.

CANTO XIX

LA CONDANNA DEI NON CREDENTI E LA GIUSTIZIA DI DIO: IL DISCORSO DELL'AQUILA E LA TEODICEA DANTESCA*

1. *Premessa.* Al pari di molti altri, anche il xix canto del *Paradiso* può essere isolato solo con grande difficoltà da quelli contigui, costituendo la parte centrale di una sezione che si può far iniziare con il passaggio, nel canto precedente, dal cielo di Marte a quello di Giove (xviii 58 sgg.), e si chiude con la conclusione del canto successivo, che prelude all'ascensione al cielo di Saturno. L'unità di questo segmento è definita dal "luogo" (il cielo di Giove, appunto), ma anche dal tema dottrinale che Giove stesso simbolicamente suggerisce – quello della giustizia, nella sua duplice valenza, come vedremo subito, di attributo divino e virtù umana.

A dominare il canto è soprattutto il discorso in più tempi dell'Aquila, il personaggio collettivo (la figura dell'Aquila – è appena il caso di ricordarlo – non è che il risultato della configurazione di una moltitudine di spiriti luminosi) che in questa tappa del viaggio dantesco si sostituisce di fatto a Beatrice. La qualità poetica di questa immagine è stata giudicata in modi molto diversi, talora anche severi, ma resta comunque il fatto che essa rappresenta senza dubbio uno degli espedienti di maggiore impatto dispiegati da Dante nel *Paradiso*. Il canto, come si diceva, verte sulla giustizia, e gli spiriti che costituiscono l'Aquila sono gli spiriti dei "giusti" (e in particolare dei principi o governanti giusti, dal momento che la giustizia ha inevitabilmente una dimensione intersoggettiva e pubblica); tuttavia, a essere in questione è qui soprattutto, dal punto di vista dottrinale, la giustizia divina: il quesito di Dante a cui l'Aquila risponde chiama in realtà in causa la giustizia di Dio, e in particolare la giustizia dei criteri a cui Egli si attiene nell'elargizione della grazia e della salvezza.

Così, se il tema centrale del canto viene tradizionalmente considerato quello della salvezza degli "infedeli" o dei non credenti, esso potrebbe con pari o forse maggior ragione essere identificato nella "teodicea", nel senso moderno del termine: i canti xix e xx del *Paradiso* espongono di fatto la teodicea dantesca, ovvero il modo in cui Dante, al pari dei teologi a lui contemporanei, si sforza di mantenere il carattere selettivo e restrittivo delle condizioni della salvezza e allo stesso tempo di sottrarre l'operato divino a qualsiasi possibile accusa di iniquità. Nel canto xix questo aspetto cruciale – quello della giustizia

* *Lectura* tenuta alla Casa di Dante in Roma domenica 16 marzo 2014.

divina – è comunque incastonato tra un esordio e una conclusione che riguardano invece la giustizia degli uomini, e degli uomini di governo in particolare, ma occorre in verità ribadire che la questione di fondo si chiude solo nel xx canto, con il riconoscimento dell'insondabilità della predestinazione divina.¹

Fatte salve dunque queste premesse – in particolare per ciò che riguarda l'inscindibilità "dottrinale" tra i due canti – cercheremo di rispettare la scansione dantesca tra essi concentrando la nostra attenzione sul discorso centrale dell'Aquila, senza trascurare almeno altri due elementi che contraddistinguono in modo più specifico il canto xix: il peculiare linguaggio "visivo" o "grafico" adoperato dall'Aquila stessa (insieme al linguaggio sonoro, più tradizionale, in cui si articola il suo discorso) e l'accento al peccato di superbia dell'angelo supremo. Come in altre circostanze, il nostro tentativo sarà semplicemente quello di provare a leggere le prese di posizione dottrinali di Dante sullo sfondo dei dibattiti scolastici del suo tempo, non con l'intento di identificare con assoluta precisione le fonti teologiche e filosofiche a cui egli potrebbe aver attinto, ma per restituire i singoli elementi del suo progetto a un contesto meno astratto e – se possibile – meno vincolato esclusivamente ad alcuni riferimenti quasi obbligati.

2. *La struttura del canto.* Prima di soffermarci sugli aspetti appena menzionati, è forse opportuno ricordare la struttura generale del canto. L'apertura (vv. 1-21) ripropone l'immagine, innegabilmente di grande effetto, dell'Aquila che si staglia di fronte a Dante con le ali spiegate; ciascuna delle anime che la compongono splende come un piccolo rubino che, colpito da un raggio di sole, rifrange quest'ultimo negli occhi dell'osservatore (la prima metafora impiegata da Dante riguarda dunque direttamente la vista). L'Aquila, come conviene ricordare, è la configurazione assunta dagli spiriti giusti del cielo di Giove al termine di una serie di trasformazioni descritte nel canto xviii: dapprima gli spiriti compongono, con le loro luci, la scritta *DILIGITE IUSTITIAM QUI IU-*

1. Giustamente M. PICONE, *La « viva speranza » di Dante e il problema della salvezza dei pagani virtuosi. Una lettura di 'Paradiso' 20*, in « Quaderni d'Italianistica », a. x 1989, fasc. 1-2 pp. 251-68, alle pp. 251-52, sottolineava la strutturazione « chiasmatica » tra i due canti: « In tutt'e due i canti la materia si organizza infatti attorno a due discorsi pronunciati dall'aquila: ma mentre nel canto 19 il primo discorso è centrato sulla questione teorica e teologica della giustizia divina, e il secondo sulla questione pratica e storica dell'ingiustizia umana (si offrono *exempla* della presente corruzione della giustizia nel mondo cristiano); nel canto 20 invece il primo discorso considera degli *exempla* positivi di giustizia umana (tutti però proiettati verso un passato archetipico e mitico), e il secondo affronta il problema teorico della giustizia divina, del quale propone due codicilli (i due casi-limiti relativi alla sorte eterna di Traiano e Rifeo) ».

DICATIS TERRAM; poi si concentrano nella *M* dell'ultima parola; quindi, con l'aggiunta di ulteriori luci, la *M* stessa si trasforma in una specie di giglio araldico; infine, si dispongono a formare – a partire dal collo e dal capo – appunto l'Aquila.

In tutte queste modificazioni, le anime (indipendentemente dal fatto di cantare le loro lodi a Dio) comunicano attraverso segni percepibili alla vista, e cioè figure o vere e proprie lettere. Dante stesso si preoccupa di sottolinearlo con cura (*Par.*, xviii 70-81):

Io vidi in quella giovia facella
lo sfavillar de l'amor che lí era,
segnare a li occhi miei nostra favella.

E come augelli surti di rivera,
quasi congratulando a lor pasture,
fanno di sé or tonda or altra schiera,
sí dentro ai lumi sante creature
volitando cantavano, e faciensi
or *D*, or *I*, or *L* in sue figure.

Prima, cantando, a sua nota moviensi;
poi, diventando *l'un di questi segni*,
un poco s'arrestavano e taciensi.

Ma nel canto xix è l'Aquila stessa a parlare, quasi dal proprio becco, e lo fa come una sola entità collettiva, che adopera la prima persona singolare in luogo di quella plurale; Dante evidenzia con forza il carattere eccezionale di ciò a cui si trova ad assistere, e non è inverosimile, come vedremo, che questa precisazione sia qualcosa in più di una semplice concessione retorica (xix 7-9):

E quel che mi convien ritrar testeso,
non portò voce mai, né scrisse incostro,
né fu per fantasia già mai compreso.

Nella propria autopresentazione, l'insieme delle anime che formano l'Aquila ricorda (esprimendosi appunto attraverso la prima persona singolare) di aver meritato la gloria per essere stato "giusto" e "pio", e di aver lasciato sulla terra un ricordo che neppure i malvagi possono fare a meno di lodare, anche se non ne seguono l'esempio. Questo primo brevissimo intervento dell'Aquila (due terzine) è seguito da due nuove similitudini che chiamano in causa, giocando sulla sinestesia, sensi diversi: il discorso all'unisono degli spiriti (udito) è paragonato all'unico calore, indistinto e indistinguibile, che proviene da una moltitudine di braci (tatto) e, nelle prime parole pronunciate da Dante in risposta, al profumo che risulta dall'unione di fiori diversi (olfatto). Poiché, come detto,

la prima metafora aveva già fatto riferimento alla vista, non dovrebbe in alcun modo sorprendere che l'ultimo senso a essere evocato sia quello del gusto, ed è in effetti quel che accade; Dante chiede all'Aquila (agli spiriti di giusti) di porre fine al lungo digiuno che lo ha tormentato e che non potrebbe essere saziato da alcun cibo terreno (vv. 22-27):

Ond' io appresso: « O perpetüi fiori
de l'eterna letizia, che pur uno
parer mi fate tutti vostri odori,
solvetemi, spirando, il gran digiuno
che lungamente m'ha tenuto in fame,
non trovandoli in terra cibo alcuno.

Dante sa bene che la giustizia divina si riflette in un altro cielo e in un'altra gerarchia angelica (quella dei Troni), ma non rinuncia a porre il suo quesito perché sa anche che la giustizia divina è conosciuta ugualmente senza velami dagli spiriti giusti del cielo di Giove (vv. 28-33):

Ben so io che, se 'n cielo altro reame
la divina giustizia fa suo specchio,
che 'l vostro non l'apprende con velame.
Sapete come attento io m'apparecchio
ad ascoltar; sapete qual è quello
dubbio che m'è digiun cotanto vecchio ».

La formula cautelativa adoperata da Dante – quasi un'*excusatio non petita* – acquista un senso diverso, fino ad apparire giustificata, se torniamo a quanto osservato inizialmente: l'interrogativo di Dante, in effetti, non verte tanto sulla giustizia umana, ma, nella fattispecie, su quella divina. E tuttavia Dante ha bisogno di sollevare la questione in questo contesto, e in questo cielo, per poter mostrare che l'assoluta giustizia divina fa sí che non possa essere veramente giusto chi pratici o abbia praticato tale virtù al di fuori della fede cristiana, e che gli apparenti esempi di "pagani" salvati per la loro giustizia – e incastonati appunto nell'Aquila – non sono in effetti tali. Non è a partire dalla giustizia umana che si può comprendere quella divina, ma è al contrario quest'ultima a definire il carattere meritorio, e dunque l'effettiva natura, della prima. Per chiarire questo scarto, o questa asimmetria, Dante ha in qualche modo bisogno che siano gli stessi spiriti giusti a riconoscerla ed esporla; ha insomma bisogno che siano gli stessi giusti ad ammettere, in qualche modo, che essi non sono salvi per avere coltivato la giustizia come virtù autonoma o naturale.

Ci torneremo a proposito dell'analisi della risposta dell'Aquila. Per il momento, è di nuovo appena il caso di ricordare come Dante (così come accade anche in altri episodi) non abbia bisogno di formulare espressamente la causa del proprio « digiuno »: la sua questione sarà esplicitata solo nella risposta dell'Aquila. Quest'ultima è preceduta da due terzine in cui l'Aquila è paragonata a un falcone, che, liberato dal suo cappuccio, muove la testa e sbatte le ali, mostrando il suo desiderio di entrare in azione e facendosi « bello », e in cui Dante ribadisce il fatto che quella figura, composta di spiriti intenti a cantare le lodi del Creatore, è in realtà "un segno", possiede cioè un preciso carattere semiotico (vv. 34-39):

Quasi falcone ch'esce del cappello,
 move la testa e con l'ali si plaude,
 voglia mostrando e facendosi bello,
 vid' io farsi *quel segno*, che di laude
 de la divina grazia era contesto,
 con canti quai si sa chi là sù gaude.

La risposta dell'Aquila evoca dapprima l'immagine resa celebre dalle miniature tipiche della letteratura esameronale o dei commenti al *Genesis*: Dio, che ha tracciato con il compasso i confini dell'universo, distinguendo in esso le cose occulte e quelle manifeste, non poté imprimere nell'universo la sua potenza o la sua somiglianza fino al punto di annullare la distanza infinita che sussiste tra il suo Verbo e le creature. Prova di ciò è il fatto che l'angelo supremo, e cioè la creatura più elevata, peccò per superbia e cadde senza aver raggiunto la propria perfezione per non aver voluto attendere la grazia divina; a maggior ragione, dunque, qualunque creatura inferiore non può ricevere in modo adeguato quel bene infinito, e tale da rappresentare l'unica misura di se stesso, che è Dio (vv. 40-51):

Poi cominciò: « Colui che volse il sesto
 a lo stremo del mondo, e dentro ad esso
 distinse tanto occulto e manifesto,
 non poté suo valor sí fare impresso
 in tutto l'universo, che 'l suo verbo
 non rimanesse in infinito eccesso.
 E ciò fa certo che 'l primo superbo,
 che fu la somma d'ogne creatura,
 per non aspettar lume, cadde acerbo;
 e quinci appar ch'ogne minor natura
 è corto recettacolo a quel bene
 che non ha fine e sé con sé misura.

Torneremo, come anticipato, sulla questione del peccato del primo angelo. Per questo scarto ontologico, è inevitabile – prosegue l'Aquila – che il nostro sguardo, che non è che uno solo dei raggi della mente divina (ovvero dell'emplare di tutte le cose), non sia in grado per sua natura di comprendere il suo principio spingendosi al di là di ciò che gli appare. La nostra visione intellettuale si comporta nei confronti della giustizia divina come la vista sensibile si comporta nei confronti della profondità marina: essa può scorgere il fondo dalla riva, ma non quando si è in alto mare, pur essendo sempre certa che un fondo c'è. Solo la luce che deriva dalla serenità imperturbabile di Dio è veramente tale; diversamente (quando cioè si vuole penetrare nella profondità dei misteri divini senza la fede e senza la grazia) si tratta piuttosto di tenebre, o di ombre sensibili, o di un errore che porta alla perdizione. Fatta questa premessa, l'Aquila può finalmente esplicitare il dubbio di Dante (vv. 67-78):

Assai t'è mo aperta la latebra
che t'ascondeva la giustizia viva,
di che facei question cotanto crebra;
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?"

Come si può conciliare la giustizia divina con la condanna di coloro, che, almeno dal punto di vista della ragione umana, hanno condotto una vita immune da colpe, senza tuttavia avere la possibilità di conoscere la rivelazione cristiana e ricevere il battesimo? La premessa dell'Aquila serve appunto a chiarire che non spetta alla ragione umana giudicare (vv. 79-84):

Or tu chi sè, che vuo' sedere a scranna,
per giudicar di lungi mille miglia
con la veduta corta d'una spanna?
Certo a colui che meco s'assottiglia,
se la Scrittura sopra voi non fosse,
da dubitar sarebbe a maraviglia.

Il dubbio dantesco sarebbe in effetti legittimo se qualcuno cercasse di indagare la giustizia divina con la sola ragione (« a colui che meco s'assottiglia »), lascian-

do da parte la rivelazione (« se la Scrittura sovra voi non fosse »),² Ma questo è appunto l'errore degli uomini (apostrofati con l'epiteto, tipico della *Consolatio* boeziana, di "animali terreni"),³ quello cioè di immaginare che Dio debba riconoscere la giustizia umana come se fosse qualcosa di oggettivo e indipendente; giusto è invece quanto si conforma alla volontà immutabile di Dio. Non esiste insomma un bene creato capace di attirare la volontà divina; buono è soltanto ciò che la stessa volontà produce (vv. 85-90):

Oh terreni animali! oh menti grosse!
La prima volontà, ch'è da sé buona,
da sé, ch'è sommo ben, mai non si mosse.
Cotanto è giusto quanto a lei consuona:
nullo creato bene a sé la tira,
ma essa, radiando, lui cagiona ».

L'Aquila comincia a volteggiare intorno a Dante come una cicogna che ha appena sfamato i piccoli (immagine evidentemente cara a Dante), intonando canti che il viaggiatore vivente non può comprendere, allo stesso modo in cui – come l'Aquila stessa ribadisce – nessun mortale può comprendere la giustizia divina. Dante può solo ammirare la scena, fino al momento in cui gli spiriti si fermano a ricomporre il simbolo imperiale romano, permettendo all'Aquila di completare (almeno per quanto riguarda il canto XIX) il suo discorso (vv. 100-11):

Poi si quetaro quei lucenti incendi
de lo Spirito Santo ancor nel segno
che fé i Romani al mondo reverendi,
esso ricominciò: « A questo regno
non salí mai chi non credette 'n Cristo,
né pria né poi ch'el si chiavasse al legno.
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'Etöpe,
quando si partiranno i due collegi,
l'uno in eterno ricco e l'altro inöpe.

La precisazione dell'Aquila non lascia alcuna possibilità di equivoco: la salvezza è impossibile senza la fede in Cristo, e ciò vale sia per coloro che sono vis-

2. Cfr. A. BATTISTINI, « *Se la Scrittura sovra voi non fosse [...]* »: allusioni bibliche nel canto XIX del *Paradiso*, in « *Critica letteraria* », a. XVI 1988, n. 59 pp. 211-35.

3. Cfr. *De cons. Phil.*, II 6 e III 3.

suti prima dell'Incarnazione che per coloro che sono vissuti o vivono dopo di essa. Nessun non cristiano, e dunque nessun infedele o non credente, è stato quindi mai salvato o sarà mai salvato. Con ciò, il dubbio dantesco può dirsi in massima parte risolto: Dante si attiene perfettamente al principio *nulla salus extra ecclesiam*, e ciò non comporta alcuna ingiustizia o iniquità, dal momento che non si può parlare propriamente di giustizia al di fuori di ciò che è stabilito immutabilmente dalla volontà divina.

Il dubbio, si potrebbe dire, era mal posto, o puramente teorico: nessuno può nascere « a la riva de l'Indo » e avere « tutti suoi voleri e atti buoni »;⁴ nessuno può veramente vivere « senza peccato in vita o in sermoni » senza la fede in Cristo, al di là di ciò che sembra invece presupporre la ragione (« quanto ragione umana vede »). Tuttavia, dalla parte opposta, la fede esplicita in Cristo è condizione *necessaria*, ma non ancora *sufficiente* per la salvezza: molti di coloro che gridano « Cristo! Cristo! » (si può ricordare incidentalmente come il nome di Cristo compaia tre volte in fine di verso nelle terzine 103-8, e faccia pertanto due volte rima con se stesso, come già ad es. in *Par.*, xiv 103-8)⁵ saranno in realtà meno vicini a Lui di altri che non l'hanno conosciuto: toccherà quindi all'Etiope (preso qui come figura del non cristiano, o dell'infedele negativo)⁶ a condannare questi falsi cristiani, o questi cristiani solo di nome, al momento del Giudizio finale.

Il rovesciamento di prospettiva (la fede in Cristo e l'appartenenza alla Chiesa non garantiscono di per sé la salvezza) introduce così alla sezione finale del canto, e cioè alla rassegna dei principi cristiani corrotti (vv. 112-48). Cosa potranno dire i Persiani ai re cristiani corrotti, quando vedranno il libro della giustizia divina con l'elenco delle loro nefandezze? È come se l'Aquila leggesse direttamente in questo libro i loro nomi e le loro colpe, per riferirli a Dante: Alberto I d'Austria, per la distruzione del regno di Boemia; Filippo il Bello, per aver coniato una moneta di valore inferiore a quello nominale; i re di Scozia (il reggente Robert Bruce?) e d'Inghilterra (Edoardo I), per la loro superbia

4. Cfr. T. HAHN, *I "gentili" e « un uom nasce a la riva / de l'Indo »* (*Par.* XIX, vv. 70 sgg.), in L'A, a. xviii 1977, fasc. 2 pp. 3-8; ID., *The Indian tradition in western medieval intellectual history*, in « *Viator* », a. ix 1978, pp. 213-34, partic. alle pp. 223-24; B. DEEN SCHILDGEN, *Dante and the Indus*, in DS, vol. cxi 1993, pp. 177-93.

5. Cfr. in proposito le osservazioni, anche se talvolta metodologicamente un po' ardite, di T.E. HART, *The Cristo-rhymes and polyvalence as a principle of structure in Dante's 'Commedia'*, in DS, vol. cv 1987, pp. 1-42, e anche ID., *The Cristo-rhymes, the Greek cross, and cruciform geometry in Dante's 'Commedia': « giunture di quadro in tondo »*, in ZfrPh, a. cvi 1990, pp. 106-34.

6. Cfr. M. BAMBECK, *Der Äthiopier beim Jüngsten Gericht* (*Par.* 19, 109), in ID., *'Göttliche Komödie' und Exegese*, Berlin-New York, De Gruyter, 1975, pp. 170-90.

e l'incapacità di accettare e rispettare i confini; Ferdinando IV di Spagna e Venceslao II di Boemia, per la lussuria, la mollezza e la mancanza assoluta di valore; Carlo II d'Angiò, re di Gerusalemme (il « Ciotto di Gerusalemme », cioè lo zoppo di Gerusalemme), per la sua malvagità mille volte superiore alla sua bontà; Federico II d'Aragona, re di Sicilia, per la sua avarizia e la sua viltà (al punto che le sue nefandezze dovranno essere annotate con caratteri abbreviati); lo zio e il fratello dello stesso Federico, e cioè Giacomo re di Maiorca e Giacomo II d'Aragona, per le loro opere inique che disonorano la casata e le due corone;⁷ e ancora Dionigi re del Portogallo,⁸ Acone V di Norvegia, di cui tuttavia non vengono ricordate colpe particolari, insieme a Stefano Uroš II re di Serbia (o meglio Rascia), di cui viene menzionato il fatto di aver alterato la lega della propria moneta, invisata ai veneziani per la somiglianza con il matapan d'argento.⁹ La lista si chiude con la menzione implicita di Enrico II di Lusignano come la « bestia » che fa già soffrire Cipro, e che fornisce una riprova in atto di ciò che l'Aquila preannuncia.

Si tratta di una rassegna impietosa (e per certi aspetti forse anche ingenerosa), che prevede solo due eccezioni, per altro legate a precise condizioni: il regno di Ungheria, se smetterà di farsi mal governare per riconoscere la sovranità di Carlo Roberto, figlio di Carlo Martello (evidentemente assai caro a Dante, come dimostra *Par.*, VIII), e la Navarra, finché si farà schermo dei Pirenei per resistere all'annessione francese.

Il lungo elenco di esempi negativi verrà controbilanciato da una più ridotta serie di esempi positivi solo nel canto successivo; quanto al suo scopo, e alla sua collocazione alla fine del canto XIX, occorre probabilmente far riferimento al doppio livello simbolico dell'Aquila: essa rappresenta non solo la giustizia divina, alla quale molti principi cristiani non si conformano affatto, ma anche il potere imperiale, che dovrebbe di fatto porre rimedio alle divisioni interne alla cristianità e a ogni sete "regionale" di potere. Il nesso tra impero e pace non solo garantisce agli uomini la possibilità di conseguire la loro autonoma felicità terrestre, ma è anche in qualche modo l'espressione storica, in terra, della giustizia divina. Avremo modo di tornarci nelle conclusioni.

7. Cfr. C. CICCIA, *L'onore e il disonore di Sicilia e d'Aragona* (*Purg.* III e VII, *Par.* XIX e XX), in ID., *Allegorie e simboli nel 'Purgatorio' e altri studi su Dante*, Cosenza, Pellegrini, 2002, pp. 107-15; poi in ID., *Saggi su Dante e altri scrittori*, ivi, id., 2007, pp. 23-32.

8. Cfr. G. ALONZO, « *E quel di Portogallo* ». *Note sul biasimo dantesco a D. Dinis*, in *L'A*, n.s., n. 40 2012, pp. 135-51.

9. Cfr. V. RUSSO, *Pd.* XIX 140-141: «...e quel di Rascia / che male ha visto (o aggiustò) il conio di Vinegia », in *SD*, vol. LIV 1982, pp. 99-112, poi in ID., *Saggi di filologia dantesca*, Napoli, Bibliopolis, 2000, pp. 39-52; in forma ridotta anche in *DDJ*, vol. LVIII 1983, pp. 163-65.

3. *L'Aquila e il linguaggio delle sostanze separate*. Come anticipato, vorremmo ora soffermarci più in particolare sul possibile retroterra scolastico di tre elementi del canto che possono forse essere considerati sotto una luce diversa se messi appunto in rapporto con le posizioni dei maestri del XIII o degli inizi del XIV secolo. Il primo riguarda la natura stessa dell'Aquila, non per ciò che riguarda le sue valenze simboliche, di cui si è per altro già brevemente fatto cenno, ma per ciò che concerne il modo stesso in cui gli spiriti compongono la figura, e prima ancora di essa, lettere e altri simboli.¹⁰

Si tratta di una pura invenzione dantesca? È stato suggerito, come possibile antecedente, Lucano, e in particolare la descrizione del volo delle gru migranti dal fiume Strimone al Nilo (*Phars.*, v 711-16).¹¹ Il riferimento è certo suggestivo, ma deve in effetti essere limitato ai vv. 73-78 del canto XVIII; per il resto, non si deve dimenticare che in Lucano gli uccelli formano nel cielo figure a caso, mentre in Dante gli spiriti formano – come conviene ancora ripetere – delle vere e proprie lettere che compongono parole e frasi, e poi (quasi rovesciando la metafora) un uccello. Si è già avuto modo di sottolineare la natura “semiotica” dell'Aquila; ma quali sono i segni che a sua volta la compongono? Si tratta di luci, evidentemente, ovvero come detto delle luci di cui si lasciano gli spiriti del cielo di Giove. Questi ultimi adoperano così in realtà un doppio linguaggio: “parlano”, cioè emettono suoni, anzi un suono comune che sembra promanare dalla figura che formano, e “compongono scritte o figure in cielo”, utilizzano cioè un linguaggio di segni “grafici” o visivi simile a ciò che la scrittura rappresenta per i mortali.

Si ritrova qualcosa del genere nella produzione teologica anteriore o coeva a Dante? Ci sembra che, con le dovute cautele, si possa menzionare almeno un esempio che permetta di rispondere in senso affermativo, in parte, a tale questione, e cioè le tesi di Egidio Romano sul linguaggio angelico. Certo, bisognerebbe qui ricordare che, secondo quanto sostenuto da Dante nel *De vul-*

10. Sulle molteplici valenze dell'Aquila cfr. F. MONTANARI, *L'aquila di Giove*, in « Critica letteraria », a. v 1977, n. 15 pp. 211-20; G. BRUGNOLI, *Per suo richiamo*, Pisa, Servizio Editoriale dell'Opera Universitaria, 1981, partic. alle pp. 169-86; F. PAPPALARDO, *L'allegoria dell'aquila (canti XVIII-XX)*, in *Lectura Dantis*, 3. *Potenza 1986-1987*, Galatina, Congedo, 1990, pp. 95-114; A. CARREGA, *Immagini intessute di scrittura: aquile dantesche*, in « L'immagine riflessa », n.s., a. VII 1998, pp. 285-301; R. DURIGHETTO, *L'aquila: emblema della giustizia divina (con riferimenti ai canti XVIII e XIX del 'Paradiso')*, in *Atti della Dante Alighieri a Treviso 1996-2001*, Treviso, Zoppelli, 2001, pp. 193-98; F. BARALDI, *Il simbolismo dell'aquila nella 'Commedia' dantesca*, in « I castelli di Yale », vol. IX 2007-2008, pp. 85-101.

11. A questo riferimento viene talora accostato (per esempio dalla CHIAVACCI LEONARDI, sulla scorta di Gmelin) quello a LUCREZIO, *De rerum natura*, II 344-46, per il tema del festeggiamento sulle acque e l'uso del verbo raro *pervolitare*, che sembra essere evocato dal dantesco « volitando » (*Par.*, XVIII 77).

gari eloquentia, solo gli uomini, in senso stretto, parlano, mentre gli angeli non hanno bisogno di un vero e proprio linguaggio.¹² Ma quel che per alcuni dei teologi scolastici vale per gli angeli può essere esteso al caso piú in generale delle sostanze separate, nelle quali rientrano anche le anime in attesa della ricongiunzione con il loro corpo glorioso.

I passaggi piú significativi relativi all'ipotesi di un linguaggio "visivo" o grafico delle sostanze separate si ritrovano, in particolare, nelle qq. 12 e 13 del *De cognitione angelorum* di Egidio Romano, composto tra il 1285 e il 1290, cioè dopo la riabilitazione di Egidio stesso (coinvolto, come baccelliere in attesa della promozione, nelle vicende del 1277, e condannato a lasciare temporaneamente la Facoltà parigina di teologia) e il suo ritorno a Parigi per assumere finalmente le funzioni di maestro di teologia.¹³

Egidio distingue in generale diverse modalità di linguaggio angelico, in rapporto ai diversi possibili interlocutori: un angelo può infatti rivolgersi a Dio, a se stesso, a un altro angelo o agli uomini.¹⁴ Lasciamo da parte i primi due casi per concentrarci invece sugli ultimi due. Per comunicare con gli uomini, gli angeli possono o operare direttamente sulla nostra immaginazione, o adoperare un linguaggio esplicito, "fonico", modificando l'aria perché abbia luogo la produzione di un suono, esattamente come accade nel linguaggio umano. Nei confronti di un suo simile, un angelo può tuttavia adoperare anche un sistema diverso, che è quello che qui maggiormente ci interessa.

Per comprendere questa ulteriore possibilità, si può secondo Egidio partire da ciò che accade nella nostra esperienza sensibile a proposito delle forme di contatto tra due corpi: possiamo infatti distinguere tra un contatto puramente "quantitativo" e quasi superficiale, e uno (« naturalis ») che ha luogo secondo la potenza o capacità operativa dell'agente e non si limita a ciò che è semplicemente esteriore o estrinseco (« secundum virtutem et in profundo »). Il contatto superficiale non comporta alcuna trasmutazione dei corpi; il contatto "profondo" comporta invece una modificazione: applicato all'acqua, il fuoco

12. Cfr. I. ROSIER-CATACH, *Il n'a été qu'à l'homme donné de parler. Dante, les anges et les animaux*, in *Ut philosophia poesis. Questions philosophiques dans l'œuvre de Dante, Pétrarque et Boccace*, éd. par J. BIARD et F. MARIANI ZINI, Paris, Vrin, 2008, pp. 13-27.

13. Cfr. F. DEL PUNTA-S. DONATI-C. LUNA, s.v. *Egidio Romano*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Ist. della Enciclopedia Ital., vol. XLII 1993, pp. 319-41, partic. a p. 331.

14. Al contrario di Dante (cfr. supra, nota 12), secondo Egidio Romano il linguaggio angelico è naturale al pari di quello umano: « quia ex hoc maxime est animal communicativum et politicum, quia potest per sermonem exprimere suos conceptus, oportet quod sermo sit homini naturalis, et multo magis locutio erit naturalis in angelis » (AEGIDIUS ROMANUS, *De cognitione angelorum*, qu. 13, Venetiis, per Simonem de Luere, 1503, rist. an. Frankfurt am Main, Minerva, 1968, f. 112va-b). Vd. ancora in fondo la "nota di approfondimento".

trasmuta, ad esempio, la natura stessa dell'acqua. Ora, in quanto immateriali, gli angeli si localizzano (si trovano cioè "in un luogo") solo applicando la loro *virtus* (la loro potenza o capacità operativa) a quel determinato luogo,¹⁵ e questa applicazione può avvenire in due modi: o non modificando il loro luogo o comunque ciò che si trova all'esterno di essi, al modo in cui gli angeli sono nel cielo empireo, o modificando i corpi esteriori, come fanno invece ad esempio nei confronti dell'aria – come detto – per produrre i suoni con cui talora parlano agli uomini.

Il primo caso è simile a ciò che nell'esperienza sensibile è il contatto superficiale (*tactus superficialis*); il secondo a ciò che abbiamo definito *tactus naturalis*. Abbiamo appena ribadito che un angelo può ricorrere a quest'ultima operazione per modificare l'aria e rivolgersi così tanto agli uomini, quanto eventualmente ad altri angeli. Ma può anche adoperare il primo tipo di contatto – quello che consiste nell'applicazione della sua virtù senza trasformazione di una materia esteriore – per comunicare esclusivamente con altre sostanze separate. In effetti, come un angelo può applicare a proprio piacimento la propria *virtus* a una parte piccola o grande dello spazio fisico (e perfino a parti infinitamente sempre più piccole, perché il continuo è infinitamente divisibile, anche se non a parti infinitamente sempre più grandi perché la potenza di ogni angelo è comunque finita), così può anche applicarsi, in modo del tutto volontario, a parti diverse del cielo empireo, producendo forme o figure diverse:

ideo sicut pro sue voluntatis arbitrio in celo empireo potest applicare virtutem ad magnam partem et ad parvam, ita pro sue voluntatis arbitrio potest applicare virtutem suam ad partem sic et sic formatam vel sic et sic figuratam. Poterit enim applicare virtutem suam ad partem habentem figuram triangularem vel quadrangularem vel pentagonalem vel alterius figure prout sibi placuerit.¹⁶

Come dunque gli uomini possono comunicare tra loro non soltanto attraverso segni sonori, ma attraverso lettere o altri segni scritti, anche gli angeli possono comunicare tra loro (e cioè esprimere la loro volontà e i loro concetti) applicandosi a parti diverse del cielo empireo e formando così figure diverse secondo l'arbitrio della loro volontà.¹⁷ Naturalmente, tale linguaggio resta invisibile

15. Sulla questione della localizzazione delle sostanze separate cfr. P. PORRO, *Il luogo sotto processo. La condanna del 1277 e il problema della localizzazione delle sostanze separate nel XIII secolo*, in *Locus-spacium*, a cura di D. GIOVANNONZI e M. VENEZIANI, Firenze, Olschki, 2014 (« Lessico intellettuale europeo », cxxxii), pp. 195-219.

16. AEGIDIUS ROMANUS, *De cognitione angelorum*, qu. 12, f. 110va.

17. Cfr. *ivi*, l. cit., f. 110va-b: « Si ergo homines ad invicem exprimunt conceptus suos et loquuntur per litteras prout littere inter se variantur quia sunt alterius et alterius figure sive forme pote-

agli uomini, che non hanno accesso – finché sono nel loro stato di viatori, e sono pertanto vincolati alle modalità della conoscenza sensibile – né all'essenza delle sostanze separate né alle loro operazioni (e dunque, all'applicazione della loro *virtus*), dal momento che le operazioni delle sostanze separate dipendono dalla loro essenza e sono connaturate ad essa. I nostri sensi si trovano, nei confronti di tale forma di linguaggio angelico, nella stessa condizione di chi, non potendo vedere l'inchiostro, non sarebbe in grado di scorgere i segni o le figure tracciate da una mano umana su una pergamena:

sic enim dicemus de celo empireo respectu virtutis angelice describentis ibi diversas figuras, sicut dicimus de pergameno respectu atramenti per quod formantur in eo diverse littere; qui enim non posset videre atramentum non posset videre diversitatem litterarum formatarum in pergameno per atramentum, sic qui non videret virtutem angelicam non posset videre diversitatem figurarum in celo empireo descriptarum ex applicatione virtutis angelice.¹⁸

Il cielo empireo è così paragonato da Egidio a un'immensa pergamena su cui le sostanze separate possono disegnare a proprio piacimento lettere e figure,¹⁹ così come fanno appunto gli spiriti danteschi del cielo di Giove:²⁰ abbiamo già avuto modo di sottolineare a più riprese come, prima di configurarsi nelle sembianze di un'aquila (e prima ancora di un giglio araldico stilizzato), gli spiriti giusti formino lettere, parole e un'intera frase di senso compiuto.

Nella successiva discussione relativa al carattere naturale o volontario delle varie tipologie di linguaggio angelico sviluppata nella qu. 13 del *De cognitione angelorum* (« Utrum signa per que loquuntur angeli sint naturalia vel voluntaria »), Egidio precisa che i segni con cui le sostanze separate possono comunicare tra loro applicandosi secondo forme e figure diverse a parti differenti del cielo empireo sono segni “intellettuali” non intrinseci e non latenti: (1) sono “segni”, nel senso tecnico del termine, perché rimandano a termini intelligibi-

runt et angeli loqui ad invicem et exprimere voluntatem suam et conceptum prout secundum diversas figuras applicant virtutem suam ad partem celi empirei. Igitur non solum per applicationem virtutis cum transmutatione materie possunt angeli loqui et manifestare suos conceptus ut apparuit in scissura et in reflexione aeris, etiam possunt hoc facere per applicationem virtutis sine transmutatione materie prout ad partes celi empirei diversimode figuratas pro sue voluntatis arbitrio possunt suas applicare virtutes ».

18. Ivi, l. cit., f. 110^rb.

19. Cfr. ivi, qu. 13, f. 113^rb: « sicut quis potest in pergameno varias describere figuras quia potest ibi vario modo applicare atramentum, sic pari ratione poterit angelus in quocumque corpore varias describere figuras ».

20. Per quanto pur sempre obbedendo a un preciso disegno divino: cfr. *Par.*, xviii 111-13: « Quei che dipinge lí, non ha chi 'l guida; / ma esso guida, e da lui si rammenta / quella virtù ch'è forma per li nidi ». L'Empireo è paragonato da Egidio a una pergamena, e da Dante a una tela.

li; (2) sono “intellettuali” perché non vengono compresi dai sensi, ma dall’intelletto; (3) non sono tuttavia intrinseci perché non sono segni interiori, ma esterni, che dipendono dall’applicazione della *virtus* angelica al luogo in cui decidono di operare; (4) sono infine segni manifesti (« patentia ») perché appunto manifestano i concetti di un angelo agli altri.²¹

Possiamo a questo punto riassumere analogie e differenze tra le tesi del maestro agostiniano e ciò che Dante scrive dell’Aquila:

a) Egidio si riferisce in senso stretto agli angeli, mentre le luci che compongono lettere e figure nel cielo di Giove sono, in Dante, quelle degli spiriti giusti; si tratta tuttavia di una differenza in sé non molto significativa, dal momento che in un caso come nell’altro si ha a che fare con sostanze separate (e, come è stato osservato in più occasioni, in Dante i confini tra anime separate e angeli sono piuttosto permeabili);

b) in Egidio, il linguaggio dei segni esterni è adoperato dagli angeli per comunicare con altri angeli, in Dante gli spiriti sembrano rivolgersi al poeta stesso, che intende non solo il linguaggio “parlato” (quello che, secondo Egidio e in generale i maestri scolastici, le sostanze separate adoperano per parlare con gli uomini), ma anche quello visivo o “grafico” (« io vidi e anche udi’ parlar lo rostro », v. 10); è tuttavia quasi superfluo sottolineare come la condizione di Dante, nel corso del suo intero viaggio, sia del tutto particolare (e d’altra parte egli stesso si premura di chiarire ai vv. 7-9: « E quel che mi conviene ritrar testeso / non portò voce mai, né scrisse incostro, / né fu per fantasia giammai compreso », dove « fantasia » va inteso in senso tecnico stretto: « né fu per fantasia giammai compreso » significa ‘inaccessibile alla conoscenza dei sensi esterni’, e dunque irrapresentabile attraverso un fantasma);

c) Egidio fa principalmente riferimento all’Empireo come il luogo in cui gli angeli possono tracciare le loro figure e comporre i loro segni, mentre Dante colloca questa forma di linguaggio visivo degli spiriti nel cielo di Giove; ma anche questa apparente difformità non dev’essere enfatizzata più di tanto, dal momento che da una parte, come Beatrice aveva spiegato a Dante nel canto iv (vv. 37-42), tutti i beati si trovano in realtà nell’Empireo, e appaiono nei diffe-

21. Cfr. AEGIDIUS ROMANUS, *De cognitione angelorum*, qu. 13, f. 113va: « cum loquuntur angeli [...] per solam applicationem virtutis absque transmutatione materie loquuntur per signa intellectualia sed non intrinseca nec latentia. Figure enim descripte per huiusmodi applicationem virtutis signa sunt quia sunt signa verborum intelligibilium, et intellectualia sunt ut appellamus intellectuale quicquid non potest comprehendi sensu sed intellectu. Sed huiusmodi signa non sunt intrinseca, quia non sunt in ipso angelo sed magis sunt per applicationem virtutis ad corpus exterius; sunt etiam talia signa patentia cum per talia signa loquatur vel loqui possit vel patefacere possit conceptus suos alteri angelo ».

renti cieli astronomici solo per rispettare la modalità conoscitiva del pellegrino mortale (« Così parlar conviensi al vostro ingegno, / però che solo da sensato apprende / ciò che fa poscia d'intelletto degno »; ivi, vv. 40-42), e dall'altra Egidio non nega affatto che gli angeli possano applicarsi anche ad altri luoghi;

d) infine, Egidio descrive le possibilità di comunicazione che sono proprie di un singolo angelo, mentre Dante insiste soprattutto sulle lettere e sulle figure che risultano dal concorso e dalla configurazione di più spiriti – cosa che per altro potrebbe anche giustificarsi a partire dalla concordia e comunanza degli spiriti giusti, che Dante sottolinea attraverso la sostituzione della prima persona singolare alla prima persona plurale.

Detto questo, non disponiamo al momento di nessuna evidenza circa il fatto che Dante abbia avuto accesso alle opere di Egidio Romano, e alle questioni *De cognitione angelorum* in particolare. Si può tuttavia almeno constatare come l'idea di un linguaggio “grafico” o visivo delle sostanze separate non sia del tutto sconosciuta agli scolastici, e sia anzi sostenuta da un maestro estremamente autorevole (Egidio è, con Enrico di Gand, Goffredo di Fontaines e Giovanni Duns Scoto, senza dubbio il teologo di maggior rilievo e maggiore influenza tra la fine del XIII secolo e gli inizi del XIV), i cui scritti erano stati per altro imposti – quando Egidio era ancora vivente – come dottrina ufficiale degli Agostiniani, guadagnandosi così la possibilità di circolazione (almeno in linea teorica) in tutti gli *studia* provinciali dell'Ordine.

4. *Il peccato del primo superbo*. Nel porre le premesse del suo discorso, e in particolare quella relativa all'incommensurabilità tra il Verbo divino e le creature, l'Aquila accenna – come visto – al peccato dell'angelo supremo (il « primo superbo ») che « per non aspettar lume cadde acerbo » (vv. 46 e 48). La qualificazione del peccato angelico come atto di superbia è largamente tradizionale, e d'altra parte la superbia è altrettanto tradizionalmente considerata come la radice di ogni altro peccato (Tommaso ad es. la definisce « initium omnis peccati »; *Summa Theol.*, I^a-II^{ae} qu. 84 a. 3). Meno scontato è forse precisare in che cosa sia consistito questo atto di superbia, quale rapporto si dia tra esso e il lume divino (la grazia), e perché proprio questo esempio sottolinei per Dante in modo significativo l'eccedenza del Creatore rispetto alle creature.

L'impressione è che Dante si allinei qui a un'interpretazione ben determinata, che è quella suggerita proprio da Tommaso d'Aquino nella qu. 16 del *De malo*, questione che potrebbe essere considerata come il primo vero trattato di demonologia in stile scolastico.²² Lasciando da parte molti altri elementi pure

22. Come abbiamo avuto modo di sottolineare in altre circostanze, la demonologia gioca un

degni di interesse, converrà ricordare che qui, e più in particolare nell'a. 3, Tommaso prende apertamente le distanze da una convinzione assai ben radicata (in parte anche agostiniana) secondo cui il peccato del diavolo (e dunque la sua superbia) era consistito nel voler uguagliare Dio.²³ Questo scarto si giustifica in base alla psicologia degli atti morali che Tommaso mutua in gran parte da Aristotele: in quanto creature eminentemente intellettuali, anche gli angeli destinati a cadere sapevano perfettamente di non poter diventare uguali a Dio, e nessun agente razionale (secondo appunto l'etica aristotelica) può scegliere deliberatamente ciò che è impossibile.²⁴ Ancor più, essi sapevano bene che l'identificazione con Dio avrebbe comportato, dal punto di vista ontologico, la soppressione della loro natura specifica, e di nuovo nessun ente può desiderare ciò che è contrario alla sopravvivenza della propria specie.²⁵

ruolo sostanzialmente secondario e marginale nella teologia scolastica del XIII e XIV secolo, nonostante l'ipotesi contraria, poi di fatto ritrattata, di A. BOUREAU, *Satan hérétique. Histoire de la démonologie (1280-1330)*, Paris, Jacob, 2004, trad. it., *Satana eretico. Nascita della demonologia nell'Occidente medievale (1280-1330)*, Milano, Dalai, 2006. Ci permettiamo di rinviare a P. PORRO, *Il diavolo nella teologia scolastica: il caso di Tommaso d'Aquino*, in *Il diavolo nel Medioevo*. Atti del XLIX Convegno storico internazionale del Centro Italiano di Studi sul Basso Medioevo-Acc. Tudertina, Todi, 14-17 ottobre 2012, Spoleto, CISAM, 2013, pp. 77-99, da cui riprendiamo qui alcune conclusioni.

23. Cfr. in proposito T. GREGORY, *Principe di questo mondo. Il diavolo in Occidente*, Roma-Bari, Laterza, 2013, partic. pp. 9-10.

24. Cfr. THOMAS DE AQUINO, *Quaestiones disputatae de malo*, qu. 16 a. 3, cura et studio fratrum praedicatorum, Roma-Paris, Commissio Leonina-Vrin, 1982 (« Opera omnia iussu Leonis XIII edita », to. XXIII), p. 293 ll. 159-87: « Dicendum, quod diuersae auctoritates in id tendere uidentur quod diabolus peccauerit appetendo inordinate diuinam equalitatem; non autem potest esse quod appetierit diuinam equalitatem absolute. Huius ratio manifesta est primo quidem ex parte Dei, cui non solum impossibile est aliquid equari, set etiam hoc est contra rationem essentie eius. Deus enim per suam essentiam «est» ipsum esse subsistens; nec est possibile esse duo huiusmodi sicut nec possibile foret esse duas ydeas hominis separatas aut duas albedines per se subsistentes. Vnde quicquid aliud ab eo necesse est quod sit tamquam participans esse, quod non potest esse equale ei quod est essentialiter ipsum esse. Nec hoc potuit diabolus in sua conditione ignorare, naturale enim est intelligentie siue intellectui separato quod intelligat substantiam suam; et sic naturaliter cognoscebat quod esse suum erat ab aliquo superiori participatum, que quidem cognitio naturalis in eo nondum erat corrupta per peccatum; unde relinquitur quod intellectus eius non poterat apprehendere equalitatem sui ad Deum sub ratione possibilis. Nullus autem tendit in id quod apprehendit ut impossibile [...]; unde impossibile est quod motus uoluntatis diaboli tenderet ad appetendum absolute diuinam equalitatem ».

25. Cfr. *ivi*, l. cit., p. 294 ll. 197-208: « patet quod diabolus non appetiit id quo existente iam ipse idem non esset; si autem esset equalis Deo, etiam si hoc esset possibile, iam non esset ipse idem: tolleretur enim eius species si transferretur in gradum superioris nature. Vnde relinquitur quod non potuit appetere absolutam Dei equalitatem. Et simili ratione non potuit appetere quod absolute non esset Deo subiectus, tum quia hoc est impossibile, nec potuit in eius apprehensione cadere quasi possibile, ut per supra dicta patet; tum etiam quia iam ipse esse desineret si totaliter Deo subiectus non esset ».

Insomma, se il diavolo avesse voluto diventare uguale a Dio, sarebbe stato un ingenuo, un ignorante, incapace perfino di prevedere le conseguenze del proprio atto: tutte caratteristiche impossibili da attribuire a delle creature pienamente intellettuali. Per spiegare il peccato dell'angelo, Tommaso radicalizza allora la distinzione, solo abbozzata nella *Summa Theologiae*, tra ordine naturale e ordine soprannaturale: se la natura dei diavoli fu creata buona, ed essi disposero fin dal principio di tutto ciò che appartiene alla loro perfezione naturale, si deve concludere che il male poté radicarsi in essi solo in ciò che concerne l'ordine soprannaturale, e cioè in quella perfezione di cui non disponevano già in senso assoluto, ma verso cui erano ancora in potenza (senza una forma di potenzialità, com'è d'altra parte evidente, non potrebbe esserci neppure il male). Il peccato degli angeli che caddero consistette dunque nel ritenere di poter conseguire la beatitudine soprannaturale, a cui pure essi miravano, con le sole proprie forze, senza il concorso della grazia divina:

Resta dunque che il peccato del diavolo non ebbe luogo in qualcosa di relativo all'ordine naturale, ma secondo qualcosa di soprannaturale. Il primo peccato del diavolo consistette quindi nel fatto che, per conseguire la beatitudine soprannaturale, che consiste nella piena visione di Dio, non s'innalzò verso Dio alla stregua di chi desidera la perfezione finale a partire dalla sua grazia, insieme agli angeli santi, ma volle conseguirla attraverso la potenza della propria natura; non tuttavia senza Dio in quanto opera nella natura, ma senza Dio in quanto conferisce la grazia. [...] il diavolo non peccò desiderando un qualche male, ma desiderando un dato bene, cioè la beatitudine finale, non secondo l'ordine dovuto, cioè come qualcosa da conseguire per mezzo della grazia di Dio.²⁶

Questo passo – come già rilevato in altre circostanze –²⁷ è per certi versi straordinario: gli angeli destinati a cadere peccarono nel voler desiderare la piena visione di Dio (cioè: il fine di ogni creatura razionale), e nel volerla conseguire “attraverso Dio”, e tuttavia *solo nell'ordine della natura, e non in quello della grazia*. Per Tommaso, dunque, il diavolo non ha peccato in rapporto all'oggetto o al fine, ma in rapporto al modo di conseguirlo; e a quest'ultimo riguardo, il suo

26. Ivi, l. cit., ll. 219-29 e 243-46: « Vnde relinquitur quod peccatum diaboli non fuerit in aliquo quod pertinet ad ordinem naturalem set secundum aliquid supernaturale. Fuit igitur primum peccatum diaboli in hoc quod ad consequendum supernaturalem beatitudinem que in plena Dei uisione consistit, non se erexit in Deum tamquam finalem perfectionem ex eius gratia desiderans cum angelis sanctis, set eam consequi uoluit per uirtutem sue nature; non tamen sine Deo in naturam operante, set sine Deo gratiam conferente. [...] diabolus non peccauit appetendo aliquod malum, set appetendo aliquod bonum, scilicet finalem beatitudinem non secundum ordinem debitum, id est non ut consequendam per gratiam Dei » (la trad. it. cit. nel testo è nostra).

27. Cfr. supra, nota 22.

errore non è stato neppure quello di voler fare a meno di Dio, ma di ammettere il concorso divino solo nell'ordine della natura, e non anche e soprattutto in quello della grazia.

Alle origini della caduta degli angeli c'è dunque un peccato di autosufficienza – l'illusione di poter conseguire la felicità, o la beatitudine, non senza Dio, ma senza la grazia, cioè nel solo ambito naturale. Già nella *Summa Theologiae* Tommaso aveva precisato che si può peccare con il libero arbitrio scegliendo qualcosa che in sé è oggettivamente buono, ma non nell'ordine dovuto o secondo la misura corretta, così che il difetto che provoca il peccato risiede solo nella scelta stessa, che non rispetta appunto l'ordine dovuto, e non nella cosa scelta, che resta un bene; per riprendere lo stesso esempio di Tommaso, si può peccare anche decidendo di pregare, senza rispettare l'ordine stabilito dalla Chiesa.

Questo tipo di peccato non presuppone l'ignoranza (che non può evidentemente essere chiamata in causa nel caso degli angeli), ma solo l'assenza della considerazione di ciò che bisognerebbe invece considerare («*Et huiusmodi peccatum non praeexigit ignorantiam, sed absentiam solum considerationis eorum quae considerari debent*»).²⁸ È questo il modo in cui l'angelo ha peccato, dirigendosi con il libero arbitrio verso il proprio bene, senza considerare la regola della volontà divina. Questa soluzione ha il grande vantaggio di spiegare la possibilità dell'errore anche in creature intellettualmente perfette (entro i limiti della perfezione creaturale, com'è ovvio), senza di fatto derogare ai principi aristotelici relativi ai meccanismi delle scelte pratiche (principi ai quali, come abbiamo tentato di mostrare a proposito di *Purg.*, xviii, Dante sembra attenersi con un'inclinazione "intellettualistica" anche più marcata di quella tommasiana):²⁹ gli angeli destinati a cadere non si ingannano sul fine, né sull'oggetto del loro desiderio, né sul fatto che il conseguimento del fine proposto richiede il concorso divino; s'ingannano solo in una circostanza particolare della loro azione, e cioè sul fatto che tale concorso debba essere anche e soprattutto soprannaturale, e non semplicemente naturale: e poiché la conoscenza di ciò che è soprannaturale non rientra, per definizione, nella natura di qualunque ente creato, ecco spiegata la possibilità dell'errore.

La superbia dell'angelo, dunque, non consistette nella presunzione di voler essere come Dio, ma in quella di voler amare Dio a partire dalla sua sola capacità naturale, senza attendere la grazia. Letta sullo sfondo di questa peculiare dottrina tommasiana, la terzina dantesca di *Par.*, xix 46-48, diventa forse più

28. THOM. AQ., *Summa Theol.*, I^a qu. 63 a. 1 ad 4.

29. Cfr. P. PORRO, *Canto xviii. Amore e libero arbitrio in Dante*, in *Cento canti, Purg.*, to. II pp. 523-60.

chiara: il « primo superbo » « cadde acerbo », cioè prima di raggiungere la beatitudine a cui anelava, « per non aspettar lume », per non aver cioè voluto aspettare il necessario soccorso della grazia. E ugualmente più perspicua diventa anche la scelta dell'esempio: la distanza tra la potenza del Verbo creatore e i suoi effetti è talmente incommensurabile che anche l'effetto più elevato è di fatto incapace di raggiungere Dio con le sue sole forze, senza cioè il soccorso della grazia divina.

5. *La condanna dei non cristiani.* Come detto in apertura, il dubbio di Dante – l'oggetto del « gran digiuno » – verte sulla giustizia di Dio (in un certo senso, lo stesso termine « digiuno » allude forse non solo alla fame di conoscenza, ma anche a quella di giustizia). Una riprova in questo senso si ritrova anche nel passo parallelo di *Mon.*, II 7, in cui sono appunto in questione i giudizi divini:

Quedam etiam iudicia Dei sunt, ad que etsi humana ratio ex propriis pertingere nequit, elevatur tamen ad illa cum adiutorio fidei eorum que in sacris Lictoris nobis dicta sunt: sicut ad hoc, quod nemo, quantumcumque moralibus et intellectualibus virtutibus et secundum habitum et secundum operationem perfectus, absque fide salvari potest, dato quod nunquam aliquid de Cristo audiverit. Nam hoc ratio humana per se iustum intueri non potest, fide tamen adiuta potest.

Ciò che la ragione umana non può considerare giusto si rivela tale con il soccorso della fede. Per quanto si sia talora suggerito il contrario, la posizione di Dante nella *Monarchia* e in *Par.*, XIX, appare sostanzialmente la stessa: il dubbio dantesco ha senso solo alla luce della ragione umana; la risposta dell'Aquila in *Par.*, XIX, rimanda appunto dapprima alla limitatezza della ragione, e poi alla necessità della fede.

Va anche precisato subito che questo è uno dei casi in cui la posizione di Dante è perfettamente ortodossa, e perciò in linea con quella adottata (sia pure con sfumature differenti) dai teologi scolastici, e prima ancora dai Padri. Gli infedeli “negativi” (nel senso tecnico, teologico, dell'espressione: gli infedeli cioè che sono tali non per aver rifiutato espressamente la rivelazione, ma per non esserne venuti a conoscenza) sono comunque esclusi dalla possibilità della salvezza. E il dubbio stesso non è evidentemente una invenzione dantesca. Per non citare che un esempio, si tratta in effetti (almeno in parte) dell'obiezione di cui Agostino, nella lettera a Deogratias (databile nel 409), aveva fatto risalire l'origine direttamente a Porfirio:³⁰

30. Cfr. AURELIUS AUGUSTINUS, *Ep.*, CII 13-18, in ID., *Epistulae CI-CXXXIX*, cura et studio K.D. DAUR, Turnhout, Brepols, 2009 (« Corpus Christianorum. Series Latina », vol. XXXI B), pp. 13-18.

Hanno avanzato altresí quest'altra obiezione, tolta, a quanto dicono, da Porfirio contro i Cristiani, ritenendola come piú efficace: « Se Cristo – dicono – proclama sé stesso la via della salvezza, la grazia, la verità e alle anime credenti in lui presenta sé stesso quale unico mediatore per il ritorno a Dio, che cosa hanno fatto gli uomini di tanti secoli prima di Cristo? [...] Perché mai – dice ancora – Colui che fu chiamato il Salvatore, rimase nascosto per tanti secoli? E non vengano a dire – egli incalza – che al genere umano fu provveduto con l'antica legge dei Giudei, essendo questa apparsa molto tempo dopo e rimasta in vigore solo nell'angusta regione della Siria; solo piú tardi essa penetrò lentamente anche nelle terre d'Italia, cioè solo dopo Gaio Cesare o durante il suo governo. Che cosa avvenne, dunque, delle anime dei Romani e dei Latini rimaste prive della grazia di Cristo, che ritardò la sua venuta fino al tempo dei Cesari?

Nella fattispecie, come conviene forse ricordare, la risposta di Agostino fa leva proprio sulla prescienza divina e sulla predestinazione:

Cristo volle apparire agli uomini e volle fosse loro predicata la sua dottrina quando e dove sapeva che vi sarebbero state persone disposte a credergli. Mi spiego: nei tempi e nei luoghi in cui il suo Vangelo non fu predicato, egli sapeva dall'eternità che avrebbero tutti reagito alla predicazione con gli stessi sentimenti che manifestarono non tutti, in verità, ma certo molti, quando egli apparve con la sua persona fisica sulla terra; parlo di coloro i quali si rifiutarono di credere in Lui perfino dopo che aveva risuscitato i morti. Con sentimenti simili ai loro vediamo comportarsi ancora molti, che, quantunque s'avverino in modo tanto chiaro le predizioni dei Profeti, non vogliono credere, preferendo resistere con l'umana accortezza, anziché arrendersi all'autorità divina pur così lampante ed evidente, così sublime e in modo altrettanto sublime divulgata. Fin quando l'intelligenza umana è limitata e debole, deve credere alla verità divina. Che c'è dunque di strano se Cristo, giustamente, non volle né apparire né essere annunziato a coloro che aveva previsto non disposti a credere né alle sue parole né ai suoi miracoli? Non sapeva forse che nei secoli precedenti a quello della sua venuta il mondo era tanto pieno d'infedeli? In realtà non è incredibile che allora fossero tutti quali ce ne sono stati e ce ne sono ancora in sí gran numero, con nostra meraviglia, dalla sua venuta fino ai nostri giorni.

È dunque la prescienza divina ad aver segnato, secondo Agostino, i tempi della incarnazione e della rivelazione. Il correlato implicito è che tutti coloro che si salvano, in qualsivoglia momento della storia, si salvano unicamente perché Dio li ha predestinati alla salvezza, garantendo loro i mezzi necessari e sufficienti (compresa la fede in Cristo) per ottenerla:

La trad. it. dei passi cit. di seguito è quella di L. Carrozzì per l'ed. bilingue delle *Opere* di Agostino (Roma, Città Nuova, vol. XXI 1969, basata sul testo dell'ed. maurina confrontato con quello del « Corpus Scriptorum Ecclesiasticorum Latinorum »), e ripresa nell'ed. in rete delle *Opere* complete di Agostino. I paragrafi a cui si riferiscono i tre passi cit. sono risp. l'8, il 14 e il 15.

Ciononostante, fin dall'inizio del genere umano, ora in un modo piú occulto, ora in un modo piú evidente, a seconda che la divina Provvidenza ritenne opportuno alle varie epoche, da Adamo a Mosè non mancarono né le profezie né quelli che credettero in Cristo: non solo tra lo stesso popolo d'Israele (nel quale, per una speciale disposizione del piano salvifico di Dio, ci fu una stirpe di Profeti), ma pure tra altri popoli ancor prima dell'Incarnazione. Nei libri sacri degli Ebrei si ricordano effettivamente, fin dal tempo di Abramo, alcuni personaggi che furono messi a parte di questo mistero sebbene non appartenessero né alla stirpe di Abramo, né al popolo d'Israele, né a qualche altro gruppo etnico venuto ad inserirsi in esso; perché dunque non dovremmo credere che qua e là fra gli altri popoli ce ne fossero, in epoche diverse, pure degli altri, anche se non li troviamo ricordati nei libri della sacra Scrittura? La salvezza quindi procurata dalla nostra religione, l'unica vera che promette in modo veridico l'autentica salvezza, non mancò mai a chi ne fosse degno; se perciò mancò a qualcuno, questi non era degno di riceverla. Essa viene predicata dall'inizio alla fine del genere umano, ad alcuni per la loro salvezza, ad altri per la loro condanna. Ecco perché Dio fin dall'eternità ha previsto che non avrebbero creduto coloro ai quali la predicazione del Vangelo non arrivò affatto. Coloro invece ai quali fu annunciato, sebbene Dio avesse previsto la loro incredulità, devono servirci da lezione e farci riflettere. Coloro infine a cui è annunciato e che sono disposti a credere, vengono predisposti ad entrare nel regno dei cieli e ad esser compagni degli Angeli santi.

Il fatto che la rivelazione non sia arrivata ad alcuni (in senso diacronico o sincronico) non comporta alcuna forma di ingiustizia da parte di Dio; la prospettiva va piuttosto rovesciata: coloro ai quali la rivelazione non giunge non sono nel novero di coloro che vengono predestinati alla salvezza, ma in quello di coloro che sono abbandonati (e giustamente abbandonati, in questo caso) alla riprovazione in conseguenza del peccato originale. Il Dio di Agostino – occorre forse ricordarlo – predestina solo alla salvezza, e non predestina nessuno alla dannazione: non c'è infatti nessuna causa umana (nessun merito) per la salvezza, mentre esiste una causa precisa (il peccato originale, appunto) per la riprovazione. Nessuno può pertanto presumere di potersi salvare per mezzo della propria virtù, o della propria giustizia. E poiché il bene non è mai sterile, nessuna volontà può essere buona se non dà i suoi frutti, se non procura cioè la salvezza. L'unica volontà fruttuosa e buona è dunque quella che si affida alla misericordia divina, e cerca in Dio la propria gloria.

Non sorprende in alcun modo che questo tema venga radicalizzato da Agostino nel corso della sua lunga polemica con pelagiani e semipelagiani. L'idea stessa che possa esservi giustizia senza la fede è considerata uno degli errori principali di Pelagio e dei suoi seguaci: nel suo *Contra Iulianum*, Agostino rimprovera apertamente appunto a Giuliano di aver sostenuto – facendo leva su un'errata interpretazione di *Rom.*, 2 14-15 – che anche coloro che sono estranei

alla fede in Cristo possano praticare la giustizia, sulla base della sola legge naturale.³¹ Il “dogma” pelagiano introduce un nuovo genere di uomini che risulterebbero graditi a Dio senza la fede in Cristo, per la sola osservanza della legge naturale (« dogma vestrum, quo est inimici gratiae Dei, quae datur per Iesum Christum Dominum nostrum, qui tollit peccatum mundi, evidentius expressisti: introducens hominum genus, quod Deo placere possit sine Christi fide, lege naturae »). Ma questa è appunto la ragione principale che porta la Chiesa cristiana a detestare i pelagiani (« Hoc est unde vos maxime christiana detestatur Ecclesia »).³²

Il principio a cui Agostino si attiene è dunque quello per cui le virtù dei non credenti non sono veramente tali, dal momento che tutto ciò che non deriva dalla fede è comunque peccato (« omne quod non est ex fide, peccatum est ») e che senza fede è impossibile risultare graditi a Dio (« sine fide impossibile est placere »). Può darsi – aggiunge Agostino (e si tratta di una precisazione forse utile per interpretare correttamente i vv. 106-11 di *Par.*, XIX) – che nel giorno del giudizio alcuni pagani saranno puniti, per le loro azioni, in modo meno severo di altri, ma certamente essi non saranno salvi per i loro presunti meriti: Fabrizio sarà forse punito meno di Catilina, e tuttavia non perché il primo sia in qualche modo stato buono o giusto, ma solo perché il secondo è stato più empio e malvagio. Fabrizio non ha mai posseduto o praticato le vere virtù; si è semplicemente discostato da esse meno di Catilina.³³ All’obiezione di Giu-

31. Cfr. AURELIUS AUGUSTINUS, *Contra Iulianum*, IV 3 23. Facciamo qui riferimento all’ed. bilingue delle *Opere* agostiniane: SANT’AGOSTINO, *Contro Giuliano*, intr. e note di N. CIPRIANI, trad. di E. CRISTINI, in *Polemica con Giuliano I*, a cura di N. CIPRIANI, Roma, Città Nuova, 1985 (« Opere di Sant’Agostino. Opere polemiche », vol. XVIII/1).

32. Tutto il passo merita forse di essere considerato con attenzione (vd. ed. cit., p. 690): « Per hos [scil. per gentes, in riferimento appunto a *Rom.*, 2 14-15] probare conatus es, etiam alienos a fide Christi, veram posse habere iustitiam, eo quod isti, teste Apostolo: *naturaliter quae legis sunt faciunt*. Ubi quidem dogma vestrum, quo est inimici gratiae Dei, quae datur per Iesum Christum Dominum nostrum, *qui tollit peccatum mundi*, evidentius expressisti: introducens hominum genus, quod Deo placere possit sine Christi fide, lege naturae. Hoc est unde vos maxime christiana detestatur Ecclesia. Sed quid vis esse istos? Utrum veras virtutes habent, et steriliter boni sunt, quia non propter Deum? an etiam Deo ex his placent, atque ab illo vita remunerantur aeterna? Si steriles dixeris; quid ergo eis prodest, quod secundum Apostolum defendent eos cogitationes suae, *in die qua iudicabit Deus occulta hominum*? Si autem qui defendentur cogitationibus suis, eo quod naturaliter opera fecerint legis, non sunt steriliter boni, et ob hoc inveniunt aeternam mercedem apud Deum; procul dubio propterea *iusti sunt, quia ex fide vivunt* ».

33. Cfr. *ivi*, IV 3 25: « Isti ergo qui naturali lege sunt iusti, aut placent Deo, et ex fide placent; quia sine fide impossibile est placere: et ex qua fide placent, nisi ex fide Christi? [...] Nec per eos probare quod vis, etiam infideles veras posse habere virtutes: sunt quippe isti fideles. Aut si fidem non habent Christi, profecto nec iusti sunt, nec Deo placent, cui sine fide placere impossibile est. Sed ad hoc eos in die iudicii cogitationes suae defendent, ut tolerabilius puniantur, quia naturaliter

liano (bisogna dunque abbandonare alla dannazione eterna coloro che hanno agito con vera giustizia?) Agostino risponde senza esitazioni: non c'era affatto in essi vera giustizia, perché i doveri non si misurano a partire dagli atti, ma dai fini, e il fine delle loro azioni non era quello di rimettersi alla volontà di Dio.³⁴

Va dunque considerato un peccato – per riprendere la successiva obiezione di Giuliano – il fatto che un pagano si preoccupi di vestire chi è nudo? Certamente, replica ancora Agostino, per il fatto che tale opera non discende dalla fede; in senso assoluto, vestire chi è nudo non è ovviamente un peccato, ma solo un empio potrebbe negare che non sia peccato gloriarsi di tale gesto senza farlo in Dio.³⁵ La volontà degli infedeli non è mai veramente buona (poiché nulla di veramente buono potrebbe mai rivelarsi sterile: « Fieri enim non potest ut steriliter boni sumus: sed boni non sumus quidquid steriliter sumus »),³⁶ e dunque è tale solo in apparenza; solo la grazia di Cristo mediatore rende buona la volontà e può alla fine ottenerne la salvezza.³⁷ Ciò che c'è di buono nelle opere compiute dai non credenti può piuttosto essere ascritto direttamente a Dio, che si serve anche dei malvagi, o degli infedeli, per realizzare i suoi disegni.³⁸

Agostino esclude di conseguenza con decisione anche l'ipotesi di un limbo intermedio, a metà strada tra la dannazione eterna e il regno dei cieli, per i

quae legis sunt utcumque fecerunt, scriptum habentes in cordibus opus legis hactenus, ut aliis non facerent quod perpeti nollent: hoc tamen peccantes, quod homines sine fide, non ad eum finem ista opera retulerunt, ad quem referre debuerunt. Minus enim Fabricius quam Catilina punietur, non quia iste bonus, sed quia ille magis malus; et minus impius, quam Catilina, Fabricius, non veras virtutes habendo, sed a veris virtutibus non plurimum deviando ».

34. Cfr. *ivi*, *iv* 3 26: « Erunt ergo – inquis – in damnatione sempiterna, in quibus erat vera iustitia? O vocem impudentia maiore praecipitem! Non erat, inquam, in eis vera iustitia; quia non actibus, sed finibus pensantur officia ».

35. Cfr. *ivi*, *iv* 3 30: « Si gentilis – inquis – nudum operuerit, numquid quia non est ex fide, peccatum est? ». Prorsus in quantum non est ex fide, peccatum est; non quia per se ipsum factum, quod est nudum operire, peccatum est: sed de tali opere non in Dominio gloriari, solus impius negat esse peccatum ».

36. *Ivi*, *iv* 3 22.

37. Cfr. *ivi*, *iv* 3 33: « [...] scito nos illud bonum hominum dicere, illam voluntatem bonam, illud opus bonum, sine Dei gratia quae datur per unum Mediatorem Dei et hominum, nemini posse conferri; per quod solum homo potest ad aeternum Dei donum regnumque perducere. Omnia proinde cetera quae, videntur inter homines habere aliquid laudis, videantur tibi virtutes verae, videantur opera bona, et sine ullo facta peccato. Quod ad me pertinet, hoc scio, quia non ea facit voluntas bona: voluntas quippe infidelis atque impia non est bona ».

38. Cfr. *ivi*, *iv* 3 32: « Ex quo colligitur, etiam ipsa bona opera quae faciunt infideles, non ipsorum esse, sed illius qui bene utitur malis. Ipsorum autem esse peccata, quibus et bona male faciunt; quia ea non fideli, sed infideli, hoc est, stulta et noxia faciunt voluntate; qualis voluntas nullo christiano dubitante, arbor est mala, quae facere non potest nisi fructus malos, id est, sola peccata ».

giusti non credenti,³⁹ ipotesi che sarà ripresa molti secoli dopo, ad esempio da Tritemio o Claude de Seyssel tra XV o XVI secolo, o ancora in tempi più recenti (tra la fine del XIX e gli inizi del XX secolo) dal cardinale Billot, che immaginava l'ammissione in massa, a titolo di non compiutamente adulti, degli alienati e dei "selvaggi naturali" (infedeli totalmente negativi) nel limbo degli infanti.⁴⁰ La scelta dantesca di ripristinare un limbo per i sapienti pagani è solo in apparente contrasto con questa decisione agostiniana: di fatto, il limbo è per Dante una regione infernale (per quanto immune dalla *poena sensus*), e non una terra di mezzo tra l'inferno e il paradiso dei credenti.

Se l'obiezione attribuita da Agostino a Porfirio riguarda soprattutto i pagani vissuti prima della venuta di Cristo (e pone dunque il problema degli infedeli "negativi" in senso per così dire diacronico), il problema in età scolastica riguarda anche l'esistenza di zone in cui il messaggio cristiano non sembra ancora essere arrivato (e dunque l'infedeltà negativa in senso sincronico – una questione che riguarda i confini "geografici" della cristianità).⁴¹ La formulazione del dubbio o del « grande » digiuno dantesco sembra anch'essa inclinare piuttosto in questa direzione. Un argomento simile si ritrova ad esempio nella qu. 14 a. 11 delle *Quaestiones disputatae de veritate* di Tommaso d'Aquino:

quaeritur (utrum) sit necessarium explicite credere. Et videtur quod non: illud enim non est ponendum qua posito sequitur inconueniens; sed si ponamus quod sit necessarium ad salutem quod aliquid explicite credatur, sequitur inconueniens: possibile est enim aliquem nutriri in silvis vel etiam inter lupos, et talis non potest explicite aliquid de fide cognoscere, et sic erit aliquis homo qui de necessitate damnabitur, quod est inconueniens; et sic non videtur quod sit necessarium explicite aliquid credere.⁴²

39. Cfr. *ivi*, iv 3 26: « An forte et istis qui exhibuerunt terrenae patriae Babilonicam dilectionem, et virtute civili, non vera, sed veri simili daemonibus vel humanae gloriae seruiuerunt, Fabriciis videlicet, et Regulis, et Fabiis, et Scipionibus, et Camillis, ceterisque talibus, sicut infantibus qui sine Baptismate moriuntur, provisuri estis aliquem locum inter damnationem regnumque caelorum; ubi non sint in miseria, sed in beatitudine sempiterna, qui Deo non placuerunt, cui sine fide placere impossibile est, quam nec in operibus, nec in cordibus habuerunt? Non opinor perditionem vestram usque ad istam posse impudentiam prosilire ».

40. Cfr. le indicazioni contenute in S. HARENT, s.v. *Infidèles (salut des)*, in *Dictionnaire de théologie catholique*, éd. par A. VACANT, E. MANGENOT, E. AMANN, Paris, Letouzey et Ané, vol. VII 1927, to. II coll. 1726-930. Vale forse la pena di ricordare, con lo stesso Harent, come già Melchor Cano, nel XVI secolo, avesse avanzato dubbi sull'opportunità di accomunare adulti e infanti nello stesso luogo e nella stessa sorte della sola beatitudine naturale.

41. Sulla questione vd. in fondo la "nota di approfondimento".

42. THOMAS DE AQUINO, *Quaestiones disputatae de veritate*, cura et studio fratrum praedicatorum, Romae, Ad Sanctae Sabinae, vol. II (qq. 13-20) 1972 (« Opera omnia », cit., to. XXII), p. 469 ll. 1-12. Un argomento simile era stato utilizzato da Tommaso in precedenza nel *Commento alle 'Sentenze'*: cfr. *Scriptum super III 'Sententiarum'*, dist. 25 qu. 2 a. 1 qc. 1 arg. 2, ed. M.F. MOOS, Paris, Lethielleux,

La questione verte dunque sulla necessità della fede esplicita: se qualcuno viene allevato nei boschi, e addirittura tra i lupi, non ha evidentemente la possibilità di conoscere in modo esplicito ciò che è proposto come oggetto di fede, e dunque sarà necessariamente dannato – ciò che appare (alla ragione umana) sconveniente.

La risposta di Tommaso ci offre la possibilità di comprendere i diversi aspetti del problema: in primo luogo, la distinzione tra fede implicita e fede esplicita, e poi quella tra i diversi “stati” dei credenti rispetto al loro ruolo e rispetto al tempo in cui hanno vissuto o vivono. “Implicito” in senso tecnico è per Tommaso ciò che raccoglie e contiene più elementi in uno solo, “esplicito” è ciò in cui i singoli elementi vengono considerati in atto separatamente. Ad esempio, nelle argomentazioni le conclusioni sono già contenute nelle premesse: chi conosce le premesse, conosce dunque implicitamente anche le conclusioni; quando le conclusioni stesse sono invece conosciute in atto, esse sono conosciute in modo esplicito. Per quanto riguarda la fede, analogamente, si dice che qualcosa viene creduto in modo esplicito quando viene creduto distintamente e in atto; qualcosa è invece creduto in modo implicito quando si dà il proprio assenso o la propria adesione a qualcosa d’altro che lo contiene o presuppone. Ad esempio, colui che crede nella Chiesa, crede almeno implicitamente anche nelle singole cose che la fede nella Chiesa comporta.

Secondo Tommaso, ci sono poi delle cose che devono essere credute in modo esplicito da ogni uomo e in ogni tempo; delle cose che devono essere credute in modo esplicito in ogni tempo, ma non da ogni uomo; delle cose che devono essere credute da ogni uomo, ma non in ogni tempo, e infine delle cose che non sono imposte come oggetti di fede esplicita né per ogni uomo né in ogni tempo. Ciò a cui tutti devono credere in modo esplicito in ogni tempo è il fatto che Dio esista, e che Egli sia provvidente (e retributore) nei confronti degli uomini. Alcuni misteri della fede devono essere creduti in modo esplicito in ogni tempo dai *maiores* all’interno della Chiesa, e cioè dai prelati e da coloro a cui spetta la cura delle anime, ma non dai *minores*, cioè dai semplici fedeli.

Anche per i *maiores*, tuttavia, la conoscenza delle cose divine è storica e progressiva, e dunque neppure essi sono sempre stati tenuti a credere in modo esplicito (e dunque distintamente e in atto) a tutti i *credibilia*. Il nucleo delle verità a cui prestare fede esplicita varia così in rapporto al tempo e in rapporto

1933, p. 793: « Nullus damnatur ex hoc quod vitare non potest. Sed aliquis natus in silvis vel inter infideles, non potest distincte de fidei articulis cognitionem habere, quia doctor fidei non adest nec unquam de fide audivit mentionem. Ergo iste non damnatur et tamen non habet fidem explicitam. Ergo videtur quod explicatio fidei non sit de necessitate salutis ».

alla funzione nella comunità cristiana: ad esempio, dal peccato fino all'inizio del tempo di grazia, i *maiores* sono stati tenuti a credere nella Redenzione in modo esplicito, i *minores* in modo implicito, attraverso la fede nei patriarchi o nei profeti o ancora più semplicemente attraverso la fede nella divina provvidenza. Nel tempo di grazia, cioè dopo l'Incarnazione, tutti sono invece tenuti a credere esplicitamente nella Trinità e nell'Incarnazione, e tuttavia solo i *maiores* sono tenuti ad aderire esplicitamente a tutti i distinti *credibilia* relativi alla Trinità e all'Incarnazione (e cioè a tutte le cose che la teologia insegna a questo proposito), mentre i *minores* sono tenuti a credere in modo esplicito solo al fatto che Dio è Uno e Trino, al fatto che il Figlio di Dio si è incarnato, è morto ed è risuscitato, e a tutto ciò che la Chiesa festeggia pubblicamente (« et alia huiusmodi de quibus ecclesia festa facit »).⁴³

Nella risposta all'argomento iniziale Tommaso può così precisare che l'ipotesi di qualcuno cresciuto nei boschi o tra gli animali bruti non costituisce un vero e proprio inconveniente: spetta infatti alla divina provvidenza garantire a ciascuno ciò che è necessario alla salvezza, a meno che quest'ultimo lo impedisca o vi si opponga. Se dunque anche colui che è cresciuto tra i boschi ed è stato allevato dalle fiere segue la guida della ragione naturale nel desiderare il bene e nell'evitare il male, occorre tenere in modo assolutamente certo che Dio gli comunicherà ciò in cui è necessario credere o attraverso una rivelazione immediata e interiore o inviandogli un predicatore, così come inviò Pietro a Cornelio, secondo quel che si legge negli *Atti degli Apostoli*.⁴⁴

La distinzione tra *maiores* e *minores* è utilizzata da Tommaso anche per chiarire il caso dei gentili: tra questi ultimi vi erano certamente dei sapienti, ma non certo dei *maiores* nel senso tecnico prima distinto (cioè, persone in grado di ammaestrare gli altri in materia di fede). Dunque, tutti i gentili sono da annoverare tra i *minores*, ai quali era o è sufficiente avere una fede implicita nel Redentore, o attraverso la fede nella Legge e nei profeti, o, come detto, attraverso la semplice fede nella provvidenza divina. Per altro, aggiunge Tommaso, è probabile che anche prima della venuta di Cristo il mistero della Redenzione

43. Una scansione simile si ritrova in *Summa Theol.*, II^a-II^{ae} qu. 2 a. 7.

44. Cfr. THOMAS DE AQUINO, *Quaestiones disputatae de veritate*, ed. cit., p. 471 ll. 184-97: « Ad primum igitur dicendum quod non sequitur inconveniens posito quod quilibet teneatur aliquid explicitè credere etiam si in silvis vel inter bruta animalia nutriatur: hoc enim ad divinam providentiam pertinet ut cuilibet provideat de necessariis ad salutem dummodo ex parte eius non impediatur. Si enim aliquis taliter nutritus ductum rationis naturalis sequeretur in appetitu boni et fuga mali, certissime est tenendum quod Deus ei vel per internam inspirationem revelaret ea quae sunt necessaria ad credendum vel aliquem fidei praedicatorem ad eum dirigeret, sicut misit Petrum ad Cornelium, Act. x ».

sia stato annunciato per ispirazione divina anche a numerosi gentili, come sembrano mostrare le profezie della Sibilla.⁴⁵

Nelle *Quaestiones de veritate*, dunque, per rendere conto della possibile salvezza degli infedeli “negativi” (ma non, alla fine, in quanto infedeli) Tommaso adotta un modello – in realtà largamente condiviso in epoca scolastica – che comporta da una parte il ricorso alla nozione di fede implicita, nel senso tecnico prima richiamato, e dall’altra l’ipotesi di una rivelazione speciale, immediata (direttamente da Dio) o mediata (attraverso l’invio di predicatori). Ciò che colpisce, nell’articolo che abbiamo considerato, è soprattutto l’ottimismo tommasiano: se qualcuno segue la guida della retta ragione nel cercare il bene e fuggire il male, come appena visto, non c’è dubbio (« certissime est tenendum ») che Dio interverrà per offrirgli i contenuti di fede necessari per la salvezza.⁴⁶ Questo stesso ottimismo sembra in verità incrinarsi nelle opere successive, in parallelo con la progressiva accentuazione dell’adesione alla dottrina agostiniana della grazia irresistibile e della predestinazione.⁴⁷ A conferma di questa evoluzione “agostiniana” della posizione di Tommaso sarà forse sufficiente un passo piuttosto inequivocabile del più tardo *Commento alla Lettera ai Romani*; Tommaso precisa qui che chi non ha avuto la possibilità di

45. Cfr. *ivi*, p. 471 ll. 220-30: « Ad quintum dicendum quod gentiles non ponebantur ut instructores divinae fidei, unde quantumcumque essent sapientes sapientia saeculari inter minores computandi sunt, et ideo sufficiebat eis habere fidem de Redemptore implicite, vel in fide legis et prophetarum vel etiam in ipsa divina providentia; probabile tamen est multis etiam gentilibus ante Christi adventum mysterium redemptionis nostrae fuisse divinitus revelatum, sicut patet ex sybillinis vaticiniis ». Alla Sibilla e altre forme di rivelazioni “speciali” ai gentili Tommaso fa riferimento anche in *Summa Theol.*, II^a-II^{ae} qu. 2 a. 7 ad 3. Sull’interpretazione delle Sibille come annunciatrici di Cristo cfr. M. SEGATO, *Dante e la salvezza degli antichi*, in « Rivista di filosofia neo-scolastica », a. I 2012, pp. 49-80, partic. alle pp. 70-78. Anche Bonaventura, per non citare che un esempio, si attiene al modello della fede implicita; cfr. *In III ‘Sent.’*, dist. 25 a. 1 qu. 2 ad 6, cura et studio PP. Collegii S. Bonaventurae, Quaracchi, ex Typ. Collegii S. Bonaventurae, 1887 (« S. Bonaventurae Opera Omnia », vol. III), p. 541: « divina gratia omnibus praesto erat, et natura ad hoc manuducere poterat ex consideratione suae miseriae et curvatis et ex eruditione quadam generali, quam accipere poterant a viris, qui erant in cultu Dei famosi. Unde cum non esset tunc prophetia nec revelatio aperta; non tenebantur omnino ad fidem explicitam. Indubitanter tamen verum est, quod eis praesto erat notitia Mediatoris, quanta opportuna erat secundum exigentiam temporis, tum ex dictamine naturae tum ex aliena instructione tum etiam ex Dei inspiratione, qui se offert omnibus qui eum requirunt humiliter ».

46. Una posizione simile era stata sostenuta nel *Commento alle ‘Sentenze’*, dove Tommaso aveva scritto (*Scriptum super II ‘Sent.’*, dist. 28 qu. 1 a. 4, ed. P. MANDONNET, Paris, Lethielleux, 1929, p. 729): « [...] ad gratiam gratum facientem habendam ex solo libero arbitrio se homo potest praeparare: faciendo enim quod in se est, gratiam a Deo consequitur. Hoc autem solum in nobis est quod in potestate liberi arbitrii constitutum est ».

47. Sulla questione vd. in fondo la “nota di approfondimento”.

ascoltare il messaggio cristiano può essere scusato per la sua *infidelitas*, ma non per tutti gli altri peccati:

Forse, dunque, coloro ai quali non giunse [*scil.* la fama della predicazione degli apostoli], se ad esempio fossero cresciuti nelle foreste, sarebbero scusati dal peccato di infedeltà? A questa domanda bisogna rispondere che [...] coloro che non ascoltarono Dio che parlava, o da se stesso o mediante i suoi discepoli, sono scusati dal peccato di infedeltà, tuttavia non conseguono il beneficio di Dio di essere giustificati dagli altri peccati, o contratti nascendo o aggiunti vivendo male, e per essi giustamente vengono condannati.⁴⁸

Certo, anche in questo contesto Tommaso ammette che a colui che fa tutto ciò che è in suo potere Dio provvede con la sua misericordia, ma con l'aggiunta di una precisazione importante: il fatto che alcuni facciano ciò che è in loro potere, che si convertano cioè a Dio, dipende in ogni caso da Dio che muove il loro cuore al bene.⁴⁹ Com'è evidente, la possibilità di una rivelazione immediata è subordinata all'azione della grazia divina, e dunque alla predestinazione. E analogamente, nella 11^a-11^{ac} della *Summa Theologiae*, Tommaso concede sí che non è necessario ammettere che gli infedeli pecchino in ogni loro azione (sono peccati solo quelli che dipendono appunto dall'*infidelitas*), ma dall'altra conclude che la vita degli infedeli (e dunque anche quella degli infedeli negativi) non può mai essere senza peccato, perché i peccati possono essere tolti solo dalla fede: « vita infidelium non potest esse sine peccato: cum peccata sine fide non tollantur » (ivi, qu. 10 a. 4 ad 1).

Tommaso ci permette così di riassumere la soluzione forse piú comune, intorno alla possibile salvezza dei non credenti, fra XIII e XIV secolo, una volta scartate quella della possibile evangelizzazione di Cristo agli inferi e quella della rivelazione a opera degli angeli destinati alle varie nazioni (ipotesi che di fatto istituisce una sorta di concorrenza storica tra la Chiesa e gli angeli).⁵⁰ Le diverse posizioni a questo proposito della teologia cattolica sono state

48. THOMAS DE AQUINO, *Super Epistolas S. Pauli lecturas, Ad Romanos*, ed. R. CAI, Taurini-Romae, Marietti, 1953, p. 158 (cap. 10 lect. 3 n. 849); trad. it., *Commento alla Lettera ai Romani*, a cura di L. DE SANTIS e M.M. ROSSI, rev. di P. SINISCALCO, Roma, Città Nuova, 1994, p. 74.

49. Cfr. ivi, l. cit.: « Sed tamen hoc ipsum quod aliqui faciunt quod in se est, convertendo scilicet ad Deum, ex Deo est movente corda ipsorum ad bonum ».

50. La prima tesi era diffusa soprattutto nella teologia greca, e in Clemente Alessandrino e Origene in particolare (ma rifiutata ad esempio da Crisostomo). Nel mondo latino, dopo qualche esitazione, Agostino aveva denunciato la dottrina come erronea nel *De haeresibus*, par. 79 (vd. l'ed. a cura di R. VANDER PLAETSE e C. BEUKERS, Turnhout, Brepols, 1969 [« Corpus Christianorum. Series Latina », vol. XLVI], p. 336: « Alia, descendente ad inferos Christo, credidisse incredulos et omnes inde existimat liberatos »), sancendone di fatto il tramonto. Uguale condanna si trova in

ricostruite nei due contributi ormai certamente datati, ma ancora estremamente preziosi e anzi imprescindibili, di Capéran e Harent.⁵¹ Per non ripetere ciò che è stato già esposto con grande ricchezza e certamente maggiore competenza in questi due studi, ci limiteremo qui a osservare che il modello fondato sulla distinzione tra fede esplicita e fede implicita e sulla possibilità di una rivelazione speciale (anche immediata) che conduca gli infedeli negativi alla fede e alla giustificazione anche in assenza della rivelazione storica o mediata va considerato con alcune precise cautele. Da una parte, la fede implicita non consiste mai semplicemente nel seguire il dettato della retta ragione, e non si sostituisce mai *in toto*, come abbiamo visto, alla fede esplicita;⁵² dall'altra la rivelazione immediata si presta a essere interpretata, ed è stata di fatto storicamente interpretata, in due modi diametralmente opposti: in senso latamente lassista o almeno universalista (la rivelazione immediata, come soccorso divino, è stata sempre disponibile a tutti gli uomini che hanno fatto o fanno tutto ciò che era o è loro possibile fare; si pensi in proposito alle posizioni di Juan Martínez de Ripalda nella prima metà del XVII secolo o Konstantin Gutberlet tra XIX e XX secolo), e nel senso di un predestinazionismo più o meno rigoroso, talora entro i confini storici dell'ortodossia, o alle soglie di essa (come in Estius, Sylvius e Gonet) talora al di fuori di essa (come nei casi di Baio e Giansenio).⁵³ Se tuttavia circoscriviamo la questione alla Scolastica del XIII e

Gregorio Magno (*Ep.*, vii 15, e *Homil. Evang.*, ii 22). L'ipotesi dell'esistenza di angeli protettori delle nazioni pagane si affaccia invece nella *Gerarchia celeste* dello pseudo-Dionigi Areopagita (partic. capp. 4 e 9) e in Gregorio Magno (*Moral.*, xvii 17). Nel *De civ. Dei* (vii 32) Agostino osserva che il mistero della vita eterna fin dall'origine dell'umanità fu annunziato per mezzo degli angeli a persone opportunamente scelte mediante simboli e rivelazioni convenienti ai tempi. Tommaso accenna alla rivelazione attraverso gli angeli nella *Summa Theol.*, II^a-II^{ae} qu. 2 aa. 6 e 7.

51. Vd. L. CAPÉRAN, *Le problème du salut des infidèles*, to. I. *Essai historique*, to. II. *Essai théologique*, nouv. éd., revue et mise à jour, Toulouse, Grand Séminaire, 1934 (1912¹), e HARENT, s.v. *Infidèles*, cit. Vd. ancora in fondo la "nota di approfondimento".

52. Come risulta evidente anche dal giovanile *Commento alle 'Sentenze'* di Tommaso: cfr. *Scriptum super III 'Sent.'*, dist. 25 qu. 2 a. 1 qc. 1 sol., vd. ed. cit., p. 796: « Quicumque autem usum liberi arbitrii habent, tenentur ad merita Christi etiam meritum proprium addere. Meritum autem consistit in actu virtutum. Unde ad salutem ipsorum oportet quod sit et actus et habitus virtutum. Actus autem omnium virtutum dependent ab actu fidei, quae intentionem dirigit. Unde in omni qui habet liberum arbitrium exigitur ad salutem ejus quod habeat actum fidei et non solum habitum. Fides autem non potest exire in actum, nisi aliquid determinate et explicitamente cognoscendo quod ad fidem pertineat. Et ideo omni ei qui habet usum liberi arbitrii, habere fidem explicitam quantum ad aliquid est de necessitate salutis ».

53. Agostino concede (ad es. *Sermones*, xcix 10) che se Dio perdona i peccati servendosi degli uomini può perdonarli ugualmente anche senza il loro ministero. Ma nel *De dono perseverantiae* (xix 48) osserva che a pochissimi fu donato di ricevere la dottrina della salvezza senza il tramite della parola umana, solo per grazia di Dio stesso e degli angeli. In qualunque modo il messaggio

XIV secolo, il legame tra la possibilità di una grazia e di una rivelazione speciali e l'idea della predestinazione alla salvezza è indubbiamente quello più forte e praticato.⁵⁴

E Dante? Come già anticipato, abbiamo qui senz'altro uno dei casi in cui egli non si discosta affatto dalla dottrina ortodossa, riaffermando la necessità della fede nella redenzione, nella rivelazione e nella Chiesa per la salvezza di tutti gli uomini, anche per gli infedeli "negativi". Il nesso con la predestinazione è a questo proposito esplicito, e costituisce di fatto l'ultima parola, in *Par.*, xx, dell'articolato discorso dell'Aquila iniziato in *Par.*, xix, nonché una sorta di ponte esplicito tra i due canti (*Par.*, xx 130-38):

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

Queste terzine andrebbero senza dubbio considerate nel loro contesto, e forse bisognerebbe calibrare il peso relativo delle due premesse che Dante aveva posto in precedenza, e cioè, da una parte, che « *Regnum celorum* violenza pate » (ivi, v. 94), e dall'altra che la volontà divina « vince lei perché vuol esser vinta, / e, vinta, vince con sua beninanza » (ivi, vv. 98-99): ci sembra in effetti che la prima premessa sia da interpretare alla luce della seconda, e non viceversa, ma ciò ci condurrebbe a sconfinare irrimediabilmente nell'analisi del canto xx. E tuttavia ancora un riferimento a quest'ultimo canto appare inevitabile per comprendere i modelli specifici a cui Dante si attiene per spiegare la possibilità di salvezza degli infedeli negativi, esemplificati attraverso i casi di Traiano e Rifeo. La salvezza di Traiano è un evento miracoloso, dovuto, secondo la nota leggenda medievale, all'intercessione di Gregorio Magno:⁵⁵ l'imperatore è ri-

divino sia presentato all'uomo, il fatto che quest'ultimo vi presti ascolto e obbedisca è comunque un dono di Dio. Ugualmente in *De Trin.*, iv 17 23, Agostino afferma che gli antichi filosofi non furono giudicati degni di apprendere i misteri divini dagli angeli o per mezzo di rivelazioni interiori, come invece accadde con i profeti.

54. Vd. ancora in fondo la "nota di approfondimento".

55. Cfr. N. VICKERS, *Seeing is believing: Gregory, Trajan, and Dante's art*, in DS, vol. CI 1983, pp. 67-85; G. WHATLEY, *The uses of hagiography: the legend of pope Gregory and the emperor Trajan in the Middle Ages*,

portato in vita (e dunque fatto uscire dall'inferno, dove nessuna conversione è piú possibile) per poter acquisire la fede nel Redentore. Non si tratta dunque di un caso di "evangelizzazione agli inferi" – dottrina come detto già tramontata in età scolastica – ma di una grazia speciale concessa, al di fuori della provvidenza ordinaria, a un solo individuo. E anche Rifeo è in realtà il destinatario di una grazia speciale, che corrisponde di fatto a una rivelazione graduale, ma senza mediatori (*Par.*, xx 118-26):

L'altra, per grazia che da sí profonda
fontana stilla, che mai creatura
non pinse l'occhio infino a la prima onda,
tutto suo amor là giú 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 piú del paganesmo;
e ripendiene le genti perverse.

Anche qui si dovrebbe forse sottolineare che – in modo ancora perfettamente corretto e ortodosso – Dante non ritiene che il fatto di aver posto « tutto suo amor » « a drittura » sia la causa dell'apposizione della grazia speciale, ma che al contrario la « grazia che da sí profonda fontana stilla » abbia consentito al compagno di Enea di indirizzare correttamente il suo amore. Così come si potrebbe osservare che la dottrina dell'apposizione graduale e successiva delle forme di grazia (« di grazia in grazia ») – in base, si presume, alla *ratio congrui* (alla congruenza), e non alla *ratio digni o condigni* (al merito) del predestinato, e cioè, per intenderci, in base all'uso degli *effetti* della predestinazione, e non a eventuali opere meritorie che rappresentino l'ipotetica *causa* della predestinazione stessa – rimanda in realtà a un dibattito scolastico ben preciso. Ma questo, di nuovo, vorrebbe dire sconfinare nell'interpretazione del canto successivo.

Ciò che da quest'ultimo si può trarre – e che costituisce di fatto la risposta definitiva al quesito o al « vecchio » digiuno di Dante – è che *nessun pagano si è mai salvato*, e che dunque di per sé la giustizia umana non rappresenta una condizione sufficiente per la salvezza, senza che ciò scalfisca in alcun modo la giustizia divina. Tutti i non credenti sono condannati – questa è la posizione inequivocabile di Dante, a cui egli si attiene fino al costo, senz'altro per lui doloroso, di lasciare all'inferno Aristotele e lo stesso Virgilio.⁵⁶ Traiano o Rifeo

in « Viator », a. xv 1984, pp. 25-63; J.A. TRUMBOWER, *Rescue for the dead. The posthumous salvation of non-Christians in early Christianity*, Oxford, Oxford Univ. Press, 2001.

56. Sul tema della salvezza di Aristotele, oggetto di una celeberrima, ma piú tarda, *quaestio* di

non sono in verità eccezioni, non sono cioè dei pagani ammessi comunque al paradiso (il che legittimerebbe la prima reazione di stupore da parte di Dante: « che cose son queste? », *Par.*, xx 82), ma sono al contrario in paradiso *in quanto credenti e cristiani*: « D'i corpi suoi non uscir, come credi, / Gentili, ma Cristiani » (ivi, vv. 103-4).⁵⁷

Questa conclusione del tutto coerente ci permette di chiarire anche la parte finale del discorso dell'Aquila nel canto XIX. Cosa si deve intendere esattamente quando l'Aquila afferma che i falsi cristiani saranno condannati dall'« Etiòpe » nel giorno del Giudizio, così come i Persiani condanneranno le opere degli iniqui principi cristiani? C'è chi si è spinto a interpretare questo passaggio nel senso che alcuni pagani, salvi in virtù della loro giustizia, potranno condannare i falsi o malvagi cristiani, o addirittura in un senso (pericolosamente vicino all'eterodossia) semi-universalistico.⁵⁸ Ma questa conclusione sarebbe in palese contraddizione con tutto il discorso sviluppato nei canti XIX e XX, e il cui asse è, come visto: nessun pagano si salva, solo i cristiani si salvano. Non restano allora che altre due possibili interpretazioni (per altro non mutualmente esclusive): (1) pur essendo accomunati nella condanna, alcuni pagani saranno, in senso comparativo, meno biasimevoli di coloro che si proclamano cristiani

Lamberto di Monte, cfr.: P. VON MOOS, *Heiden im Himmel? Geschichte einer Aporie zwischen Mittelalter und Früher Neuzeit. Mit kritischer Edition der 'Quaestio de salvatione Aristotelis' des Lambertus de Monte (um 1500) von P. Roelli*, Heidelberg, Universitätsverlag Winter, 2014; S. NEGRI, *La 'Quaestio de salvatione Aristotelis' del tomista Lamberto di Monte*, in *L'antichità classica nel pensiero medievale*. Atti del Convegno della Società Italiana per lo Studio del Pensiero Medievale (SISPM), Trento, 27-29 settembre 2010, a cura di A. PALAZZO, Porto, Fidem, 2010, pp. 413-40, e, dello stesso VON MOOS, *Paiens et paiens. La "Quaestio" de Lambert de Monte sur le salut éternel d'Aristote*, in *Religiosità e civiltà. Conoscenza, confronti, influssi reciproci tra le religioni (secoli X-XIV)*. Atti del Convegno internazionale di Brescia, 15-17 settembre 2011, a cura di G. ANDENNA, Milano, Vita e Pensiero, 2013, pp. 67-118. Sulle interpretazioni della pena dei filosofi in *Inf.*, IV, resta imprescindibile T. RICKLIN, *Il « nobile castello » dantesco e le riappropriazioni delle tradizioni filosofiche antiche*, in *L'antichità classica nel pensiero medievale*, cit., pp. 279-306. Sulla « grazia insufficiente » di Virgilio come ragione della sua mancata salvezza insiste C. O'CONNELL BAUR, *Dante's hermeneutics of salvation. Passages to freedom in the 'Divine Comedy'*, Toronto-Buffalo-London, Univ. of Toronto Press, 2007.

57. Cfr. THOM. AQ., *Summa Theol.*, II^a-II^{ae} qu. 2 a. 7 ad 3: « Si qui tamen salvati fuerunt quibus reuelatio non fuit facta, non fuerunt salvati absque fide Mediatoris ».

58. Secondo Z.G. BARAŃSKI, *'Paradiso' XIX*, in *Lect. Dant. Virg., Par.*, pp. 277-99, poi con il titolo *I segni della salvezza: 'Paradiso' XIX*, in *Id.*, *Dante e i segni. Saggi per una storia intellettuale di Dante Alighieri*, trad. it., Napoli, Liguori, 2000, pp. 173-98, partic. alle pp. 192-98, ad es., gli Etiopi e i Persiani evocati dall'Aquila appartengono alla chiesa universale terrena a venire; Dante rivelerebbe qui le sue simpatie ideologiche, schierandosi apertamente per il simbolismo e le tendenze apocalittiche contro le epistemologie razionaliste. Non condividiamo in verità a questo proposito né l'interpretazione della salvezza dei non cristiani né l'opposizione tra simbolismo e razionalismo scolastico, tanto più che, come si è cercato di mostrare, Dante sembra qui perfettamente allineato alle posizioni scolastiche.

soltanto in modo estrinseco; (2) nel giorno del Giudizio alcuni, solo “apparentemente” pagani, si salveranno, perché convertiti alla fede in Cristo per mezzo di una grazia speciale e di una rivelazione speciale, a differenza di altri, che in vita sono stati “apparentemente” cristiani.

Occorre infine forse sottolineare un’ultima volta come questo snodo nel discorso dell’Aquila sia in ogni caso strettamente funzionale alla successiva rassegna dei principi corrotti. Non si tratta qui evidentemente di uno sfogo nel senso di ciò che oggi si definirebbe “antipolitica”, ma di una critica precisa dell’idea di sovranità “regionale”, come negazione a un tempo dell’unità della comunità cristiana (è questo, implicitamente, il principale comportamento riprovevole dei principi chiamati in causa, assieme alla loro bramosia e falsità: la loro volontà di dominio su altri paesi cristiani) e dell’ideale imperiale. In aggiunta alla sua funzione teologico-dottrinale, che la porta a utilizzare – come visto – le differenti modalità di linguaggio delle sostanze separate, l’Aquila riacquista qui tutta la sua portata e la sua dimensione di *Herrschaftssymbolik*, e più precisamente di simbolo del potere imperiale: la parcellizzazione del potere all’interno del mondo cristiano (qualora non si tratti di potere vicariale nei confronti dell’impero) rende di fatto impossibile l’esercizio della giustizia.

Sarebbe allora interessante chiedersi, in conclusione, se l’autonomia delle beatitudini e dei poteri sostenuta nella *Monarchia* – indipendentemente dalla questione dei rapporti cronologici tra quest’ultima e il *Paradiso* – mostri qui un altro suo risvolto, o il suo naturale complemento. La sinergia dei due poteri (impero e Chiesa) è di fatto richiesta per assicurare sulla terra le condizioni della giustizia in generale: non *a dispetto* della sua autonomia, ma in qualche modo *in ragione* della sua autonomia (che è ciò che gli permette o dovrebbe permettergli di porre un limite alle pretese “regionali” dei vari principi cristiani), l’impero rientra nel disegno provvidenziale finalizzato alla realizzazione della giustizia. Ma questo è già un altro discorso, che ci condurrebbe ben al di là dei confini del XIX canto.

PASQUALE PORRO

★

Postilla bibliografica. A integrazione della bibl. cit. nelle note a piè di pagina e di quella reperibile in *Censim. L.D.*, completa per quanto riguarda le *lecturae* dal 1891 al 1999, si segnalano di seguito i più recenti contributi relativi al canto XIX: K. TAYLOR, *From «superbo Ilion» to «umile Italia»: the acrostic of ‘Paradis’ 19*, in «Stanford Italian Review», a. VII 1987, pp. 47-65; A. BATTISTINI, *Canto XIX*, in *Lect. Dant. Neap., Par.*, pp.

363-86; B. MARTINELLI, *Canto XIX*, in *Lect. Dant. Tur., Par.*, pp. 281-305, anche, in forma piú ampia, con il titolo *La fede in Cristo. Dante e il problema della salvezza ('Paradiso' XIX)*, in *RiLi*, a. XX 2002, fasc. 2 pp. 11-39, ripreso anche in *Id.*, *Dante. L'«altro viaggio»*, Pisa, Giardini, 2007, pp. 289-319; G. INGLESE, *Il destino dei non credenti. Lettura di 'Paradiso' XIX*, in «La cultura», a. XLII 2004, pp. 315-29; 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, 2004, pp. 59-77 (versione inglese: *Europe and Rome: spectacle and geometry of justice, 'Paradiso' XVIII-XX*, in *Through a classical eye. Transcultural and transhistorical visions in medieval English, Italian, and Latin literature in honour of Winthrop Wetherbee*, ed. by A. GALLOWAY and R.F. YEAGER, Toronto, Univ. of Toronto Press, 2009, pp. 125-44; F. CARDINI, *Fede, dubbio e alterità in Dante ('Par.' XIX)*, in «Quaderni della Dante. Ferrara», a. XIII 2005, pp. 61-73; J. KELEMEN, *'Paradiso' XVIII-XX*, in «Letteratura italiana antica», a. X 2009, pp. 525-39; N. LONGO, *Il canto dell'antico dubbio. 'Paradiso' XIX*, in *L'A*, n.s., n. 34 2009, pp. 111-32, poi in *Id.*, *Studi danteschi. Da Francesca alla Trinità*, Roma, Studium, 2013, pp. 151-79; C. VILLA, *Canti XVIII-XIX-XX I cieli di Marte e di Giove*, in *Esper. dant., Par.*, pp. 185-99.

Note di approfondimento

14. Sul linguaggio degli angeli in Egidio Romano cfr. B. FAES DE MOTTONI, *Voci, "alfabeto" e altri segni degli angeli nella quaestio 12 del 'De cognitione angelorum' di Egidio Romano*, in «Medioevo», a. XIV 1988, pp. 71-105; T. SUAREZ-NANI, *Connaissance et langage des anges selon Thomas d'Aquin et Gilles de Rome*, Paris, Vrin, 2002, partic. alle pp. 209-47; *EAD.*, *Il parlare degli angeli: un segreto di Pulcinella?*, in «Micrologus», vol. XIV 2006, pp. 79-100, partic. alle pp. 89-93; I. ROSIER-CATACH, *Le parler des anges et le notre*, in *Ad ingenii acuitionem. Studies in honour of Alfonso Maierú*, ed. by S. CAROTI, R. IMBACH, Z. KALUZA, G. STABILE, L. STURLESE, Louvain-la-Neuve, Fidem, 2006, pp. 377-40; B. ROLING, *Locutio angelica. Die Diskussion der Engelsprache als Antizipation einer Sprechakttheorie in Mittelalter und Früher Neuzeit*, Leiden-Boston, Brill, 2008, partic. alle pp. 103-24; I. ROSIER-CATACH, *Une forme particulière de langage mental, la locutio angelica, selon Gilles de Rome et ses contemporains*, in *Le langage mental du Moyen Âge à l'âge classique*, éd. par J. BIARD, Louvain, Peeters, 2009, pp. 60-93.

41. Cfr. in proposito N. BEREND, *At the gate of christendom: Jews, Muslims and "Pagans" in medieval Hungary c. 1000-c. 1300*, Cambridge, Cambridge Univ. Press, 2001, 2006²; *Medieval frontiers: concepts and practices*, ed. by D. ABULAFIA and N. BEREND, Aldershot, Ashgate, 2002; N. BEREND, *Christianization and the rise of christian monarchy: Scandinavia, central Europe and Rus c. 900-1200*, Cambridge, Cambridge Univ. Press, 2007; *EAD.*, *Frontiers of Christendom: the endurance of medieval and modern constructs*, in *Das Sein der Dauer*, hrsg. von V.A. SPEER und D. WIRMER, Berlin-New York, De Gruyter, 2008, pp. 27-40. È interessante notare come l'effettivo compimento della missione evangelizzatrice della Chiesa fosse comunque oggetto di discussione. Paolo aveva applicato alla predicazione apostolica le parole del Salmista «In omnem terram exivit sonus eorum et in fines orbis terrae verba eorum» (*Ps.*, 18 5): secondo Agostino (epistola cxcix a Esichio), l'uso del verbo al passato non poteva indicare che la missione era di fatto già conclusa (dal momento che egli riconosceva che in Africa molte popolazioni erano ancora all'oscuro del Vangelo), ma solo la certezza profetica del suo compimento; al contrario Crisostomo (*Homil.*, LXXV) aveva ammesso come un dato di fatto la diffusione del Vangelo in tutto il mondo. Commentando l'Epistola ai Romani, Tommaso d'Aquino cerca di tenere insieme le due interpretazioni: al tempo degli apostoli, un'eco della

loro predicazione era giunta in tutto il mondo, ma non per questo l'edificio della Chiesa era stato costruito in tutte le nazioni – ciò che secondo Agostino avverrà solo prima della fine del mondo. Cfr. THOMAS DE AQUINO, *Super Epistolas S. Pauli lecturas, Ad Romanos*, vd. ed. cit., p. 158 (cap. 10 lect. 3 n. 848): «Utrumque autem est aequaliter verum. Tempore enim apostolorum, ad omnes gentes etiam usque ad fines mundi pervenit fama de praedicatione apostolorum per ipsos apostolos vel discipulos eorum. Matthaeus namque praedicavit in Aethiopia, Thomas in India, Petrus et Paulus in Occidente. Et hoc est quod Chrysostomus dicere intendit. Non tamen sic fuit impletum tempore apostolorum, quod in omnibus gentibus ecclesia aedificaretur, quod tamen est implendum ante finem mundi, ut dicit Augustinus in *Epistola ad Hesychium*».

47. Cfr. in proposito H. BOUILLARD, *Conversion et grâce chez saint Thomas d'Aquin. Étude historique*, Paris, Aubier, 1944; M. PALUCH, *La profondeur de l'amour divin: évolution de la doctrine de la prédestination dans l'œuvre de saint Thomas d'Aquin*, préf. de J.-P. TORRELL, Paris, Vrin, 2004; P. PORRO, *Divine predestination, human merit and moral responsibility. The reception of Augustine's doctrine of irresistible grace in Thomas Aquinas, Henry of Ghent and John Duns Scotus*, in *Fate, providence and moral responsibility in ancient, medieval and early modern thought. Studies in honour of Carlos Steel*, ed. by P. D'HOINE and G. VAN RIEL, Leuven, Leuven Univ. Press, 2014, pp. 553-70. Per mostrare questo scarto (quasi sempre trascurato anche dagli interpreti di Dante) sarà sufficiente qui constatare come Tommaso ribalti quanto aveva affermato nel *Commento alle 'Sentenze'* (cfr. qui la nota 46) a proposito di colui che fa ciò che è in suo potere («faciendo enim quod in se est») nella *Summa Theologiae*, I-II^{ae} qu. 109 a. 6 ad 2: «[...] dicendum quod nihil homo potest facere nisi a Deo moveatur; secundum illud Ioan. 15 [5]; *Sine me nihil potestis facere*. Et ideo cum dicitur homo facere quod in se est, dicitur hoc esse in potestate hominis secundum quod est motus a Deo». E ancora nella successiva qu. 112 a. 3 resp., facendo esplicitamente riferimento al *De praedestinatione sanctorum* di Agostino: «[...] praeparatio ad hominis gratiam est a Deo sicut a movente, a libero autem arbitrio sicut a moto. Potest igitur praeparatio dupliciter considerari. Uno quidem modo, secundum quod est a libero arbitrio. Et secundum hoc, nullam necessitatem habet ad gratiae consecutionem: quia donum gratiae excedit omnem praeparationem virtutis humanae. – Alio modo potest considerari secundum quod est a Deo movente. Et tunc habet necessitatem ad id ad quod ordinatur a Deo, non quidem coactionis, sed infallibilitatis: quia intentio Dei deficere non potest; secundum quod et Augustinus dicit, in libro de Praedest. Sanct. quod per beneficia Dei certissime liberantur quicumque liberantur».

51. Il volume di Capéran comprende anche un paragrafo dedicato alla «théologie de Dante», pp. 206-12, su cui aveva già giustamente attirato l'attenzione, ricopiandolo addirittura integralmente, F. RUFFINI, *Dante e il problema della salvezza degli infedeli*, in SD, vol. XIV 1930, pp. 79-92. Recentemente, la questione dei «pagani» nel Medioevo è stata riportata al centro dell'attenzione storiografica da alcuni studi fondamentali: cfr. *Paganism in the Middle Ages. Threat and fascination*, ed. by C. STEEL, J. MARENBN, W. VERBEKE, Leuven, Leuven Univ. Press, 2012 (all'interno del quale vd. soprattutto il contributo di J. MARENBN, *A problem of paganism*, pp. 39-54, dedicato a Dante, e in particolare ai casi opposti di Virgilio e Traiano); von Moos, *Heiden im Himmel?*, cit., e soprattutto, ancora di J. MARENBN, *Pagans and philosophers. The problem of paganism from Augustine to Leibniz*, Princeton-Oxford, Princeton Univ. Press, 2015 (cfr. partic. i cap. IX, *University theologians on pagan virtue and salvation*, e X, *Dante and Boccaccio*, risp. pp. 160-87 e 188-213). Quanto alla questione in Dante, rinviamo al contributo della Segato cit. nella nota 45 (che tende tuttavia a edulcorare, come per altro accade in molti altri contributi su Dante, l'effettiva portata della dottrina predestinazionista in Dante e nei teologi scolastici, sfumando anche l'evoluzione a questo proposito di Tomma-

so), ad A. LANZA, *Giustizia divina e salvezza dei "senza fede"*, in *Dante eterodosso. Una diversa lettura della 'Commedia'*, Bergamo, Moretti e Vitali, 2004, pp. 113-24; ad A.M. CHIAVACCI LEONARDI, *La salvezza degli infedeli: il canto xx del 'Paradiso'*, in «*Regnum celorum violenza pate*», a cura di G. CANNAVÒ, Montella, Acc. Vivarium Novum, 2002, pp. 193-203, poi in EAD., *Le bianche stole. Saggi sul 'Paradiso' di Dante*, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2010, pp. 97-112. Per completezza, vanno ricordati anche i contributi, per quanto ormai datati, di G. BUSNELLI, *La colpa del « non fare » degli infedeli negativi*, in SD, vol. xxiii 1938, pp. 79-97, e *Un vecchio dubbio di Dante sulla predestinazione*, ivi, vol. xxiv 1939, pp. 123-38.

54. Per stemperare il peso della predestinazione, si cita spesso, in parallelo alle opere giovanili di Tommaso, un passo di ALBERTO MAGNO, *In III 'Sent.'*, dist. 25 b a. 2 ad 6, in ID., *Opera omnia*, cura ac labore A. BORGNET, Paris, Vivès, vol. xxviii 1894, p. 477: «*Ad aliud dicunt communiter, quod impossibile est, quod aliquis fuerit qui quod in se erat sufficienter ad preparandum se fecerit, et revelationem a Deo, vel doctrinam ab hominibus inspiratis, vel signum mediatoris non accepit: et puto, quod hoc verum est propter Dei providentiam omnibus bona providentem aequaliter, et omnibus exhibentem, dummodo parati sumus recipere*». Bisogna tuttavia tener conto del contesto complessivo; nella *solutio*, Alberto precisa: «*Bene videtur mihi hoc necessarium et verum, quod a principio status peccati non fuit umquam aliquis salvus per gratiam, nisi per fidem mediatoris*». E la grazia presuppone l'azione di Dio, piú che quella umana. Ancora nella risposta al primo argomento Alberto aggiunge che la conoscenza dell'esistenza di Dio (*quia est*) dev'essere intesa in senso stretto: non si tratta dunque della conoscenza accessibile alla ragione naturale, ma di una conoscenza già orientata dalla rivelazione: «*cum dicitur quia est, non credo quod supponatur, quia est in universali tantum, quia hoc investigatur ratione tantum vel naturali cognitione, sed quia est determinatum in quibusdam articulis determinatis a revelatione [...]*» (p. 476). Infine, nella risposta alla qu. 4 della stessa *distinctio* («*An articulus arctat ad credendum explicite vel implicite*») Alberto afferma (p. 480): «*Sine praeiudicio dico, quod neque ante adventum, neque post, sine revelatione divina et doctrina tenetur explicite scire articulos, sed implicite, sed hoc supposito certissime nihil dubitandum, quod revelatio sit Ecclesiae, et semper facta est Ecclesiae [...]*». Si tratta della stessa distinzione tra *maiores* e *minores* utilizzata da Tommaso d'Aquino. Egidio Romano, da parte sua, non ha dubbi che la vera giustizia dipenda dalla predestinazione; cfr. AEGIDIUS ROMANUS, *In Epist. ad Romanos*, Romae, apud Antonium Bladum, 1555, rist. an. Frankfurt am Main, Minerva, 1968, ff. 60vb-61ra (ix 31): «*[Apostolus] ostendit quod quantum ad hunc effectum praedestinationis, qui est iustificatio vel gratiae infusio, non potest reddi ratio ex operibus nostris, quia opera iustificationem praecedentia, iustificationem nostram et gratiae infusionem mereri non possunt. Primo enim probat hoc ex gentium vocatione [...] Gentiles non ex operibus efficiuntur iusti, et per consequens ex operibus non est iustitia, nec est operibus nostris est infusio gratiae. [...] gentes quae non sectabantur iustitiam, id est, quae non faciebant opera legis, apprehenderunt iustitiam, non iustitiam qualencumque, sed iustitia quae est ex fide, id est, iustitiam veram*».

P. P.

CANTO XX

IL MISTERO DELLA GIUSTIZIA DIVINA*

1. Diversi interpreti hanno sottolineato lo stretto rapporto di questo canto, terzo e ultimo del cielo di Giove, col canto precedente, parlando di « un solo grande discorso, affidato a una sola voce, quella dell'aquila, e sullo stesso tema » o di un « blocco unico ». ¹ D'altra parte, qualcuno ha additato precisi tratti individualizzanti: in queste terzine, di intenso e compatto misticismo, sono pressoché assenti le risentite note polemiche che si traducevano nelle invettive che chiudono il XIX (contro i cattivi principi cristiani), come avveniva già nel XVIII (contro il papa Giovanni XXII) e come avverrà ancora nel XXI, con la requisitoria di san Pier Damiani contro i prelati. ² Potremmo notare anche come, dal punto di vista della struttura formale, l'impressione di autonomia si rafforzi ulteriormente: un critico ha parlato di un canto « organico, unitario, composto su una nitidissima architettura di cattedrale gotica ». ³

È noto che, quale ne siano il tema o la struttura, alcuni canti della *Commedia* spiccano quasi come componimenti a sé stanti. Ciò può dipendere, banalmente, dalla maggiore o minore fortuna del singolo canto presso i lettori (e per questo ricordiamo spesso i canti più familiari, invece che col numero d'ordine, col nome del personaggio: il canto di Farinata, il canto di Giustiniano, ecc.); ma anche da precisi requisiti formali. Il fattore di più immediato collegamento tra un canto e l'altro è costituito da un esplicito elemento di raccordo ad apertura di canto con quel che precede. Così avviene, per restare nel *Paradiso*, col canto IX, che si apre con una didascalia in cui Dante sottolinea vari momenti del discorso rivoltagli da Carlo Martello (« Da poi che Carlo tuo, bella Clemenza, / m'ebbe chiarito, mi narrò li 'nganni / che ricever dovea la sua semenza »), o col canto XII, che si apre riallacciandosi al discorso di san Tommaso appena conclusosi: « Sì tosto come l'ultima parola / la benedetta fiamma per dir tolse, / a rotar cominciò la santa mola ».

Altre volte, i canti appaiono formalmente autosufficienti, e come tali sono contrassegnati da precise marche retoriche, nell'*incipit*, nell'*explicit* o in entram-

* *Lectura* tenuta alla Casa di Dante in Roma domenica 8 dicembre 2002.

1. Le citaz. risp. da CHIAVACCI LEONARDI, vol. III p. 549 (*Intr. al canto*), e da E. PARATORE, *Il canto XX del 'Paradiso'*, in ID., *Tradizione e struttura in Dante*, Firenze, Sansoni, 1968, pp. 281-314, a p. 283.

2. L'osservazione è di F. CROCE, *I canti del cielo di Giove*, in *Miscellanea di studi danteschi*, a cura dell'Ist. di Letteratura Italiana, Genova, Bozzi, 1966, pp. 183-228, alle pp. 221-22.

3. R. DE BELLO, *Il canto XX del 'Paradiso'*, in *Conv*, a. XXIX 1962, pp. 147-55, a p. 149.

bi. Esempi del genere sono l'xi, il canto di san Francesco, che si apre con un'apostrofe (« O insensata cura de' mortali », ecc.) e si chiude con un apoftegma (« U' ben s'impingua, se non si vaneggia ») o il xxv, che si apre con la celebre affermazione della propria gloria poetica, venata dalla malinconia dell'ingiusto esilio (« Se mai continga che 'l poema sacro ») e si chiude con un'esclamazione sulla limitazione della vista che, abbagliata dallo splendore di san Giovanni, non permette al pellegrino di vedere Beatrice (« Ah! quanto ne la mente mi commossi », ecc.).

Ora, non c'è dubbio che il canto xx rientri per l'appunto in questa seconda tipologia. Non solo mancano riferimenti anaforici al canto precedente, ma muta decisamente il tono complessivo. Il xix si era chiuso con la cruda notazione del malgoverno di Cipro, il quale fa sí che « Niccosia e Famagosta / per la lor bestia si lamenti e garra »; col nuovo canto, delle scorie dell'aiuola terrena non c'è piú traccia: il silenzio dell'aquila coincide con la restituzione al contesto paradisiaco della sua abituale e fervorosa letizia, sottolineata come di consueto dalla luminosità degli spiriti e dall'ineffabile dolcezza dei loro canti. Allo stesso intento di marcare uno stacco con quel che precede risponde l'invenzione figurale e retorica: all'apertura solennemente intonata su un paragone imperniato sulla luce come figurante farà da riscontro, ai vv. 22-27, la chiusura su un'altra immagine, questa volta musicale. Ma leggiamo i versi iniziali (1-12):

Quando colui che tutto 'l mondo alluma
de l'emisperio nostro sí discende,
che 'l giorno d'ogne parte si consuma,
 lo ciel, che sol di lui prima s'accende,
subitamente si rifà parvente
per molte luci, in che una risplende;
 e questo atto del ciel mi venne a mente,
come 'l segno del mondo e de' suoi duci
nel benedetto rostro fu tacente;
 però che tutte quelle vive luci,
vie piú lucendo, cominciaron canti
da mia memoria labili e caduci.

L'immagine introduttiva contrappone la luce sfolgorante del sole-aquila a quella, che ne deriva per riflesso, delle molteplici stelle-singoli spiriti. Col tramonto del sole (o della luna, come secoli dopo avrebbe immaginato Leopardi), l'impressione di oscurità è solo momentanea: altri astri interverranno presto a restituire la luce al mondo.

La suggestione poetica che nasce da questa vicenda astronomica (poco

importa se – come ha notato piú d'un commentatore – essa viene indicata da Dante in modi che non corrispondono all'effettiva realtà) è già nella poesia classica; in Dante l'invenzione si carica di significati aggiunti. Il sole, oltre a essere figurante dell'aquila, rinvia a Dio, cioè a quel « sol che v'allumò e arse », come Dante in veste di personaggio aveva detto a Cacciaguida (*Par.*, xv 76); il verbo *allumare* – un gallicismo lirico, il primo di una serie ben rappresentata in questo canto – indica di norma in Dante un'illuminazione non solo fisica ma anche spirituale, superando la prospettiva strettamente amorosa caratteristica della poesia dugentesca.⁴

Questa immagine visiva suscita, con un trapasso immediato, un'immagine uditiva. L'« atto del ciel », cioè la distribuzione e la moltiplicazione delle fonti luminose dopo il tramonto del sole, evoca il passaggio da un'unica fonte sonora – l'aquila – alla molteplicità dei beati che intonano canti sublimi.⁵ Si noterà che, mentre nella prima immagine c'è perfetta corrispondenza tra l'uno e i molti (la luce dell'aquila è precisamente la stessa che irradia dai singoli spiriti, ciascuno dei quali la riflette), nella seconda immagine ciò non avviene: le parole dell'aquila, tramate su precisi snodi argomentativi, sono perfettamente presenti a Dante, che le riferisce così come le ha udite (fissandole nel cuore, « ov' io le scrissi », v. 30); i canti dei beati, invece, « labili e caduci », non riescono a essere trattiene dalla sua mente.⁶

Importa sottolineare il modo in cui si presenta qui il *topos* dell'ineffabilità.⁷ Il Dante della *Commedia* conosce due diverse declinazioni di questo motivo. La prima è quella, di tipica matrice retorica, del poeta che protesta, di fronte alla complessità o all'eccezionalità della situazione che intende descrivere, la povertà dei propri mezzi espressivi o dello stesso linguaggio umano.⁸ La

4. Per esempio: « de la divina fiamma / onde sono allumati piú di mille » (*Purg.*, XXI 95-96; il riferimento è all'*Eneide* e al suo potenziale simbolico-escatologico); « Beati cui alluma / tanto di grazia » (*Purg.*, XXIV 151-52).

5. E l'evocazione (ha notato giustamente CROCE, *I canti*, cit., p. 211) ha « carattere di libera impressione (non un preciso *come... così* unisce le due immagini, ma un piú sciolto passaggio: “e questo atto del ciel mi venne a mente”) ».

6. Il plurale *caduci*, che nell'it. antico si alterna con *caduchi*, rappresenta il consueto tipo dotto, palatalizzato secondo la pronuncia latina medievale. La successiva affermazione di *caduchi* si dovrà all'allineamento con i tanti parossitoni con consonante velare del tipo *fuochi*, *bianchi*, *sacchi*. Il fenomeno è stato studiato a fondo da V. FARAONI nella sua tesi di dottorato, attualmente in stampa, *L'origine dei plurali italiani in -e ed in -i*, Roma, Univ. « La Sapienza », Fac. di Lettere e Filosofia, a.a. 2009-2010.

7. Sul quale cfr. G. LEDDA, *La guerra della lingua. Ineffabilità, retorica e narrativa nella 'Commedia' di Dante*, Ravenna, Longo, 2002, e D. COFANO, *La retorica del silenzio nella 'Divina Commedia'*, Bari, Palomar, 2003.

8. È un tema dunque che può figurare in qualsiasi cantica, compreso l'*Inferno*. Per citare un

seconda – esclusiva di chi abbia intrapreso un viaggio ultraterreno che si conclude con la visione di Dio – si traduce nel constatare come le straordinarie immagini della letizia e della gloria del *Paradiso* non si siano fissate nella mente del pellegrino, ancora legato ai suoi limiti terreni, e quindi non siano deversabili a beneficio dei lettori. La « mente che non erra » poteva ben rappresentare « la guerra / sí del cammino e sí de la pietate » sperimentata nell'*Inferno*; ma la pace inesprimibile del *Paradiso* può essere solo affermata per analogia attingendo al serbatoio figurale, non già descritta puntualmente; tanto piú quanto piú ci si avvicina al coronamento del mistico percorso ultraterreno.⁹

L'invenzione si interrompe per dar luogo a un'invocazione rivolta alla divinità: « O dolce amor che di riso t'ammanti » (v. 13). Come avviene quasi sempre nella *Commedia*, le allocuzioni (per bocca di Dante narratore o di un personaggio) non sono rivolte direttamente a Dio, ma a una sua qualità, manifestazione o attributo. Se qui è in primo piano Dio come amore (come in *Par.*, I 73-81), altrove emergono la sua infinita sapienza (*Inf.*, XIX 10-12), il potere di punire il peccato (*Inf.*, XIV 16-18) o l'invocazione a castigare gli iniqui (*Par.*, XXVII 57), il suo splendore (con significativa concentrazione negli ultimi canti del *Paradiso*: XXX 97-99, XXXI 30, XXXIII 67-75 e 124-26), la sua natura trinitaria (*Par.*, XV 47-48; e si veda ancora l'esclamazione di *Par.*, XXXI 28: « Oh trina luce »). Di tipo affine l'invocazione rivolta, in questo stesso canto (vv. 130-32), alla predestinazione, ossia ancora una volta a Dio in quanto supremo giudice della salvezza. L'allocuzione diretta è molto piú rara: prescindendo dalla parafrasi evangelica del *Padre nostro* (*Purg.*, XI 1-24) e dalla frase blasfema di Vanni Fucci (*Inf.*, XXV 3) – entrambi casi speciali, pur cosí diversi eziologicamente – si possono menzionare un esempio di allocuzione con esplicita nominazione della divinità (nella domanda dell'anonimo pellegrino di *Par.*, XXXI 107-8: « Signor mio Iesú Cristo, Dio verace, / or fu sí fatta la sembianza vostra? »), un altro esempio con l'antonomastico *Signore* (nel discorso di Ugo Capeto in *Purg.*, XX 94: « O Signor mio, ecc. ») e due ricorrenze in cui si attinge al repertorio classico (« E se licito m'è, o sommo Giove », *Purg.*, VI 118 sgg.) o insieme classico

famoso esempio, si pensi all'*incipit* di *Inf.*, XXVIII, quando Dante ricorre a un esordio di ben ventuno versi per sottolineare l'impossibilità di descrivere adeguatamente lo strazio dei seminatori di discordia (« Chi poria mai pur con parole sciolte », ecc.).

9. In effetti, il *topos* dell'ineffabilità legata al carattere soprannaturale dell'esperienza vissuta si addensa nella seconda parte del *Paradiso*, pur essendo consustanziale alla terza cantica fin dai primi versi (« perché appressando sé al suo disire, / nostro intelletto si profonda tanto, / che dietro la memoria non può ire », *Par.*, I 7-9); oltre al luogo che stiamo commentando vd. *Par.*, XVIII 8-12; XXXIII 43-45; XXX 22-36; XXXIII 55-75.

e veterotestamentario (« ch'io dissi: "O Eliòs che sí li addobbi! », *Par.*, xiv 96, con contaminazione del greco *hélíos* e dell'ebraico *ely*).

I versi successivi richiedono qualche glossa. Al v. 14 « parevi » ha il valore di 'apparivi con evidenza', come il « pare » del sonetto *Tanto gentile* e a differenza del « parve » del v. 19 che vuol dire, come oggi, 'sembrò'; al v. 15 (da leggere « aviéno », come richiesto dalla misura del verso)¹⁰ è una forma secondaria d'imperfetto, propria della Toscana meridionale e orientale, ma non sconosciuta al fiorentino.¹¹ Ben altrimenti ostico è l'*hapax* « flailli » (v. 14).

Diciamo súbito che la tentazione di promuovere a testo *favilli*, recato marginalmente dalla tradizione manoscritta, deve essere respinta. Respinta per ragioni ecdotiche, trattandosi di un'evidente banalizzazione, non per il senso: che quegli spiriti beati possano essere stati definiti 'fiaccole luminose', 'scintille di luce' non farebbe davvero difficoltà.¹² « Flailli » è stato spiegato in vario modo: come adattamento del francese antico *flavel* 'flauto' (Parodi) o *flael* nell'accezione ricostruita di 'torcia' (Pagliaro) o, infine, direttamente dal lat. *flabellum* 'ventaglio' (Carsaniga). Quest'ultima ipotesi – già affacciata in verità in precedenza –¹³ si richiama a un uso liturgico del *flabello*, attestato dal basso Medioevo, che aveva lo scopo non solo di allontanare materialmente le mosche, ma soprattutto quello, ideale, di salvaguardare il sacerdote dalle tentazioni diaboliche che potevano distrarlo durante la celebrazione della messa; l'aquila, che alla fine della glorificazione della giustizia moverà con gioia le ali come un'allodola, le moverebbe all'inizio come *flabelli*. Ove non si optasse per quest'ultima interpretazione, quel che è certo è che, per discriminare tra le prime due, il contesto, variamente invocato dai sostenitori dell'una o

10. O forse meglio con vocale aperta, allineata al consueto dittongo da È tonica latina, *avièno*. Esempi di *-iéno* o *-ièno*, anche danteschi, garantiti dalla rima si leggono in A. MENICETTI, *Mettrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*, Padova, Antenore, 1993, p. 219.

11. Cfr. *Nuovi testi fiorentini del Duecento e dei primi del Trecento*, a cura di A. CASTELLANI, Firenze, Sansoni, 1952, p. 44 e n. 6.

12. Né farebbe difficoltà la lingua: un *favillo* maschile è attestato almeno una volta, in rima, nel cinquecentista Niccolò Martelli (cfr. V. NANNUCCI, *Teorica dei nomi della lingua italiana*, Firenze, Baracchi, 1858, p. 684); e può essere accostato ai noti *candelo-candela, coscio-coscia* (sui quali cfr. ROHLFS, par. 384). Molto più gravi, semmai, sono le difficoltà fonetiche di *flailli* che, partendo da una base con *e* aperta, non potrebbe essere ricondotto alla rima siciliana (lo osserva opportunamente, pur accogliendolo a testo, Petrocchi in *Commedia, ad l.*); occorrerà dunque immaginare che « si tratti di una "ricostruzione" dantesca di una forma francese » (PAGLIARO, *Ulisse*, p. 580).

13. Cfr. L. FILOMUSI-GUELFI, *Paralipomeni danteschi*, Città di Castello, Lapi, 1914, pp. 189-92, e, risalendo indietro, anche CESARI, to. III p. 1434, in cui si evoca *flabellum*, « del ventare, o muover l'aria ». Per le altre allegazioni cfr. PARODI, *Lingua*, p. 273; PAGLIARO, *Ulisse*, pp. 579-81; G. CARSANIGA, « Flailli », in *Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca*, vol. I. *Dal Medioevo al Petrarca*, Firenze, Olschki, 1983, pp. 305-9.

dell'altra ipotesi, non sarebbe decisivo. Proprio la stretta compenetrazione di sollecitazioni visive e auditive delle immagini iniziali fa sí che « flaili » sia altrettanto plausibile come 'strumento musicale' (Parodi) o come 'fiaccola' (Pagliaro).¹⁴

I beati sono qui definiti « cari e lucidi lapilli » (v. 16), cioè 'preziosi e splendenti': il sostantivo, uno dei tanti latinismi che Dante introduce in italiano,¹⁵ fa riferimento all'area semantica delle pietre preziose, largamente sfruttata per la designazione delle anime del paradiso;¹⁶ il sintagma nel suo insieme riprende le sillabe *ca* e *la* di « canti [...] labili e caduci », apparentando fonicamente cantori e canto. Quando gli « angelici squilli » tacciono, Dante avverte un nuovo suono, dolce e indistinto, che gli evoca l'immagine dell'acqua mormorante di un purissimo ruscello (vv. 19-21):

udir mi parve un mormorar di fiume
che scende chiaro giù di pietra in pietra,
mostrando l'ubertà del suo cacume.

« Ubertà » ritorna in un canto di poco successivo (xxiii 130), per indicare la 'fecondità' (non di una sorgente, come qui, ma di un terreno seminativo). Nel secondo passo è immediato il riferimento metaforico alla ricchezza spirituale di cui sovrabbondano le anime beate; in questo luogo l'immagine sembra risolversi invece in un momento di abbandono idillico assaporato in quanto tale; ma non va dimenticato il potenziale simbolico da sempre legato alle nozioni di 'sorgente' e 'purezza dell'acqua' qui espressamente evocate. Un latinismo di introduzione dantesca è « cacume », già adoperato in senso proprio come 'vetta di un monte' in *Par.*, xvii 113 (da cui dipende Guido da Pisa: « suso al bel monte lo cu' bel cacume / è vestito del bello adornamento »).¹⁷

A questa immagine ne subentrano altre due (arrivando a quattro, tra

14. Saggiamente agnostico in proposito BOSCO-REGGIO, *ad l.* G.A. CAMERINO, *Paradiso' xx*, in *L'A*, n.s., n. 6 1995, pp. 47-60, a p. 50, ha osservato finemente che « flaili » è in rima con « lapilli » e « squilli », « cioè con un veicolo della luce e con un elemento del suono »; ciò non può legittimare, però, la successiva inferenza del critico, per il quale « lo stesso termine "flaili" potrebbe contenere questa duplice valenza di luce e di suono ».

15. Almeno come significante (il significato mineralogico di 'pietruzza' sarà stato assunto autonomamente in séguito). Indicativo che nel *Corpus OVI*, a parte questa attestazione, figurino solo quelle di Iacomo della Lana e Buti che commentano il passo.

16. Di « usuale interscambio analogico anima-luce-pietre preziose » parla a questo proposito MATTALIA, *ad l.*

17. GUIDO DA PISA, *Declaratio* 2013, p. 993 (II 38-39). L'es. di *Purg.*, iv 26 (« montasi su in Bismantova e 'n Cacume ») ha fatto lungamente discutere gli esegeti (nome proprio o comune?): cfr. A. CECILIA, s.v. *Cacume*, in *ED*, vol. I p. 742.

metafore e similitudini, in appena ventisette versi), piú audaci e strettamente collegate al contesto (vv. 22-27):

E come suono al collo de la cetra
prende sua forma, e sí com' al pertugio
de la sampogna vento che penètra,
cosí, rimosso d'aspettare indugio,
quel mormorar de l'aguglia salissi
su per lo collo, come fosse bugio.

La voce dell'aquila, che riprende a parlare, è messa in parallelo con la genesi del suono all'interno di due strumenti musicali. La rappresentazione dell'aquila ora « assume contorni piú definiti evocanti la fisicità con scelte lessicali piú realistiche », ¹⁸ come avviene con « becco » (v. 29) adoperato accanto a « rostro » (v. 9) e, appunto, con figuranti come la cetra e la zampogna. ¹⁹ Anche il « bugio » 'bucato, cavo' del v. 27 apparterrà al registro basso: « vive in Toscana » (annota il Tommaseo); « voce vivissima nel parlar toscano del contado » (ribadisce il Casini). ²⁰ La forma sembra un adattamento alla fonetica toscana del settentrionale *buso*, anch'esso peraltro circolante in Toscana almeno dal XV secolo.

La doppia similitudine risponde certo a esigenze stilistiche legate alla elaborata orchestrazione del canto; ²¹ ma non solo a questo. Come accade in altri casi, l'accumulo figurale dipende dal carattere complesso o insolito della scena rappresentata: ²² Dante individua qui il momento in cui la voce prende forma nel collo di un'aquila che è insieme simbolo e realtà, per poi tradursi in parole perfettamente chiare, anzi definitive nei loro calchi su modelli testuali biblici e scolastici.

2. Comincia ora la parte centrale del canto, quella in cui il mistero dell'insondabile giustizia divina è prima di tutto raffigurato dai sei spiriti che

18. A. BATTISTINI, « *Rifeo troiano* » e la riscrittura dantesca della storia, in *LI.*, a. XLII 1990, pp. 26-50, a p. 27.

19. La variante con sibilante iniziale, piú prossima all'etimo, era corrente all'epoca di Dante; della *varia lectio* scrutinata dal Petrocchi in *Commedia, ad l.*, solo Eg[erton] reca la forma con l'affricata.

20. Vd. TOMMASEO, to. III p. 1904, e Casini, in CASINI-BARBI, *ad l.*

21. Nella stessa direzione vanno anche le perifrasi iniziali indicanti il sole (vv. 1-3) o l'aquila (v. 8); vale a dire figure che, fin dall'antichità classica, sono « trop courante[s] et trop connue[s] pour qu'il soit nécessaire d'y insister » (E. FARAL, *Les arts poétiques du XII^e et du XIII^e siècle. Recherches et documents sur la technique littéraire du moyen âge*, Paris, Champion, 1924, p. 68).

22. Cfr. ad es. le due similitudini in sequenza con cui Dante illustra la metamorfosi dei ladri (*Inf.*, xxv 61-66) o per le tre in cui si rappresenta il rapido dissolversi nella memoria della suprema visione di Dio (*Par.*, xxxiii 58-66).

compongono l'occhio dell'aquila, « La parte in me che vede e pate il sole / ne l'aguglie mortali », come esordisce con solenne perifrasi la stessa aquila (vv. 31-32). « Pate » 'tollera' presenta la consueta oscillazione, comune nei primi secoli, tra forme incoative e non incoative nei verbi in *-ire* (*nutre/nutrisce, pere/perisce*, ecc.).²³ « Aguglia » è la forma schiettamente fiorentina: in Dante è dominante rispetto ad « aquila » (10 contro 2) e ricorre in senso proprio e figurato, anche in luoghi di forte investimento simbolico come avviene in questo canto. L'aquila è « rappresentata col capo di profilo, come s'usava nelle insegne araldiche ».²⁴ La posizione centrale è occupata da Davide, indicato mediante una perifrasi come avviene per i tre beati successivi: « Colui che luce in mezzo per pupilla, / fu il cantor de lo Spirito Santo, / che l'arca traslatò di villa in villa » (vv. 37-39). Altri cinque spiriti ne disegnano il ciglio: Traiano, Ezechia (l'unico per la cui identificazione non vi sia certezza assoluta, dal momento che nella sua preghiera « quale è riferita nei testi biblici, è piuttosto il rimpianto di una morte prematura, che non l'accenno di un sincero pentimento »),²⁵ Costantino, Guglielmo il Buono, Rifeo.

Si è discusso, specie in passato, di due nomi che Dante avrebbe potuto inserire, in questa sua suprema celebrazione della giustizia, e che invece mancano: quelli di Virgilio e di Enea, i « grandi assenti » del cielo di Giove (Toffanin). Fino al punto di argomentare che, se l'occhio visibile dell'aquila è soltanto uno, ciò si dovrebbe al fatto che, se fossero stati visibili entrambi gli occhi, Dante, dopo aver celebrato Davide, « non avrebbe potuto collocare nella pupilla dell'altro, se non un corrispondente personaggio imperiale: e chi altro corrispondente al cantor dello Spirito Santo se non il cantor dell'impero? »

23. Cfr. *Grammatica dell'italiano antico*, a cura di G. SALVI e L. RENZI, Bologna, Il Mulino, 2010, vol. II pp. 1462-63. *Pate* è almeno altrettanto diffuso di *patisce* fino al Cinquecento, per poi declinare dopo il Seicento (la *LIZ* offre come esempi successivi tre arcaismi condizionati dalla materia trattata in Pindemonte e Monti traduttori di Omero e nella *Figlia di Iorio* dannunziana); un arcaismo scolastico nel giovane Carducci di *Juvenilia* (sull'arcaizzare dei poeti alle prime armi ancora nell'Ottocento vd. L. SERIANNI, *La lingua poetica italiana. Grammatica e testi*, Roma, Carocci, 2009, pp. 30-31) e un'emersione dal toscano novecentesco in Tozzi (non a torto, dunque, DEL LUNGO, *ad l.*, definiva *pate* « poetico; e anche popolare »). Alternanze del genere si hanno anche, per esempio, per *concepe* (normale fino al Cinquecento; *concepisce* non parrebbe usato prima del Tasso) o per *rape* (meno frequente di *rapisce* nei primi secoli, ma alternante con esso fino al Cinquecento; l'ultimo esempio di *rape* emergente dalla *LIZ* è nello Stigliani).

24. Cfr. Casini, in CASINI-BARBI, *ad l.*

25. SAPEGNO², *ad l.* È possibile motivare con riferimenti interni alla *Bibbia* la scelta dantesca (brillante l'ipotesi di PORENA, *ad l.*). Evidentemente implausibile ipotizzare, come DE BELLO, *Il canto XX*, cit., p. 151, « che Dante, per umana simpatia, pur di rendere a Ezechia la sua parte di gloria celeste, abbia operato » un « piccolo falso ».

(sono ancora parole del Toffanin).²⁶ Ora, anche a non tener conto dei luoghi in cui Dante si sofferma sulla dolorosa, ma inevitabile, esclusione di Virgilio dal paradiso (cfr. ad es. *Inf.*, iv 40-42, e soprattutto *Purg.*, vii 7-8 e 25-36), sembra opportuno commentare le presenze piuttosto che le assenze. Tanto più in un canto come questo, nel quale si insiste così fortemente sull'imperscrutabilità delle scelte divine e sull'impossibilità da parte dell'uomo di prevedere gli eletti e i dannati. A voler sottilizzare, potremmo osservare che proprio l'assenza di Virgilio e di Enea può servire a Dante per sovvertire le attese dei suoi lettori (e dei suoi commentatori) e per ribadire il mistero della predestinazione.²⁷

La scelta dei sei personaggi chiamati a rappresentare i massimi esempi di giustizia può essere letta secondo diverse linee interpretative. Vi si può individuare una vera e propria « storia dell'*imperium christianum*, nei suoi archetipi biblico (David e Ezechia) e classico (Rifeo), e nelle sue tappe evolutive essenziali, romana (Traiano), romano-cristiana (Costantino) e feudale-cavalleresca (Guglielmo II)»; oppure si può sottolineare la studiata proporzione dei numeri:²⁸ i sei personaggi costituiscono tre coppie (due ebrei, due pagani, due cristiani) e hanno una dotazione di sei versi per ciascuno. Molto diversa la fama dei sei personaggi e anche la rispettiva presenza nell'opera dantesca: massima per Costantino e Davide (nessun'altra figura dell'Antico Testamento, come annota la Chiavacci Leonardi, *ad l.*, è ricordata nella stessa misura da Dante), minima per Rifeo, un nome che ricorre solo nell'*Eneide* e che né Dante né le sue eventuali fonti mediolatine menzionano altrimenti.

Ma vediamo, in particolare, qual è la strutturazione dei vv. 43-72. Ciascun medaglione è costruito in modo simile, ma non uguale agli altri. La prima terzina contiene un elemento deittico, che individua la posizione del beato (« Colui che luce », « colui che più al becco mi s'accosta », « E quel che segue », « L'altro che segue », « E quel che vedi »). Solo per Rifeo il procedimento si interrompe e alla pura descrizione subentra un'interrogativa retorica (« Chi crederebbe giù nel mondo errante / che Rifeo Troiano in questo tondo / fosse la quinta de le luci sante? », vv. 67-69), con l'intento di sottolineare l'imprevedibilità di una presenza siffatta nel *Paradiso*. All'individuazione del beato segue, per così dire, la motivazione del premio eterno che gli è stato

26. Cfr. G. TOFFANIN, *L'umanesimo di Dante e il cielo di Giove*, Torino-Genova, SEI, 1959, pp. 16-17.

27. Utili, per un inquadramento generale, le voci di A. ACCAME BOBBIO, *Salvezza (dei pagani)*, e di G. PADOAN, *Rifeo*, in *ED*, vol. iv risp. pp. 1094-96 e 923-24. Vd. anche M. PICONE, *La "viva speranza" di Dante e il problema della salvezza dei pagani virtuosi. Una lettura di "Paradiso" 20*, in « Quaderni d'Italianistica », a. x 1989, fasc. 1-2 pp. 251-68, alle pp. 256-67.

28. Per la prima linea vd. PICONE, *La "viva speranza"*, cit., pp. 252-53; per la seconda vd. Casini, in CASINI-BARBI, *ad l.*, e BATTISTINI, « Rifeo troiano », p. 30.

concesso. Ancora una volta Rifeo ha un trattamento a parte e parrebbe contare più come simbolo dell'imperscrutabilità della giustizia divina che non come individuo; dei suoi meriti terreni non si dice nulla qui e occorrerà aspettare il v. 121 per sapere che « tutto suo amor là giù pose a drittura », ecc.

La seconda terzina esordisce con un'anafora ribadita per sei volte (« ora conosce »):²⁹ ai passati remoti relativi alle vicende terrene, puntuali e senza più rapporto col presente (« fu il cantor », « consolò », « morte indugiò », ecc.), subentra un presente acronico, riferito alla dimensione dell'eternità. Inoltre, l'« ora conosce » ribadisce, ancora una volta, il valore della grazia e l'impossibilità di prevedere la salvezza a partire dalla fama, buona o cattiva (o magari assente), che ha contrassegnato la vita terrena. Così Traiano è salvo per un singolo atto di giustizia reso a una « vedovella », un fortunato episodio leggendario di origine altomedievale che Dante aveva già celebrato diffusamente (in *Purg.*, x 73-96): « colui che più al becco mi s'accosta, / la vedovella consolò del figlio » (v. 44-45). Costantino è salvo nonostante le nefaste conseguenze della sua donazione, che ha segnato – nel giudizio di Dante – insieme l'inizio della corruzione della Chiesa e il fatale indebolimento dell'impero, con lo spostamento della capitale in oriente (ed è verosimile che, come pensava Isidoro Del Lungo, anche il *greco* di « per cedere al pastor si fece greco », v. 57, abbia una sfumatura negativa).

Il riferimento a Guglielmo il Buono (vv. 61-63) è retoricamente elaborato: si impernia sul gioco su due apparenti sinonimi, « plora » e « piagne »; sullo sfondo c'è anche la contrapposizione tra « morto », attributo implicito applicabile a Guglielmo, e « vivo » detto degli altri due. La coppia *piangere-plorare* ha invece un'ascendenza nella lirica di Dante: « Piangete amanti, poi che piange Amore, / udendo qual cagion lui fa plorare ».³⁰ Ma si noterà che, mentre nel sonetto giovanile *plorare* risponde a una semplice esigenza di *variatio* (semanticamente coincidendo puntualmente col precedente *piangere*), qui i verbi appaiono specializzati: il *plorare* di siciliani e continentali ha l'accezione di 'rimpiangere' (il verbo non esisteva ancora all'epoca di Dante) il buon re Guglielmo; il loro *piangere* gli indegni successori ha l'accezione, oggi desueta, di 'lamentare, deprecare':³¹

29. Sulla quale ironizzava, pur riconoscendone « l'alta intenzione », TOMMASEO, to. III p. 1911 (« E mi sa un po' di retorica di pergamano quel ripetere, alla storia di ciascuno degli spiriti, *ora conosce* »). È ben probabile che l'anafora ricordi, ribaltandone le implicazioni, la triplice ripetizione di « Li si vedrà » e « Vedrassi » con la quale, nel canto precedente (vv. 115-30), si stigmatizzavano i cattivi principi cristiani (G. LESCA, *Il canto xx del 'Paradiso'*, Firenze, Sansoni, 1904, p. 32, BOSCO-REGGIO, *ad l.*, F. GABRIELI, *Il canto xx del 'Paradiso'*, in *Nuove lett. dant.*, vol. VI pp. 261-76, a p. 264; CAMERINO, *'Paradiso' xx*, cit., p. 53).

30. In *V.n.* 1996, pp. 39-40.

31. Cfr. BOSCO-REGGIO, *ad l.* Non so se ci si possa spingere, con PICONE, *La "viva speranza"*, p.

E quel che vedi ne l'arco declivo,
 Guiglielmo fu, cui quella terra plora
 che piagne Carlo e Federigo vivo.³²

Dante evoca dunque, per contrasto, i discendenti degeneri, espressamente deplorati nel canto precedente, ai vv. 127-35.³³ Si tratta, com'è noto, di un procedimento ricorrente nella *Commedia*, col quale la condanna – di Dante stesso, o addirittura di Dio – si proietta anche su peccatori viventi, talvolta destinati a sopravvivere allo stesso poeta: pensiamo alle profezie che riguardano i papi simoniaci (*Inf.*, xix), all'apostrofe dolente e sarcastica contro papa Giovanni XXII (*Par.*, xviii 130-36), all'invettiva di san Pietro (*Par.*, xxvii 10-60).

Ma è soprattutto Rifeo a costituire una sorpresa. Sia perché pagano, sia perché (a differenza di Traiano, la cui salvazione era stata ammessa e variamente argomentata da san Tommaso)³⁴ la sua fama poggia esclusivamente sulla menzione fattane da Virgilio, che ne parla fuggevolmente tra i compagni di Enea in due luoghi del II libro, per poi registrarne la morte ai vv. 426-28: « [...] cadit et Ripheus, iustissimus unus / qui fuit in Teucris et servantissimus aequi / (dis aliter visum) ». Il luogo virgiliano è riecheggiato dal *De consolatione Philosophiae* di Boezio, iv 4 127-31, là dove si parla dell'apparente ingiustizia della provvidenza divina.³⁵ Rifeo – lo ha osservato in particolare Paratore – rappresenterà « l'ultimo e altissimo omaggio tributato da Dante al suo Virgilio », ³⁶ quasi un risarcimento della sua condanna al limbo, che si aggiunge (sommessamente) all'esplicito e diffuso riconoscimento di Stazio nel *Purgatorio* (xxi 94-102 e xxii 64-95). E si potrà tener conto dell'inciso virgiliano « dis aliter visum »: Dante avrà forse voluto contrapporre all'insensibilità degli « dèi falsi e bugiardi » la superiore giustizia del vero Dio dei cristiani, che ha

256, a interpretare l'opposizione « plora »/« piagne » come « una spia linguistica della dicotomia "valori cortesi/valori borghesi" ».

32. Annotiamo di passata che un esempio di forma metatetica (*decliva*) ricorre anche in Alberto della Piagentina (vd. *Corpus OVI*). La forma modellata sul latino (*declive*) si affermerà molto più tardi.

33. Chiosava argutamente CESARI, to. III p. 1440: « qui piglia il poeta tre colombi a una fava ».

34. Come osserva GABRIELI, *Il canto XX*, cit., p. 271, « resta qui almeno una parvenza di correttezza procedurale ».

35. Vd. J.A. SCOTT, *Dante, Boezio e l'enigma di Rifeo ('Paradiso' xx)*, in SD, vol. LXI 1989, pp. 187-92, alle pp. 190-92; le parole di Boezio sono in effetti quasi sovrapponibili a quelle di Virgilio: « de hoc quem tu iustissimum et aequi servantissimum putas omnia scienti providentiae diversum videtur ». Va precisato comunque che l'allegazione boeziana si legge già in BUTI, vol. III p. 407, a commento di *Par.*, xiii 130-42, ossia dell'ammonizione di san Tommaso sull'imperscrutabilità del Giudizio finale.

36. PARATORE, *Il canto XX*, cit., p. 281.

premiato Rifeo;³⁷ e forse avrà tratto spunto dalla parentetica per introdurre *ex novo* il particolare di un Rifeo esplicitamente avverso al «puzzo [...] del paganesmo».³⁸ Non credo, invece, abbia rilievo il fatto che Rifeo fosse troiano: dunque il suo esser morto «per una patria, da cui doveva venire Enea, voluto dalla Provvidenza lontano fondatore di Roma».³⁹ Più che inseguire motivazioni particolari conterà, come si diceva, l'insistenza sull'insondabilità della grazia divina, del «non misurabile abisso della grazia», come diceva Cesari, to. III p. 1441, richiamando *Act.*, 10 34.

Ma è ben vero che non si può prescindere dal fatto che nell'*Eneide* quello di Rifeo è poco più di un nome tra i tanti che nei poemi epici vengono addensati nelle scene di battaglia, a suggerire le dimensioni della strage. Proprio in questa sua condizione di quasi-anonimo sta, se non m'inganno, una delle ragioni della sua presenza in compagnia di personaggi di altissima fama, da Davide a Guglielmo II. E viene in mente una circostanza simile: una «persona umile e peregrina», Romeo di Villanova, era stata esaltata proprio nel *Paradiso* al punto da chiudere uno dei canti più solenni e ideologicamente impegnati, quello di Giustiniano (VI 127-42). Rifeo offre a Dante l'occasione per ribadire un concetto fondamentale del Cristianesimo, quasi una preconditione per accedere alla virtù, vale a dire il valore dell'umiltà. Si tratta, com'è ben noto, di una radicale novità del Cristianesimo rispetto al sistema valoriale dell'etica greca e latina. E sono altresì noti i tentativi, da parte dei filosofi cristiani a partire da san Tommaso, di conciliare l'esaltazione aristotelica della magnanimità e la depressione dell'umiltà:⁴⁰ una posizione che nel *Convivio* (I 11 18-20) lo stesso Dante aveva fatto sua, ma solo dalla particolarissima specola della difesa del volgare.

È stato giustamente rilevato che anche la celebre esaltazione dei “poveri” che apre il “Discorso della Montagna” è in primo luogo esaltazione degli umili, non necessariamente di chi versa nella povertà materiale, anche se le due condizioni, specie nell'antichità, coincidevano.⁴¹ Si tenga anche conto che

37. È ancora un'osservazione di PARATORE, op. cit., p. 311. E già VELLUTELLO, to. III p. 1557, sulla scorta di *Prov.*, 16 5, aveva richiamato la centralità della giustizia nella morale cristiana, più accetta a Dio che non l'«immolare hostias».

38. L'osservazione è di PADOAN, s.v. *Rifeo*, cit., p. 924.

39. LESCA, *Il canto XX*, cit., p. 19. In modo più sfumato la stessa supposizione sembra ricavarsi anche da G. BARBERI SQUAROTTI, *L'ombra di Argo. Studi sulla 'Commedia'*, Torino, Genesi, 1986, p. 263.

40. Vd. da ultimo, con riferimento ai volgarizzamenti del *De regimine principum* di Egidio Romano, il documentato saggio di F. PAPI, *Il vocabolario delle virtù nell'Egidio volgare: magnanimità, virtù honoris amativa, umiltà*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», s. v, vol. IV 2012, pp. 379-413.

41. L'osservazione si deve a R.-A. GAUTHIER, *Magnanimité. L'idéal de la grandeur dans la philosophie*

l'umiltà rappresenta il corrispettivo positivo di quello che è il primo dei vizi capitali (come mostra anche la sua collocazione nel *Purgatorio*): la superbia. È stata richiamata in merito la formulazione di san Bernardo, peraltro nel solco di una tradizione secolare, secondo la quale « opposte e inseparabili, superbia e umiltà costituiscono la coppia primigenia alla quale va ricondotta la doppia figliolanza dei vizi e delle virtù ». ⁴² Oltretutto, due dei sei personaggi qui rappresentati, Davide e Traiano, figurano – l'uno accanto all'altro, come qui – ⁴³ anche nel *Purgatorio*, nelle rappresentazioni esemplari scolpite nella parete della prima cornice. L'associazione delle due virtù, la giustizia e l'umiltà, è espressamente richiamata nel caso di Traiano: il valore dell'episodio della vedovella non sta tanto nell'atto di giustizia compiuto in quella circostanza, quanto nell'umiltà di cui l'imperatore dà prova, occupandosi personalmente delle ragioni di una donnetta e antepoendo quelle ai suoi impegni militari: « giustizia vuole e pietà mi ritene » è la divisa di Traiano in questa occasione (*Purg.*, x 93).

La tensione lirica dell'esordio di questo canto si traduce anche nella preziosa selezione di gallicismi: oltre al già citato *allumare* (« alluma » v. 1), « parvente », v. 5, e « flailli » (se vale 'flauti'), v. 14. Nella presentazione dei sei beati esemplari – come, a maggior ragione, nella successiva argomentazione teologica dell'aquila – il provenzale e il francese della lirica moderna cedono il passo al latino filosofico e scientifico: « circonferenza », v. 49, ⁴⁴ « crastino », v. 54, « dedutto », v. 58. Dopo aver rivelato i nomi dei sei spiriti che si concludono con quello di Rifeo, il meno prevedibile di tutti, l'aquila tace, effondendo la propria gioia sublime (vv. 73-84):

Quale allodetta che 'n aere si spazia
prima cantando, e poi tace contenta
de l'ultima dolcezza che la sazia,
tal mi semiò l'imgo de la 'mprenta
de l'eterno piacere, al cui disio
ciascuna cosa qual ell' è diventa.

païenne et dans la théologie chrétienne, Paris, Vrin, 1951, p. 400, il quale fa notare come la limitazione che si legge in *Mat.*, 5 3, contenga la significativa aggiunta di τῷ πνεύματι (lat. *spiritu*), a differenza di *Luc.*, 6 20, proprio per sottolineare questo aspetto.

42. C. CASAGRANDE-S. VECCHIO, *I sette vizi capitali. Storia dei peccati nel Medioevo*, Torino, Einaudi, 2000, p. 15. Vd. inoltre F. TATEO, s.v. *Umiltà*, in *ED*, vol. v pp. 819-21, e F. FORTI, s.v. *Superbia e superbi*, ivi, pp. 484-87.

43. La circostanza non sfugge all'occhio attento del PORENA, *ad l.*

44. Dante – annota TOMMASEO, to. III p. 1905 – « non teme le parole scientifiche per lunghe che siano ».

E avvegna ch'io fossi al dubbiar mio
 lí quasi vetro a lo color ch'el veste,
 tempo aspettar tacendo non patio,
 ma de la bocca, « Che cose son queste? »,
 mi pinse con la forza del suo peso:
 per ch'io di coruscar vidi gran feste.

All'immagine di un'aquila puramente simbolica, ed esplicitamente contrapposta alle « aguglie mortali », subentra ora quella di un uccellino reale, còlto nella vivezza del suo volteggiare e della sua effusione canora. Il paragone dell'allodetta (« tra le similitudini piú celebrate della Commedia »)⁴⁵ servì a Benedetto Croce per contrapporre la « schietta poesia » dantesca, che si traduce in « piccole liriche perfettissime », alle immagini allegoriche come appunto quella della « mostruosa aquila, col suo becco parlante o cantante ».⁴⁶ Lo spunto di partenza risale ai versi del trovatore Bernardo di Ventadorn *Can vei la lauzeta mover*,⁴⁷ e anche nella fonte l'immagine « evoca la ben nota metafora dell'anima che, elevandosi a Dio con quelle che una diffusa tradizione esegetica chiama le “penne della contemplazione”, per un istante riesce a gustare il gaudio soprannaturale ».⁴⁸ Ma il quadro in cui la figurazione si inserisce è assai diverso. Nel trovatore il rapimento gioioso della lodoletta che oblia sé stessa abbandonandosi all'aria introduce un fiero contrasto con l'io poetante, travolto dalle pene amorose;⁴⁹ in Dante l'immagine di letizia è perfettamente congruente con lo specifico figurato (l'aquila) e col contesto complessivo.

A proposito di questa similitudine, converrà sottolineare un elemento che non è affatto usuale in Dante (né, prima di lui, nei poeti siciliani o stilnovisti)⁵⁰

45. G. ALBINI, *Il canto xx del 'Paradiso'*, Firenze, Sansoni, 1913, p. 25.

46. B. CROCE, *La poesia di Dante*, Bari, Laterza, 1958 (1920¹), p. 145.

47. PORENA, *ad l.*, rifiutava vivacemente questa ascendenza, ammonendo in generale – con una severità che oggi giudicheremmo eccessiva – che il « ricordare in un commento un altro autore ha un significato solo quando possa ritenersi che senza quell'esempio il poeta non avrebbe usato quell'immagine, quella frase, quella parola. In tutti gli altri casi è mostra di erudizione del commentatore, ma è offesa a colui che si commenta ».

48. L. LAZZERINI, *Letteratura medievale in lingua d'oc*, Modena, Mucchi, 2010, p. 96. Un'impegnativa ricognizione dei livelli di lettura della lirica di Bernardo in rapporto col riecheggiamento dantesco era stata compiuta in precedenza dalla stessa studiosa: *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*, a cura di L. COGLIEVINA e D. DE ROBERTIS, Firenze, Le Lettere, 1998, pp. 165-88.

49. Né molto diverso è il senso del paragone nell'imitazione dugentesca di Bondie Dietaiuti (canzone *Madonna, m'èe avenuto simigliante*).

50. Cfr. risp. W. PAGANI, *Repertorio tematico della scuola poetica siciliana*, Bari, Adriatica, 1968, pp. 444 e 447, e E. SAVONA, *Repertorio tematico del dolce stil nuovo*, ivi, id., 1973, pp. 370-72.

e che contribuisce alla particolare suggestione di questa immagine: ossia il fatto che il figurante uccellino sia evocato per la dolcezza del suo canto. Gli uccelli suscitano abitualmente altre associazioni nella fantasia dantesca; limitando l'esemplificazione al *Paradiso*: l'affetto tra compagni (xxv 19-24), l'amore materno (xxiii 1-12), l'ipotetico scambio delle relative nature (xxvii 13-15), un particolare movimento (xviii 73-78; xxi 34-42). Come osserva Frascino, altri due paragoni uccellini sono dedicati allo stesso figurato di cui ci stiamo occupando, l'aquila, e in situazioni assai simili alla nostra:⁵¹ in xix 34-36 l'aquila manifesta la propria gioia accingendosi a soddisfare i dubbi di Dante a proposito della giustificazione per fede: « Quasi falcone ch'esce del cappello, / move la testa e con l'ali si plaude, / voglia mostrando e faccendosi bello »; in xix 91-96, a conclusione del suo discorso, l'aquila rinnova la sua letizia caritatevole nei confronti di Dante: « Quale sovresso il nido si rigira / poi c'ha pasciuti la cicogna i figli », ecc.

La struttura e la funzione del paragone dei vv. 73-78 sono chiare, anche se la puntuale esegesi della seconda parte non è agevole. I punti critici sono almeno due: l'interpretazione di « piacere » (v. 77), che può valere 'bellezza' o 'volontà' e la costruzione del periodo (« imago » può alludere senz'altro all'aquila – già definita « la bella image » in xix 2 – e in questo caso il successivo complemento indiretto presuppone un sottinteso *contenta*; ma potrebbe anche reggere « de la 'mprenta dell'eterno piacere », costituendo dunque una più complessa perifrasi per 'aquila'). Ritengo più probabili le prime alternative di ciascun dilemma; e più efficace di altre la parafrasi-commento del Chimenz: « l'aquila (l'*imago*) mi sembrò tacere contenta dell'impronta di Dio, *eterno piacere*,⁵² della quale impronta aveva parlato alla fine del suo discorso ».

3. L'eccezionalità della salvezza di due pagani – sottolineata dalla struttura del precedente discorso dell'aquila e tradotta visivamente in un paragone che sottolinea la gioia di rivelare a Dante una verità così ardua e misteriosa – trova espressione anche nelle parole di Dante-personaggio: « Che cose son queste? » (v. 82); parole che sembrano quasi sfuggire alla volontà del parlante, sospinte come sono dall'urgenza del suo stupore.⁵³ È una frase con « un timbro di immediatezza popolare unico nel parlare paradisiaco » (Chiavacci Leonardi, *ad l.*),⁵⁴ che

51. Vd. Rossi(-FRASCINO), to. III p. 1389.

52. O meglio *Eterno Piacere*, con le maiuscole, come stampa A. Lanza, in DANTE ALIGHIERI, *La Commedia. Nuovo testo critico secondo i più antichi manoscritti fiorentini*, Anzio, De Rubeis, 1996, *ad l.*

53. Si noti che « [il] dubbiar mio » è il soggetto sia di « patío » sia di « pinse ».

54. In effetti strutture comparabili a questa ricorrono tipicamente nell'*Inferno* o nel *Purgatorio*; cfr. per es. *Inf.*, III 32; XXI 127; *Purg.*, XXIII 13; XIII 34; XXIX 21.

conferma ciò che le anime beate già sanno, dal momento che il « dubbiar » di Dante è « quasi vetro a lo color ch'el veste » (v. 80).⁵⁵ L'esplicita richiesta di Dante dà luogo a un lungo intervento del « benedetto segno » (cinquantuno versi) sulla dottrina della predestinazione (vv. 85-138).

Anche se il discorso dell'aquila dà largo spazio a una componente narrativa (la vicenda della salvazione di Traiano e Rifeo, che si presta bene a illustrare il tema della predestinazione divina e della sua insondabilità da parte dell'uomo), questa parte del canto condivide le caratteristiche soluzioni espressive messe in atto nelle sezioni filosofico-dottrinali. Due soprattutto: il primo è il ricorso al latino scolastico, adattato al volgare (« quiditate », « prome », e, più notevoli perché di pertinenza morfologica, « passi » e « passuri ») o mantenuto nella veste originaria (« *Regnum celorum* »). Vv. 91-96, 103-5:

Fai come quei che la cosa per nome
apprende ben, ma la sua quiditate
veder non può se altri non la prome.

Regnum celorum violenza pate
da caldo amore e da viva speranza,
che vince la divina volontate [...].

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

Le quattro forme italianizzate devono a Dante la loro fortuna, più o meno esile, nella lingua italiana. Interessante, per mostrare il peso della *Commedia* nella tradizione poetica successiva, il caso di « prome » 'estrae, manifesta': gli esempi ricavabili dai dizionari storici e dal *Corpus OVI* si riducono pressoché interamente alla stessa forma usata da Dante (la 3^a persona del presente indicativo), nella medesima posizione di rimante, denunciando così il riconosciuto modello.⁵⁶ Nell'espressione « quel d'i passuri e quel d'i passi piedi », che riprende il v. 105 del canto XIX (« né pria né poi ch'el si chiavasse al legno »)

55. La lezione da accogliere è « ch'el veste » (con *che* complemento oggetto riferito al colore; così recano concordemente, del resto, Petrocchi, Lanza e Sanguineti). L'alternativa *che 'l veste* – naturalmente indecidibile sul piano della tradizione testuale – urterebbe contro una difficoltà logica bene esposta dal PORENA: « Un vetro rivestito di colore sarebbe coperto, e come potrebbe invece farlo trasparire? La similitudine deve invece evocare un vetro che copra dei colori », per esempio una pittura o anche, si può aggiungere, il liquido colorato contenuto in un vaso.

56. Cfr. TB e *GDLI*, entrambi s.v. *Promere*. *Prome* ricorre in Boccaccio (*L'amorosa visione*), Cicerchia, Saviozzo, Lorenzo de' Medici, Pellegrino da Castiglion Fiorentino, Benedetto Accolti e, dopo uno iato di quattro secoli, in Leopardi e Carducci (ricavo l'esempio del Saviozzo da *LIZ*).

modificandone le soluzioni espressive,⁵⁷ *passo* (da *PASSUS*, participio di *PATOR*) era stato già usato da Guittone;⁵⁸ per *passuro* si può citare un esempio di poco successivo a quello dantesco, nella *Nuova Cronica* di Giovanni Villani, là dove il cronista riporta un sermone di Roberto d'Angiò ai Fiorentini (*Cristo passuro*).⁵⁹ Si possono ricordare anche il « tota » del v. 132 – già adoperato in *Par.*, vii 85, sempre in rima – e il latinismo semantico « aspetti » 'viste' del v. 131, che peraltro era largamente usato. Non è invece un latinismo « pate » 'patisce' (v. 94), che abbiamo già incontrato al v. 31.

Come si è visto, il latino può convivere col volgare come accade nel v. 94, il cui primo emistichio ripete un passo evangelico, tradotto e commentato nel secondo emistichio e nei due versi successivi.⁶⁰ Il Porena si è chiesto: « Perché Dante cita il passo evangelico metà letteralmente e metà traducendo? Probabilmente solo per poterne fare un endecasillabo ». In realtà, credo che qui agisca lo stesso impulso che consigliava ai predicatori – da Giordano da Pisa fino almeno al Settecento – l'inserimento di brani in latino anche nelle prediche di più forte colorito popolare (basti pensare a san Bernardino da Siena) con intento veridittivo: se espressamente richiamata, la parola sacra è il punto di partenza, e può essere glossata, commentata e amplificata, ma non completamente sostituita.

La stessa esigenza può valere quando Dante riprende tipiche argomentazioni scolastiche, pur senza rifarsi direttamente a una fonte precisa (per esempio in *Par.*, xiii 100: « non si est dare primum motum esse », nel discorso di san Tommaso sulla sapienza di Salomone). In altri casi, il latino risponde all'intento di innalzare il registro, adeguandolo a momenti di particolare solennità: l'esempio più tipico è certo nel saluto di Cacciaguida (*Par.*, xv 28-30); ma si pensi anche alla formula di ringraziamento a Dio pronunciata da Giustiniano all'inizio del canto vii, in cui Dante mescola liberamente formule liturgiche con ebraismi rari (« *malacòth* ») e neoformazioni medievali (« *superillustrans* »).

L'altro elemento che può considerarsi tipico delle sezioni dottrinali è un istituto stilistico: il poliptoto, e in generale la ripresa della stessa parola o di parole corradicali nel medesimo verso o in versi contigui. Non si tratta di giochi retorici fini a sé stessi e nemmeno delle consuete procedure nobilitanti

57. Da un lato si vira in direzione latineggiante (con l'ardito participio futuro « passuri »), dall'altro si fa emergere un particolare realistico, quello dei « piedi » inchiodati alla croce.

58. Cfr. A. LANCI, s.v. *Passo, passuro*, in *ED*, vol. iv p. 346.

59. Vd. VILLANI, *Nuova Cronica*, vol. iii p. 38.

60. « [A diebus autem Ioannis Baptistae usque nunc] regnum caelorum vim patitur, et violenti rapiunt illud » (*Mat.*, 11 12).

che segnano momenti di particolare significato (come avveniva, per citare un esempio di questo stesso canto, per le anafore e i parallelismi con i quali l'aquila presenta i sei beati). La necessità di scandagliare questioni teologiche complesse o, come in questo caso, dai risvolti apparentemente paradossali, impone che le parole chiave del ragionamento siano ribadite e, per così dire, sviscerate nella loro funzione di snodi argomentativi. Ripercorrendo gli esempi appena citati, potremo facilmente cogliere la concentrazione delle figure etimologiche in corrispondenza dei capisaldi della dottrina della predestinazione, di cui Dante vuol dare qui una robusta sintesi. Così è per il diverso “vedere” – cioè per l'accesso alle verità soprannaturali per via di diretta e immediata esperienza, non sulla base di un ragionamento probabilistico – da parte dei beati e da parte di Dante (« Io *veggio* che tu credi queste cose / perch' io le dico, ma non *vedi* come », vv. 88-89); per il “credere” fondato su un atto di fede, anche se l'oggetto rimane inconoscibile (« [...] che tu *credi* queste cose / [...] / sí che, se son *credute*, sono ascose », vv. 88 e 90); per la distinzione tra volontà assoluta e volontà condizionata in Dio (« ma *vince* lei perché vuole esser *vinta*, / e, *vinta*, *vince* con sua beninanza », vv. 98-99); per la fede di Traiano redivivo e per la carità che lo rese degno del paradiso (« *credette* in lui che potèa aiutarla; / e *credendo* s'accese in tanto foco », vv. 114-15); per l'impossibilità, per l'« occhio » umano, di penetrare nel mistero della grazia divina, che permise all'« occhio » di Rifeo di antivedere la futura redenzione (« non pinse l'*occhio* infino a la prima onda / [...] / l'*occhio* a la nostra redenzion futura », vv. 120-23); per il “battesimo”, il primo e fondamentale sacramento cristiano, che Rifeo, grazie alla virtù teologali da lui possedute, poté ricevere piú di mille anni prima della sua istituzione (« li fur per *battesmo* / [...] / dinanzi al *battezzar* piú d'un millesmo », vv. 127-29); per il completo adeguamento del beato alla volontà di Dio e al bene da lui emanante (« perché il *ben* nostro in questo *ben* s'affina, / che quel che *vole* Iddio, e noi *volemo* », vv. 137-38).

Questa correlazione tra densità argomentativa filosofico-teologica e rilievo espressivo attraverso il poliptoto è largamente praticata nel *Paradiso*. Ad esempio: v 7-9,⁶¹ 27, 50 (Beatrice illustra la dottrina del voto: « Io *veggio* ben sí come già resplende / ne l'intelletto tuo l'eterna luce, / che, *vista*, sola e sempre amore accende »; « che Dio *consenta* quando tu *consenti* »; « pur l'*offerere*, ancor ch'alcuna *offerta* / si permutasse »); vii 20, 27, 50-51, 106-9 (Beatrice illustra la dottrina dell'Incarnazione e della Passione: « come *giusta* vendetta *giustamente* / punita fosse »; « *dannando* sé, *dannò* tutta sua prole »; « quando si dice che

61. Preparati già dai versi precedenti: « si vede » (v. 2), « perfetto veder » (v. 5) e anche « viso » (v. 3).

giusta vendetta / poscia venghiata fu da giusta corte»; « Ma perché l'ovra tanto è piú gradita / da l'operante, quanto piú appresenta / de la bontà del core ond' ell' è uscita, / la divina bontà, che 'l mondo imprenta »); VIII 133-34 (Carlo Martello illustra la diversità delle indoli umane: « Natura generata il suo cammino / simil farebbe sempre a' generanti »).

Nella leggenda di Traiano, due versi presentano una lezione dubbia. Si tratta dei vv. 108-9, in cui si rievoca la preghiera di Gregorio Magno, il quale ottenne che Traiano fosse richiamato in vita per potersi convertire: « e ciò di viva spene fu mercede, / di viva spene, che mise la possa / ne' prieghi fatti a Dio per suscitarla » (vv. 108-10). La quasi totalità della tradizione manoscritta legge *diuina* in luogo di *di viva*; il Petrocchi – come altri prima di lui – pensa al frequente scambio *u/n* in posizione intervocalica, dato che la rappresentazione grafica della labiodentale in questa posizione era, com'è noto, <u>. Come avviene quando ci si trova di fronte a congetture, sono possibili (che non vuol dire piú probabili) altre soluzioni: il Lanza, *ad l.*, concorda col Petrocchi per il v. 108, ma legge *divina spene* al 109, ritenendo che i copisti abbiano livellato la prima lezione sulla seconda, e spiega: « il ritorno in vita dall'Inferno dell'anima di Traiano fu premio della viva speranza di san Gregorio; e poi [*scil.* Dante] precisa: “di una speranza sublime (*divina*)” ».⁶² Il Sanguineti, sforzandosi di giustificare la lezione tràdita, distribuisce diversamente pause e segni d'interpunzione e legge: « e ciò divina spene fu – mercede / divina! –, spene che mise la possa, ecc. ».⁶³

Anche in questa parte del canto le terzine attribuite a Traiano e a Rifeo si equivalgono: quattro terzine per ciascuno. Il notevole spazio assegnato, equanimemente, ai due pagani assurti nel paradiso è un modo per ribadire la centralità nell'economia del canto; conoscendo l'importanza che Dante assegna ai numeri e alle proporzioni delle parti rispetto al tutto, non sembrerà

62. L'ipotesi è sostenibile, essendo accertato in Dante l'uso estensivo dell'agg. *divino* col valore appunto di 'sublime, eccezionale' (cfr. L. ONDER, s.v. *Divino*, in *ED*, vol. II p. 528); mantenendosi fedeli alla semantica originaria – che è quella piú fittamente rappresentata in Dante e in genere nella lingua dell'epoca – si potrebbe interpretare *divina* come un vero e proprio aggettivo di relazione: 'della speranza in Dio'.

63. DANTIS ALAGHERII *Comedia*, ed. critica per cura di F. SANGUINETI, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2001, *ad l.* Il secondo volume del dittico sanguinetiano (*Appendice bibliografica 1988-2000*, ivi, id., 2005), com'è noto, contiene « un commento filologico ai luoghi controversi » senza chiose interpretative. Una possibile parafrasi dei versi secondo la lezione messa a testo dall'editore potrebbe essere la seguente: 'e ciò si dovette alla speranza in Dio – per grazia divina! – una speranza che infuse efficacia', ecc. Ma, se è così, sembra difficile che *divina spene* ripetuto in due versi successivi possa appartenere a contesti sintattici tanto difforni.

futile annotare che i versi complessivamente dedicati ai due personaggi nel canto xx sono trentasei, vale a dire quasi un quarto del totale.

4. Un paio di notazioni puntuali. L'eccezionale giustizia di Rifeo è ricordata in una terzina che riecheggia – per ritmo e struttura, non per le parole adoperate – l'elogio di san Tommaso per la sapienza di Salomone: « entro v'è l'alta mente u' sí profondo / saver fu messo, che, se 'l vero è vero, / a veder tanto non surse il secondo » (*Par.*, x 112-14); anche in *Par.*, xx 119-21, c'è l'aggettivo *profondo*, per giunta in inarcatura (là « profondo / saver », qui « profonda / fontana »), ora riferito alla misteriosa scaturigine della Grazia, e soprattutto c'è una consecutiva contenente un riferimento iperbolico.⁶⁴

« Paganesimo » figura un'altra volta nella *Commedia*, anche lí in rima, e precisamente in *Purg.*, xxii 91, a proposito della condizione di un altro pagano che Dante immagina convertito, Stazio. Se Stazio era un « chiuso cristian » e aveva scontato la propria « tepidezza » passando piú di quattrocento anni nel girone degli accidiosi, Dante fa di Rifeo un campione del Cristianesimo, intento addirittura a riprendere « le genti perverse » che professavano dottrine fallaci.

Notevole è l'uso di una parola di forte impatto realistico e “comico” come « puzzo » (v. 125).⁶⁵ *Puzzo* e, una volta, *puzza* ricorrono altre sei volte nella *Commedia*: quattro volte in senso proprio (*Inf.*, ix 31; xi 5; xxix 50; *Purg.*, xix 33); una volta in un'accezione che convoglia il senso proprio e quello metaforico (« il villan d'Aguglion » e gli altri inurbati a Firenze suscitano lo sdegno di Cacciaguida in primo luogo per la loro avidità, ma forse anche per il sentore rustico che emanano, *Par.*, xvi 56); un'ultima volta, infine, in un contesto fortemente metaforico (è il « puzza » brandito da san Pietro contro Bonifacio VIII in *Par.*, xxvii 26). Nel nostro passo « puzzo » è riferito ai pagani, secondo un'accezione che non è solo genericamente spregiativa ma che era portatrice di un significato preciso, ben esplicitato dal Buti nel suo commento (vol. iii pp. 575-76):

imperò che ogni pagano pute, e questa è cosa che manifestamente si vede: imperò che, accostandosi uno cristiano ad uno infidele, sente da quello procedere uno grande puzzo di lezo che non si sente dal cristiano: imperò che la carne sua è mondata per la passione di Cristo, e quella del pagano è infetta: imperò che 'l cristiano si lava ne la fonte del batesimo che lava insieme la carne e l'anima.

64. A giudizio di TORRACA, *ad l.*, anche l'avverbio « mai » avrebbe una particolare carica fonico-espressiva: « suona come colpo di porta, che si chiuda in faccia all'indiscreto ».

65. Anche prescindendo dal significato, la compagine fonica di *puzzo/-a* contraddice con quelle due zeta alle restrizioni che Dante assegna ai *vocabula grandiosa* in *D.v.e.*, II 7 5.

L'aquila conclude il suo dire con un'invocazione alla predestinazione e un' ammonizione agli uomini che pretendono di conoscere l'inconoscibile. Tornano qui temi e motivi frequenti nel *Paradiso* (e talvolta anche nel *Purgatorio*): la deplorazione dei mortali, insieme superficiali e superbi, e il fiducioso affidarsi a Dio, che rende le anime pienamente appagate del grado di beatitudine conseguito (vv. 139-48):⁶⁶

Cosí da quella imagine divina,
per farmi chiara la mia corta vista,
data mi fu soave medicina.
E come a buon cantor buon citarista
fa seguitar lo guizzo de la corda,
in che piú di piacer lo canto acquista,
sí, mentre ch'e' parlò, sí mi ricorda
ch'io vidi le due luci benedette,
pur come batter d'occhi si concorda,
con le parole mover le fiammette.

Le terzine conclusive del canto rinnovano l'intensa creatività figurale che lo aveva aperto. Si parte da due immagini già sperimentate: la « corta vista » umana richiama « la veduta corta d'una spanna » che la stessa aquila aveva rimproverato a Dante nel canto precedente (xix 81); e « medicina » in accezione figurata rimanda addirittura a *Inf.*, xxx, là dove Virgilio rimbrotta aspramente Dante che ha indugiato a osservare la rissa tra maestro Adamo e Sinone (per poi consolarlo: « e poi la medicina mi riporse », *Inf.*, xxxi 3). Il tema dell'armonia celeste – in particolare la perfetta rispondenza tra i vari beati – aveva aperto il canto, con la grande figurazione astronomica del sole la cui luce si traduce e si riflette in quella delle stelle; alla suggestione luminosa seguiva subito dopo il tema musicale, affidato anche al realismo di singoli strumenti: « flailli » (se vale 'flauti'), « cetra », « sampogna ». Anche questi versi finali esaltano l'armonia del paradiso, ribadendo il concetto con due paragoni in sequenza in appena sette versi: le fiammelle di Traiano e di Rifeo si muovono con simultaneità rispetto alle parole appena pronunciate dall'aquila, così come un esperto citarista sa adeguare il proprio strumento alla voce di un cantore; e ciò avviene simultaneamente e spontaneamente, proprio « come batter d'occhi » (la locuzione dantesca è l'antenato, nemmeno troppo distante come assetto linguistico, del nostro familiare *in un batter d'occhi*). E se l'immagine che aveva aperto il

66. Il tema era stato affrontato da Piccarda Donati, per rispondere a una richiesta di Dante (*Par.*, III 70-87).

canto sembra nascere – lo abbiamo già notato – da una libera impressione del poeta piuttosto che da una similitudine architettonicamente strutturata (« mi venne a mente »), anche la conclusione è segnata da un verbo che fa riferimento alla rielaborazione della memoria individuale (« sí mi ricorda »).

Ciò stringe in un quadro di grande coerenza formale e strutturale inizio e conclusione del canto, accentuandone dunque i tratti di autonomia. Né è certo un caso che le « fiammette » dell'ultimo verso siano proprio quelle dei due pagani miracolosamente rinati a vita cristiana: in essi Dante ha voluto condensare esemplarmente il mistero della giustizia divina, il tema portante del xx canto.

LUCA SERIANNI

CANTO XXI

L'INCONTRO CON PIER DAMIANO*

1. L'entrata di Dante nel cielo di Saturno, popolato dalle anime dei contemplanti, coincide con un'intensificazione delle componenti ascetiche ed estatiche, con un conseguente incremento delle pronunzie di ineffabilità. Si accresce insomma il divario tra il grado di beatitudine goduto in quel cielo e le facoltà umane di Dante che, per quanto si potenzino nel corso del suo viaggio, sono sempre meno adeguate all'esperienza spirituale a cui viene ad assistere. Ora, in modo piú accentuato di quanto non fosse avvenuto in precedenza, i suoi sensi non sono piú in grado di sostenere il fulgore del riso che testimonia della maggiore letizia di Beatrice, né di ascoltare i canti gioiosi dei beati. Le sue domande sono destinate a rimanere per il momento insoddisfatte e il grido finale delle anime lo vince sia nella sua veste di pellegrino, che non riesce a comprenderne le parole, sia come poeta, che non trova alcun termine di paragone a cui assomigliarlo. Tutto ciò lascia intendere che nel transito dal cielo di Giove a quello di Saturno si è attuata una sorta di ulteriore scacco intellettuale conseguente a un grado di perfezione di molto superiore. Che la vita contemplativa fosse ritenuta dalla religione cristiana superiore alla vita attiva era un luogo comune, condiviso da Dante quando nel *Convivio* aveva sostenuto che, per quanto attraverso quest'ultima « si pervegna [...] a buona felicitade », quella « ne mena ad ottima felicitade e beatitudine » (iv 17 9). D'altro canto il cammino edificante della *Commedia* si attiene alla stessa logica ascensionale che al principio del suo trattato filosofico si viene a cogliere nell'autobiografia di sant'Agostino, « esempio e dottrina » di un processo « lo quale fu di meno buono in buono, e di buono in migliore, e di migliore in ottimo » (ivi, I 2 14).

Ogni superamento del grado precedente di perfezione presuppone però sempre la sua conquista e il suo possesso irreversibile, e quindi le anime contemplanti si dotano anche delle virtù della vita attiva, come dimostra, nella seconda parte del canto, il focoso impulso combattivo di Pier Damiano contro le degenerazioni dei prelati, con cui dimostra di avere tanto la vocazione dell'asceta, quanto l'energia battagliera del riformatore, come a volere sancire

* *Lectura* tenuta alla Casa di Dante in Roma domenica 7 dicembre 2008, prima d'ora non pubblicata.

la convergenza « fra il desiderio dell'evasione mistica » e la lotta condotta per estirpare i « mondani vizi della Chiesa ». ¹ Non per nulla sono questi i due connotati del canto XXI, per la compresenza di un'aura spirituale di gioiosa beatitudine e insieme di aspra e sarcastica condanna degli ecclesiastici che tralignano. Sotto quest'ultimo punto di vista non c'è quindi soluzione di continuità tra il cielo di Saturno e gli altri tre che lo precedono, dove, nei canti centrali del *Paradiso*, si dispongono momentaneamente i beati che hanno praticato cristianamente e in massimo grado le quattro virtù cardinali: la prudenza, esercitata dagli spiriti sapienti del cielo del Sole, la forza dei combattenti per la fede, ospitati nel cielo di Marte, la giustizia, di pertinenza del cielo di Giove, e infine la temperanza, prerogativa dei contemplanti di Saturno. ²

2. Non c'è dubbio però che soprattutto a inizio di canto Dante deve suggerire al lettore l'entrata in un nuovo cielo e quindi sottolineare il distacco da quello precedente attraverso il rilievo del connotato più distintivo del nuovo luogo. Il passaggio dal cielo di Giove a quello di Saturno avviene infatti in modo inconsueto (vv. 1-12):

Già eran li occhi miei rifissi al volto
de la mia donna, e l'animo con essi,
e da ogne altro intento s'era tolto.
E quella non ridea; ma « S'io ridessi »,
mi cominciò, « tu ti faresti quale
fu Semelè quando di cener fessi:
ché la bellezza mia, che per le scale
de l'eterno palazzo piú s'accende,
com' hai veduto, quanto piú si sale,
se non si temperasse, tanto splende,
che 'l tuo mortal podere, al suo fulgore,
sarebbe fronda che trono scoscende ».

Se per un verso il lettore trova familiare il segnale stilistico di ripresa rappresentato da « Già », ³ per un altro verso rimane interdetto nel non vedere indica-

1. A. SERONI, *'Paradiso', Canto XXI*, in ID., *Da Dante a Verga*, Roma, Editori Riuniti, 1972, pp. 28-38, a p. 36.

2. A segnalare il parallelo tra le virtù cardinali e i cieli è G. LEDDA, *San Pier Damiano nel cielo di Saturno ('Par.' XXI)*, in L'A, n.s., n. 32 2008, pp. 49-72, a p. 50.

3. Se non si è contato male, sono ben nove, oltre a questo, gli esordi di canto introdotti da « già »: « Già era in loco onde s'udia il rimbombo » (*Inf.*, XVI 1); « Io vidi già cavalier muover campo » (XXII 1); « Già era dritta in sú la fiamma e queta » (XXVII 1); « Già era 'l sole a l'orizzonte giunto » (*Purg.*,

to l'usuale incremento di luminosità determinato dal riso di Beatrice. Dante ha appena distolto lo sguardo dall'aquila del cielo di Giove e in particolare dalle « luci benedette » di Traiano e di Rifeo (xx 146) e « rifissa », cioè fissa nuovamente, la sua guida, con un'intensità perfettamente conveniente al cielo della contemplazione, di cui con questo gesto anticipa subito il tratto distintivo. La sua attenzione – questo è il significato di « intento », che qui è sostantivo – è integralmente rimossa da ogni altro pensiero, ma mentre nelle precedenti esperienze paradisiache Dante si era reso conto di essere salito a un nuovo cielo dall'accresciuta bellezza della sua guida, una volta giunto su Saturno ciò non si verifica. Ormai all'ultimo cielo, egli manifesta tutta la sua sorpresa con la congiunzione « e » che acquista un valore quasi avversativo in quanto la prevedibile sintonia coordinata con le sue attese viene delusa. In effetti si tratta di un *hapax*, come dimostrano tutti i precedenti transiti da un luogo all'altro.

Approdata nel cielo della Luna Beatrice era apparsa « sí lieta come bella » (II 28); su Mercurio la si era vista « sí lieta, / come nel lume di quel ciel si mise, / che piú lucente se ne fé 'l pianeta » (v 94-96) tanto da « trasmutar sembiante » (v. 88); arrivando su Venere Dante aveva osservato: « io non m'accorsi del salire in ella; / ma d'esservi entro mi fé assai fede / la donna mia ch'i' vidi piú bella » (VIII 13-15). La *climax* diventa ancora piú esplicita sul sole, dove la salita da un cielo all'altro avviene « di bene in meglio » (x 38). Su Marte Beatrice si era mostrata « sí bella e ridente » da essere annoverata « tra quelle vedute » che sfuggono alla memoria (xiv 79-81). E su Giove « la sua sembianza / vinceva li altri e l'ultimo solere », superiore cioè a come era stata solita apparire le altre volte, compresa l'ultima (xviii 56-57). Giungendo su Saturno viene insomma contraddetta la legge per cui i « vivi suggelli / d'ogne bellezza piú fanno piú suso » e quel « piacer santo [...] si fa, montando, piú sincero » (xiv 133-39), secondo l'enunciato paolino per cui « transformamur a claritate in claritatem » (II Cor., 3 18). Nel cielo di Saturno invece tutti i canonici attributi della « bellezza » (v. 7), dello splendore (v. 10), del « fulgore » (v. 11), sono menzionati *in absentia*. Lo stesso atto mancato del ridere, che nel *Convivio* è detto una « corruscazione de la dilettazone dell'anima, cioè un lume apparente di fuori secondo che sta dentro » (III 8 11), designa una privazione. Includendo nello stesso endecasillabo il momento descrittivo (« E quella non ridea », v. 4) e la sua correlativa spiegazione in discorso diretto (« S'io ridessi »), la stessa Beatrice che non ride previene la domanda di Dante su questa eccezione, spiegando

II 1); « Io era già da quell'ombre partito » (v 1); « Era già l'ora che volge il disio » (VIII 1); « Già era l'angel dietro a noi rimasto » (XXII 1); « Vago già di cercar dentro e dintorno » (XXVIII 1); « Già si godeva del suo verbo » (*Par.*, XVIII 1).

prontamente l'atto di sollecitudine e di amore sotteso a questa assenza di riso, motivato con la volontà di non annichilire i sensi ancora limitati di Dante con l'eccesso del suo fulgore.

Il rinvio – già alluso in *Inf.*, xxx 1-3 – al mito pagano di Semele, che volle vedere Giove in tutto il suo splendore divino finendone annientata, si presta a mostrare la differenza radicale del cristianesimo, nel quale lo stesso Gesù Cristo si abbassa fino a diventare uomo per condurre l'umanità alla salvezza, così come nel paradiso dantesco la divinità si tempera riducendosi a un livello tollerabile alla debole vista di Dante.⁴ Al tempo stesso però non si smentisce il principio della gradualità progressiva, rappresentata dalla Scala di Giacobbe, perché poi Beatrice si rivelerà nella pienezza della sua beatitudine quando nel canto xxiii dirà a Dante: « Apri li occhi e riguarda qual son io; / tu hai vedute cose, che possente / sè fatto a sostener lo riso mio » (vv. 46-48). E allo stesso modo Dante potrà vedere san Benedetto nell'Empireo (xxxii 35) dopo avergli chiesto se potrà sperare di vederlo « con imagine scoperta » (xxii 60), come del resto avverrà con Maria e lo stesso Cristo. Eppure un anticipo dell'irresistibile potenza divina si ha già in questo canto xxi, dove alla fine il grido unisono dei beati impedisce a Dante personaggio di udirlo perché sopraffatto dal fragore.

Mitigando la luce balenante dell'ascesi Dante esce indenne dal cimento con la divinità, all'opposto di Semele, il cui episodio è attinto, per il contenuto, da Ovidio, il quale ricorda che il suo « corpus mortale tumultus / non tulit aetherios » (*Met.*, iii 308-9), e per il lessico da Stazio, che evoca i « cineres semeleaque busta » (*Theb.*, x 903) e come « fulmineum in cinerem monitis Iunonis iniquae / consedit » (ivi, iii 184-85). Il poeta italiano però non rinuncia nemmeno qui a gareggiare con i modelli latini, lasciando indelebile lo stigma del suo espressionismo nella metafora dell'uomo paragonato al fragile ramoscello squassato e divelto dal tuono, simbolo della voce di Giove, ma soprattutto dell'onnipotenza di Dio. D'altro canto tutto il passo è governato da una cura stilistica fuori del comune, anche sul piano delle figure di suono, in virtù delle paronomasie (« intento [...] tolto », v. 3), delle figure etimologiche (« ridea [...] ridessi », v. 4), delle consonanze (« bellezza »-« palazzo », vv. 7-8; « podere »-« fulgore », v. 11), delle allitterazioni delle consonanti labiodentali che forse, combinate con le liquide rotate, acquistano l'effetto fonosimbolico del fragore del tuono (« fulgore »-« fronda », vv. 11-12). Né Dante si accontenta di ciò, visto che le corrispondenze fonetiche continuano

4. Vd. K. BROWNLEE, *Ovid's Semele and Dante's metamorphosis: 'Paradiso' xxi-xxii*, in « Modern Language Notes », a. CI 1986, pp. 147-56.

ancora nei versi successivi con « settimo splendore » (v. 13), « mo misto » (v. 15), « ficca »-« occhi »-« specchi » (vv. 16-17).

In questo senso i primi versi preannunziano lo stile e i temi dell'intero canto: il raccoglimento contemplativo, la prefigurazione della Scala di Giacobbe, nel riferimento di Beatrice alle « scale / de l'eterno palazzo » che paragonano i cieli ai gradini e il paradiso a una sede imperiale, ovvero la « corte » dei beati (xxv 43), il progressivo accrescersi dello sfolgorio della Grazia, che « piú s'accende [...] quanto piú si sale » (vv. 8-9). Si potrebbe perfino azzardare che la rinuncia di Beatrice al suo consueto sorriso sia stata introdotta non casualmente nel cielo dei contemplanti, che idealmente vissero secondo il modello di vita di san Benedetto, la cui *Regula* prescrive di « verba vana aut risui apta non loqui », di non pronunciare parole vane o destinate a suscitare il riso, ovvero di non essere « facilis ac promptus in risu, quia scriptura est "Stultus in risu exaltat vocem suam" ».⁵

3. In effetti il tratto distintivo del canto XXI sembra proprio essere una sorta di teologia negativa quanto mai appropriata alle anime che giunsero a contemplare la visione eterna della divinità macerando i loro sensi mortali e isolandosi dal mondo per vivere integralmente di solitudine e di preghiera. Per un paradosso proprio di una prospettiva mistica, il possesso della beatitudine avviene per sottrazione. Non solo Beatrice non ride per rendersi sostenibile alla vista di Dante, ma anche tutti i beati di Saturno cessano, con una simmetria fatta rilevare da Pier Damiano, i loro canti celestiali che dal cielo di Mercurio a quello di Giove avevano accompagnato l'ascesa del pellegrino. Nel settimo cielo manca la « dolce armonia » di cui su Mercurio aveva parlato Giustiniano (vi 126), come pure l'« *Osanna* » del cielo di Venere (viii 29), o i cori dei beati del Sole che rendono « voce a voce » (x 146) e nemmeno la « melode » udita nel cielo di Marte (xiv 122), né i canti delle anime della coreografia dell'aquila di Giove (xviii 79). A dominare il cielo degli spiriti contemplanti è l'assenza di manifestazioni esteriori, che bene si addice alla concentrazione interiore di questi beati, raccolti in una pensosa meditazione lontana dalle prospettive terrene. La parentesi del silenzio della « dolce sinfonia di paradiso » (v. 59) si chiuderà solo all'arrivo nel cielo delle stelle fisse, nel quale Dante potrà ascoltare la melodia dei « lumi » che « facean sonare il nome di Maria » (xxiii 109-11).

5. GREGORIO MAGNO, *Vita di san Benedetto e la 'Regola'*, trad. it., a cura di A. STENDARDI, Roma, Città Nuova, 2006⁷, pp. 126 e 132. La citaz. biblica viene da *Eclii.*, 21 23, dove al posto di « stultus » si legge il sinonimo « fatuus ». Sul divieto del riso, vd. P.M. ALEXANDER, *La prohibición de la risa en la 'Regula' Benedicti. Intento de explicación e interpretación*, in « *Regulae Benedicti studia* », a. v 1977, pp. 225-83.

L'atmosfera assorta del cielo di Saturno è la stessa che domina la vita degli eremi e dei monasteri, per i quali la *Regula* di san Benedetto prescriveva, in un capitolo apposito « De taciturnitate », che « omni tempore silentium debent studere monachi », perché, citando dai *Proverbi*, 10 19, « in multiloquio non effugitur peccatum ». Non solo, ma, sull'abbrivo del salmo 38 3 (« Obmutui, et humiliatus sum, et silui a bonis »), si prescrive che « interdum propter taciturnitatem debet taceri » perfino « a bonis eloquiis ». ⁶ Non fu da meno in questa condanna Pier Damiano, il quale in un capitolo « De refraenatione linguae » in cui denunciava i pericoli mortali della loquacità ammoniva che « viri perfectio in verbi custodia ponitur ». ⁷ Parrebbe che Dante abbia voluto ricreare nel canto XXI le condizioni piú favorevoli alla meditazione monastica, sopprimendo il canto e il riso, per altro indice della beatitudine di Beatrice, che per giunta rivela l'insolita attitudine a parlare poco, come quando l'autorizzazione con cui consente a Dante di porre i suoi quesiti si limita con la massima laconicità a un mezzo endecasillabo: « solvi il tuo caldo disio » (v. 51), gareggiando in fatto di risparmio verbale con Damiano, allorché spiega che « Tu hai l'udir mortal sí come il viso / [...] onde qui non si canta / per quel che Beatrice non ha riso » (vv. 61-63). E poco prima colei che dispone « del dire e del tacer » di Dante, « si sta » (v. 47), ovvero rimane immobile senza proferir parola. Lo stesso Dante dapprima non parla, ma « dicea pensando » (v. 44), e quindi si esprime con un muto pensiero. Sono tutte prove di quella umiltà richiesta, con un altro paradosso, per innalzarsi a Dio, secondo il precetto evangelico per cui « qui se exaltaverit humiliabitur, et qui se humiliaverit exaltabitur » (*Mat.*, 23 12), puntualmente ripreso nella *Regula* benedettina. ⁸

L'umiltà, la vita claustrale, quieta e austera, la meditazione solitaria, il silenzio non significano affatto, per la visione cristiana di Dante, l'indifferenza e la fuga dalle vicende terrene. L'ascesi e la vita contemplativa servono a purificare lo spirito e a renderlo piú degno e idoneo a intervenire con piú energia, dall'alto della sua purezza, contro la corruzione mondana. A livello simbolico questa necessaria commistione è dichiarata fin dai primi versi del canto che descrivono la situazione astronomica e astrologica del cielo di Saturno (vv. 13-15):

6. GREGORIO MAGNO, *Vita di san Benedetto*, cit., p. 132. Sulla « custodia oris » vigente nel Medioevo, vd. C. CASAGRANDE-S. VECCHIO, *Peccati della lingua. Disciplina ed etica della parola nella cultura medievale*, Roma, Ist. della Enciclopedia Ital., 1987, dove della *Regula* benedettina si parla a p. 437 n. 21 e passim.

7. BEATI PETRI DAMIANI *De vitiorum extirpatione*, in Eius. *Medulla operum omnium*, Friburgi Brisgoviae, Typis Joannis Andreae Satron, 1777, p. 441.

8. GREGORIO MAGNO, *Vita di san Benedetto*, cit., p. 132.

Noi sem levati al settimo splendore,
che sotto 'l petto del Leone ardente
raggia mo misto giú del suo valore.

Di Saturno Dante mette preliminarmente da parte gli aspetti astrologicamente negativi, quelli che lo volevano una « fredda stella, / tarda di corso e di virtù nimicha, / che mai suo raggio non fe' chosa bella ».⁹ Nel *Convivio* ricorda invece che esso « hae due proprietadi [...] l'una si è la tardezza del suo movimento [...] l'altra si è che sopra tutti li altri pianeti esso è alto » (II 13 28). I due attributi della lentezza e dell'altezza sono confacenti a ispirare la vita contemplativa, che richiede molto tempo per apprendere e per giudicare, e a significare la sua superiorità rispetto ad altre predisposizioni. Oltretutto la sua « freddura » (ivi, 13 25) è contemperata dalla natura « ardente » della costellazione del Leone, con cui « mo », al momento della visita di Dante, si trova in congiunzione. Ne discende un influsso « misto », che irradia giú nel mondo una predisposizione contemplativa insieme con uno zelo apostolico, combattivo e portato anche alla vita attiva, grazie al quale coloro che ne sentirono l'influenza « contemplanti / uomini fuoro, accesi di quel caldo / che fa nascere i fiori e ' frutti santi » (XXII 46-48). In questo modo, come ha annotato un critico, « una materia aerea, sfuggente ad ogni controllo sensibile, è mirabilmente sostanziata di affetti, ricordi, passioni, accese indignazioni e fervidi amori ».¹⁰ Ne è conferma l'accostamento di un sostantivo astratto come « splendore » che designa Saturno e di un termine concreto, fisico, corporeo come « petto » riferito al segno del Leone.

4. Mancando gli indizi esteriori che facciano intendere l'arrivo in un nuovo cielo, è Beatrice a informare Dante di questo passaggio, invitandolo subito dopo a osservare con la massima attenzione quello che sta per accadere (vv. 16-24):

« Ficca di retro a li occhi tuoi la mente,
e fa di quelli specchi a la figura
che 'n questo specchio ti sarà parvente ».
Qual sapesse qual era la pastura
del viso mio ne l'aspetto beato

9. CECCO D'ASCOLI, *L'Acerba*, I 1 19-21, vd. l'ed. a cura di M. ALBERTAZZI, Lavis (Trento), La Finestra, 2002, p. XXIV. Su questo aspetto si rinvia a A.A. IANNUCCI, *Saturn in Dante*, in *Saturn from Antiquity to the Renaissance*, ed. by M. CIAVOLELLA and A.A. IANNUCCI, Ottawa (Canada), Dovehouse Editions, 1992, pp. 51-67.

10. P. BREZZI, *Il canto XXI del 'Paradiso'*, in *Nuove lett. dant.*, vol. VII pp. 15-33, a p. 33.

quand' io mi trasmutai ad altra cura,
 conoscerebbe quanto m'era a grato
 ubidire a la mia celeste scorta,
 contrapesando l'un con l'altro lato.

Gli imperativi (« ficca », « fa »), particolarmente energici, raccomandano un'intensa concentrazione, come già era avvenuto quando Beatrice aveva chiesto di aderire con il massimo impegno al suo ragionamento intorno al mistero della Redenzione, allorché aveva detto a Dante: « Ficca mo l'occhio per entro l'abisso / de l'eterno consiglio » (vii 94-95), con un richiamo intratestuale che in questo canto si riaffaccia anche poco dopo, agli stessi numeri di verso (xxi 94-95), dove ci si riferisce di nuovo all'« abisso / de l'eterno statuto ». E anche la doppia metafora dello specchio fa riferimento a una condizione contemplativa e assorta, coerente con l'iconografia di Rachele, la quale « mai non si smaga / al suo miraglio » (*Purg.*, xxvii 104-5). Il cielo di Saturno, per giunta, è presieduto dalle Intelligenze angeliche dei Troni, simili a « specchi [...] / onde refulge a noi Dio giudicante » (*Par.*, ix 61-62). Si crea allora una "specularità" multipla, che forse recupera anche la *derivatio* etimologica dello « speculum » nel significato di 'meditare filosoficamente', giacché gli occhi di Dante devono farsi specchi che accolgono la vista riflettente del pianeta Saturno, il quale a sua volta è specchio della visione divina, di cui Beatrice anticipa l'imminente epifania.

Al comando della sua « donna » (v. 1), il poeta deve distogliere lo sguardo da colei il cui beato semblante è per lui un cibo diletto che nutre la vista, come poi in xxvii 91-92 (« pasture / da pigliare occhi »). E chi sappia quanto sia grande il piacere di ammirarla potrà immaginare quanta sia stata, mettendola sui piatti di una bilancia, la gioia di ubbidirle, superiore perfino alla felicità di contemplarla. Può così finalmente vedere (vv. 25-30)

Dentro al cristallo che 'l vocabol porta,
 cerchiando il mondo, del suo caro duce
 sotto cui giacque ogni malizia morta,
 di color d'oro in che raggio traluce
 [...] uno scaleo eretto in suso
 tanto, che nol seguiva la mia luce.

Con una perifrasi amplificante il cielo di Saturno viene abbinato al nome della divinità di cui porta il nome. Anche in questo caso Dante tralascia ogni riferimento negativo, come quello che lo faceva crudele divoratore dei suoi figli, secondo un mito che traspare solo molto indirettamente in *Inf.*, xiv 100-2.¹¹ In

11. Rea, la madre di Giove, per sottrarlo alla volontà di Saturno di divorarlo, nascose il suo

tutti gli altri contesti Saturno è come qui il « caro duce » che regnò in « optima tempora » (*Mon.*, i 11 1), contrassegnati, secondo quanto asserisce Virgilio nella iv ecloga (v. 6), dal ritorno sulla terra di Astrea, dea della giustizia, e dall'avvento dell'età dell'oro, quando cioè « fu già 'l mondo casto » (*Inf.*, xiv 96). In modo allusivo comincia l'opposizione ricorrente in Dante, di cui aveva da poco ricevuta conferma da Cacciaguida, tra il passato, allorché una divinità benigna regnava su un'umanità felice e innocente, e il presente corrotto, dove la « malizia » è tutt'altro che « morta ». È l'antitesi che si ripresenterà tra poco, a proposito dei monasteri benedettini, nei quali alle origini si viveva « pur con cibi di liquor d'ulivi » (v. 115), proprio come il « secol primo, quant' oro fu bello, / fé savorose con fame le ghiande, / e nèttare con sete ogne ruscello » (*Purg.*, xxii 148-50).

Il sincretismo dantesco fonde il mito pagano dell'età dell'oro con la visione biblica della Scala di Giacobbe, che quindi nella *Commedia* diventa di « color d'oro », come l'età governata da Saturno. Dante potrebbe essersi sentito autorizzato ad aggiungere questo particolare, assente nel *Genesi* (28 12), dallo stesso Damiano, il quale nell'opuscolo *Dominus vobiscum* indirizzato all'eremita Leone chiama « via aurea » quella « strata paliis atque innumeris corrusca lamparibus ». ¹² Le altre differenze, che sostituiscono agli angeli i beati, i quali scendono incontro a Dante, anziché essere anche « ascendentes » oltre che « descendentes » (*Gen.*, 28 12), sono adattamenti al contesto del *Paradiso*, come anche la descrizione insistita della luce abbagliante, di cui nella *Bibbia* non vi è cenno. Il bagliore è dato da un raggio luminoso che investe l'oro della Scala, resa ancora piú accecante dalle anime beate che, nella loro spiritualità, sono dette per metonimia « splendori ».

Tutto cospira ad avvolgere la scena in una visione sfolgorante che coinvolge, a livello connotativo, anche la designazione della vista di Dante come « luce » (v. 30) e quella delle stelle come « lumi » (v. 32). L'aspetto sfavillante è del resto il *Leitmotiv* dell'intero canto, pervaso da una metafisica della luce che, spesso abbinata all'idea del calore della carità, penetra in ogni parte del discorso, dai sostantivi (« chiarezza », v. 90; « fiamma », v. 90; « fiammelle », v. 136; « fulgore », v. 11; « luce », vv. 30, 66, 83; « lucerna », v. 73; « lume », vv. 32, 80; « sfavillar », v. 41; « splendore », vv. 13, 32) agli aggettivi (« chiaro/a », vv. 44, 89), fino ai verbi, prevalenti in quanto indicano l'azione propagatrice (« s'accende », v. 8;

neonato in una grotta del monte Ida, prescelto « già per cuna fida / del suo figliuolo, e per celarlo meglio, / quando piangea, vi faceva far le grida ».

12. PIER DAMIANO, *Dominus vobiscum*, xix, in *PL*, vol. cXLV col. 246.

« ferve », v. 68; « fiammeggiar », vv. 69, 88; « luce », v. 100; « raggia », v. 15; « si schiara », v. 91; « splende », v. 10; « traluca », v. 28).

Deriva invece dalla descrizione della Scala di Giacobbe, esplicitamente citato da Dante (« Infin là sù la vide il patriarca / Iacobbe porger la superna parte », xxii 70-71), il particolare dello « scaleo eretto in suso » (v. 29) che, riprendendo il « cacumen illius tangens caelum » di *Gen.*, 28 12, permette a Dante di registrare una nuova sconfitta percettiva, giacché la sua vista non riesce a vederne la sommità, come si ribadisce anche nel canto successivo, dove san Benedetto chiarisce che « nostra scala », salendo fino all'Empireo, non può che sottrarsi alla sua vista (xxii 68-69), perché la sapienza divina « abscondita est ab oculis omnium viventium; volucres quoque caeli latet » (*Iob*, 28 21). L'immagine della scala bene si presta a rappresentare il cammino verticale dell'esercizio ascetico dell'umiltà e non per caso vi indugia la *Regula* di san Benedetto:

Unde, fratres, si summae humilitatis volumus culmen attingere, et ad exaltationem illam coelestem, ad quam per praesentis vitae humilitatem ascenditur, volumus velociter pervenire: actibus nostris ascendentibus, scala illa erigenda est, quae in somnio Iacob apparuit, per quam ei descendentes et ascendentis angeli monstrabantur [...]. Scala vero ipsa erecta, nostra est vita in saeculo, quae humiliati corde a Domino erigitur ad coelum. Latera enim huius scalae dicimus nostrum esse corpus et animam, in quibus lateribus diversos gradus humilitatis, vel disciplinae, vocatio ascendendo inseruit.¹³

Dopo la visione della scala, lo sguardo di Dante si appunta sulle anime che la percorrono scendendo verso di lui, e per fare comprendere al lettore i loro movimenti ricorre a una similitudine attinta all'esperienza terrena, l'unica che compare nei due canti dei contemplativi, come se si volesse ridurre al massimo ogni riferimento alla realtà,¹⁴ per quanto nell'agiografia medievale sia molto frequente il paragone tra i santi e gli uccelli, che in questo caso chiama in causa le « pole », ossia una specie di cornacchie (vv. 31-42):

Vidi anche per li gradi scender giuso
tanti splendor, ch'io pensai ch'ogne lume
che par nel ciel, quindi fosse diffuso.
E come, per lo natural costume,
le pole insieme, al cominciar del giorno,
si movono a scaldar le fredde piume;
poi altre vanno via senza ritorno,

13. GREGORIO MAGNO, *Vita di san Benedetto*, cit., p. 134.

14. Vd. CHIAVACCI LEONARDI, vol. III p. 575.

altre rivolgon sé onde son mosse,
 e altre roteando fan soggiorno;
 tal modo parve me che quivi fosse
 in quello sfavillar che 'nsieme venne,
 sí come in certo grado si percosse.

Anche nel *Paradiso*, dove il paesaggio è quanto mai rarefatto e le anime si nascondono sotto risplendenti bozzoli di luce, sono frequenti le comparazioni, certo piú tangibili e concrete, con gli animali. I beati del cielo di Mercurio sono paragonati a pesci in una peschiera, i beati di Giove, oltre a formare la coreografia dell'aquila, sono assimilati a gru che si levano in volo per formare lettere alfabetiche, nell'Empireo le anime sembrano sciami di api in volo tra i fiori. Rispetto a questi tipi di analogie, quella con le cornacchie è certo piú modesta, anche se l'elemento comune con i beati riguarda soltanto il loro movimento e non il loro aspetto. Ma poiché nelle biografie di san Benedetto questi viene descritto mentre, nel recarsi da Subiaco a Montecassino, è accompagnato dai corvi, che poi nidificarono presso il monastero da lui fondato, è legittimo ritenere la « intonata all'atmosfera del cielo di Saturno » e all'ambiente eremitico.¹⁵ Nondimeno, perché mai Dante abbia scelto questo genere di volatile non è del tutto chiaro; certo è che l'assunzione delle « pole » non vuole essere realistica o concreta, ma dotarsi di un significato simbolico, proposto tra i primi da Benvenuto da Imola, per il quale questi uccelli « sunt aves humiles et planae, et ita animae contemplantium », e per giunta « amant solitudinem, similiter et ita contemplativi ».¹⁶

Non essendoci nei bestiari altri riscontri che indichino nelle « pole » un'allegoria dell'umiltà, della semplicità e della solitudine, oltretutto contraddetta dal loro vivere in stormi, viene il sospetto che l'interpretazione di Benvenuto sia una personale illazione dipendente dal contesto in cui la similitudine appare. In ogni caso il piumaggio grigio scuro, conferendo ai beati una veste dimessa e scialba, si può benissimo prestare a farne un simbolo di umiltà. Lo stesso Dante può avere attribuito loro dei tratti desunti, piú che dalla loro indole, da ciò che può convenire alla natura dei beati a cui sono assomigliate, come quando è detto che « si movono a scaldar le fredde piume » (v. 36), in cui, come già visto ai vv. 13-14, si potrebbe scorgere l'idea di un temperamento tra l'indole fredda e riflessiva dei contemplativi e il calore combattivo di uno zelo apostolico. Né forse questa compresenza è casuale, se anche Pier Damiano, per scandire i passaggi stagionali e meteorologici, ricorda appunto

15. Vd. G. GÜNTERT, *Canto XXI*, in *Lect. Dant. Tur., Par.*, pp. 325-37, la citaz. a p. 334.

16. BENVENUTO, vol. v pp. 278-79.

nella propria autobiografia agiografica che « lievemente passava caldi e geli » (v. 116).

C'è stato anche chi si è sforzato di individuare nella varietà dei voli delle « pole » le diverse tipologie dei monaci, distinguibili tra i « girovaghi », che « vanno via senza ritorno » (v. 37), gli « eremiti » o « anacoreti », che « rivolgon sé onde son mosse » (v. 38), e i « cenobiti », che « roteando fan soggiorno » (v. 39).¹⁷ In effetti, non si può negare che nelle vite dei monaci ricordati da Dante esistano elementi riconoscibili nel volo delle « pole », in quanto Pier Damiano, il quale dopo la sua attività politica e diplomatica fece ritorno all'eremo di Fonte Avellana, è come le « pole » che « rivolgon sé onde son mosse », mentre Maccario e Romoaldo che, insieme con gli altri frati, « dentro ai chiostri fermar li piedi e tennero il cor saldo » (xxii 49-51), si comportarono come i volatili che « roteando fan soggiorno ». Forse però in questi parallelismi c'è un eccesso di ingegnosità, e i voli delle pole potrebbero invece attestare che ci sono diversi modi di vivere una vita contemplativa, come diverso è il comportamento delle anime sfavillanti sulla Scala, che scendono insieme incontro a Dante, per un concorde e unanime saluto, ma che giunti a un certo gradino diversificano i loro voli. E l'assenza di spiegazioni intorno al loro moto potrebbe alludere di nuovo all'imperscrutabilità dei disegni divini, confacente a una zona del *Paradiso* in cui si è a lungo discusso della predestinazione, il cui mistero trova pochi versi dopo, nella parte centrale del canto xxi, un'estrema conferma.

5. La ripresa del discorso teologico sollevato nel cielo di Giove è dovuta all'ansia di conoscere di Dante, che vorrebbe sapere perché mai, come già è accaduto con Cacciaguida (xv 19-21), un'anima sola tra le tante « piú ci si ritenne » (v. 43), ovvero si sia avvicinata a lui e a Beatrice piú di ogni altra, dimostrando con il suo splendore superiore a tutte l'ardente carità che la anima. Nell'atmosfera raccolta e meditativa di Saturno, il pellegrino si adegua, e pensa, senza dirlo, « Io veggio ben l'amor che tu m'accenne » (v. 45), non avendo ancora ricevuto dalla sua guida l'autorizzazione a parlare (vv. 46-51):

Ma quella ond' io aspetto il come e 'l quando
del dire e del tacer, si sta; ond' io,
contra 'l disio, fo ben ch' io non dimando.

Per ch'ella, che vedëa il tacer mio
nel veder di colui che tutto vede,
mi disse: « Solvi il tuo caldo disio ».

17. Vd. M. PECORARO, *Il canto xxi del 'Paradiso'*, in *Lect. Dant. Scal., Par.*, pp. 733-86, alle pp. 750-52.

Beatrice è, con una perifrasi che ne riconosce l'indiscussa regia di ogni contegno, colei dalla quale Dante si attende, come già in precedenza (viii 40-43; xviii 52-54), le direttive di quando parlare o di quando tacere, e il modo in cui farlo. In assenza, nell'immobile silenzio di lei – conforme alla condizione di generale raccoglimento –, di ogni direttiva, egli non pone la sua domanda, pur avendone il desiderio. E la risposta, consona al laconismo della *brevitas*, è quella di chi, nella perfetta circolarità espressa con il poliptoto « veder »-« vede », legge in Dio sia il tenore dell'interrogativa, sia l'intensa aspirazione ad averne soddisfazione.

Quasi a precludere l'argomentazione di Pier Damiano sulle insufficienze ontologiche dell'uomo, l'esordio di Dante è all'insegna del « non sum dignus » (« La mia mercede / non mi fa degno de la tua risposta », vv. 52-53), in accordo con l'insistenza lessicale sulla natura « mortale » dell'uomo, manifestata sia al v. 11 (« mortal podere ») sia al v. 61 (« tu hai l'udir mortal sí come il viso ») sia ancora al v. 97 (« mondo mortal ») e al v. 124 (« vita mortal »). La sua inadeguatezza è confermata dall'incapacità di vedere – come già è avvenuto in altri incontri –¹⁸ l'anima di Pier Damiano, « vita beata che *si sta* nascosta / dentro a la *sua* letizia » (vv. 55-56). E come il beato si nasconde alla vista, così non si potrà sapere « la cagion che sí presso mi t'ha posto » (v. 57), mentre la risposta al « perché si tace in questa rota / la dolce sinfonia di paradiso, / che giú per l'altre suona sí devota » (vv. 58-60) non può non ribadire tutti i limiti sensoriali dell'uomo, estesi dalla vista all'udito (vv. 61-63):

« Tu hai l'udir mortal sí come il viso »,
rispuose a me; « onde qui non si canta
per quel che Bëatrice non ha riso ».

La spiegazione è secca e lapidaria, simile a un sillogismo bilanciato da due coppie parallele (« udir »-« viso », « non si canta »-« non ha riso ») di cui la seconda introdotta da un'anafora di segno negativo che costituisce la marca distintiva del canto. La stessa risposta di Pier Damiano culmina in un'affermazione di ineffabilità che rimanda il suo essersi avvicinato a Dante all'imperscrutabile disposizione di Dio, da cui dipende l'essere stato « sorteggiato », ossia destinato in sorte, secondo l'accezione che già è in iii 55 (« E questa sorte che par giú cotanto [...] ») e in xviii 105 (« sí come 'l sol che l'accende sortille ») (vv. 64-72):

18. Giustiniano si « annida / nel proprio lume » (v 124-25); Carlo Martello dice di sé che la sua beatitudine lo « tien celato » raggiandolo « dintorno » e nascondendolo « quasi animal di sua seta fasciato » (viii 52-54); Cacciaguada appare « chiuso e parvente del suo proprio riso » (xvii 36); Adamo sembra « un animal coverto » che si muove sotto un qualche involucro (xxvi 97-99).

« Giú per li gradi de la scala santa
 discesi tanto sol per farti festa
 col dire e con la luce che mi ammanta;
 né piú amor mi fece esser piú presta,
 ché piú e tanto amor quinci sú ferve,
 sí come il fiammeggiar ti manifesta.
 Ma l'alta carità, che ci fa serve
 pronte al consiglio che 'l mondo governa,
 sorteggia qui sí come tu osserve ».

Tutte le anime che si trovano nel cielo di Saturno e nei luoghi piú alti del paradiso godono con un'intensità uguale o addirittura superiore della beatitudine, e se dunque è toccato a Pier Damiano e non ad altri di scendere a festeggiare Dante con le sue parole e con un ardore di carità reso visibile dalla maggiore intensità della luce, non è per suoi meriti superiori a quelli degli altri beati, ma per la volontà di Dio che ha prescelto proprio lui. E i beati sono docili strumenti della volontà divina, secondo quanto già era stato detto da Piccarda, un'altra monaca vissuta come Pier Damiano nel chiostro, per la quale « e 'n la sua volentade è nostra pace » (III 85), e come aveva ribadito l'aquila di Giove, secondo cui « quel che vole Iddio, e noi volemo » (XX 138).

Anziché sciogliere il dubbio di Dante, la spiegazione, intenzionalmente inadeguata, lo accresce perché non chiarisce come mai Pier Damiano sia stato il solo ad avvicinarsi a lui, quando anche tutte le altre anime sono mosse da un grado di carità identico o superiore. Pur avendo compreso che nell'essere « serve » del volere di Dio (vv. 70-71) consiste paradossalmente il loro « libero amore » (v. 74), egli vorrebbe sapere il motivo di questa scelta divina (vv. 73-78):

« Io veggio ben », diss' io, « sacra lucerna,
 come libero amore in questa corte
 basta a seguir la provedenza eterna;
 ma questo è quel ch'a cerner mi par forte,
 perché predestinata fosti sola
 a questo officio tra le tue consorte ».

Nel seguire la tecnica del rilancio argomentativo, ricorrente quando si sente il bisogno di approfondire un argomento non del tutto esaurito, come per esempio in VII 55-56 (« Ben discerno [...], / ma [...] m'è occulto [...] »), Dante, nel chiedere ancora perché sia stata proprio quell'anima e non alcuna altra a essere « predestinata », svela con questo termine la dimensione teologica della domanda, con una ripresa del tema a lungo dibattuto nei due canti precedenti che, ambientati nel cielo di Giove, si erano interrogati sulla giustizia divina.

Non sembrano però avere ragione quei critici che si rammaricano per questa insistenza, ribadita dopo già tanto dibattere, perché il problema affrontato nel canto XXI è in realtà diverso. Qui il mistero non riguarda più il destino di salvezza o di dannazione delle anime, ma, pur continuando a creare una difficile conciliazione con il libero arbitrio, concerne la scelta di Dio di affidare un compito o una mansione a un uomo piuttosto che a un altro, per giunta in una situazione in cui il privilegiato è « consorte » di tutte le altre, ossia, con una figura etimologica, ha avuto la stessa loro sorte.

La risposta di Pier Damiano si rivela proporzionale all'ardore caritativo di altri dialoghi del paradiso non solo per la consueta rapidità con cui viene offerta (« Né venni prima a l'ultima parola, / che del suo mezzo fece il lume centro », vv. 79-80) e per la gioia che fa ruotare su se stessa la sua anima come una macina dal moto vorticoso (« girando sé come veloce mola », v. 81), ma anche per il suo adeguamento alle capacità ricettive di Dante, osservabile nel lessico concreto e realistico con cui il santo parla di concetti metafisici (vv. 83-87):

poi rispuose l'amor che v'era dentro:
 « Luce divina sopra me s'appunta,
 penetrando per questa in ch'io m'inventro,
 la cui virtù, col mio veder congiunta,
 mi leva sopra me tanto, ch'i' veggio
 la somma essenza de la quale è munta.

Se l'anima del santo è ancora detta, con una metonimia astratta, « amor », con l'*hapax* costituito da una neoformazione denominale per il suo essere avvolto nella luce, ossia nell'"inventrarsi", appare racchiuso e protetto come in un grembo materno che custodisce una vita celeste. E per indicare che questa luce deriva dalla « somma essenza » di Dio, si afferma che ne è « munta », con un'altra metafora di tipo organicistico legata alla maternità, per suggerire che si tratta di una graziosa elargizione che sgorga irrorando l'anima come « vital nodrimento », per rifarsi a un sintagma pronunciato da Cacciaguida (xvii 131). L'intimità e la compenetrazione perfetta tra il creatore e la creatura sono rese con una doppia *derivatio* di termini in qualche modo sinonimi, « fiammeggio »-« fiamma » e « chiara »-« chiarezza » (vv. 88-90):

Quinci vien l'allegrezza ond' io fiammeggio;
 per ch'a la vista mia, quant' ella è chiara,
 la chiarezza de la fiamma pareggio.

La letizia dello spirito sfavilla in proporzione alla visione di Dio e la luce di cui

risplende è in tutto e per tutto adeguata alla luce che proviene da Lui. Questa sintonia però non fa che allargare l'« abisso » che separa l'uomo da Dio (vv. 91-96), giacché perfino

[...] quell' alma nel ciel che piú si schiara,
 quel serafin che 'n Dio piú l'occhio ha fisso,
 a la dimanda tua non satisfara,
 però che sí s'innoltra ne lo abisso
 de l'eterno statuto quel che chiedi,
 che da ogne creata vista è scisso.

Sul piano del contenuto dottrinale il chiarimento di Pier Damiano non è diverso da quello offerto dall'aquila del cielo di Giove, di cui si riprendono le movenze, in quanto dicendo che « quell' alma nel ciel che piú si schiara », ossia Maria, e « quel serafin che 'n Dio piú l'occhio ha fisso, / a la dimanda tua non satisfara » (vv. 91-92) non fa che ripetere ciò che poco prima, alla fine del canto xx, aveva sostenuto la coreografia dei beati insigni per il loro senso della giustizia: « noi, che Dio vedemo, / non conosciamo ancor tutti li eletti » (vv. 114-15).

Identica è poi la consonanza alla volontà divina, che nell'aquila si traduce, come si è detto, in « quel che vole Iddio, e noi volemo » (xx 138), una dichiarazione bene appresa da Dante che dinanzi alle affermazioni di Damiano chiosa: « libero amore in questa corte / basta a seguir la provedenza etterna » (vv. 74-75), con la tensione ossimorica della libertà dell'amore derivata dall'ubbidienza al volere divino. E uguale è anche il monito iussivo agli uomini, perché come nel canto xx l'aquila comandava: « e voi mortali, tenetevi stretti / a giudicar », così nel XXI Pier Damiano delega Dante a riferire « al mondo mortal » « che non presomma / a tanto segno piú mover li piedi » (vv. 97-102):

E al mondo mortal, quando tu riedi,
 questo rapporta, sí che non presomma
 a tanto segno piú mover li piedi.
 La mente, che qui luce, in terra fumma;
 onde riguarda come può là giúe
 quel che non pote perché 'l ciel l'assomma ».

Nel confermare a Dante l'investitura di Cacciaguida, che gli aveva ingiunto: « tutta tua vision fa manifesta » (xvii 128), e in attesa di essere ribadita dai tre apostoli che lo interrogheranno sulle tre virtù teologali (« e tu, figliuol, che per lo mortal pondo / ancor giú tornerai, apri la bocca, / e non asconder quel ch'io

non ascondo », xxvii 64-66), Pier Damiano contrappone al precedente dettato, espresso con un lessico di alta rarefazione semantica, spaziente dall'« alma » al « ciel », dal « serafin » a « Dio », fino all'« abisso / de l'eterno statuto », una serie di « versi grevi di terrestrità », ¹⁹ che rinviano « là giùe », al « mondo mortal », alla « mente che [...] in terra fumma », al « mover li piedi ». Né si può escludere che in questa locuzione idiomatica sia implicito il sottinteso della distanza incommensurabile tra la dimensione terrestre e, verrebbe da dire, “pedestre” degli uomini e l'altezza di quella scala di cui Dante non riesce a vedere la sommità. Non per nulla anche Benedetto nel canto seguente dirà che « per salirla, mo nessun diparte / da terra i piedi » (xxii 73-74). Per un verso dunque Benedetto depreca che i suoi monaci non si vogliano sollevare al cielo, per un altro verso Damiano denuncia la superbia degli uomini a volere innalzarsi fin dentro la mente di Dio, dimentichi dell'« abisso » che li separa, reso retoricamente con la doppia antitesi tra il paradiso e la terra da una parte e dall'altra tra la luce e le tenebre del v. 100: « la mente, che qui luce, in terra fumma ».

Si riapre a questo punto la dialettica tra finito e infinito, già sviluppata nel canto xix tra il « lume » della verità e la « tenèbra / od ombra de la carne o suo veleno » (ivi, vv. 64-66). E nel monito a non « presummere », analogo allo sprezzante « Or tu chi sè, che vuo' sedere a scranna [...]? » (xix 79), versione parlata del comandamento scritturale « nolite iudicare, ut non iudicemini » (*Mat.*, 7 1), compaiono, a modo di avvisaglia, gli accenti polemici che segnano il finale del canto, dapprima indirizzati al monastero camaldolese e poco oltre esteso all'alto mondo prelatizio. Ma per il momento, prima della condanna della corruzione della Chiesa, prevale ancora la gioia della beatitudine, espressa in termini di « allegrezza ». D'altro canto non è che Dante abbia bisogno di essere convinto di ciò che Pier Damiano gli impone di riferire ai mortali, in linea con uguali raccomandazioni ingiuntegli soprattutto nella seconda metà della cantica. Il pellegrino celeste, anch'egli un « predestinato » a una missione provvidenziale tra gli uomini, come Pier Damiano è stato predestinato a parlargli, ha ormai appreso il senso del limite e pertanto il suo nuovo quesito, volto a conoscere il nome dell'anima con cui sta interloquendo, consiste nel « dimandarla umilmente chi fue » (xxi 105), dopo avere fatto ricorso a una serie di verbi che sottolineano la sua rinuncia a conoscere l'inconoscibile: « io lasciai la quistione e mi ritrassi » (v. 104). Dopo le domande troppo presuntuose, di sapere perché quell'anima beata gli si sia avvicinata e perché proprio lei e non un'altra, Dante ripiega su una più neutra chiedendo la sua identità.

19. R. RAMAT, *Paradiso' XXI*, in ID., *Il mito di Firenze e altri saggi danteschi*, Messina-Firenze, D'Anna, 1976, pp. 169-89, a p. 183.

In effetti, l'atteggiamento piú consono in una situazione che accentua la distanza tra gli imperscrutabili disegni di Dio e la sete di sapere dell'uomo è appunto quello dell'umiltà, declinata ancora da Dante con il suo essere « a grato / ubidire a la *sua* celeste scorta » (vv. 22-23) e, dopo lo scacco conclusivo subito dal « grido di sí alto suono, / che non potrebbe qui assomigliarsi » (vv. 140-41), con il suo volgersi con modestia e timidezza a Beatrice « come parvol che ricorre / sempre colà dove piú si confida », come è detto al principio del canto xxii (vv. 2-3). Ma anche nel rivolgersi per la prima volta a Pier Damiano Dante riconosce che il suo merito personale non lo fa « degno de la *sua* risposta » (v. 53), indicando in Beatrice la sola che possa renderlo meritevole di attenzione.

6. Finalmente nell'ultima parte del canto Dante può conoscere qualcosa di quell'anima che fino a questo momento gli ha soltanto notificato i suoi limiti umani. Nel racconto della propria biografia Pier Damiano torna al suo essere uomo e alla storicità della sua vita, fatta di precisi riferimenti a luoghi e di vicende concrete (vv. 106-11):

« Tra ' due liti d'Italia surgon sassi,
e non molto distanti a la tua patria,
tanto che ' troni assai suonan piú bassi,
e fanno un gibbo che si chiama Catria,
di sotto al quale è consecrato un ermo,
che suole esser disposto a sola latria ».

L'insistenza allitterativa delle sibilanti sorde – « surgon sassi [...] che assai suonan piú bassi », sotto cui c'è « un ermo, / che suole esser disposto a sola latria » –, rafforzata dalle occlusive palatali sorde – « che si chiama Catria » – e dalle occlusive labiodentali sorde – « tanto che ' troni » – acquista il valore fonosimbolico dell'asprezza della vita contemplativa, corroborato a livello lessicale da un raro e aulico latinismo come « gibbo » e da un grecismo non meno ricercato come « latria », che, nel formare una rima tanto difficile da essere unica nell'intera *Commedia*, designa quale ufficio esclusivo dell'eremo il servizio reso a Dio. La posizione del luogo, contornato da un paesaggio spoglio, aspro, severo, riflette la condotta di vita scabra, rude, austera, solitaria prescelta da questo spirito intransigente. La sua altitudine è tale che i tuoni scoppiano molto piú in basso, rendendolo quasi asceticamente distaccato dalle miserie terrene, che ne fa una sede privilegiata per la contemplazione e l'ascesa al cielo, in ciò opposto alla « patria » di Dante che, pur essendo non molto lontana, spicca per la sua abiezione morale.

L'esordio del racconto di Pier Damiano rinvia in modo trasparente

all'agiografia di un altro santo, Francesco d'Assisi, di cui san Tommaso ricorda che prese le stigmate « nel crudo sasso intra Tevero e Arno » (xi 106). Ma la precisazione topografica era già nell'esordio, allorché era descritto il luogo di nascita, « Intra Topino e l'acqua che discende / del colle eletto del beato Ubaldo » (ivi, vv. 43-44). Non è quindi stato difficile per i commentatori accorgersi che il canto xxi, in coppia con il seguente, forma un dittico simmetrico a quelli ambientati nel cielo del Sole. Se tra gli spiriti sapienti si narravano le vite di Francesco e Domenico, nel cielo di Saturno i protagonisti sono Pier Damiano e Benedetto. In quel caso erano rispettivamente san Tommaso e san Bonaventura a tesserne l'elogio, a chiasmo; qui l'esposizione è invece autobiografica e parallela, in prima persona e relativa ad appartenenti a due ordini, il camaldolese e il benedettino, non antagonisti ma affini, essendo il primo una derivazione dell'altro. Nondimeno, l'*inventio* e la *dispositio* sono le stesse. Le designazioni del monastero camaldolese del monte Catria e poi di quello benedettino di Montecassino corrispondono alle perifrasi dei luoghi di nascita dei fondatori dei francescani e dei domenicani; l'esaltazione del monachesimo primitivo che « render solea [...] / fertilemente » (xxi 118-19) e faceva « nascere i fiori e ' frutti santi » (xxii 48) è analoga alle « buone merce » (xi 123) e agli « arboscelli [...] piú vivi » (xii 105) conseguiti dai due ordini mendicanti, ma per tutti i casi la degenerazione del presente finisce per tradursi in una veemente denuncia dei mali della Chiesa.

Nella sua piattezza, la didascalìa dei vv. 112-13 (« Così ricominciommi il terzo sermo; / e poi, continuando, disse ») ha fatto dire a Niccolò Tommaseo che questo « canto è forse de' meno accurati », ²⁰ tanto piú che anche altre sono le espressioni un poco prosastiche, come per esempio « conoscerebbe quanto a grato » (v. 22), « contrapesando l'un con l'altro lato » (v. 24), « io lasciai a quistione e mi ritrassi / a dimandarla umilmente chi fue » (vv. 104-5). In realtà la pausa che segue le due terzine evocanti l'eremo di Santa Croce di Fonte Avellana non è del tutto inutile perché crea uno stacco e un contrasto tra il luogo deputato all'esclusiva contemplazione di Dio e il progressivo traviamiento dei monaci che lo hanno popolato (vv. 113-20):

[.] « Quivi
 al servizio di Dio mi fe' sí fermo,
 che pur con cibi di liquor d'ulivi
 lievemente passava caldi e geli,
 contento ne' pensier contemplativi.
 Render solea quel chiostro a questi cieli

20. TOMMASEO, to. III p. 1927.

fertilmente; e ora è fatto vano,
sí che tosto convien che si riveli ».

Quando ancora ricostruisce la sua austera esistenza, lieta nelle forme di massima sobrietà, tra digiuni e ascetici cibi di magro, oltre che incurante dei rigori delle stagioni, essendosi tutto consacrato a Dio, come esige il « *votum stabilitatis* » della *Regula* benedettina, Pier Damiano non risparmia un primo accenno di quella polemica destinata a occupare la parte finale del canto, per ora profetizzando la denuncia della sterilità di un « chiostro » che un tempo donava tanti frutti al paradiso, accompagnato da un oscuro presagio di un'imminente punizione divina. È l'ultima volta che traspare la letizia del beato, che sulla terra gli fece superare agevolmente ogni disagio materiale nella contentezza della sua meditazione contemplativa, e che in paradiso diventa per contrappasso l'« allegrezza » (v. 88) che lo avvolge nella luce e nella fiamma di carità.

La celebrazione degli antichi costumi è una tecnica argomentativa non rara in Dante, spesso *laudator temporis acti* proprio per rimarcare la degenerazione in cui col tempo si è tralignati rispetto alla purezza primitiva. Dal tono che richiama la saldezza con la quale Pier Damiano si consacrò a Dio (« Quivi / al servizio di Dio mi fe' sí fermo », vv. 113-14) traspare la sua nostalgia per l'eremo di Fonte Avellana, capace in origine di donare tanti santi al paradiso. Qualche canto prima Cacciaguida aveva richiamato con uguale rimpianto « Fiorenza dentro da la cerchia antica », quando « si stava in pace, sobria e pudica » (xv 97 e 99), per contrapporla alla stagione successiva in cui il giglio fiorentino sarebbe stato « per division fatto vermiglio » (xvi 154). Ma il rinvio piú pertinente, in virtù della materia spirituale di questo canto, è di nuovo ai canti del cielo del Sole, dove gli odierni domenicani sono da san Tommaso paragonati a « pecore remote / e vagabunde » che, quanto piú si allontanano dal loro fondatore, tanto « piú tornano a l'ovile di latte vòte » (xi 127-29) e i francescani, per bocca di san Bonaventura, mostrano con il loro pessimo raccolto di anime la « mala coltura » dovuta alla loro pessima condotta (xii 119).

Attraverso le stesse metafore agricole e gastronomiche, memori forse di tante parabole evangeliche, si istituisce per tutti gli ordini religiosi una polemica contrapposizione tra la loro santità ai tempi della fondazione, ispirata a una povertà evangelica, e la degenerazione attuale dovuta al lassismo e alla corruzione dei costumi. Per rendere piú autorevole la requisitoria, Dante si avvale delle prove etiche riassunte nelle biografie di questi santi. Di Pier Damiano è stato notato che Dante privilegia i dati relativi al suo disprezzo per le ricchezze, l'energia morale, il rigore manifestato con le rampogne contro i

religiosi traviati, mentre tace delle sue competenze giuridiche, delle legazioni, delle sue relazioni diplomatiche e politiche con il papa Gregorio VII e con l'imperatore Arrigo III.²¹ Questa selezione giova senz'altro a fare di lui un ideale corrispettivo dei primi apostoli, autorizzandolo a fustigare gli indegni. L'estensione dei versi occupati dalla condanna degli uomini di Chiesa aumenta progressivamente quanto più il canto si avvia alla fine. Nelle due terzine che narrano la vita di Pier Damiano essa è solo ristretta all'ultimo verso (vv. 121-26):

In quel loco fu' io Pietro Damiano,
e Pietro Peccator fu' ne la casa
di Nostra Donna in sul lito adriano.
Poca vita mortal m'era rimasa,
quando fui chiesto e tratto a quel cappello,
che pur di male in peggio si travasa.

Per certe incongruenze rispetto ai veri dati biografici del santo, alcuni critici hanno sospettato che Dante avesse una conoscenza molto parziale e indiretta di Pier Damiano. In effetti, se è pur vero che nelle sue epistole egli era solito firmarsi « Petrus Peccator monacus », non poté averlo fatto nella sede ravennate di Santa Maria in Porto, fondata molto dopo la sua morte. L'anacronismo si potrebbe risolvere togliendo il segno di apocope al « fu » del v. 122, intendendolo così come una terza persona con cui si farebbe riferimento a un altro monaco, Pietro degli Onesti il quale, come si poteva leggere sull'epitaffio della sua tomba rinvenuta in quel monastero, era « Petrus Peccans cognomine dictus ». Non ha però alcun senso che Damiano introduca con un inutile inciso un altro personaggio nel corso di un resoconto tanto sintetico tutto concentrato sulla propria persona, tanto più che la struttura sintattica del periodo, retoricamente governata da un chiasmo che lo rende per così dire circolare (« In quel loco »-« ne la casa »), suggerisce che stia parlando esclusivamente di sé. A meno che Dante non pensasse a un luogo diverso da quello solitamente identificato e già esistente al tempo di Damiano, bisogna concludere che anch'egli lo confonde con l'altro monaco di cui aveva condiviso l'appellativo.²²

21. BREZZI, *Il canto XXI*, cit., p. 28.

22. Originale, ma non ancora sufficientemente suffragata da documenti, è l'altra ipotesi secondo cui Pier Damiano voglia alludere a un suo periodo giovanile trascorso in una residenza prossima a quella che sarebbe diventata la chiesa di Santa Maria in Porto, nel corso del quale, conducendo una vita mondana, si sarebbe comportato appunto da « Peccatore » (vd. P. PALMIERI, *Pietro Damiano già peccatore in 'Pd.' XXI, 122*, in « Studi e problemi di critica testuale », a. xv 1977, pp. 62-83, poi in ID., *Occasioni romagnole. Dante, Giordani, Manzoni, Leopardi*, Modena, Mucchi, 1994, pp. 11-38, che riprende precedenti congetture di Giovanni Lucchesi).

Anche quando Dante afferma che Pier Damiano fu fatto cardinale quando ormai « poca vita mortal *gli* era rimasa » (v. 124), non risponde al vero, visto che dopo la nomina egli visse ancora un quarto di secolo. Per di più ignora che rinunciò a questa alta carica, mentre questo particolare gli sarebbe stato utile per il ritratto ascetico di chi fu « chiesto e tratto » a quella prestigiosa dignità, accolta con tutta la riluttanza sottintesa da questi due participi passati con cui si sottolinea la passività e la refrattarietà del neocardinale dinanzi al prestigioso riconoscimento. E per giunta Dante parrebbe non sapere che il « cappello » entrò a far parte del corredo cardinalizio soltanto due secoli dopo la morte di Damiano, anche se questo anacronismo potrebbe essere dettato da una metonimia con cui si designa una carica attraverso il simbolo che la rappresenta, anche se di data posteriore.

Evidentemente la figura di Damiano dovette farsi sempre più evanescente nel tempo, se è vero che ancora Boccaccio si stupiva che di lui si ricordasse pochissimo perfino tra i suoi concittadini ravennati.²³ Ma anche prescindendo dall'oggettiva difficoltà di conoscere i dettagli precisi, non sarebbe questa la prima volta in cui i dati storici e biografici sono adattati a ciò che Dante vuole sostenere, grazie alla maggiore libertà goduta dai poeti. Ciò che a lui interessa in questo caso è per un verso lo pseudonimo di « Pietro Peccator » con cui Pier Damiano era solito firmarsi perché appare un altro indizio della sua umiltà, ovvero una prova etica che lo autorizza a contrastare con legittima indignazione la tronfia supponenza dei « moderni pastori » (v. 131) e per un altro verso la menzione della dignità cardinalizia, che diventa il pretesto per esprimere tutta la sua esecrazione per come nel tempo questa rilevante carica ecclesiastica sia « travasata » « di male in peggio ». Non è un caso che, a contrasto con l'appellativo di Pietro Peccatore che riconosce nel proprio nome tutti i suoi limiti di uomo, il racconto autobiografico faccia riferimento a un ruolo che, viceversa, rende spesso superbi e vanitosi chi se ne può fregiare.

A contare è di nuovo il confronto tra un passato virtuoso, rappresentato dal santo che ora parla a Dante dall'eternità, e il presente in cui sulla Chiesa regna il vizio. È insomma la stessa antitesi irriducibile che con altra immagine metaforica ribadirà nel canto successivo san Benedetto (xxii 91-93), secondo cui

[...] se guardi 'l principio di ciascuno,
 poscia riguardi là dov' è trascorso,
 tu vederai del bianco fatto bruno.

23. PECORARO, *Il canto XXI*, cit., p. 776.

Tra l'altro il riferimento all'importante carica del cardinalato è coerente con una concezione della vita contemplativa non disgiunta ma saldata alla realtà, tanto da far pensare che, se Dante lo ha prescelto per il cielo di Saturno, sia perché, direttamente o indirettamente, pur tra le notizie incerte che circolavano, avesse chiaro che Pier Damiano fu insieme un mistico e un uomo politico, un esaltatore della vita eremitica e un autore di sferzanti scritti polemici contro la corruzione del clero, da combattere con una netta distinzione tra potere spirituale e potere temporale, sostenuta nello scritto *Disceptatio synodalis*, in linea con la visione politica dello stesso Dante. È questa una risoluta presa di posizione che risponde a quell'esigenza di impegno professata in una delle sue epistole, dove si raccomanda che « post speculationis intimae brevissimum punctum mox ad eiusdem activae vitae ministerium declinamus ». ²⁴ Di qui la sua invettiva contro la degenerazione della Chiesa e l'azione a sostegno di una riforma morale e religiosa, esposta nel *Liber gratissimus* e nel *Liber gomorrhianus*.

In un caso o nell'altro, che Dante conoscesse o meno questi testi e questa attività di Pier Damiano, la scelta di affidargli la reprimenda degli ultimi versi del canto appare del tutto legittima e conforme alla biografia del personaggio. Dopo le tante anticipazioni, comincia la polemica dura e diretta contro la decadenza morale della Chiesa, riassunta nello sviluppo *in peius* della sua storia, visto che « di male in peggio si travasa ». E senz'altro il verbo *travasare* – equivalente, quanto al significato, a « ben andava il valor di vaso in vaso » di *Purg.*, vii 117, e al biblico « transfusus est de vase in vas » (*Ier.*, 48 11) – costituisce l'intenzionale derivazione etimologica che consente a Damiano di risalire per contrasto a san Paolo, detto « il gran vasello / de lo Spirito Santo », come già in *Inf.*, ii 28, in cui la perifrasi del « Vas d'elezione » traduceva la definizione degli *Atti degli Apostoli* (9 15). Ora davvero il paolino « vas electionis » si è tramutato in un malefico vaso di Pandora che contiene tutti i mali della Chiesa, tanto più colpevoli se raffrontati con il pauperismo dei primi cristiani (vv. 127-35):

« Venne Cefàs e venne il gran vasello
de lo Spirito Santo, magri e scalzi,
prendendo il cibo da qualunque ostello.
Or voglion quinci e quindi chi rinalzi
li moderni pastori e chi li meni,
tanto son gravi, e chi di dietro li alzi.
Cuopron d'i manti loro i palafreni,

24. Il passo, tratto da PETRUS DAMIANI, *Die Briefe*, hrsg. von K. REINDEL, München, Monumenta Germaniae Historica, vol. 1 1989, pp. 155-67, a p. 158, è ripreso da E. FUMAGALLI, *Dante e Pier Damiani*, in ID., *Il giusto Enea e il pio Rifeo. Pagine dantesche*, Firenze, Olschki, 2012, pp. 147-57, a p. 154.

sí che due bestie van sott' una pelle:
oh pazienza che tanto sostieni! ».

San Paolo è dunque, per cosí dire, il “vaso” originario da cui i successori sono regrediti, ed è ricordato insieme con Cefàs, ossia san Pietro, altrettanto parco, avendo cominciato il suo apostolato « sanz' oro e sanz' argento » (xxii 88). E tutti e due i santi sono stati particolarmente infiammati di zelo religioso, uniti nella stessa sorte dall'anafora e, per come sono raffigurati, fratelli in Cristo dello stesso Damiano, giacché, « magri e scalzi », accettavano « il cibo da qualunque ostello » (v. 129), allo stesso modo in cui nel monastero di Fonte Avelana si viveva « pur con cibi di liquor d'ulivi » (v. 115).

A questo ritratto ideale dell'uomo di chiesa virtuoso, esercitato nelle pratiche ascetiche e sdegnoso di onori e beni mondani, si contrappone, con un improvviso passaggio dal tempo passato (« Venne ») al tempo presente (« Or voglion »), il comportamento dei « moderni pastori », abbruttiti dal peccato di gola, sineddoche di tutti gli altri peccati, espresso con un equivoco pieno di sarcasmo nell'attributo « gravi » (v. 132), che qui non significa, come ci si potrebbe aspettare in un contesto encomiastico, 'solenni', 'dignitosi', 'austeri', ma 'pingui', 'obesi', appesantiti dalla crapula e impigriti dagli agi e dalle ricchezze, resi tangibili dai « manti » e dai « palafreni », tanto piú scandalosi se paragonati ai primi cristiani che andavano « scalzi ». E per accentuare la sua denuncia, messa in bocca a un Pier Damiano che aveva fustigato lo sfarzo e il lusso, Dante ricorre sia alle figure retoriche, con l'anafora di « chi » con cui enumera i tanti servitori di cui si avvalgono i prelati che dovrebbero essere « servi servorum Dei », sia al fonosimbolismo costituito dalla ricorrenza della vocale *a*, la cui apertura, sottolineata dagli accenti principali del verso, rende la gravezza di ecclesiastici che « tanto son gravi » e che necessitano di chi « li alzi ».

Il contrasto con la macilenta magrezza dei primi fondatori della Chiesa non potrebbe essere piú vistoso, tanto che Italo Calvino, che pure già ha fatto riferimento a Dante, avrebbe potuto riprendere la scena per la sua lezione americana sulla leggerezza e la pesantezza. I digiuni consentono a Damiano di vivere « lievemente » tra « caldi e geli », proprio nel senso, anche psicologico oltre che letterale, che il fisico denutrito non gli pesa minimamente. E mentre la sua leggerezza, pari a quella degli altri beati che danzano sulla scala di Saturno, è confermata dall'aereo diminutivo « fiammella » dei vv. 136 e 139, la pesantezza dei « manti » dei prelati che ricoprono i loro palafreni fanno ricordare, a mo' di commento, l'esclamazione del canto degli ipocriti, « O in eterno faticoso manto! » (*Inf.*, xxiii 67), tanto piú che, a fronte dell'agilissimo moto vorticoso delle anime contemplanti, il cui zelo spirituale le fa girare

« come veloce mola » (v. 81), il pigro e fastoso cerimoniale dei « moderni pastori » che avanzano a stento sostenuti dai loro molti servitori non può non suggerire una connessione con la turba degli ipocriti che all'*Inferno* procede « intorno assai con passi lenti » e « nel sembiante stanca » (xxiii 59-60). D'altra parte, come quella rappresentazione infernale culmina con una chiosa interiettiva sintatticamente distaccata da ciò che precede, così la descrizione dei boriosi ecclesiastici scatena in paradiso uno sdegno compresso di nuovo nell'esclamativa « oh pazienza che tanto sostieni! » (v. 135),²⁵ la quale, nel riprendere una frase di san Paolo (« Deus [...] sustinuit in multa patientia vasa irae », *Rom.*, 9 22), fa anche il paio con l'interrogativa angosciata posta qualche canto piú avanti da san Pietro: « o difesa di Dio, perché pur giaci? » (xxvii 57).

Anche nel finale del canto si prolungano dunque le affinità delle polemiche dei canti xi e xii. Come Damiano si duole che viceversa gli ecclesiastici sono pieni di adipe per tutti gli agi di cui si circondano, così Tommaso aveva denunciato che il suo gregge domenicano « di nova vivanda / è fatto ghiotto » (xi 124-25), mentre per Bonaventura il raccolto degli ultimi francescani mostra soltanto la « mala coltura » del « loglio » (xii 118-20). Infine per Benedetto i suoi correligionari hanno i sai monacali pieni « di farina ria » (xxii 78), consistente nelle rendite conventuali di cui per cupidigia i monaci s'impossessano anziché provvedere ai poveri. La concordia del paradiso è perfetta anche nelle deprecazioni, che trovano immediatamente la piena approvazione dei beati, come si addice ad anime che in vita furono sorrette da un'ansia di purificazione e perfezione (vv. 136-42):

A questa voce vid' io piú fiammelle
di grado in grado scendere e girarsi,
e ogne giro le faceva piú belle.
Dintorno a questa vennero e fermarsi,
e fero un grido di sí alto suono,
che non potrebbe qui assomigliarsi;
né io lo 'ntesi, sí mi vinse il tuono.

Il loro grido, maestoso e terribile, che diventa ancora piú impressionante perché si leva dal silenzio assoluto del cielo di Saturno, suona di acre rimprovero

25. Interiezione ed esclamazione sono tipici stilemi delle piú violente invettive dantesche, che si intensificano in questa parte della *Commedia*. Si vedano per esempio: « Oh terreni animali! Oh menti grosse! » (*Par.*, xix 85), « Oh cupidigia [...]! » (xxvii 121), senza per altro che siano un'esclusiva di questi canti o di questa cantica, come dimostrano versi quali « Oh creature sciocche, / quanta ignoranza è quella che v'offende! » (*Inf.*, vii 70-71); « Oh cieca cupidigia e ira folle [...]! » (xii 49); « Oh sovra tutte mal creata plebe [...] » (xxxii 13); « O superbi cristian, miseri lassi [...] » (*Purg.*, x 121); « Oh vana gloria de l'umane posse! » (xi 91); « Oh Romagnuoli tornati in bastardi! » (xiv 99).

verso i prelati degeneri e mondani, poco prima equiparati da Damiano a grottesche bestie ottenebrate dal solo intento di soddisfare i piaceri della carne.

Dopo le parole di condanna, dopo lo sdegno sollevato dai comportamenti degli uomini sulla terra, il baricentro del canto ritorna all'atmosfera rarefatta del paradiso, come dopo il risveglio da un incubo purtroppo reale. Se nell'inferno « lo scendere e 'l girar » precipitava, con Gerione, nell'abisso dei « gran mali », delle pene e dei peccatori peggiori (*Inf.*, xvii 125), in paradiso lo « scendere e girarsi » delle anime e lo stringersi intorno a Damiano sono il sintomo della solidarietà e della condivisione del suo sdegno. Le rinnovate coreografie rendono incolmabile la differenza che separa la loro condizione da quella terrena. Del loro grido Dante non comprende né le parole né il senso e quindi nemmeno è in grado di esprimerlo, non esistendo alcun paragone con cui renderne, sia pure approssimativamente, l'idea. Lo scacco è al tempo stesso percettivo, ermeneutico e poetico.²⁶ Se non fosse per la misericordia divina, rischierebbe ancora di finire come Semele, sopraffatto da quel fragore di tuono, che ricorda la « vocem tonitruorum magnorum » dell'*Apocalisse* (19 6). Il canto si chiude con una sensazione di smarrimento destato dall'insolita veemenza delle anime indignate: a rassicurare Dante provvederanno al principio di quello successivo le parole soccorrevoli di Beatrice, ricreando le condizioni per ascoltare la voce di un altro santo, Benedetto, che funge da *pendant* a Damiano nel dittico dedicato al cielo di Saturno.

ANDREA BATTISTINI

★

Postilla bibliografica. Si segnalano qui alcuni contributi recenti non citati nelle note: G. MAZZOTTA, *Canti XXI-XXII. Contemplazione e poesia*, in *Esper. dant.*, Par., pp. 201-12; M. MARIETTI, *Gridi e silenzi nel cielo di Saturno*, in ID., *Lumana famiglia. Studi sul Paradiso*, Roma, Aracne, 2011, pp. 157-75; J. TAMBLING, *Sloth*, in ID., *Dante in purgatory. States of affect*, Turnhout, Brepols, 2011, pp. 145-73; M. MOCAN, *Sulla « scala della contemplazione »*. *I canti XXI-XXIII del Paradiso*, in ID., *Larca della mente. Riccardo di San Vittore nella 'Commedia' di Dante*, Firenze, Olschki, 2012, pp. 191-232. Per una bibl. completa sul canto XXI, almeno per quanto riguarda le *Lecturae Dantis* dal 1911 al 2000, vd. ora *Censim. L.D.*, pp. 278-79.

A. B.

26. Vd. LEDDA, *San Pier Damiano*, cit., p. 71.

CANTO XXII

SAN BENEDETTO E IL « MONDO SOTTO LI PIEDI »*

1. « Oppresso di stupore ». Il memorabile *incipit* coinvolge subito anche il lettore che accompagna Dante nella parte finale del suo viaggio,¹ obbligandolo a richiamare il finale violento e inaspettato del canto precedente, di cui costituisce quasi l'eco angosciosa e franta, col suo forte ritmo giambico ascendente, la frantumazione degli endecasillabi in unità minori e l'accavallamento degli *enjambements*, la densità materica dei suoni cupi (le vocali *o* e *u*, eco delle parole in rima di *Par.*, XXI 140 e 142, *suono : tuono*), il senso di sospensione che si prolunga fino all'intervento risolutore della "guida" (v. 7). Perché quello « stupore » che "opprime", che coglie di sorpresa, ma che anche (con la densità semantica che Dante attribuisce sempre alle parole chiave del suo discorso) soverchia, schiaccia, soffoca e ottunde le capacità di intendimento e di percezione sensoriale? Non meno sorprendente è lo sviluppo successivo, aperto dall'immagine della madre (Beatrice) che conforta il figlio (Dante) con dolce rimprovero (vv. 1-9):

Oppresso di stupore, a la mia guida
mi volsi, come parvol che ricorre
sempre colà dove piú si confida;
e quella, come madre che soccorre
súbito al figlio palido e anelo
con la sua voce, che 'l suol ben disporre,
mi disse: « Non sai tu che tu sè in cielo?
e non sai tu che 'l cielo è tutto santo,
e ciò che ci si fa vien da buon zelo? ».

Siamo nel settimo cielo del cosmo tolemaico e dantesco, il cielo di Saturno. Dovrebbe essere il cielo del silenzio, collegato agli spiriti contemplativi, e invece il canto XXI si è concluso con la sonorità estrema e lancinante (la piú forte, finora, nel *Paradiso*) del grido emesso dai beati al termine dell'invettiva di Pier Damiani contro la corruzione della Chiesa al tempo di Dante. Il santo aveva scagliato le sue terribili parole contro le alte gerarchie della Chiesa, i cardinali e i curiali, bestializzati nell'immagine finale dell'unico manto che copre sia

* *Lectura* tenuta alla Casa di Dante in Roma domenica 14 dicembre 2008.

1. Cfr. Z.G. BARAŃSKI, *Canto XXII, in Lect. Dant. Tur., Par.*, pp. 339-61.

cavallo che cavaliere (così grasso e pesante, che ha bisogno di essere spinto da dietro per montare sulla cavalcatura), « sí che due bestie van sott' una pelle » (xxi 134): un'icona della "pesantezza" terrena, del *pondus* diabolico che impedisce l'ascesa spirituale, se ricordiamo l'opprimente gravità dei "manti" di cui si sono vestiti i papi Niccolò e Adriano (*Inf.*, xix 69, e *Purg.*, xix 104), e che coprono (o schiacciano) gli ipocriti (« O in eterno faticoso manto! », *Inf.*, xxii 67).

Il grido di sdegno degli spiriti contemplativi si condensa in un così « alto suono » (v. 140) che Dante non riesce nemmeno a "intenderlo", tanto è 'sopraffatto' (cioè « oppresso ») dal « tuono » (*Par.*, xxi 142). Anzi, tutto il canto xxi, piú che del silenzio, era stato tutto un minaccioso riecheggiare di tuoni: all'inizio Beatrice aveva messo in guardia Dante sulla potenza del suo sorriso, talmente forte che potrebbe incenerirlo (come Semelè): « che 'l tuo mortal podere, al suo fulgore, / sarebbe fronda che trono scoscende » (ivi, vv. 11-12). I tuoni continuavano a rimbombare nelle valli nebulose del monte Catria, alle cui pendici sorge il monastero di Pier Damiani, Fonte Avellana (« troni assai suonan piú bassi », ivi, v. 108; da notare anche il gioco lessicale con il titolo della gerarchia angelica che presiede al settimo cielo, i Troni). Siamo al culmine di un paradiso violento, turbato dalla consapevolezza di un temporaneo dominio del male sulla terra. Non dobbiamo perciò stupirci dello stupore di Dante, che chiede l'aiuto della sua guida, come un bambino spaventato che scappa tra le braccia della mamma.

Ma l'*incipit* è anche, volutamente, solenne, con l'esibizione di una tessera testuale illustre, ben riconoscibile da parte del lettore contemporaneo di Dante, e tratta da uno dei suoi grandi testi della giovinezza, e dei modelli (strutturali e tematici) della *Vita nuova*: il *De consolatione Philosophiae* di Boezio. « Oppresso di stupore » è esattamente la reazione di Boezio alla straordinaria apparizione di Filosofia (filigrana delle apparizioni di Beatrice nella *Vita nuova*), la donna maestosa e sovrumana, la testa elevata fino al cielo « oculis ardentibus » (e quindi potenzialmente inceneritori, come quelli di Beatrice), che inveisce contro le Muse profane alle quali Boezio si era rivolto per la sua consolazione, e le caccia urlando come aveva fatto Cristo con i mercanti nel tempio. Boezio (che descrive la fenomenologia del suo stupore) resta senza parole, in silenzio, e la Filosofia lo apostrofa con dolce violenza, ricordandogli di averlo già allattato, come una madre (*De cons. Phil.*, I 2 3):

Tum uero totis in me intenta luminibus: – Tune ille es, ait, qui nostro quondam lacte nutritus, nostris educatus alimentis in uirilil animi robur euaseras? Atqui talia contuleramus arma quae nisi prior abiecisses inuicta te firmitate tuerentur. Agnoscisne me? Quid taces? Pudore an stupore siluisti? Mallem pudore, sed te, ut uideo, *stupor*

oppressit – Cumque me non modo tacitum sed elinguem prorsus mutumque uidisset, ammouit pectori meo leniter manum.

Anche Dante stupisce dopo un'invettiva e un urlo, e la sua relazione con la « guida » si configura subito come la relazione con una madre. Il « parvol », turbato, corre (« ricorre ») tra le braccia di colei a cui si affida completamente, si stringe al seno che lo ha allattato. È un altro passaggio fondamentale, nel suo viaggio: la graduale trasformazione in un bambino, la regressione infantile, che prelude, nella tradizione mistica, alla possibilità della contemplazione divina, per mezzo del “confidarsi” interamente alla grazia, dello spogliarsi della propria individualità nel farsi piccolo, nel riconoscere sempre più il proprio grado di insufficienza, di incapacità di intendere il mistero della beatitudine.

Alla fine del *Paradiso*, la sua capacità di parola non sarà più grande di quella di un lattante (« Omai sarà più corta mia favella, / pur a quel ch'io ricordo, che d'un fante / che bagni ancor la lingua a la mammella », xxxiii 106-8). La similitudine riprende precisamente quella del primo incontro con Beatrice nel paradiso terrestre (« col respitto / col quale il fantolin corre a la mamma / quando ha paura o quando eli è afflitto », *Purg.*, xxx 43-45; ma qui Beatrice-madre sembrerà non dolce ma « superba » nel suo acerbo rimprovero, ivi, v. 79), e anticipa l'immagine del canto successivo, il xxiii del *Paradiso*, mirabile trionfo di Maria, con i beati che tendono le mani verso la Vergine (« E come fantolin che 'nver' la mamma / tende le braccia, poi che 'l latte prese », ivi, vv. 121-22).

La coppia figlio-madre era già stata utilizzata per definire il rapporto con l'opera di Virgilio, l'*Eneide*, considerata « mamma » e « nutrice » (*Purg.*, xxi 97). Ora, collegata alla coppia Dante-Beatrice, diventa figura del più alto rapporto della coppia Cristo-Maria, che sarà celebrato nell'ultimo canto del *Paradiso*. Qui Dante rinforza la relazione con l'identità metrica e strutturale tra i vv. 2 e 3 (un ternario al primo emistichio, e un ottonario al secondo: « come parvol che ricorre » / « come madre che soccorre »), accentuata dalla rima ricca (*ricorre* : *soccorre*), quasi parola-rima che marca uno stile alto e difficile (anche nell'accumulazione di termini latini, in unica occorrenza nella *Commedia*: *parvolus, anhelus*). Riesce difficile non sentire, in questi versi, l'eco di quelli che nella poesia in volgare del Duecento avevano cantato la storia tragica di una madre che “accorre” e “soccorre” un figlio. Dante è infatti « figlio palido e anelo » (v. 5), ha cioè il colorito livido e smorto del moribondo (o del cadavere) e il suo respiro ansimante: esattamente come Cristo sulla croce, in *Donna de Paradiso* di Iacopone (che insiste sulla ripetizione ossessiva di « figlio »/« figliolo » e « mamma »/« mate », e sui verbi « accurre/soccorre »).

Nella sua risposta Beatrice-madre riprende la simile struttura di domande retoriche di Filosofia nel testo di Boezio, con l'anafora « non sai tu » (vv. 7-8), e il polisindeto (vv. 8-9). Il ritmo (trocaico, ascendente, staccato nei numerosi monosillabi) è incalzante, con l'accumularsi di figure di ripetizione: il pronome « tu » rinforza la funzione conativa delle parole di Beatrice, l'urgenza di comunicazione affettiva della mamma col bambino spaventato (vv. 7, 8, 10, 12, 14, 15, 19). Evidente il delicato rimprovero: non sa (non ricorda) Dante di essere in paradiso, ove tutto è santità, e ogni azione ha origine nel « buon zelo » (v. 9), nell'amore puro e radicale per il bene e per la giustizia (cfr. « dritto zelo », *Purg.*, VIII 83; « buon zelo », *ivi*, XXIX 23)?

Gli antichi commentatori chiosavano « zelo » come « buon amore e desiderio di bene », ² e i moderni hanno richiamato il valore di 'amore intenso, esclusivo', da san Tommaso (« *zelus, quocumque modo sumatur, ex intensione amoris provenit* », *Summa Theol.*, I^a-II^{ae} qu. 28 a. 4 co.). Ma credo che qui l'espressione dantesca abbia un valore di anticipazione per il grande episodio centrale del canto. Il « buon zelo » è infatti trattato in uno dei capitoli finali della *Regula sancti Benedicti* (LXXII), in opposizione allo *zelus amaritudinis malus* che allontana da Dio e conduce all'inferno: « ita est zelus bonus qui separat a vitia et ducit ad Deum et ad vitam aeternam »; è la virtù con la quale i monaci perseverano nell'amore di Dio e dei fratelli, nell'obbedienza, nella carità.

Beatrice conclude il suo discorso spiegando a Dante il significato (anche profetico) del grido, e invitandolo a rivolgersi ai beati (« illustri spiriti », v. 20, dal simile contesto dell'oltretomba virgiliano, in *Aen.*, VI 758: « *inlustri animas* ») del settimo cielo (vv. 10-24):

Come t'avrebbe trasmutato il canto,
e io ridendo, mo pensar lo puoi,
poscia che 'l grido t'ha mosso cotanto;
nel qual, se 'nteso avessi i prieghi suoi,
già ti sarebbe nota la vendetta
che tu vedrai innanzi che tu muoi.

La spada di qua sú non taglia in fretta
né tardo, ma' ch'al parer di colui
che disiando o temendo l'aspetta.

Ma rivolgiti omai inverso altrui;
ch'assai illustri spiriti vedrai,
se com' io dico l'aspetto redui ».

Come a lei piacquè, li occhi ritornai,

2. BUTI, vol. III p. 607.

e vidi cento sperule che 'nsieme
piú s'abbellivan con mutüi rai.

Dopo aver provato l'effetto del grido su di lui, Dante ora (« mo ») potrebbe capire come l'avrebbe trasformato (« trasmutato ») il canto dei beati e il sorriso di Beatrice. Se avesse compreso il profondo significato del grido, avrebbe anche capito come interverrà la giustizia divina (« vendetta »), di cui sarà comunque testimone prima della sua morte.

Nonostante alcuni commentatori (Benvenuto da Imola, Buti e altri) abbiano voluto leggere l'allusione a eventi realmente accaduti (la caduta e la morte di Bonifacio VIII, la morte di Clemente V),³ la profezia resta sfumata, volutamente ambigua, distendendo l'ombra del castigo sugli innumeri episodi di corruzione che Dante vede nella Chiesa dei suoi tempi. Strumento della « vendetta » sarà la « spada » della giustizia di Dio (v. 16), altro termine specifico della lingua biblica, profetica e apocalittica che si ritrova anche nelle epistole politiche di Dante, ad esempio nella lettera agli « scelestissimis Florentinis intrinsicis », con la stessa associazione dei concetti di “spada” e “vendetta” (« *Gladius Eius qui dicit: “Mea est ultio”* », *Ep.*, vi 4). Se certa è la « vendetta », incerti ne sono i tempi, ed è solo la debolezza umana a farla apparire troppo lenta o troppo veloce (come sembra all'inizio del canto xxvi dell'*Inferno*, per la punizione profetizzata a Firenze).

Importa notare che in questi versi inizia una lunga serie di *verba videndi* (« vedrai », vv. 15 e 20; « vidi », v. 23), con altri termini legati all'atto della visione (« aspetto », v. 21; « occhi », v. 22), che marcano qui il passaggio dalla sfera auditiva (lo « stupore » era stato determinato tutto da un grido) a quella visiva. Alla fine del canto, si conteranno ben ventuno verbi di visione, quasi tutti riferiti a Dante.⁴ Vedere, sí, ma in che modo? Piú si sale nel paradiso, e meno Dante riesce a “vedere” i beati, confusi di luce. È necessario che la vista (« aspetto », dal lat. *ASPECTUS*) sia innalzata ormai dal livello naturale (ormai insufficiente) a quello spirituale, seguendo la guida di Beatrice (questo il senso della ripetizione « com' io dico » e « come a lei piacque », vv. 21-22).

Dante gira dunque gli occhi, e vede un gran numero di globi sferici e luminosi che accrescono la loro bellezza irraggiandosi a vicenda. È una visione dinamica, non statica: i globi sono detti « sperule » (dal lat. *SPHAERULA*) non perché siano piccoli, ma perché tali appaiono in lontananza, avvicinandosi a

3. Vd. *BENVENUTO*, vol. v p. 294, e *BUTI*, l. cit.

4. Vd. *BARAŃSKI*, *Canto xxii*, cit., pp. 343-46. Cfr. anche, per l'insistenza sul “vedere”, *D. DELLA TERZA*, *L'incontro con san Benedetto (Paradiso' xxii)*, in *Id.*, *Strutture poetiche ed esperienze letterarie. Percorsi culturali: da Dante ai contemporanei*, Napoli, Esi, 1995, pp. 65-81.

Dante (« spiriti che mi s'appresentavano come piccole sfere luminose », Buti, *ad l.*). C'è una grazia cortese nel loro movimento: il provenzalismo « s'abbellivan » (v. 24) ricorda le prime parole (in provenzale) di Arnaut (*Purg.*, xxvi 140). Ma i « mutui rai » iniziano a introdurre l'idea di una reciproca comunicazione della grazia, proprietà della vita contemplativa. Negli ordini monastici la *solitudo* si associa al *collegium*, al *conventum*, alla comunione, alla mutua partecipazione dei benefici spirituali.

2. A Dante, che non osa rivolgere la parola ai beati, parla finalmente la piú grande di quelle luci, presentando se stessa (vv. 25-36):

Io stava come quei che 'n sé repreme
la punta del disio, e non s'attenta
di domandar, sí del troppo si teme;
e la maggiore e la piú luculenta
di quelle margherite innanzi fessi,
per far di sé la mia voglia contenta.
Poi dentro a lei udi': « Se tu vedessi
com' io la carità che tra noi arde,
li tuoi concetti sarebbero espressi.
Ma perché tu, aspettando, non tarde
a l'alto fine, io ti farò risposta
pur al pensier, da che sí ti riguardi.

Dante è come chi reprime dentro di sé l'acuto desiderio (« disio ») di parlare e di chiedere, e non osa farlo per paura di andare oltre il lecito (« sí del troppo si teme »). Qual è questa frontiera? Il tema del desiderio si svolge al confine di quello del peccato e della *concupiscentia*.⁵ Il desiderio è anche quello dell'*eros*, e il termine *disio* ricorre proprio nel canto di Francesca e Paolo, per indicare il loro movimento verso Dante che le ha chiamate a sé (« Quali colombe, dal disio chiamate », *Inf.*, v 82), e il motivo che le portò alla morte (« quanto disio / menò costoro al doloroso passo », *ivi*, vv. 113-14). Ma qui il movimento di Dante verso gli spiriti che sta incontrando, e la sua curiosità di sapere chi siano, è simile a quello dimostrato nei confronti della « fiamma cornuta » di Ulisse e Diomede (« vedi che dal disio ver lei mi piego », *Inf.*, xxvi 69), prefigurazione della luce mistica che “invola” alla vista gli spiriti contemplativi. La « punta del

5. Cfr. L. PERTILE, *La punta del disio. Semantica del desiderio nella 'Commedia'*, Fiesole, Cadmo, 2005. Vd. anche S. PASQUAZI, *Il canto xxii del 'Paradiso'* (1965), in *Id.*, *All'eterno dal tempo. Studi danteschi*, Firenze, Le Monnier, 1966, pp. 277-313, alle pp. 278-79; F. FERRUCCI, *Lo stupore e l'ordine*, Napoli, Liguori, 2007, pp. 228-64.

disio » diventa però ora una formula mistica (cfr. il « disio / mai non sentito di cotanto acume » di *Par.*, I 83-84). Il desiderio (e l'amore) è come una freccia (o una spada) che attraversa il cuore con la sua punta, e tende verso Dio (cfr. « l'ultimo desiderabile che è Dio » di *Conv.*, IV 12 17; in generale ivi, IV 12-17, per una riflessione sul tema del desiderio).

Non servono le parole. La luce piú grande e luminosa (« luculenta ») si fa avanti per soddisfare il desiderio di Dante (ora definito « voglia »). È chiamata « margherita », cioè 'gemma' (come in *Par.*, II 34 e VI 123), o « pietra preziosa che per altro nome si chiama perla »;⁶ e già altrove l'aggettivo *luculento* si era unito a un termine che indica gioiello (« luculenta e cara gioia », *Par.*, IX 37). La « sperula » si è avvicinata, e ora rifulge come una « margherita », non di luce propria, ma attraversata dalla luce divina. Ampio e magnanimo è il suo gesto (« innanzi fessi »), quasi un avvolgimento di luce per Dante, nella solennità del vocalismo (fondato su *a* e *u*) e della ripetizione di sillabe (*maggiore-margherite*).

La « maggiore » delle « margherite » conserva ancora, rovesciandola, l'ombra di Ulisse, « il maggior corno de la fiamma antica » (verso la quale il « disio » aveva piegato Dante: *Inf.*, xxvi 85), che è percepibile anche nelle prime parole del beato, nella densità delle sibilanti in rima (« Se tu vedessi », cfr. *Inf.*, xxvi 80-93). Come Ulisse, l'anima racchiusa nella « margherita » resta invisibile agli occhi di Dante: la sua voce esce da « dentro » (« dentro a lei udi' »), ma, a differenza di quella di Ulisse, esce chiara e luminosa, senza fatica o dolore.

Da notare l'interscambiabilità tra le funzioni della vista e dell'udito (« udi' »): Dante percepisce una voce nella luce, ma è una voce chiara e luminosa (con sinestesia). E lo spirito insiste sul fatto che Dante, in realtà, non riesce a "vedere" veramente l'ardente amore vivo tra i beati (« la carità che tra noi arde », v. 32, correlativo oggettivo dell'"ardore" della carità negli splendori luminosi dei beati;⁷ ancora allusione rovesciata all'"ardore" della fiamma di Ulisse; e piú avanti gli spiriti diverranno « fuochi », v. 46, passando gradualmente dall'impressione visiva della luce a quella piú intensa e ravvicinata del "calore"). Se riuscisse a farlo, i suoi pensieri sarebbero « espressi », senza bisogno di parole. Lo spirito perciò risponde solo (« pur ») alla sua domanda inespressa, affinché il pellegrino non s'attardi nella parte conclusiva del suo viaggio (« a l'alto fine »), e presenta finalmente se stesso e i suoi compagni, « frati » (vv. 37-51):

6. BUTI, vol. III p. 48. Cfr. M. ARIANI, *Abyssus luminis: Dante e la veste di luce*, in RiLI, a. XI 1993, fasc. 1-2 pp. 9-71.

7. Cfr. R. MANSSELLI, s.v. *Benedetto*, in ED, vol. I pp. 577-81: « Sin dalla battuta iniziale B. esprime uno spirito ardente di carità ».

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 sú 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 colto che 'l mondo sedusse.

Questi altri fuochi tutti contemplanti
 uomini fuoro, accesi di quel caldo
 che fa nascere i fiori e ' frutti santi.

Qui è Maccario, qui è Romoaldo,
 qui son li frati miei che dentro ai chiostri
 fermar li piedi e tennero il cor saldo.

La « margherita » si fa riconoscere non col proprio nome, ma per mezzo delle sue opere. È san Benedetto da Norcia (480-534), fondatore del monachesimo occidentale. La sua storia si snoda con straordinaria *brevitas* (appena tre terzine), nel tratto essenziale della fondazione del monastero di Montecassino (529), e a partire dall'indicazione precisa del luogo geografico. È un *incipit* tipico di struttura narrativa, in particolare nella narrazione agiografica, di solito aperta dal racconto della nascita del santo, come Dante aveva fatto per Assisi e san Francesco, e per Calaroga e san Domenico: qui l'*incipit* riprende, in parallelo con il canto XXI del *Paradiso*, il legame fra il santo e la sua sede principale (come Fonte Avellana per san Pier Damiani). Simile ancora l'idea del monte, simbolo di ascesi spirituale, sacro o da sacralizzare (il Subasio, il Catria, il Cairo ai cui piedi sorge Cassino), e sulla cui « costa » viene fondato il luogo di culto e di ritiro monastico. Ma il monte può anche tramutarsi in icona terribile della giustizia divina, ostacolo insuperabile a chi è appena uscito da una « selva oscura (Dante all'inizio della *Commedia*), o termine invalicabile per chi ha intrapreso il viaggio guidato da una sete di conoscenza solamente umana (la « montagna bruna » di Ulisse, *Inf.*, xxvi 133): il moto di avvicinamento (orizzontale) alla montagna sacra diventa allora un moto discendente nel profondo.

Come fa spesso nella presentazione dei suoi personaggi, Dante isola uno o due episodi fondamentali della loro vita, e tralascia tutto il resto (peraltro presente, a grandi linee, nel *background* culturale del lettore medio dei suoi tempi), sia che si tratti di storie antiche e lontane nel tempo, sia che si tratti di cronaca quasi contemporanea (Francesca e Paolo). Il racconto dantesco, pur nella sua brevità, lascia però trasparire nei dettagli (la lotta strenua di Benedetto per estirpare il paganesimo in luoghi già consacrati al culto degli idoli con un

tempio di Apollo) un altro grande libro di Dante, e della cultura medievale, i *Dialoghi* di san Gregorio Magno, dei quali l'intero secondo libro è dedicato alla vita di san Benedetto. Dante ne riprende il capitolo sulla fondazione dell'abbazia (*Dial.*, II 8):

Castrum namque quod Cassinum dicitur, in excelsi montis latere situm est, qui videlicet mons distenso sinu hoc idem castrum recepit, sed per tria millia in altum se subrigens, velut ad aera cacumen tendit: ubi vetustissimum fanum fuit, in quo ex antiquorum more gentilium a stulto rusticorum populo Apollo colebatur. Circumquaque etiam in cultu daemonum luci succreverant, in quibus adhuc eodem tempore infidelium insana multitudo sacrificiis sacrilegis insudabat. Illuc itaque vir Dei perveniens, contrivit idolum, subvertit aram, succendit lucos, atque in ipso templo Apollinis oraculum beati Martini, ubi vero ara ejusdem Apollinis, fuit oraculum sancti Ioannis construxit, et commorantem circumquaque multitudinem praedicatione continua ad fidem vocabat.

Benedetto non dice il suo nome (e nemmeno quello di Cristo), e non ce n'è bisogno. Il collegamento tra *quel* monte e *quel* « son io » è assolutamente univoco. Forte è dunque l'insistenza sull'« io » (vv. 40 e 44). Benedetto si erge come un gigante, una figura eroica della santità, identificandosi quasi con la montagna che egli libera dai demoni: un santo-roccia su cui si fonda veramente l'abbazia, e l'intero ordine benedettino.

Il suo discorso è giustamente solenne, con numerosi latinismi in rima (« addusse », « soblima », « relusse », « ritrassi », « circostanti », « sedusse »), e un ritmo cadenzato che dà quasi a questi versi l'impressione che siano prosa scandita dalla presenza di *cursor* (« gente ingannata », « tanto ci soblima », « ville circostanti »). Probabile allusione dantesca (e omaggio) alla grande scuola retorica medievale di Montecassino, laboratorio di elaborazione e diffusione degli « stili » della prosa latina, che influenzano profondamente anche le origini della letteratura in volgare.

Benedetto, generosamente, lascia subito il campo agli altri « fuochi » (come nel canto di Ulisse, ma ora « tutti contemplanti, / [...] accesi di quel caldo », vv. 46-47, opposto alla *calliditas* di Ulisse), che « uomini fuoro » (v. 47): bellissima notazione, che segna tutta la distanza tra l'ora (l'eterno) e l'allora (il passato temporale e contingente) di quei « fuochi ». Quelli che ora appaiono come mirabili splendori nella grazia di Dio sono stati un tempo semplici uomini, con tutto il loro carico di debolezza, ma anche, proprio per questo, grandi nell'aver saputo affrontare la lotta, anch'essi, come Benedetto, giganti ed eroi, ma sempre profondamente umani. Come grandi e benefici alberi, essi danno prova della loro santità in « fiori » e « frutti » (v. 48): 'parole e opere',

secondo Buti.⁸ Tra essi (con l'anafora « qui », ripetuto tre volte), san Macario, probabilmente l'Alessandrino († 404) discepolo di sant'Antonio e padre del monachesimo eremitico orientale (ma spesso confuso, e forse anche da Dante, con san Macario l'Egiziano, eremita nel deserto libico); e san Romualdo degli Onesti da Ravenna (956-1027), fondatore di Camaldoli (1012) e della congregazione omonima, filiazione benedettina (la sua vita è raccontata proprio da Pier Damiani, protagonista del canto XXI del *Paradiso*).⁹

I monaci che hanno seguito la regola benedettina sono chiamati « frati » (v. 50: altra allusione a Ulisse, che chiama i suoi compagni di viaggio appunto « frati », trascinandoli però nell'abisso di un viaggio senza ritorno, *Inf.*, xxvi 112), e se ne loda in particolare il fatto di aver “fermato i piedi” e tenuto il cuore saldo (v. 51): simbolo sí di fermezza ed eroismo, senza cedimenti alla debolezza o alla corruzione, ma anche di obbedienza a uno dei precetti della *Regula sancti Benedicti*, quello della *stabilitas*, della residenza perpetua nello stesso monastero (« *stabilitas in congregatione* », ivi, iv 78).¹⁰ Anche la vita gregoriana di Benedetto mette in luce (e stigmatizza) episodi di *instabilitas* (Greg., *Dial.*, II 24-25). Ma il precetto sembra contraddetto dalla figura di Romualdo, uno dei grandi pellegrini dell'Europa dell'XI secolo, di cui il biografo medievale (Pier Damiani) cerca di giustificare l'*instabilitas* che lo spinse a continui spostamenti da un monastero all'altro, per la sua opera riformatrice.

3. Dante, riacquistata fiducia (come una rosa che sboccia per influsso benefico dell'energia vitale del sole), risponde a Benedetto esprimendogli una singolare richiesta (vv. 52-60):

E io a lui: « L'affetto che dimostri
meco parlando, e la buona sembianza
ch'io veggio e noto in tutti li ardor vostri,
cosí m'ha dilatata mia fidanza,
come 'l sol fa la rosa quando aperta
tanto divien quant' ell' ha di possanza.

Però ti priego, e tu, padre, m'accerta
s'io posso prender tanta grazia, ch'io
ti veggia con imagine scoperta ».

Quasi interamente concorde l'interpretazione dei commentatori (Dante

8. Vd. BUTI, vol. III p. 610.

9. Da valutare anche l'influenza degli scritti di Gioacchino da Fiore, secondo A. ILARI, *Il canto XXII del 'Paradiso'*, in *Lect. Dant. Rom., Par.*, pp. 573-624.

10. PASQUAZI, *Il canto XXII*, cit., p. 292.

avrebbe chiesto a Benedetto la grazia di vederlo « con imagine scoperta »; cfr. *Conv.*, iv 27 4: « convienesi aprire l'uomo quasi com' una rosa che piú chiusa stare non puote, e l'odore che dentro generato è spande »), e la perplessità per quello che appare un ben strano desiderio, un "errore" di Dante. Perché chiedere di "vedere" le fattezze umane, reali, di chi è ormai solo luce? Dante non si rende conto (come gli ha da poco ricordato Beatrice) di essere in cielo, e quindi in una dimensione che trascende completamente l'umano? Appare, per questo, originale e interessante la proposta di leggere il v. 58 come una costruzione paraipotattica: 'perciò ti prego, o padre, di accertarmi, di farmi sapere con certezza, se mai un giorno potrò godere di tanta grazia da potere scorgere il tuo volto « con imagine scoperta », cioè se, dopo la morte, sarò assunto nella gloria del paradiso, e quindi nella pienezza di una visione spirituale che partecipa dello spirito divino'.¹¹ Una richiesta speciale, quindi, di prescienza della propria salvezza, che ben giustifica la forte involuzione sintattica, e il discorso volutamente oscuro.

Benedetto è chiamato, con deferenza filiale, « padre » (parola che occorre per ben tre volte nel canto), e il tema del padre è simmetrico a quello della madre (Beatrice, e poi la Vergine), ad apertura di canto. D'obbligo il rinvio al ricorrere dell'immagine paterna nella *Commedia*, in larga parte monopolizzata dalla figura di Virgilio, « padre » (*Purg.*, xiii 34), « dolce padre » (*Inf.*, viii 109; *Purg.*, iv 44; xv 25 e 124; xviii 13; xxiii 14; xxv 17), « lo piú che padre » (*Purg.*, xxiii 4), « lo santo padre mio » (*Purg.*, xxvii), « dolcissimo patre » (*Purg.*, xxx 50). Altri "padri" saranno per Dante Guinizzelli (« il padre mio », *Purg.*, xxvi 97-98), Cacciaguida (« padre mio », *Par.*, xvi 16 e xvii 106), san Pietro (« santo padre », *Par.*, xxiv 124), Adamo (« padre antico », *Par.*, xxvi 92), e san Bernardo, che prende il posto di Beatrice-madre alla fine del *Paradiso* (« tenero padre », *Par.*, xxxi 63; « santo padre », xxxii 100). A Brunetto (che lo chiama « figliuolo ») Dante riserva la commossa espressione « la cara e buona imagine paterna » (*Inf.*, xv 83). Ma « padre » invocano anche gli sventurati figli di Ugolino nel xxxiii dell'*Inferno*.

Benedetto risponde a Dante con ben diversa parola, « frate », 'fratello' (vv. 61-72):

Ond' elli: « Frate, il tuo alto disio
s'adempierà in su l'ultima spera,

11. Cfr. F. SALSANO, *Per l'esegesi di 'Paradiso' xxii 58-63*, in « Studi e problemi di critica testuale », a. ix 1974, pp. 21-28, e A. MELLONE, *Il desiderio dantesco di vedere il volto di S. Benedetto (Pd' xxii 58-60)*, in « Le forme e la storia. Letture dantesche », n.s., a. x 1997, fasc. 1-2 pp. 97-107, poi in *Id.*, *Saggi e letture dantesche*, Angri, Gaia, 2005, pp. 359-70.

ove s'adempion tutti li altri e 'l mio.

Ivi è perfetta, matura e intera
ciascuna disianza; in quella sola
è ogni parte là ove sempr' era,
perché non è in loco e non s'impola;
e nostra scala infino ad essa varca,
onde così dal viso ti s'invola.

Infìn là sù la vide il patriarca
Iacobbe porger la superna parte,
quando li apparve d'angeli sí carca.

La “fratellanza” fra tutti gli esseri umani (estesa anche alle creature da san Francesco) deriva dall'essere tutti figli di un unico Padre. In Dante *frate* è termine che compare soprattutto nelle battute di dialogo del *Purgatorio*, cantica corale che suggerisce un comune cammino di penitenza (*Purg.*, XI 82; XIII 94; XVI 1; XIX 133; XXI 132; XXIII 97 e 112; XXIV 55; XXVI 115; XXIX 15; XXXIII 23; *Par.*, III 68; IV 100; VII 48 e 130).¹² Detta da Benedetto, è parola carica di affetto, e sembra alludere subito alla risposta positiva alla domanda di Dante: ‘sì, fratello mio, un giorno tu sarai veramente nell'Empireo, condividerai con me la gloria di paradiso, e quindi potrai vedere il mio volto’. L'«alto disio», il desiderio più profondo e radicato, è quello della salvezza, della fusione dell'anima individuale col creatore, con l'«ultimo desiderabile» (*Conv.*, IV 12 17), e il tema del desiderio riecheggerà più avanti con la variazione in «disianza» (v. 65). Solo lì, nel non-luogo e nel non-tempo, esso troverà completo adempimento (e Benedetto insiste nella ripetizione «s'adempierà»-«s'adempion», che è parola mistica, che evoca il “riempimento” sovrabbondante del cuore e della mente da parte della grazia divina).

Solo lassù si realizzerà il paradosso di un desiderio “perfetto, maturo e intero” («i tre predicati danno la misura assoluta di quell'*adempirsi*»)¹³ Sembrerebbe in contraddizione con quanto Dante aveva già scritto nel *Convivio*: «Il desiderio esser non può con la beatitudine, acciocché la beatitudine sia perfetta cosa, e il desiderio sia cosa difettiva» (*Conv.*, III 15 3). In realtà, l'uso di *perfetto* (come participio di PERFICIO) indica già bene l'evoluzione del pensiero di Dante: nell'Empireo ogni desiderio è condotto a termine, esaudito nell'istante stesso in cui arriva al massimo grado di intensità (cfr. *Par.*, VIII 111), “maturo” come un frutto, intero e senza difetti (come è invece il desiderio terreno), perché

12. Naturalmente, è anche «termine preciso che, nella Regola, egli dichiara che i monaci più anziani debbano indirizzare ai più giovani» (BARAŃSKI, *Canto xxii*, cit., p. 351).

13. CHIAVACCI LEONARDI, vol. III p. 611.

è divenuto ormai un puro desiderio di Dio, libero di ogni possibile senso di mancanza. Alla perfezione del movimento psicologico del desiderio dei beati corrisponde la perfezione soprannaturale dell'Empireo, al di là delle leggi fisiche dello spazio e del tempo, in nessun luogo e senza alcun polo sul quale girare il proprio asse (« s'impola », cfr. *Conv.*, II 3 8; *Ep.*, XIII 71-72), « anello di congiunzione » tra corporeo e spirituale.¹⁴ Per arrivarci, è necessario salire fino alla fine quella scala che Dante ha già visto nel canto XXI, e che si perde alla vista nell'alto dei cieli (« dal viso ti s'invola », v. 69).

Altra grande figura mistica, quella della scala (oggetto di grandi laudi dottrinali di Iacopone).¹⁵ Per dire che essa è il difficile « alto passo » tra terra e cielo, Dante usa il verbo « varca », ben concreto, presente nei passaggi più ardui del *Purgatorio*. Introdotta e descritta in *Par.*, XXI 28-30 (« di color d'oro che raggio traluce / vid' io uno scaleo eretto in suso / tanto, che nol seguiva la mia luce »), con lo sfolgorare di luci (i beati) che salgono, scendono, scompaiono, richiama esplicitamente la fonte biblica di *Gen.*, 28 12-22, la Scala di Giacobbe, che il patriarca (ancora giovane, in fuga dopo il dissidio con Esaù) ebbe in sogno, addormentatosi sotto le stelle: « videntque in somnis scalam stantem super terram et cacumen illius tangens caelum; angelos quoque Dei ascendentes et descendentes per eam ». Un testo chiave della cultura medievale, non solo cristiana (si pensi al *Libro della Scala di Maometto*).¹⁶

Sulla scala si palesa l'opposizione tra la leggerezza dell'ascesa spirituale e la pesantezza della materia e della carne, che tiene inchiodati alla terra. Per acquistare la prima occorre la perseveranza nella vita contemplativa. Di qui la fortuna dell'immagine nella tradizione monastica medievale. Proprio Benedetto ne parla nella *Regula* (VII 6), in un capitolo sull'umiltà in cui ci spiega il significato allegorico della Scala e dei suoi gradini, che corrispondono, uno per uno, ai gradi dell'umiltà: « actibus nostris ascendentibus scala illa erigenda est quae in somnio Iacob apparuit, per quam ei descendentes et ascendentes angeli monstrabantur ». Un'immagine simile sarà introdotta alla fine della vita di san Benedetto (*Greg.*, *Dial.*, II 37), ove si ricorda la visione di una strada splendida che dall'abbazia sale verso il cielo con migliaia di luci: « Viderunt namque quia strata palliis atque innumeris corusca lampadibus via recto orientis tramite ab eius cella in coelum usque tendebatur »; e di nuovo nei testi

14. B. NARDI, *La dottrina dell'Empireo nella sua genesi storica e nel pensiero dantesco*, in *Id.*, *Saggi*, pp. 167-214, la citaz. a p. 213.

15. Per BARAŃSKI, *Canto xxii*, cit., p. 349, elemento unificante del canto, oltre che di congiunzione dei cieli.

16. Vd. M. ASÍN PALACIOS, *Dante e l'Islam*, trad. it., Parma, Nuove Pratiche, 1994, pp. 121-22.

ascetici di Pier Damiani.¹⁷ Lo stesso testo dal quale Dante ha iniziato questo canto, la descrizione dell'apparizione di Filosofia all'inizio del *De consolatione Philosophiae* di Boezio, presentava Filosofia con una splendida veste sulla quale è ricamato il disegno di una scala, simbolo dell'ascesa contemplativa (*De cons. Phil.*, I 2 3).¹⁸

Eppure, di fronte a questo chiaro simbolo di salvezza, le parole usate da Dante conservano una sottile inquietudine (che spiega anche la richiesta di "accertamento" a san Benedetto). Quella scala che « varca » e « s'invola » richiama di nuovo la memoria di un altro viaggio, al quale Dante si è già sentito pericolosamente vicino, e dal quale deve ora, risolutamente, distaccarsi: quello di Ulisse, così presente nella filigrana nascosta di questo canto (cfr. « ogni fiamma un peccatore *invola* », *Inf.*, xxvi 42; « *varco* / folle d'Ulisse », *Par.*, xxvii 82-83).

4. Come era avvenuto con Pier Damiani nel canto precedente, anche Benedetto trasforma il suo discorso in una terribile invettiva contro la corruzione della Chiesa contemporanea di Dante, e in particolare degli ordini monastici. La scala d'oro che apparve in sogno a Giacobbe non attira ora (« mo ») più nessuno, la *Regula* resta lettera morta, buona solo per sciupare la carta dove viene trascritta, le abbazie sono in piena decadenza, e i monaci in preda all'avidità di possesso (vv. 73-87):

Ma, per salirla, mo nessun diparte
da terra i piedi, e la regola mia
rimasa è per danno de le carte.

Le mura che solieno esser badia
fatte sono spelonche, e le cocolle
sacca son piene di farina ria.

Ma grave usura tanto non si tolle
contra 'l piacer di Dio, quanto quel frutto
che fa il cor de' monaci sí folle;

ché quantunque la Chiesa guarda, tutto
è de la gente che per Dio dimanda;
non di parenti né d'altro più brutto.

La carne d'i mortali è tanto blanda,
che giú non basta buon cominciamento
dal nascer de la quercia al far la ghianda.

17. C. DI FONZO, « *La dolce donna dietro a lor mi pinse / con un sol cenno su per quella scala* » (*Par.* xxii 100-101), in SD, vol. LXIII 1991, pp. 141-75, alle pp. 161-62.

18. Vd. BARAŃSKI, *Canto xxii*, cit., pp. 357-58.

Si snoda il filo che lega le grandi invettive del *Paradiso*: san Tommaso e san Bonaventura sulla decadenza degli ordini mendicanti, francescani e domenicani, san Pier Damiani contro i cardinali e le alte gerarchie della Chiesa, e ora san Benedetto sulla decadenza degli ordini monastici (e non sarà nemmeno l'ultima). Un tema forte, ricorrente, è quello legato al dibattito contemporaneo sulla *paupertas*, e alla stigmatizzazione del compromesso della Chiesa col mondo, dell'accumulazione di ricchezze da parte di istituzioni e di uomini che dovrebbero essere dediti solo alle cose dello spirito.

Eppure, in questo Benedetto che guarda angosciato alla distruzione della sua opera c'è ancora il Benedetto della vita gregoriana, che profetizza la distruzione di Montecassino: « Omne hoc monasterium quod construxi, et cuncta quae fratribus praeparavi, omnipotentis Dei iudicio gentibus tradita sunt ». E c'è anche il santo-roccia ossessionato dal desiderio della leggerezza, del salire sulla scala liberandosi del *pondus*, simboleggiato in uno degli episodi piú singolari della vita gregoriana, il miracolo della pietra che diventa leggera (Greg., *Dial.*, II 9). Triste ironia, quell'impossibilità di salire la scala, perché « nessun diparte / da terra i piedi »: sembra un'applicazione letterale (e ipocrita) del precetto della *stabilitas*, la paradossale interpretazione dei moderni monaci (inchiodati a terra) di quel che avevano fatto i loro padri, Macario e Romulato, che avevano ben saputo « fermare i piedi ». Si ricordi, all'opposto, il movimento leggero, quasi un passo di danza, dei piedi nudi dei seguaci di Francesco (« Scalzasi Egidio, scalzasi Silvestro », *Par.*, XI 83).

L'immagine concreta della trascrizione della *Regula* su carta o pergamena evoca anche una gloriosa tradizione dell'ordine benedettino nel corso dei secoli, l'attività di trascrizione di testi religiosi e profani negli *scriptoria* dei monasteri, parte integrante della vita monastica, dell'*ora et labora* quotidiano. I monasteri abbandonati, trasformati quasi in caverne (« spelonche »), riecheggiano invece il linguaggio evangelico: l'invettiva di Cristo contro i mercanti nel Tempio: « Vos autem fecisti eam speluncam latronum » (*Mat.*, 21 13); ma può essere anche sottile allusione alla leggenda benedettina (altra amara ironia), alla prima esperienza monastica di Benedetto nel Sacro Speco di Subiaco.

La « badia » fatta « spelonca », lo *scriptorium* e la biblioteca invasi dalla polvere e dalla desolazione: forse è questa visione, evocata dai versi di Dante, ad aver suggerito a Benvenuto da Imola una delle note piú singolari del suo commento, il racconto di una visita di Boccaccio a Montecassino. L'episodio (« quod narrabat mihi iocose venerabilis preceptor meus Boccaccius de Certaldo ») sembra conservare tutti i passaggi del canto dantesco, perfino la scala di accesso alla biblioteca: « At ille rigide respondit, ostendens altam scalam: ascende quia aperta est ». Boccaccio sale ed entra: « et vidit herbam

natam per fenestras et libros omnes cum bancis coopertis pulvere alto ». Non c'è più nessuno ai banchi, nemmeno per trascrivere l'inutile *Regula*: altri monaci sanno bene far tornare utili le pergamene, radendole della vecchia scrittura per farne *psalterioli*, e rivenderli alle donne.¹⁹

Ma torniamo all'invettiva di Benedetto. I sai dei monaci (« cocolle », v. 77, dal lat. COCULLA, 'cappuccio': cfr. *Par.*, ix 78) si sono trasformati in sacchi pieni di farina cattiva, velenosa (come quella di cui è fatto il pane avvelenato inviato a san Benedetto da un prete invidioso, come racconta sempre la vita gregoriana). Perfino l'usura non è tanto grave quanto l'avidità di accaparrarsi rendite e benefici (« frutto »), che fa quasi impazzire i monaci nel profondo del cuore (di nuovo, una parola di Ulisse, « folle »: cfr. « folle volo », *Inf.*, xxvi 125, e « varco / folle d'Ulisse », *Par.*, xxvii 82-83). La corruzione dei monaci rappresenta il movimento opposto all'opera fondativa di Benedetto, che aveva sradicato empietà e paganesimo dalla montagna sacra. Ora tutto torna alla barbarie, a una condizione di abbruttimento morale, anche peggiore di quella antica. Anche la *Regula* (cap. xxxiii) sanzionava severamente il vizio della proprietà.

Dante aggiunge che tutto ciò che la Chiesa custodisce deve essere a disposizione della gente che chiede per carità (« che per Dio domanda »), e non concessa per vincolo di parentela, o per altro legame ancora più illecito (amanti o figli illegittimi, cfr. *Mon.*, iii 10 17). La natura umana è così debole che non basta un buon inizio perché poi ne vengano spontaneamente i buoni frutti, a differenza della quercia, che porta naturalmente a compimento nella ghianda il ciclo vitale iniziato dal seme dell'albero. All'uomo (cattiva pianta, rispetto alla buona e grande quercia) sono necessarie perseveranza, vigilanza continua, azione di purificazione e mortificazione.

Ma qual era stato il « buon cominciamento » degli eroi della santità? In rapida successione Benedetto ricorda Pietro, se stesso, e Francesco, che hanno cominciato, rispettivamente, con l'assoluta povertà (« Argentum et aurum non est mihi », *Act.*, 3 6), con la preghiera e il digiuno, e con l'umiltà. A confrontare quel passato glorioso e questo squallido presente, ovunque si vedrà oscurato dal peccato (« bruno ») ciò che era puro e immacolato (« bianco »). Ma l'imminente vendetta divina (« soccorso ») darà maggior meraviglia dei grandi prodigi raccontati nell'Antico Testamento (vv. 88-96):

Pier cominciò sanz' oro e sanz' argento,
e io con orazione e con digiuno,

19. Vd. *BENVENUTO*, vol. v p. 301.

e Francesco umilmente il suo convento;
 e se guardi 'l principio di ciascuno,
 poscia riguardi là dov' è trascorso,
 tu vederai del bianco fatto bruno.
 Veramente Iordan vòlto retrorso
 piú fu, e 'l mar fuggir, quando Dio volse,
 mirabile a veder che qui 'l soccorso ».

Il finale dell'invettiva si eleva al livello della profezia con la citazione di eventi impossibili in natura, ma sempre possibili a Dio onnipotente. Difficili sono le rime, e la sintassi, che spezza il legame sintattico « piú [...] / mirabile ».

È un luogo importante, quasi un'autocitazione di Dante, non solo nelle rime (*trascorso : soccorso, Par.*, xviii 128 : 130), ma anche nel ricordo del Mar Rosso apertosi per lasciar passare il popolo d'Israele nella fuga dall'Egitto (*Ex.*, 14 21-29), e del corso invertito del Giordano (*Ios.*, 3 14-17): « Di retro a tutti dicean: "Prima fue / morta la gente a cui il mar s'aperse, / che vedesse Iordan le rede sue" » (*Par.*, xviii 133-35). La fonte che esibisce entrambi gli eventi (riferiti a vicende diverse, a Mosè e a Giosuè) è un versetto del salmo 113, di cui conviene rileggere tutta la parte iniziale (vv. 1-6):

In exitu Israel de Aegypto, domus Iacob de populo barbaro.
 Facta est Iudaea sanctificatio eius, Israel potestas eius.
Mare vidit et fugit: Iordanis conversus est retrorsum.
 Montes exultaverunt ut arietes: et colles sicut agni ovium.
 Quid est tibi mare quod fugisti? et tu Iordanis quia conversus es retrorsum?

Il salmo (che piú avanti, vv. 12-16, attacca coloro che si sono fatti idoli di argento e di oro) è citato esplicitamente da Dante in *Purg.*, II 46, e in *Conv.*, II 1 16, per illustrare il senso anagogico (e poi in *Ep.*, XIII). Considerato « signum victoriae » da Ugo di San Caro nelle *Adnotationes super universam Biblam*, ricorre nella memoria dantesca forse anche attraverso la lettura di sant'Agostino nelle *Enarrationes in Psalmos*. Per Agostino, infatti, il salmo è non tanto racconto di eventi del passato biblico, ma profezia del futuro, da interpretare come futura liberazione della Chiesa grazie al soccorso di Cristo, con il rigetto di tutte le opere carnali per correre portando solamente il peso leggero di Cristo, e superare tutti gli impedimenti del mondo.

5. Benedetto e gli spiriti contemplativi spariscono in alto, come in un vortice, e Dante, spinto sulla scala santa da Beatrice, sale mirabilmente all'ottavo cielo, delle stelle fisse (vv. 97-11):

Cosí mi disse, e indi si raccolse
 al suo collegio, e 'l collegio si strinse;
 poi, come turbo, in sú tutto s'avvolse.

La dolce donna dietro a lor mi pinse
 con un sol cenno su per quella scala,
 sí sua virtú la mia natura vinse;

né mai qua giù dove si monta e cala
 naturalmente, fu sí ratto moto
 ch'agguagliar si potesse a la mia ala.

S'io torni mai, lettore, a quel divoto
 triunfo per lo quale io piango spesso
 le mie peccata e 'l petto mi percuoto,

tu non avresti in tanto tratto e messo
 nel foco il dito, in quant' io vidi 'l segno
 che segue il Tauro e fui dentro da esso.

La fine del discorso di Benedetto lascia spazio a un evento non meno inaspettato del grido alla fine del canto XXI: l'ascesa repentina dei beati. Non c'è spazio per una riflessione sulle parole di Benedetto, né per una replica di Dante, che viene coinvolto immediatamente nello stesso movimento ascensionale. Un veloce giro sintattico legato dal polisindeto, una serie di verbi che riecheggiano gli stessi suoni (« disse »-« raccolse »-« strinse »-« s'avvolse »-« pinse »), la ripetizione di « collegio » in una figura di chiasmo, il vocalismo cupo come il rimbombo di un tuono (v. 102): tutto concorre alla rappresentazione dinamica di quella nebulosa di luci, di quell'insieme di « sperule »-« margherite »-« fuochi » nel quale Benedetto ritorna, che sembra contrarsi in se stesso (« si strinse ») come per prendere energia per lo scatto successivo, l'avvolgimento vorticoso in forma di tromba d'aria (« turbo ») che sale verso l'alto. Anche qui, la memoria dell'altro « turbo » che aveva travolto Ulisse (*Inf.*, xxvi 137).

Altro effetto di eco è nella successione delle rime *scala : cala : ala* (vv. 101 : 103 : 105); qui la perdita progressiva della materia fonica e l'apertura del vocalismo indicano la graduale liberazione dalla materia da parte di Dante e l'inizio del suo volo (che non è "folle" come quello di Ulisse). Il suo movimento è involontario, il risultato del gesto di Beatrice che lo spinge « con un sol cenno »: è la potenza spirituale di lei che vince il peso della « natura » corporea (v. 102), e Dante continua nel confronto tra naturale e soprannaturale, precisando che la velocità della sua salita non aveva pari nel mondo regolato dalle leggi fisiche della natura.

E Dante sente a questo punto il bisogno di rivolgersi, per l'ultima volta, al suo lettore: a chi, veramente, lo ha accompagnato nel viaggio della *Commedia*, fin dal I canto dell'*Inferno*. La difficile costruzione sintattica è spia della difficoltà di

esprimere il concetto che era già emerso nell'incontro con Benedetto: l'ansia di Dante di sapere se un giorno, dopo la sua morte, sarà veramente ammesso in paradiso, nella Chiesa trionfante, nel « divoto / triünfo » (« triünfo » e « triünfante », piú avanti, v. 131, stanno diventando sempre piú parole di *Paradiso*: cfr. *Par.*, v 116; IX 120; XXIII 20 e 136; XXVII 71; XXX 10 e 98).²⁰ Quel giorno sarà un "ritorno" per lui che ha avuto la grazia straordinaria e misteriosa di compiervi un primo viaggio da vivo, e con il proprio corpo.

Dante si serve di una sfumata formula augurativa (« S'io torni mai »), e ricorda anche la pratica di frequenti devozioni penitenziali, il piangere i propri peccati (la confessione) e il percuotersi il petto (la mortificazione corporale): un aspetto, quello della reale pratica religiosa di Dante, che lo avvicina maggiormente alla realtà dei suoi contemporanei, ai bisogni e alle inquietudini delle confraternite penitenziali di laici e di laudesi, e che tornerà nel canto successivo, con l'indicazione precisa della quotidiana preghiera mariana (« Il nome del bel fior ch'io sempre invoco / e mane e sera », *Par.*, XXIII 88-89).

L'allocazione al lettore non serve ad altro che ad asseverare il fatto incredibile (dal punto di vista delle leggi naturali) che Dante racconta: l'essere passato dalla visione dal basso della costellazione dei Gemelli (« 'l segno / che segue il Tauro ») all'esserci dentro, vale a dire l'essere asceso dal cielo di Saturno a quello delle stelle fisse (una distanza immensa, secondo gli astronomi medievali), in un tempo inferiore a quello che occorre per mettere il dito in una fiamma, e ritrarlo immediatamente. Il termine di confronto (tratto da un contesto di vita quotidiana, come molte delle similitudini della *Commedia* e del *Convivio*) è espresso con la figura retorica dell'*hysteron proteron* (Dante dice « tratto e messo », non *messo e tratto*, invertendo l'ordine delle azioni). Non è un caso. L'inversione accresce il senso di smarrimento (di Dante, e del lettore), e la velocità dell'azione: e prelude a ben altra inversione nei versi successivi, quando Beatrice inviterà Dante a effettuare un grandioso *hysteron proteron* di tutto il suo viaggio, con uno sguardo all'indietro.²¹

Ma aver ricordato la costellazione dei Gemelli apre lo spazio a un'altra allocazione, a quelle stesse stelle raggiunte dal suo volo (vv. 112-23):

O gloriose stelle, o lume pregno
di gran virtù, dal quale io riconosco
tutto, qual che si sia, il mio ingegno,
con voi nasceva e s'ascondeva vosco

20. Sull'uso di *triünfo*, cfr. BOSCO, *Dante vicino*, pp. 342-45, e L. MARCOZZI, *La guerra del cammino: metafore belliche nel viaggio dantesco*, in *La metafora*, pp. 59-112, alle pp. 94-95.

21. Sull'uso non casuale della figura retorica in *Par.*, II 22-25, cfr. SINGLETON, *La poesia*, p. 473.

quelli ch'è padre d'ogne mortal vita,
 quand' io senti' di prima l'aere toscò;
 e poi, quando mi fu grazia largita
 d'entrar ne l'alta rota che vi gira,
 la vostra region mi fu sortita.

A voi divotamente ora sospira
 l'anima mia, per acquistar virtute
 al passo forte che a sé la tira.

Dante sente che il pervenire nell'ottavo cielo proprio nel punto della sfera celeste in cui si trova la costellazione è il compimento di un destino: il suo proprio personale destino. I Gemelli sono infatti il segno dello zodiaco sotto il quale è avvenuta la sua nascita (tra il 21 maggio e il 21 giugno 1265, forse a fine maggio). Stelle « gloriose », e ripiene di grande virtù, perché, secondo le dottrine astrologiche medievali, inclinavano gli uomini nati sotto la loro influenza soprattutto agli studi e alle arti, cioè alle attività che possono assicurare fama e gloria (Benvenuto: « quia [...] facit homines literatos et ingeniosos »).²²

Fonte principale di Dante in materia astrologica era, com'è noto, l'*Introductorium in astronomiam* dell'astronomo arabo Albumasar (Abû Ma'shar), tradotto in latino nel XII secolo prima da Giovanni da Siviglia e poi da Giovanni da Carinzia, e citato in *Conv.*, II 13 22. Rileggiamo quanto scrivono a proposito gli antichi commentatori (prima l'*Ottimo Commento*, poi Pietro di Dante):²³

Vuole mostrare l'Autore come le seconde cause, cioè le influenze del Cielo, li conferiscono sue disposizioni ad essere adatto a scienza litterale, per la quale scienza elli allegorizzando facea tal viaggio. Gemini, come è detto, è casa di Mercurio, che è significatore, secondo li astrolaghi, di scrittura e di scienza e di cognoscibilitate: e così dispone quelli che nascono, esso ascendente; e maggiormente quando il Sole vi si truova; però che 'l Sole conferisce alla vita de' mortali e alla generazione, secondo ordine naturale.

Quod signum secundum Albumassarem est aereum et diurnum, et domus Mercurii; in quo, si Mercurius est firmatus, disponit hominem ad litteraturam et scientiam. Et dicit Isidorus quod ideo dicitur in eo esse illos duos fratres Castorem et Pollucem, quia virtus Solis cum eo faecundat inferiora et geminat.

22. BENVENUTO, vol. V p. 308. BARAŃSKI, *Canto xxii*, cit., pp. 350-52, rileva anche che la dualità insita nel segno (tra Castore e Polluce, figure di vita attiva e vita contemplativa) mette i Gemelli in relazione di continuità col cielo di Saturno (cielo della contemplazione) e col tema della scala (nesso tra umano e divino).

23. Risp. *Ottimo Commento*, vol. III p. 498, e PIETRO ALIGHIERI (1^a Red.), p. 690. Cfr. anche IACOMO DELLA LANA, vol. IV pp. 2322-25, e vd. R. KAY, *Dante's christian astrology*, Philadelphia, Univ. of Pennsylvania Press, 1994, pp. 218-42.

Nei Gemelli dunque Dante riconosce l'origine del suo ingegno, e ora ricorda (con precisione astronomica, e solennità retorica: da notare al v. 115 il chiasmo, e la ripetizione « con voi »-« vosco ») il momento della propria nascita, nel periodo dell'anno in cui la costellazione sorge e tramonta all'orizzonte insieme al sole (« padre d'ogni mortal vita »). Dante immagina se stesso uscire dal grembo della madre, subito riscaldato dai raggi del sole-padre e irraggiato benevolmente dai Gemelli, e respirare per la prima volta l'aria della sua terra. La regressione alla condizione di bambino, di « parvolo », arriva in questo finale di canto quasi alla *regressio ad uterum*, alla fantasia di un evento anteriore alla possibilità di scrittura nel "libro della memoria".

Perché compimento di un destino? Perché si compie qui l'augurio rivoltogli da Brunetto Latini, che rimpiangeva di non aver avuto il tempo di assecondare la benignità delle stelle con una più ampia opera di formazione culturale: « Se tu segui tua stella, / non puoi fallire a glorioso porto, / se ben m'accorsi ne la vita bella; / e s'io non fossi sí per tempo morto, / veggendo il cielo a te cosí benigno, / dato t'avrei a l'opera conforto » (*Inf.*, xv 55-60). In un cosmico disegno circolare, si saldano il punto di inizio (la nascita) e il provvisorio punto di arrivo (l'ascesa all'ottavo cielo, nel corso del mirabile viaggio della *Commedia*): ma si saldano anche, nella stessa persona del pellegrino-poeta, il movimento del cosmo, l'avventura individuale e quella dell'umanità.

C'è come un senso di liberazione in quel riconoscere nelle stelle « tutto, qual che si sia, il mio ingegno » (v. 114). Una liberazione dalla pesante responsabilità di un viaggio che, nella prima fase, appariva guidato proprio dall'ingegno. All'inizio dell'*Inferno* Dante aveva chiesto l'aiuto alle Muse e all'« alto ingegno » (*Inf.*, II 7), e sembrava in grado di attraversare le plaghe infernali « per altezza d'ingegno » (*Inf.*, x 59); e anche il *Purgatorio* iniziava con la vittoriosa immagine della « navicella del mio ingegno » (*Purg.*, I 2) che alzava finalmente le vele su un mare più aperto e benigno. Ma è il Dante purificato, dopo il viaggio e dopo la *Commedia*, che sa invece quanto sia importante "frenare" l'ingegno (concesso da « stella bona o miglior cosa »), affinché sia sempre guidato dalla virtù: come afferma proprio nel canto di Ulisse, nel doloroso ricordo delle sofferenze vedute (*Inf.*, xxvi 19-24):

Allor mi dolsi, e ora mi ridoglio
quando drizzo la mente a ciò ch'io vidi,
e più lo 'ngegno affreno ch'ì non soglio,
perché non corra che virtù nol guidi;
sí che, se stella bona o miglior cosa
m'ha dato 'l ben, ch'io stesso nol m'invidi.

Il rivolgersi alle stelle diventa quindi quasi una preghiera (suggerita dall'avverbio « divotamente », v. 121), « l'equivalente di una invocazione alle Muse, prima di affrontare il nuovo tema ».²⁴ Non bastano più le Muse, Urania o Apollo. Dante ha bisogno di tornare ai Gemelli, ai suoi numi tutelari al momento della nascita, per averne di nuovo (come allora: non è la nascita, per l'uomo, un "passo forte", come avverte Leopardi?) forza e virtù, necessari per il « passo forte » (v. 123). Di nuovo un'eco dell'inizio dell'*Inferno*, quando Dante aveva invocato le Muse e l'« alto ingegno » (« alto passo », *Inf.*, II 12); ma anche del canto di Ulisse (« alto passo », *Inf.*, xxvi 132). Non il « terribil punto della morte » (come voleva il Barbi), ma l'ultima sfida della *Commedia*, « l'estrema e la più ardua prova [...] di rappresentare le meraviglie più eccelse del Paradiso », secondo Sapegno, e « insieme passo di poesia e di esperienza », secondo Chiavacci Leonardi.²⁵

6. Beatrice riprende la parola, ricordando a Dante che è così vicino al termine della salvezza (« l'ultima salute ») che deve ormai avere acquistato una straordinaria capacità di visione (soprannaturale: « le luci tue chiare e acute »). Per questo motivo, prima di entrare (« t'inlei », con efficace neologismo dantesco) in quell'ultima beatitudine, gli è concesso di rivolgere lo sguardo verso il basso, verso il mondo che ormai si trova sotto i suoi piedi, per ripercorrere alla rovescia, e solo con la vista, in pochi istanti, il viaggio già percorso. La visione sarà motivo di gioia per il suo cuore, che sta per presentarsi alla processione gloriosa e lieta dei beati in questa rotonda volta celeste (« etera tondo », con metonimia: l'etere o "quintessenza", 'quinto elemento', è la materia incorruttibile che la fisica aristotelica attribuiva alla sfera celeste. Vv. 124-32):

« Tu sè sí presso a l'ultima salute »,
cominciò Bèatrice, « che tu dei
aver le luci tue chiare e acute;
e però, prima che tu piú t'inlei,
rimira in giù, e vedi quanto mondo
sotto li piedi già esser ti fei;
sí che 'l tuo cor, quantunque può, giocondo
s'appresenti a la turba trümfante
che lieta vien per questo etera tondo ».

24. CHIAVACCI LEONARDI, vol. III p. 603. Cfr. anche TORRACA, to. III p. 1470: « inno alato di gratitudine ».

25. Vd. risp. BARBI, *Problemi*, [I] pp. 290-91, SAPEGNO², vol. III p. 284, e CHIAVACCI LEONARDI, vol. III p. 603.

Il motivo della visione del mondo dall'alto, del « mondo / sotto li piedi », come è stato notato dai commentatori, è motivo antico, di matrice stoica. Fonte primaria di Dante è il *Somnium Scipionis* di Cicerone, libro VI e conclusivo del *De re publica*, tradito separatamente nella cultura medievale (che non era più a conoscenza dell'opera completa) insieme al commento di Macrobio. Importa rilevare la coincidenza del tema anche nella tradizione islamica, nel *Libro della Scala*, in cui Maometto, arrivato nell'alto dei cieli, guarda in basso e vede tutte le orbite degli astri, considerando vile e meschina la macchina mondiale vista dall'alto.²⁶ Infine, si tratta di un episodio rilevante della vita gregoriana di san Benedetto, che misura l'angustia del mondo mostratogli in visione da Dio (« omnis etiam mundus velut sub uno solis radio collectus, ante oculos ejus adductus est », Greg., *Dial.*, II 35).²⁷ Spiega Gregorio che è grazie alla contemplazione che l'anima si dilata, e tanto si espande in Dio da ritrovarsi al di sopra del mondo, e da vederlo sotto di sé:

Quamlibet etenim parum de luce Creatoris aspexerit, breve ei fit omne quod creatum est: quia ipsa luce visionis intimae, mentis laxatur sinus, tantumque expanditur in Deo, ut superior existat mundo: fit vero ipsa videntis anima etiam super semetipsam. Cumque in Dei lumine rapitur super se, in interioribus ampliatur; et dum se sub se conspicit exaltata, comprehendit quam breve sit quod comprehendere humiliata non poterat. Vir ergo Dei, qui intuens globum igneum, angelos quoque ad coelum redeuntes videbat, haec procul dubio cernere non nisi in Dei lumine poterat. Quid itaque mirum si mundum ante se collectum vidit, qui sublevatus in mentis lumine extra mundum fuit? Quod autem collectus mundus ante ejus oculos dicitur, non coelum et terra contracta est, sed videntis animus est dilatatus, qui in Deo raptus videre sine difficultate potuit omne quod infra Deum est. In illa ergo luce quae exterioribus oculis fulsit, lux interior in mente fuit, quae videntis animum cum ad superiora rapuit, ei quam angusta essent omnia inferiora monstravit.

Lo sguardo al mondo avviene non per nostalgia o desiderio, ma per esprimere « una condizione di totale distacco e di dedizione assoluta », e ha quindi un « profondo significato morale e catartico », di « preparazione e preludio alla visione ultima ».²⁸

Si svolge dunque questa “visuale retrospettiva” (per usare una definizione di Singleton), ed è subito chiara la connotazione morale dello sguardo.²⁹ La visione

26. Vd. ASÍN PALACIOS, *Dante e l'Islam*, cit., pp. 61-62.

27. Vd. PASQUAZI, *Il canto XXII*, cit., p. 306.

28. SAPEGNO², vol. III p. 284.

29. Cfr. SINGLETON, *La poesia*, p. 473: « Dobbiamo guardare in alto e non possiamo guardare indietro. Ma non è così negli altri due punti cardinali dell'azione. Lì possiamo guardare indietro:

del « vil semblante » della terra, laggiú, suscita un sorriso di commiserazione, e la dichiarazione d'accordo con le opinioni filosofiche e teologiche (dallo stoicismo alla teologia del *De contemptu mundi*) che disprezzano le cose terrene; chi è capace di distaccare il suo pensiero e le sue preoccupazioni (« chi ad altro pensa »), aggiunge Dante, può veramente meritare il titolo di « probo », di prode e valoroso (vv. 133-38):³⁰

Col viso ritornai per tutte quante
le sette spere, e vidi questo globo
tal, ch'io sorrisi del suo vil semblante;
e quel consiglio per migliore approbo
che l'ha per meno; e chi ad altro pensa
chiamar si puote veramente probo.

Dante « ritorna » per le sette sfere « Col viso », cioè con la vista resa piú chiara e acuta: non la vista naturale, come poteva averla all'inizio del viaggio, ma con la vista soprannaturale, aperta dalla scala della contemplazione (come aveva spiegato Gregorio nel racconto della visione di san Benedetto).³¹ Importante è naturalmente l'ordine della visione. All'inizio Dante abbraccia prima con un unico sguardo simultaneo tutto l'universo (« tutte quante / le sette spere »), al fondo del quale scorge (e ne comprende la piccolezza meschina, in confronto alla grandezza degli altri astri e delle altre orbite) il globo terrestre. Poi risale le orbite, una a una, dal basso verso l'alto: la luna (« la figlia di Latona »), vista dall'alto tutta illuminata dal sole, senza le 'macchie' che avevano fatto credere a Dante una sua imperfezione di parti piú rare e piú dense (*Par.*, II 60); il sole (figlio di Iperione), che ora Dante riesce a guardare senza essere ferito dal bagliore, comprendendo come si muovano, vicino a lui, Mercurio (« Maia ») e Venere (« Dione »; i loro cieli, vicini a quello del Sole, girano intorno alla terra, con i relativi epicicli, con moto sincrono a quello del Sole); Giove, che sembra quasi mediare (« temperar ») tra il freddo Saturno (« 'l padre ») e il caldo e rosseggiante Marte (« 'l figlio », cfr. *Conv.*, II 3 25: « stella di temperata complessione, in mezzo de la freddura di Saturno e de lo calore di Marte »). Solo dall'alto Dante può capire veramente, e con la potenza della sua vista rinnovata dalla grazia, la complessità delle orbite e degli epicicli in-

ci sono anzi dei segnali che ci sollecitano a voltarci indietro a guardare il cammino percorso, la "frase" che abbiamo seguito [...], e a scoprire nell'ampio disegno di un viaggio prima discendente e poi ascendente, lo schema di significato che si è venuto rivelando e può riconoscersi solo dalla fine ».

30. Vd. PARODI, in BSDI, vol. VI 1898-1899, p. 18.

31. Vd. BARAŃSKI, *Canto XXII*, cit., pp. 359-61.

torno alla terra, le variazioni dei moti retrogradi e delle posizioni nella volta celeste, la grandezza reale degli astri, la loro velocità e le distanze effettive tra l'uno e l'altro (vv. 139-50):

Vidi la figlia di Latona incensa
 senza quell' ombra che mi fu cagione
 per che già la credetti rara e densa.
 L'aspetto del tuo nato, Iperione,
 quivi sostenni, e vidi com' si move
 circa e vicino a lui Maia e Dione.
 Quindi m'apparve il temperar di Giove
 tra 'l padre e 'l figlio; e quindi mi fu chiaro
 il variar che fanno di lor dove;
 e tutti e sette mi si dimostrarono
 quanto son grandi e quanto son veloci
 e come sono in distante riparo.

Naturalmente, il testo di riferimento (per questi versi di ricapitolazione, come per l'intera architettura del *Paradiso*) resta l'accertata fonte astronomica di Dante, il compendio di Alfragano (al-Fargn) all'*Almagesto* di Tolomeo, tradotto in latino da Giovanni da Siviglia e Gherardo da Cremona come *Liber de aggregationibus*, e citato come *Libro dell'aggregazione delle stelle* in *Conv.*, II 5 16.³² Ma qui, nello sguardo complessivo e nella filigrana morale, sembra sempre operante Macrobio nel commento al *Somnium Scipionis* (I 19), con l'indicazione della posizione e del movimento dei pianeti.

Alla fine, l'ultimo sguardo è di nuovo alla terra (vv. 151-54):

L'aiuola che ci fa tanto feroci,
 volgendom' io con li eterni Gemelli,
 tutta m'apparve da' colli a le foci;
 poscia rivolsi li occhi a li occhi belli.

Riprendendo il tema del « vil semiante » (v. 135), Dante definisce il mondo sul quale viviamo con una metafora celebre e amara, « L'aiuola che ci fa tanto feroci » (se ne sarebbe ricordato Pascoli nella conclusione di *x agosto*, riducendo il mondo, "inondato" da un pianto di stelle, alle dimensioni microscopiche di un « atomo opaco del Male »). Quella terra su cui lottiamo e ci affanniamo, e

32. Cfr. P. TOYNBEE, *Dantes studies and researches*, London, Methuen and Co., 1902, pp. 56-77; MOORE, *Studies*, vol. III pp. 1-144; P. BOYDE, *Luomo nel cosmo. Filosofia della natura e poesia in Dante*, trad. it., Bologna, Il Mulino, 1984, pp. 227-85; F. MAZZONI, *Dante "misuratore di mondi"*, in *Dante e la scienza*, a cura di P. BOYDE e V. RUSSO, Ravenna, Longo, 1995, pp. 25-54.

che sembra così grande e degna d'ogni sacrificio a chi cerca di possederla e conquistarla, non è altro che una piccola area (lat. AREOLA), uno spazio angusto; anzi, quasi, la meschina aia di un cortile (« la aiuola, cioè la piccola aia »).³³ C'è sempre, naturalmente, lo spunto del *Somnium Scipionis*: « Iam ipsa terra ita mihi parva visa est, ut me imperii nostri » (I 16); « Si tibi parva, ut est, videtur, haec caelestia semper spectato, illa humana contemnit » (I 20). Di lì, il tema della terra-aiuola diventava un luogo comune della letteratura antica e medievale, già utilizzato da Dante (« areola ista mortalium », *Mon.*, III 15 11). Lucano (*Bellum civile*, IX 11-14) presentava Pompeo che, morto e asceso al cielo, guarda sotto di sé le stelle, e la miseria del mondo per cui ha tanto lottato.³⁴ Nella leggenda medievale di Alessandro Magno (richiamata da Torraca) il condottiero si sarebbe fatto sollevare da quattro grifoni nell'alto dei cieli, donde la terra gli sembrò un'aia o una piccola piazza.³⁵

Nel *De consolatione Philosophiae* (testo chiave per questo canto), dopo un testo poetico sulla rovina dell'Urbe, distrutta da guerra e ferocia, la Filosofia spiega quanto sia vana la ricerca di gloria terrena (*De cons. Phil.*, II 7 3):

Omnem terrae ambitum, sicuti astrologicis demonstrationibus accepisti, ad caeli spatium puncti constat obtinere rationem, id est, ut, si ad caelestis globi magnitudinem conferatur, nihil spatii prorsus habere iudicetur. Huius igitur tam exiguae in mundo regionis quarta fere portio est, sicut Ptolomaeo probante didicisti, quae nobis cognitissimis animantibus incolatur. Huic quartae si quantum maria paludesque premunt quantumque siti uasta regio distenditur cogitatione subtraxeris, uix angustissima inhabitandi hominibus area relinquetur. In hoc igitur minimo puncti quodam puncto circumsaepi atque conclusi de peruulganda fama, de proferendo nomine cogitatis, ut quid habeat amplum magnificumque gloria tam angustis exiguisque limitibus artata?

È infine il tema dominante dell'introduzione alle *Quaestiones naturales* di Seneca (un testo che Dante potrebbe aver conosciuto solo indirettamente, attraverso il *De meteoris* di Alberto Magno: ma il grande proemio, con il suo valore morale di *contemptus mundi et hominis*, poteva essergli noto per altre vie). Seneca svaluta apertamente la superbia dell'uomo, mentre il suo piccolo mondo abitato appare nulla in confronto all'immensità della natura: « Hoc est illud punctum quod inter tot gentes ferro et igne dividitur? O quam ridiculi sunt mortalium termini! » (ivi, 8-9). Il filosofo (che potremmo a questo punto identificare con il « veramente probo » del v. 138) continua elencando popoli e imperi che

33. BUTI, vol. III p. 623.

34. Vd. PIETRO ALIGHIERI (1ª Red.), pp. 691-92.

35. Vd. TORRACA, to. III p. 1473. Cfr. in generale A. TRAINA, « *L'aiuola che ci fa tanto feroci* ». Per la storia di un topos, in ID., *Poeti latini (e neolatini). Note e saggi filologici*, Bologna, Patron, 1986, pp. 305-55.

hanno lottato ferocemente tra loro, con i confini segnati da monti e fiumi (i « colli » e le « foci » di Dante), e immagina infine di vedere le cose dal punto di vista delle formiche: « Si quis formicis det intellectum hominis, nonne et illae unam aream in multas provincias dividunt? [...] *Formicarum iste discursus est in angusto laborantium*. Quid illis et nobis interest nisi exigui mensura corpusculi? » (10); « Punctum est istud in quo navigatis, in quo bellatis, in quo regna regnatis » (11).

Ma non è, come si potrebbe credere nel finale di questo canto, l'ultimo sguardo al mondo da parte di Dante. Beatrice gli concederà ancora una volta la possibilità di guardare in basso, e in quel caso si tratterà veramente dell'ultima volta, prima del passaggio al Primo Mobile (*Par.*, xxvii 82-87):

sí ch'io vedea di là da Gade il varco
folle d'Ulisse, e di qua presso il lito
nel quale si fece Europa dolce carco.
E piú mi fora scoperto il sito
di questa *aiuola*: ma il sol procedea
sotto i mie' piedi un segno e piú partito.

Di nuovo « aiuola »; e di nuovo Ulisse, il cui « varco / folle » era avvenuto al di là dello stretto di Gibilterra, dell'ultima delle « foci » di questa « aiuola »: le mitiche Colonne d'Ercole, il termine simbolico oltre il quale era empietà l'andare.

È un trionfo, questo, alla rovescia. All'immagine gloriosa della Chiesa trionfante corrisponde laggiù la miseria di una terra desolata, dominata da belve feroci. Nelle parole di Dante si avverte però non disprezzo, né senso di superiorità, né gioia per esserne venuto fuori, ma solo una grande tristezza, e una pietà (*pietas*), per la fragilità e il dolore della condizione umana.³⁶ Questo è il senso profondo del suo canto, al di là di vecchie controversie degli interpreti tra fine Ottocento e inizio Novecento, preoccupate di stabilire (sulla scorta della scienza e dell'astronomia) quale fosse la reale posizione di Dante nella volta stellata, e come apparisse a lui il cosmo, e la terra in basso, o se Dante potesse vedere, da un solo punto astronomico, tutta la terra abitata.

Certo, se Dante era nel segno dei Gemelli (sul meridiano di Gerusalemme) e il sole in Ariete (sul meridiano dell'Italia), è impossibile che fosse lo stesso

36. Cfr. COSMO, *L'ultima ascesa*, p. 248: « Pure egli non è ancora l'asceta che vorrebbe, perché non può, come il vero asceta, *quae retro sunt oblivisci*. L'effluvio dell'aere toscano è nella sua memoria; il rosso di quell'aiuola lo affanna, perché in quell'aiuola c'è la sua patria, ed egli fa il suo viaggio a Dio non per dimenticare, ma per fare felici coloro che calpestanto quell'aiuola e si dilanano per lei ».

meridiano.³⁷ E comunque sarebbe auspicabile che un giorno una ricerca filologica attenta sulle fonti astronomiche di Dante riprendesse l'intera questione, e fosse in grado di farci "vedere" la complessità del percorso ascensionale di Dante, e la complessità del "suo" cielo, così come il poeta-pellegrino lo ha voluto concepire e raccontare. Bisognerebbe ricordare, anche ai lettori di oggi, che quel percorso (non rettilineo) non corrisponde affatto alle "mappe" del *Paradiso* che accompagnano tutte le edizioni moderne della *Commedia*; ben diversa, invece, la consapevolezza dei lettori medievali, e dei primi illustratori dei codici della *Commedia*, come suggerisce ad esempio la tavola del *Paradiso* nel codice Filippino di Napoli, che vale la pena riguardare anche in questa sede, come complemento visivo dell'esegesi testuale (vd. la tav. f.t.).³⁸

Ancora, l'espressione « da' colli a le foci » indica in generale l'estensione della terra effettivamente abitata (Benvenuto: « a montibus ad maria »), dalle sommità dei monti agli 'sbocchi' dei grandi fiumi o dei mari interni nel grande Mare Oceano, il Gange e il Mediterraneo allo stretto di Gibilterra (Cadice, o *Gade*), la « foce stretta » (*Inf.*, xxvi 107). Sempre Macrobio, nel commento al *Somnium Scipionis* (II 9 6), avvertiva che la terra abitata non è che una piccola isola circondata dall'Oceano (« Omnis terra que colitur parva insula est circumfusa oceani mari »).³⁹ Poteva Dante abbracciarla con un solo sguardo? La risposta, per il poeta, è sicuramente affermativa, perché la sua è ancora una volta una visione "dinamica": « volgendum' io con li eterni Gemelli » (v. 152).⁴⁰ A questo punto del suo viaggio, Dante non è più un viaggiatore "estraneo" al movimento cosmico: ne fa ormai parte integrante, è entrato nella macchina mondiale e si muove insieme alle "sue" stelle.

Infine (con l'espressiva ripetizione di « occhi »), il suo sguardo lascia il mondo, e torna a fissarsi in quello di Beatrice, precludendo all'inizio mirabile del canto xxiii. Il canto termina, circolarmente, come era cominciato: con un Dante « parvolo » all'inizio, tra l'affetto di una madre (Beatrice) e di un padre (Benedetto), e la memoria misteriosa della sua nascita sotto

37. Vd. MOORE, *Studies*, vol. III p. 62-70.

38. Cfr. *Chiose Filippine*, pp. 71 e 1063. A c. 165r l'autore del grafico, erroneo nella rappresentazione degli epicicli, si sforza invece di dare un'interpretazione corretta della diversa posizione dei pianeti "incrociati" da Dante nella sua ascesa, e quindi non allineati sulla stessa verticale: da notare, sulla destra, la posizione del sole (« sol »), che si trova esattamente sotto il segno dei Gemelli (« Gemini »).

39. Sul rapporto tra mare e terra (trattato nella *Quaestio de aqua et terra*), cfr. BOYDE, *L'uomo nel cosmo*, cit., pp. 167-91.

40. Vd. PORENA, vol. III p. 218.

lo sguardo del sole e dei Gemelli; e con i suoi occhi fissi alla dolce guida. Quegli « occhi », in conclusione, ci ricordano che il tema principale del canto (e di questo momento finale del viaggio) è quello mistico del “vedere”. Il “vedere” ne è anche l’elemento unificante, presente nell’esordio con Beatrice, nell’incontro con Benedetto, nella visione dei beati e della scala, e soprattutto nello sguardo al mondo. Il pellegrino Dante ha bisogno di raggiungere una capacità superiore di contemplazione, e deve preparare la propria debole vista umana alla possibilità di reggere l’ultima visione di Dio. Il presentimento dell’avvicinamento alla fine del viaggio, alla parte piú ardua e impossibile, torna nell’inquieta filigrana di Ulisse (tanti e insospettati sono i segnali che rinviano al canto xxvi dell’*Inferno*). La tragedia del suo folle volo potrà essere evitata solo con la regressione alla condizione del bambino, del « parvolo », all’affidamento completo nelle mani di Dio.

CARLO VECCE

★

Postilla bibliografica. A integrazione della bibl. generale cit. in forma abbreviata nella tavola che apre il volume, si registrano qui le piú recenti voci di bibl. critica relative al canto xxii che non si è avuto occasione di citare in nota: J. SCOTT, *Paradiso* 22.151: « *Laiuola che ci fa tanto feroci* », in « Electronic Bulletin of the Dante Society of America », 29 April 2003 (consultabile all’indirizzo <http://www.princeton.edu/~ante/ebdsa/>); E. LANDONI, *S. Benedetto e il modello di lettura della ‘Commedia’: Par. xxii*, in *L’A*, n.s., n. 28 2006, pp. 91-111; M. VERDICCHIO, *The poetics of Dante’s ‘Paradiso’*, Toronto, Univ. of Toronto Press, 2010, pp. 119-23. Per una bibl. completa sul canto xxii del *Paradiso*, almeno nell’ambito delle *Lecturae Dantis* dal 1910 al 2000, vd. *Censim. L.D.*, pp. 279-81.

C. V.

CANTO XXIII

VEDERE LA « VERA LUCE » NEL CIELO DELLE STELLE FISSE. IL TRIONFO DI CRISTO E DI MARIA*

1. In *Paradiso*, xxiii, la critica ha riconosciuto spesso un luogo testuale che condensa, icasticamente, la cifra essenziale dell'intera terza cantica, ostentandone in qualche modo la poetica e i meccanismi fondamentali e diventando una sua « icona », ¹ un « microtesto privilegiato nel quale si riflette la costruzione macrotestuale della *Commedia* ». ² Il canto presenta in effetti diverse caratteristiche singolari, a confronto con gli altri canti del poema: nei suoi versi, anzitutto, apparentemente non “accade” nulla, privi come sono di veri e propri incontri o di dialoghi con gli spiriti beati. Nella quasi totale sospensione dell'aspetto narrativo prende invece corpo una grande « sacra rappresentazione », che si svolge davanti agli occhi di Dante e della sua guida Beatrice. ³

Il xxiii del *Paradiso* è anche il canto piú ricco, nella *Commedia*, di similitudini: almeno otto, nel procedere dei versi, sono chiamate a raffigurare un susseguirsi di visioni, altissime e ardue. Il filo diegetico sembra spostarsi infatti sul tentativo dell'*agens* di vedere e sul corrispondente sforzo dell'*auctor* di esprimere quanto ha visto. Ma proprio tali visioni sono i veri “avvenimenti” del canto, poiché racchiudono in maniera icastica gli eventi cardine della storia dell'umanità, che stanno alla radice del nostro essere nel mondo: l'ascesa di Cristo in gloria, circondato dalla sua Chiesa militante di santi e apostoli, e l'assunzione della Vergine Maria, la quale segue il Figlio verso il piú alto dei cieli, nell'Empireo. La « sacra rappresentazione » concessa al pellegrino riguarda questi due momenti archetipici della storia cristiana, che si ripetono allo sguardo del poe-

* Il testo riproduce, con l'aggiunta di note e di alcuni passaggi, la *lectura* tenuta alla Casa di Dante in Roma domenica 30 marzo 2014, nell'ambito della *Lectura Dantis Romana* (ciclo 2012-2013).

1. Sarebbe, di conseguenza, « difficile indicare un canto piú di questo idoneo per delineare i caratteri della terza cantica »: così E. PASQUINI, 'Paradiso' xxiii come icona del terzo regno, in *La parola e l'immagine. Studi in onore di Gianni Venturi*, a cura di M. ARIANI, A. BRUNI, A. DOLFI, A. GAREFFI, Firenze, Olschki, 2011, vol. I pp. 65-73, la citaz. a p. 65.

2. M. PICONE, *Miti, metafore e similitudini del 'Paradiso'*. Un esempio di lettura, in *SD*, vol. LXI 1989, pp. 193-217, a p. 207.

3. Come un « testo [...] passibile di essere goduto autonomamente, staccato cioè dalla grande macchina narrativa dell'opera », proprio in virtù del fatto che « la narrazione sembra eclissarsi dietro la descrizione analogica dei referenti non diegetici », lo interpreta PICONE, *Miti, metafore*, cit., pp. 193-94. Per la « sacra rappresentazione » cfr. G. VARANINI, *Il trionfo di Cristo e di Maria*, in *Id., L'accesso strale. Saggi e ricerche sulla 'Commedia'*, Napoli, Federico & Ardia, 1984, pp. 175-94.

ta e del lettore, quasi sigillandosi per l'eternità. L'enfasi caratteristica per tutto il poema e in particolare per il *Paradiso* sul vedere e gli effetti della visione trova perciò qui un momento di drammatica condensazione, prima di raggiungere il culmine e sciogliersi, al di là delle immagini e delle parole, nel « disio » e « velle » protagonisti dell'esperienza ultimativa, in *Paradiso*, xxxiii.

2. Fra i due avventi di Cristo e di Maria "accade" però, nel canto, un'altra visione, che mette alla prova con intensità quasi maggiore le capacità del personaggio e dell'autore: la contemplazione del sorriso di Beatrice, la cui oltranza dà luogo a una delle più alte e drammatiche riflessioni del poeta sul suo stesso fare poesia, nei vv. 61-63:

e così, figurando il paradiso,
convien saltar lo sacrato poema,
come chi trova suo cammin riciso.

Da questo luogo di crisi, che è anche il cuore del canto, converrà partire, prima di tornare a seguire il filo delle visioni dantesche, poiché è in questi versi che il poema è definito per la prima volta sacro, « sacrato » (v. 62), in un sintagma che anticipa la celebre espressione « poema sacro » nei primi versi del canto xxv. Tale dichiarazione di eccezionalità, la più estrema pensabile per un'opera in volgare, assimila e supera, ridefinendole, non solo le precedenti intitolazioni del poema stesso come « comedia » (sulle cui note il poeta « giurava » in *Inf.*, xvi 128), ma anche tutto ciò che la più alta tradizione classica, con la quale Dante pure dichiara di misurarsi quando utilizza il termine *poema*, ha mai potuto creare (compresa dunque l'« alta tragedia » [*Inf.*, xx 13] della sua prima guida, Virgilio).⁴ Da questo punto in poi, il testo di Dante è unico: il solo a inoltrarsi su quell'« acqua » che « giammai non si corse » evocata al principio della cantica (*Par.*, II 7). Il « salto » del poema, declinazione estrema della « metafora viatoria »⁵ su cui si impernia il testo intero, annuncia dunque anche il passaggio definitivo dalla « comedia » al « poema sacro » e cristiano, in cui il tema antico della *peregrinatio* e quello cavalleresco della *quête* si compiono nella dimensione cristiana di un pellegrinaggio di ritorno verso la patria celeste.

Lo spessore della riflessione metapoetica in cui si incastona il sintagma « sa-

4. Cfr. L. BATTAGLIA RICCI, *Scrittura sacra e "sacrato poema"*, in *Dante e la Bibbia*. Atti del Convegno internazionale promosso da Biblia, Firenze, 26-28 settembre 1986, a cura di G. BARBLAN, Firenze, Olschki, 1988, pp. 295-321; R. MERCURI, *La 'Commedia' di Dante: dall'« alta tragedia » al « poema sacro »*, in LCI, vol. xvii 1988, pp. 113-29; ID., *Comedia*, in *Letteratura italiana*, dir. da A. ASOR ROSA, *Le Opere*, vol. I. *Dalle origini al Cinquecento*, Torino, Einaudi, 1992, pp. 211-329, partic. alle pp. 231-32.

5. PICONE, *Miti, metafore*, cit., pp. 200-1.

crato poema » è segnalato proprio dall'associazione al *topos* dell'ineffabilità, della quale il "salto" rappresenta un referente iconico: questa prima autentica definizione del testo nella sua dimensione cristiana e salvifica si affaccia nel cuore di una dichiarazione d'impotenza, per esprimere la desistenza e l'apparente rinuncia alla rappresentazione diretta. Il suono delle parole che pronunciano l'indicibilità del *Paradiso* sostituisce, letteralmente, qualcosa che rimane inaccessibile alla lingua umana, ovvero la descrizione dell'Essere nella sua sostanza, reso sensibile nella bellezza del « riso » di Beatrice. Qui, insieme al "salto", si nomina anche il gesto creativo che il poeta sta compiendo, quello di "figurare il paradiso": un « ossimoro poetico in cui Dante segna [...] la paradossale inadeguatezza di una scrittura che nel darsi come mezzo inefficiente dota sé stessa delle ragioni cogenti della sua stessa esistenza quale segnatura figurativa dell'infigurabile », rivelandosi una « emblematica definizione dello statuto speciale della terza cantica, mirabile ardimento di un viaggio testuale impossibile ».⁶

Nell'intensità di tale dichiarazione paradossale si svela dunque la novità dell'alta e inaudita impresa poetica dantesca: dare immagine, "figura", a quanto per definizione trascende qualsiasi parola, dal momento che ne costituisce l'origine e la sostanza. Narrare questa radice da cui discende ogni cosa creata e ogni immagine significa, come si vedrà piú avanti, catturare nel tessuto di un poema umano la vera luce dell'essere, portando alla sua vetta piú alta, e poi oltre il suo stesso limite, quella « funzione realistica di riduzione al concreto dell'ineffabile paradisiaco, la quale dialetticamente fa sí che il divino e il miracoloso penetrino nelle immagini terrene ».⁷ È dunque come sempre con estrema coerenza che la tesa riflessione metapoetica sulla visibilità e sulla figurabilità del vero e del divino si incastona nel centro del canto, nel momento in cui « Beatrice e Dante recitano [...] la scena culminante della loro avventura esistenziale, ripetono per l'ultima volta il gesto fondatore della loro *quête* erotica, rispettivamente elargendo e usufruendo il "riso" ».⁸ È qui che si annuncia la cifra della promessa dantesca, sotto la forma del "paradosso": e la natura "sacra" del poema è dichiarata in concomitanza con la confessione della difficoltà del dire, laddove il poema deve « saltare »: non ammissione di impotenza, ma unica prova possibile della realtà e della verità di un'esperienza sovrumana, con cui la lingua umana ora si misura.

6. M. ARIANI, *Nota su «figurando il Paradiso» (Par.' xxiii, 61): umbra lucis, lux infigurabilis*, in *La parola e l'immagine*, cit., pp. 49-63, a p. 51.

7. PASQUINI, *Paradiso' xxiii*, cit., p. 69.

8. PICONE, *Miti, metafore*, cit., p. 195.

3. La *lux inaccessibilis* di cui è costituito l'intero *Paradiso* qui prende dunque figura:⁹ incarnata letteralmente nel corpo glorioso di Cristo (vv. 25-33):

Quale ne' plenilunii sereni
 Trivia ride tra le ninfe etterne
 che dipingon lo ciel per tutti i seni,
 vid' i' sopra migliaia di lucerne
 un sol che tutte quante l'accendea,
 come fa 'l nostro le viste superne;
 e per la viva luce trasparea
 la lucente sostanza tanto chiara
 nel viso mio che non la sostenea.

L'eccezionalità della visione narrata a questo punto del poema consiste nel fatto che solo ora il *viator* si trova, per la prima volta, faccia a faccia non piú con lo splendore divino riflesso nei beati o nelle creature angeliche, ma con la fonte primaria di ogni luminosità, come dichiarano esplicitamente i vv. 31-33. In effetti, prima ancora del contenuto dei versi che esprimono appunto l'incontro con Cristo sotto la figura del sole, è il lessico a segnalarci la straordinarietà dell'esperienza concessa a Dante, un lessico caratterizzato dall'estrema precisione con cui la metafisica medievale classifica i fenomeni luminosi, in base al loro rapporto di immediatezza rispetto all'essere. Già nel *Convivio* (III 14 5) il poeta ci ricorda (riprendendo probabilmente, oltre alla fonte avicenniana da lui stesso citata, la sintesi proposta da Bartolomeo da Bologna nel trattato *De luce*) come sia « usanza de' filosofi [...] di chiamare "[u]ce" lo lume, in quanto esso è nel suo fontale principio; di chiamare "raggio" in quanto esso è per lo mezzo, dal principio al primo corpo dove si termina; di chiamare "splendore" in quanto esso è in altra parte alluminata ripercosso ». E ora la visione ardisce di guardare, appunto, per la prima volta nella stessa "luce", fonte di ogni altro splendore: non piú dunque immagine, per quanto pura, che rispecchia indirettamente la luminosità « fontale », ma l'archetipo stesso, visto nella sua "verità".¹⁰

Il *viator* aveva già sperimentato la visione del sole sensibile, reale, dell'astro diurno che illumina il mondo sublunare, nel canto x: un canto parallelo e collegato, dal punto di vista strutturale, al xxiii; pertanto, come accade per ogni singolo passo della *Commedia*, anche questo può essere meglio decifrato

9. Il tema della « figurazione » della luce nel poema è al centro del volume di ARIANI, *Lux*.

10. Il rapporto fra questo passo del *Convivio* e il trattato di Bartolomeo da Bologna conosce una nutrita e autorevole traccia d'indagine: per la bibl. completa e aggiornata rinvio a F. GALLI, "Sub lucis similitudine". *Ottica e teologia della luce in Bartolomeo da Bologna O.F.M.*, in LI, a. LXV 2013, pp. 537-62.

e compreso se si esamina, prima di ogni altra cosa, il posto che occupa nella struttura generale del poema. Qui, a dieci canti esatti dalla fine, l'autore e il lettore "si ritrovano" nel secondo, decisivo, luogo di passaggio nella organizzazione del regno paradisiaco, per molti aspetti simmetrico e complementare al transito affine compiuto nel canto x, con l'entrata nel cielo del Sole: il cielo della Sapienza, dove la presenza del tema cristologico era già marcata, all'interno di un più ampio schema trinitario con cui si apre il canto (« Guardando nel suo Figlio con l'ardore / che l'uno e l'altro etternalmente spira / lo primo e ineffabile valore [...] », *Par.*, x 1-3).¹¹ Anche in quel caso nel canto si compiva un passaggio forte: Dante superava la zona dei cieli ancora toccati dall'ombra della terra; qui penetra invece nel cielo delle stelle fisse, l'ultimo ancora percepibile dall'occhio umano. Siamo dunque sul bordo della visibilità, sulla cerniera di contatto fra l'universo materiale e la realtà puramente intellettuale del Primo Mobile e dell'Empireo, che rimangono fuori dallo spazio, dal tempo e da ogni altra coordinata umana.

È questa infatti l'estrema fascia celeste che presiede all'ordinamento di tutte le sfere inferiori: come il poeta aveva spiegato proprio nell'esordio del x canto, le costellazioni fisse dirigono la grande armonia cosmica, raffigurando in un primo disegno visibile le forme archetipiche di ogni realtà creata. In esse si incardina quell'ordine celebrato nei canti del cielo del Sole, dove lo sguardo del poeta e del lettore si lanciava già verso « l'oblico cerchio che i pianeti porta, / per soddisfare al mondo che li chiama » (*Par.*, x 14-15). L'ampia sfera che ora accoglie il poeta costituisce quindi la zona di confine e di mediazione in cui il puro intelligibile, il "pensiero di Dio", prende forma materiale, diventando immagine e storia; e in cui, viceversa, se seguiamo il percorso ascensionale del pellegrino, ogni singola realtà individuale e storica incontra la sua ragione ultima, universale. È qui che Dante – dopo essersi unito, come ci narra alla fine del canto xxii, alla propria costellazione natale, i Gemelli – assiste alla manifestazione dei due grandi eventi in cui ha origine e si compie l'intera storia dell'umanità.

Con esatta coerenza anche il suo sguardo, la sua capacità visiva, che nel x canto era stata innalzata fino a guardare direttamente nella fiamma del sole reale, ora è oltraggiata e spinta al di là del suo limite, e rinasce, abbastanza potente per guardare la luce di Cristo, del quale l'astro diurno è solo « sensibile

11. Sui canti dedicati al cielo del Sole cfr. F. BAUSI, *Dante fra scienza e sapienza. Egesi del canto xii del Paradiso*, Firenze, Olschki, 2009. Per una discussione della serie rimica che apre *Par.*, x, rinvio a M. MOCAN, *La trasparenza e il riflesso. Sull'«alta fantasia» in Dante e nel pensiero medievale*, Milano, Bruno Mondadori, 2007, pp. 33-53.

esempio»: secondo quanto il poeta aveva formulato nello stesso III libro del *Convivio* (12 7), quando affermava: « Nullo sensibile in tutto lo mondo è più degno di farsi esempio di Dio che 'l sole. Lo quale di sensibile luce sé prima e poi tutte le corpora celestiali e [le] elementali allumina: così Dio prima sé con luce intellettuale allumina, e poi le [creature] celestiali e l'altre intelligibili ».

L'equiparazione analogica del Cristo con il sole riassume naturalmente una tradizione millenaria, di cui varrà la pena qui di mettere in luce soprattutto la dimensione dinamica, dal momento che il canto stesso rappresenta, fin dall'inizio, l'arco di un progredire del sole dall'alba – attesa da Beatrice nei primi versi: « fiso guardando pur che l'alba nasca » – fino al “mezzogiorno” dell'ascesa in gloria. In effetti, nell'allegorismo della teologia medievale « il ciclo del sole con le sue quattro fasi cardinali (*sol occidens, septentrio, oriens* e *meridies*) riproduce in sostanza in tutto il creato la vita di Cristo e dunque l'escatologia della salvezza declinata in dogmi quali l'Incarnazione, la Passione, la Resurrezione, l'Ascensione rappresentati rispettivamente dalle quattro fasi del *Christus-sol oriens, sol occidens, sol salutis, sol invictus* ».¹²

Nel x canto del *Paradiso*, dunque, il sole è la “figura” materiale della verità spirituale, qui presente invece senza mediazioni agli occhi di un *viator* trasfigurato: nel “salto” compiuto dal poema, e nella nuova lingua poetica in cui si esprime, si inverte una visione dove non c'è più scarto fra significante e significato, fra verità e segno. Ciò che Dante vede è il vero sole spirituale, di cui quello sensibile, reale, è solo immagine e somiglianza. La doppia similitudine con la luna e il sole come referenti simbolici a cui sovente fanno riferimento i commenti non è dunque presente, a rigor di logica, se non nel breve inciso « come fa 'l nostro le viste superne ». La definizione di Cristo come « sole » è invece da intendere alla lettera: qui si palesa il *Sol intelligibilis*, « “l'altro sole” traluciente nell'ombra rimasta “segnata” nella mente del poeta »: in questo luogo « la materia paradisiaca [...] oltrepassa l'inimmaginabile: il sole visibile è un transito fisico oltre il quale solo l'occhio estatico guidato dalla Grazia può andare, a rimirare la *lux vera* del *verus Sol* ».¹³ E nel dialogo simmetrico dal x

12. A. BENUCCI, *La processione santa di 'Paradiso' xxiii: trionfo classico o visione mistica?*, in *Ortossia ed eterodossia in Dante Alighieri*. Atti del convegno di Madrid, 5-7 novembre 2012, a cura di C. CATERMOLE, C. DE ALDAMA, C. GIORDANO, Alpedrete-Madrid, Ediciones de La Discreta, 2014, pp. 361-78, a p. 371. Per l'analisi esaustiva della figurazione medievale del *Christus-sol*, con riferimento all'opera dantesca, cfr. G. STABILE, *Sole. Temi di simbologia in Dante*, in *ED*, vol. v pp. 298-302 (ora anche in *Id.*, *Dante e la filosofia della natura. Percezioni, linguaggi, cosmologie*, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2007, pp. 329-41).

13. M. ARIANI, *L'ombra dell'« altro sole »: lettura del canto I del 'Paradiso'*, in *LA*, n.s., n. 42 2013, pp. 59-93, alle pp. 75-76.

verso il xxiii canto, in cui si celebra « l'ingresso della Persona del Figlio », della Sapienza, « nel mondo della storia, ovvero l'Incarnazione [...] l'apertura tra il cielo e la terra, fra Empireo e mondo fisico, fra dimensione divina e natura umana », si realizza proprio il passaggio del *viator* dai cieli fisici, segni dell'ordine e della Sapienza divina, alla realtà archetipica, divina.¹⁴

L'« ombra del beato regno » contenuta nella parola poetica da questo momento in poi sarà a diretto contatto con la fonte della luminosità e della visibilità stessa, al di là di ogni mediazione, sulle vette dell'esprimibile dove ormai, quale sigillo di desistenza, e quindi di paradossale successo attraverso la negazione, il poema deve compiere un "salto": andare al di là, superare l'ostacolo di un "sentiero interrotto", per entrare nel « mare » che « già mai non si corse ». Anche per questo i commentatori, concordi, riconoscono nel canto xxiii un'« anticipazione » del xxxiii, un « primo assaggio » della visione totale evocata negli ultimi versi della *Commedia*. Incomincia dunque qui a disegnarsi pienamente il progetto della terza cantica annunciato fin dai versi incipitari: che è, come mostra Marco Ariani nella citata *lectura* del primo canto, quello di superare l'interdetto paolino e narrare gli *arcana Dei* inaccessibili alle parole e alle figurazioni umane, superando tutte le convenzioni e le modalità retoriche esperite dalla poesia "non sacrata".

Dante sta dunque spingendo la lingua della poesia verso le sue più alte, mai tentate sperimentazioni, fino a determinare e a sfidare il limite della dicibilità *per verba*: sono in questione, ormai, il valore e la potenza (ma anche il limite e l'impotenza) della parola poetica, per *dire l'indicibile*, sia pure attraverso la mediazione metaforica, l'accostamento per tangenza nella similitudine. Questa messa in discussione della forza della parola poetica si protende fino agli ultimi versi della *Commedia*, alla « caduta » della « possa » dell'« alta fantasia », che segnerà il bordo estremo della rappresentabilità *per phantasmata* e della trasformazione possibile delle immagini in forma di parola.¹⁵

4. La visione del Cristo in gloria è introdotta, nel canto, da uno straordinario *notturno* rischiarato dalla luna: con geniale invenzione poetica Dante rappresenta dunque il corpo glorioso del Figlio ricorrendo all'evocazione del plenilunio per prospettare l'« analogia di miriadi di luci incendiate dal sole »,¹⁶ in un

14. BENUCCI, *La processione santa*, cit., le citaz. alle pp. 371-72.

15. Sul valore cruciale dell'« alta fantasia » nella poetica della *Commedia* vd. E. MALATO, *Canto xvii. L'amore come fondamento di ogni bene e di ogni male*, in *Cento canti, Purg.*, to. 1 pp. 484-520, alle pp. 501 sgg. Sul tema della « desistenza » della parola e dell'immaginazione di fronte all'esperienza della verità mi permetto di rinviare anche a MOCAN, *La trasparenza e il riflesso*, cit., pp. 147-87.

16. P.V. MENGALDO, *Il Cristo trionfante (Paradiso' xxiii 1-69)*, in *Id.*, *Attraverso la poesia italiana. Ana-*

bellissimo gioco luministico concentrato sullo splendore della luna nel cielo limpido, circondata dalle stelle, contemporaneamente esaltate e oscurate dalla sua maggiore lucentezza. La fonte di ogni luce, il sole spirituale, ha qui come termine di confronto l'astro per eccellenza che la luce la riceve e la modula, nelle sue diverse fasi: Diana è detta « Trivia » in collegamento alle fasi del suo percorso celeste, come spiegano già i commentatori antichi.¹⁷ La similitudine, e in particolare l'evocazione del mito di Trivia-Diana in un contesto così connotato in senso cristologico, a ragione ha impegnato un notevole numero di interventi critici, in cui si analizza la funzionalità della similitudine nel canto mettendola in relazione anche ai topici precedenti classici; fra questi, il più prossimo rimane l'Orazio lirico: sia il celebre *incipit* di *Ep.*, xv: « nox erat et caelo fulgebat Luna sereno inter minora sidera », sia un passo delle *Odi* (I 12 46-48): « micat inter omnis / Iulium sidus velut inter ignis / luna minores », in cui risulta interessante, in relazione alla rappresentazione del Cristo vittorioso nel xxiii canto del *Paradiso*, in particolare il riferimento alla « stella » splendente di Cesare.¹⁸

lisi di testi esemplari, Roma, Carocci, 2008, pp. 52-57, a p. 56. PICONE, *Miti, metafore*, cit., pp. 213-17, offre un'illuminante interpretazione del riferimento a Trivia circondata dalle ninfe in collegamento al mito di Atteone narrato nel III libro delle *Metamorfosi* di Ovidio.

17. Sarà sufficiente ricordare IACOMO DELLA LANA, *ad l.*: « la Luna è detta Trivia perché ha tre movimenti, l'uno lo diurno, lo secondo nel suo differente, lo terzo nel suo epicyclo, come appare nella *Teorica planetarum* ». Sul mito di Diana-Trivia vd. S. LUNAIS, *Recherches sur la Lune chez les auteurs latins de la fin des Guerres Puniques à la fin du règne des Antonins*, Leiden, Brill, 1979, pp. 157-60; J. SEZNEC, *La sopravvivenza degli antichi dei. Saggio sul ruolo della tradizione mitologica nella cultura e nell'arte rinascimentali*, trad. it., Torino, Boringhieri, 1981; H. RAHNER, *Miti greci nell'interpretazione cristiana*, trad. it., Bologna, Il Mulino, 1990, pp. 175-97, partic. pp. 196-97; P. DRONKE, *Gl dei pagani nella poesia medievale*, in *Sources of inspiration. Studies in literary transformation (400-1500)*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1997, pp. 243-62. Un regesto completo dell'immagine della luna nella *Commedia*, con puntuali ed esaustivi rinvii alle fonti tanto classiche quanto medievali, è ora offerto da A.G. CHISENA, *Dante e la Dea Bianca. Le divinità lunari nella 'Commedia'*, in « Griselda online », n. 14 2014 (<http://www.griseldaonline.it/temi/lune/dante-commedia-divinita-lunari-chisena.html>).

18. Una tradizione critica generalmente scettica nei confronti della conoscenza dell'Orazio lirico da parte di Dante (cfr. G. BRUGNOLI, s.v. *Orazio*, in *ED*, vol. iv pp. 173-78, partic. a p. 175) è ora autorevolmente riequilibrata grazie agli interventi di Claudia Villa (cfr. partic. *Minerva e il riso di Beatrice*, in *EAD.*, *La protervia di Beatrice. Studi per la biblioteca di Dante*, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2009, pp. 201-14, e *Il problema dello stile umile e il riso di Dante*, ivi, pp. 215-32, alle pp. 221-22, dove si conferma « la circolazione dell'Orazio lirico, nei secoli fra X e XIII, anche in area italiana. Infatti un numero elevato di codici dimostra che, ben prima delle scelte operate dal Petrarca, l'Orazio lirico si era imposto come lettura, anche presso le corti dove molte *Odi* furono provviste di notazione neumatica e perciò, forse, lette ad alta voce con accompagnamento musicale. [...] In particolare dovremo ricordare che il manoscritto attualmente Escorial, Biblioteca del Monasterio O III 17 (Italia, sec. XII ex.), contenente l'Orazio lirico e una edizione dell'*Ars poetica* accompagnata dal commento *Materia*, ora in gran parte eraso, circolò certamente negli ambienti scolastici

Rinviando per una rassegna completa delle interpretazioni del passo alla bibliografia indicata, mi limiterò a sottolineare due aspetti che mi sembrano importanti e meritevoli di un'ulteriore messa a punto. Il primo riguarda la lettura allegorica cristiana del mito della Luna-Trivia (della luna considerata cioè nel ciclico alternarsi delle sue fasi di caduta e rinascita): essa è infatti primariamente figura dello stesso Cristo, e della Chiesa nel mondo, poiché « passa incessantemente attraverso fasi diverse, prima crescendo ora decrescendo [...] ». Queste fasi oscure della luna [...] stanno a significarci che la Chiesa, in questo mondo, è una Chiesa sempre morente, ed è così che essa si rinnova, riavvicinandosi sempre più a Cristo, il suo sposo. Diviene allora così unita a lui che viene in qualche modo assorbita nel suo splendore ».¹⁹

Su questa linea, autorevolmente rappresentata nelle riflessioni di Ambrogio intorno al motivo del *mysterium Christi* (dove si citano, significativamente, anche le figure degli apostoli, « ricolmi » della pienezza della luna: « Minuitur luna, ut elementa repleat. Hoc est vere grande mysterium. Donavit hoc ei qui omnibus donavit gratiam. [...] *Exinanivit enim se ut descenderet nobis: descendit nobis ut ascenderet omnibus.* [...] Itaque qui exinanitus advenerat, de plenitudine sua apostolos adimplevit. [...] Ergo annuntiavit luna mysterium Christi »)²⁰ si può apprezzare la fine e precisa coerenza anche di *imagery* con cui Dante introduce la visione del Cristo in gloria, circondato dalle anime più luminose della sua Chiesa trionfante, attraverso la similitudine della luna splendente nel cielo.

A questo aggiungerei che nel ricco tesoro del figuralismo cristiano, anche nella sua dimensione popolare, condivisa (che chiameremmo oggi di immaginario collettivo) la similitudine della luna che sovrasta con il suo splendore le stelle è costantemente associata alla Vergine (con la mediazione anche di celebri luoghi biblici quali il *Cantico dei cantici* o *Eccl.*, 50 6: « quasi stella matutina in medio nebulae et quasi luna plena in diebus suis lucet »).²¹ Così, la similitudine che annuncia l'avvento di Cristo sembra quasi anticipare, a livello puramente figurale, anche la visione dell'ascensione di Maria, creando nell'« immaginazione visiva » del lettore un «quadro» in cui i due luminari maggiori sono affiancati. Lo sottolineo perché ritengo suggestivo far dialogare questa «raf-

bolognesi ». Sullo stesso argomento vd. anche Z.G. BARAŃSKI, *Dante e Orazio medioevale*, in « Letteratura italiana antica », a. VII 2006, pp. 187-221, e ID., « Valentissimo poeta e correggitore de' poeti »: a first note on Horace and the Vita nova', in *Letteratura e filologia fra Svizzera e Italia. Studi in onore di Guglielmo Gorni*, a cura di M.A. TERZOLI, A. ASOR ROSA, G. INGLESE, vol. I. *Dante. La 'Commedia' e altro*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2010, pp. 3-18.

19. H. DE LUBAC, *Paradosso e mistero della Chiesa* (1967), trad. it., Milano, Jaca Book, 1980, pp. 17-18.

20. AMBROGIO, *Hexameron*, IX 8 (in *PL*, vol. XIV coll. 203-4).

21. Cfr. almeno J. PELIKAN, *Mary through the centuries. Her place in the history of culture*, New Haven-London, Yale Univ. Press, 1996 (trad. it., *Maria nei secoli*, Roma, Città Nuova, 1999).

figurazione implicita” nei versi danteschi con una consuetudine iconografica di ascendenza tardo-bizantina in cui l’incoronazione di Maria è rappresentata con l’inserimento – in genere sotto i piedi di Cristo e della Vergine – rispettivamente del sole e della luna (con allusione al tema del matrimonio mistico fra Cristo e la Chiesa). Gli esempi non sono numerosi ma tanto più significativi: mi riferisco in particolare al grande mosaico realizzato da Jacopo Torriti nel 1298 a Santa Maria Maggiore a Roma, che rappresenta, circondati da un tripudio di angeli festosi e beati oranti, il Figlio assiso accanto alla Madre, nell’atto dell’incoronazione.

Mi sembra interessante citare questo esempio poiché gli stessi mosaici absidali (« il più grande trionfo di Maria che l’ultimo medioevo le abbia consacrato: proprio poco prima dell’anno del Giubileo 1300, nell’anno che [Dante] dichiara incipitario della sua *Commedia* »), sono stati messi in rapporto all’esordio della preghiera alla Vergine in *Par.*, xxxiii. Carlo Ossola ha proposto infatti di riconoscere un possibile modello legittimante della giuntura ossimorica « Vergine madre, figlia del tuo Figlio » nella « stupenda tradizione bizantina che associa, spesso su pareti o archi affrontati, la doppia letterale verità degli apici estremi della vita del Figlio nella Vergine e della Vergine nel Figlio: la nascita del Cristo in fasce, l’ascesa al cielo dell’*animula* in fasce della Vergine, oltre il mistero della *dormitio Virginis* », creando « quella specularità iconica *figlia del tuo figlio* ». E una delle realizzazioni più alte del modello iconografico che accosta natività e *dormitio Virginis* è costituita proprio dal ciclo di mosaici ad opera di Jacopo Torriti in Santa Maria Maggiore, « quel trionfale elogio dell’umano che è l’Incoronazione di Maria, sotto la quale, in asse, sta l’ascesa – nelle braccia di Cristo – dell’*animula* della Vergine ». ²² La presenza, nello stesso contesto visivo, di un elemento figurale implicito anche nella rappresentazione di Cristo in *Par.*, xxiii, il canto che celebra la storia dell’umanità sotto il segno dell’amorosa unione tra il Figlio e la Madre, anche se di per sé non probante, mi sembra che sostenga tuttavia l’importanza dei modelli figurativi nella costruzione immaginifica del poema, a ragione sottolineata e indagata anche dalla critica più recente.

5. Una similitudine caratterizza anche l’apertura del canto: a essa è delegata propriamente la drammatizzazione di un’attesa; anzi di un’attesa e del suo compimento, figurati nell’immagine del sorgere del sole all’orizzonte, di una lontananza che si avvicina (vv. 1-11):

22. C. OSSOLA, *Introduzione alla 'Divina Commedia'*, Venezia, Marsilio, 2012, tutte le citaz. preced. alle pp. 118-19.

Come l'augello, intra l'amate fronde,
 posato al nido de' suoi dolci nati
 la notte che le cose ci nasconde,
 che, per veder li aspetti disiati
 e per trovar lo cibo onde li pasca,
 in che gravi labor li sono aggrati,
 previene il tempo in su aperta frasca,
 e con ardente affetto il sole aspetta,
 fiso guardando pur che l'alba nasca;
 cosí la donna mïa stava eretta
 e attenta [. . .].

È questa la prima delle numerose similitudini a cui si è fatto cenno prima. Beatrice è protesa con lo sguardo ad attendere il sole nascente, come l'uccello spia fra i rami i primi raggi di luce che gli permetteranno di rivedere i suoi piccoli e procurare loro il cibo necessario.

La filigrana lieve e precisa delle immagini che compongono la similitudine (l'icona dell'« augello » con la testa alzata verso il cielo, il fresco delle « amate fronde », gli uccellini raccolti nel nido, l'albore che colora l'orizzonte) stemperano nell'evocazione tenerissima dell'affetto materno un accumulato fra i più impressionanti, nel poema, di figure topiche e di richiami alla tradizione classica e medievale, sacra e profana. Questi, da soli, occuperebbero degnamente lo spazio di una *Lectura Dantis*, dai richiami classici (la ripresa dell'*Eneide* – « nox abstulit atra colorem », VI 272 – per citare la più nota e certa fonte antica) alla rievocazione di innumerevoli precedenti della tradizione trobadorica, centrati sui valori anche metapoetici tanto degli uccelli, quanto del momento dell'alba quale preludio di rinnovamento spirituale: basterà ricordare la *lauzeta*, l'alodoletta di Bernart de Ventadorn, che si abbandona estatica nei raggi del sole, oppure l'*alba* di Cerverí de Girona, emblema di rinascita interiore.²³

Agli echi classici e profani si intreccia però con fine maestria la tradizione cristiana, in cui si svela la vera natura della visione che sta per compiersi. Molto densi sono infatti i richiami all'allegorismo cristologico, primo fra tutti al bellissimo brano di Lattanzio che rappresenta la fenice nell'atto di attendere l'arrivo del sole per diffondere il suo canto, quasi sicuramente una fonte di questi versi;²⁴ che si incrocia però, probabilmente, con un'altra tradizione

23. Sui precedenti trobadorici e cortesi di questa immagine, con riferimento in particolare al genere dell'alba, cfr. PICONE, *Miti, metafore*, cit., pp. 210-13, e J. VARELA-PORTAS DE ORDUÑA, *Un símil estructural del 'Paradiso': el símil-resumen del pájaro que espera ('Par.', xxiii, 1-12)*, in Tenz, n. 8 2007, pp. 181-202.

24. Vd. LATTANZIO, *De ave phoenice*, vv. 42-48: « Et conversa novos Phoebi nascentis ad ortus

relativa specificamente all'usignolo, qual è sintetizzata in un brano del *De bestiis et aliis rebus* dello pseudo-Ugo di San Vittore. Quest'ultimo esibisce una stratificazione di simboli molto vicina a quella dantesca e connette con immediatezza alcuni fra gli elementi definitori della similitudine dell'« augello », indirizzando quindi la lettura su una strada feconda. Sfruttando le consuete implicazioni paraetimologiche del nome dell'usignolo il testo lo riconosce come l'annunciatore del giorno nascente; e, soprattutto, sono presenti nel brano le connotazioni immediatamente legate alla premura materna verso i nuovi nati, che costituiscono la cifra caratteristica anche per i versi danteschi:

*Luscinia nomen est avis inde sumptum, quia cantu suo significare solet surgetis exortum diei, quasi lucina [...]. Cum ova quodam sinu corporis et gremio fovet, insomnem longae noctis laborem cantilenae suavitate remittit. Et, ut mihi videtur, haec summa est eius intentio, ut possit, non minus dulcoribus modulis quam fomento corporis, fetum animare atque fovere.*²⁵

6. La cifra dell'immagine con cui si apre il canto sta comunque nella trepidazione di un'attesa, raffigurata in un crescendo dal drammatico scioglimento finale, coincidente con la visione del Sole-Cristo. Altamente rivelatore è ancora una volta il lessico: non solo quello desunto dalle tradizioni appena evocate, ma anche quello propriamente tecnico-religioso, che poggia in questi versi quasi interamente sull'impiego degli aggettivi e degli avverbi: Beatrice guarda « fiso », ha l'occhio appuntato verso lo zenit (« la plaga / sotto la qual il sol mostra men fretta », vv. 11-12: la zona più alta dell'orizzonte, dove il movimento del sole sembra più lento); è « attenta », « sospesa » e « vaga »: quale lettore, attivando la sua « memoria retrospettiva »,²⁶ non ha ancora riconosciuto, in questa successione di vocaboli, l'anticipazione dell'esperienza ultima e definitiva che

/ Expectat radios et iubar exoriens. / Atque ubi Sol pepulit fulgentis limina portae / Et primi emicuit luminis aura levis, / Incipit illa sacri modulamina fundere cantus / Et mira lucem voce referre novam, / Quam nec aedoneiae voces nec tibia possit / Musica Cirrheis assimilare modis » (vd. L. CAELI FIRMIANI LACTANTI *Opera omnia*, rec. S. BRANDT, Vindobonae, Tempsky, vol. II 1893 [« Corpus Scriptorum Ecclesiasticorum Latinorum », vol. XXVII/1], fasc. 1 pp. 135-47, a p. 137), e cfr. U. BOSCO, *Il canto XXIII del 'Paradiso'*, Torino, SEI, 1965, p. 16. Sul mito della fenice nella cultura occidentale vd. E. RAPISARDA, *Il carne 'De ave phoenice' di Lattanzio*, Catania, Centro di Studi sull'Antico Cristianesimo dell'Univ. di Catania, 1959, e R. VAN DEN BROEK, *The myth of the phoenix, according to classical and early Christian traditions*, Leiden, Brill, 1972.

25. PSEUDO-UGO DI S. VITTORE, *De bestiis et aliis rebus*, III 23 (*De luscinia*), in *PL*, vol. CLXXVII col. 96.

26. Mi riferisco naturalmente alla formula « vistas in retrospect » introdotta da CH.S. SINGLETON, *The vistas in retrospect*, in *Atti del Congresso internazionale di studi danteschi*, a cura della Società Dantesca Italiana, Firenze, Sansoni, vol. I 1965, pp. 279-303 (trad. it. in ID., *La poesia*, pp. 463-94).

conclude la visione paradisiaca: « così la mente mia, tutta *sospesa / mirava fissa*, immobile e *attenta*, / e sempre di mirar faceasi accesa » (*Par.*, xxxiii 97-99)?

Si tratta, in particolare per « sospesa », « fissa », « attenta », e per quanto attiene all' "ardore del desiderio", di una serie di vocaboli altamente connotati, riferiti nei testi della riflessione medievale all'esperienza dell'*excessus mentis* – in termini danteschi, del « trasumanar » – in cui ha luogo il contatto diretto con il divino. Questi pertanto, nella descrizione dell'intensità con cui Beatrice si protende verso l'orizzonte, anticipano la natura eccezionale, sovrumana, della visione che arriverà a compimento dell'attesa. Il senso infatti dell'intero canto può forse essere riassunto nei termini della raffigurazione iconica della storia cristiana in quanto storia di un'attesa che si compie: direttamente sperimentata poi dall'*agens* nel momento della visione di Cristo in gloria. Ed è anche un'anticipazione, nella forma più alta della visione, dell'esperienza ultimativa, nella misura in cui l'intero cielo delle stelle fisse « funge quasi da presagio o da prefigurazione dell'Empireo ». ²⁷ Proprio questo arco teso fra il momento dell'attesa, del desiderio, e il momento del compimento è peraltro catturato, con la consueta, fulminea semplicità dantesca, nello spazio di un unico endecasillabo che funziona apparentemente da inciso: « Ma poco fu tra uno e altro quando, / del mio *attendere*, dico, e del *vedere* / lo ciel venir più e più rischiarando » (vv. 17-19). "Attendere" e "vedere": sono questi i due estremi che racchiudono quanto accade nel canto xxiii.

La precisione tecnica del lessico e delle figure che connotano in senso mistico la postura di Beatrice, protesa nella direzione dell'arrivo di Cristo, si cristallizza e si compie nelle straordinarie terzine in cui è descritta non la visione, ineffabile, ma i suoi effetti sulle facoltà percettive e intellettuali del pellegrino. Intendo la ulteriore, drammatica e violenta similitudine in cui l'esperienza dell'*excessus mentis* (qui esplicitamente definito come tale: « la mente mia [...] *di sé stessa uscío* » [vv. 43-44]) è assimilata al fenomeno atmosferico da cui si genera il fulmine (vv. 40-45):

Come foco di nube si diserra
per dilatarsi sí che non vi cape,
e fuor di sua natura giù s'atterra,
 la mente mia così, tra quelle dape
fatta più grande, di sé stessa uscío,
e che si fesse rimembrar non sape.

Credo che nessuna parafrasi potrebbe approssimare con maggiore esattezza il

27. PASQUINI, *Paradiso' xxiii*, cit., p. 66.

senso dell'esperienza che qui Dante vuole "figurare" attraverso la nuova, potente similitudine, di quanto farà il testo che ne rappresenta, secondo l'unanime opinione dei commentatori moderni, la fonte diretta, ossia il *De contemplatione (Benjamin maior)* di Riccardo di San Vittore, il quale un secolo prima di Dante descrive le varie tappe della contemplazione e il suo culminare nell'*excessus mentis*. Alcuni passi sono, in particolare, di spiccata affinità con le formulazioni dantesche:

anima humana supra semetipsam ducitur, quando diuino lumine irradiata et in summe pulchritudinis admiratione suspensa, tam uehementi stupore concutitur, ut a suo statu funditus excutiat, et in modum fulguris coruscantis, quanto profundius per despectum sui inuisae pulchritudinis respectu in ima deicitur, tanto sublimius, tanto celerius per summorum desiderium reuerberata, et super semetipsam rapta in sublimia eleuatur.²⁸

[...] summa sui obliuione sopitur, ita ut mirari ualeas et iuste mirari debeas, quomodo concordet ibi nubes cum igne et ignis cum nube.²⁹

A questi richiami già segnalati dalla critica va aggiunto un ulteriore brano del v libro del *De contemplatione*, in cui la *dilatatio mentis* e il suo fiorire nell'*excessus* sono equiparati figuramente all'alba: precisamente quel momento aurorale evocato nell'immagine di Beatrice-augello che attende « fiso guardando pur che l'alba nasca » (v. 9). Il passo, bellissimo, scandisce il progredire dell'esperienza del « trasumanar » secondo le tappe dell'accendersi della luce solare nell'arco della giornata: il percorso celeste del sole e l'incremento della luminosità dell'aurora fino al pieno fulgore del mezzogiorno illustrano precisamente « il passaggio dalla *sublevatio* all'*excessus mentis* ».³⁰

28. RICCARDO DI S. VITTORE, *De contemplatione*, v 5, vd. [RICHARD DE SAINT-VICTOR,] *L'œuvre de R.d.S.V. I. De contemplatione*, texte latin, intr., trad. et notes par J. GROSFILLIER, Turnhout, Brepols, 2013, p. 520. Vd., su questa fonte, E.G. GARDNER, *Dante and the mystics*, London, J.M. Dent & Sons 1913 (2ª ed. New York, Octagon Books, 1968), pp. 165-83; S. BATTAGLIA, *Esemplarità e antagonismo nel pensiero di Dante*, Napoli, Liguori, 1974, vol. I pp. 223-27; M. COLOMBO, *Dai mistici a Dante. Il linguaggio dell'ineffabilità*, Firenze, La Nuova Italia, 1987 (partic. il cap. IV, *Il XXIII canto del 'Paradiso' e il 'Benjamin maior' di Riccardo da San Vittore*, pp. 61-71); L. PERTILE, *La punta del disio. Semantica del desiderio nella 'Commedia'*, Fiesole, Cadmo, 2005, pp. 254-57 e 267; G. LEDDA, *La guerra della lingua. Ineffabilità, retorica e narrativa nella 'Commedia' di Dante*, Ravenna, Longo, 2002, pp. 282-322; M. ARIANI, « La forma universal di questo nodo »: *Paradiso' xxxiii 58-105*, in *Lect. Dant. Scal.* 2005-2007, pp. 137-81; M. MOCAN, *Larca della mente. Riccardo di San Vittore nella 'Commedia' di Dante*, Firenze, Olschki, 2012, pp. 235-40.

29. *De contemplatione*, IV 22, vd. ed. cit., p. 462.

30. K. RUH, *Storia della mistica occidentale*, vol. I. *Le basi patristiche e la teologia monastica del XII secolo*, trad. it, Milano, Vita e Pensiero, 1995, p. 469.

Mens itaque uelut aurora consurgit, que ex uisionis admiratione paulatim ad incrementa cognitionis proficit. Aurora siquidem paulatim eleuatur, eleuando dilatatur, dilatando clarificatur [...] mens humana semper ad altiora crescit, dum diu crescendo tandem aliquando humane capacitatis metas transcendit [...]. Et sicut matutina lux crescendo desinit, non quidem esse lux, sed esse lux matutina, ut ipsa aurora iam non sit aurora, ita humana intelligentia ex dilatationis sue magnitudine quandoque accipit, ut ipsa iam non sit ipsa, non quidem ut non sit intelligentia, sed ut iam non sit humana, dum modo mirabili mutationeque incomprehensibili efficitur plus quam humana.³¹

7. L'immagine portante della similitudine, quella del fulmine che si « atterra », fa riferimento, tanto nei versi danteschi quanto nella rappresentazione mistica, alle teorie fisiche medievali fondate soprattutto sulla *Meteorologia* di Aristotele, ripresa da Alberto Magno, relative alla genesi del fulmine e del tuono (testi finemente messi in relazione a questo passo da Giorgio Stabile):³² il vapore caldo e secco, di natura ignea, ristretto dai vapori freddi e umidi della nube, si dirige con violenza verso la terra, in basso, pur di sfuggire alla “prigionia” dell’acqua, e ribalta con questo l’innata tendenza del fuoco di andare verso l’alto, come richiede la teoria aristotelica dei luoghi naturali. L’incontro-scontro dei due elementi incompatibili ribalta il loro movimento naturale, la direzione “ontologica”, facendo compiere al fuoco un movimento letteralmente « fuor di sua natura » (v. 42).

Il ricorso dantesco a nozioni scientifiche è qui importante nella misura in cui funzionano da analogie, radicate nel terreno stesso dell’ontologia, per una trasformazione dell’*agens* Dante: una trasformazione che ha la stessa radicalità e violenza dei fenomeni naturali che perciò descrivono analogicamente il « trasumanar ». La reazione provocata dal contatto fra due elementi non assimilabili illustra gli effetti di un incontro diretto fra l’umano e il divino, fra gli strumenti percettivi e intellettivi di Dante (i suoi sensi, la sua memoria) e ciò che piú radicalmente li trascende.

Il momento di “crisi” e “oblio” della visione di Cristo nella sua umanità trionfante e nella sua natura di luce pura porta con sé anche una metamorfosi qualitativa radicale della capacità visiva dantesca, precisata da Beatrice nella terzina che interrompe la descrizione dell’esperienza estatica: « tu hai veduto cose che potente / sei fatto a sostener lo riso mio » (vv. 47-48). I due canti precedenti, il XXI e il XXII, erano stati infatti silenziosi e sobri: lí tacevano le

31. *De contemplatione*, v 5, vd. ed. cit., p. 520.

32. Vd. G. STABILE, *Tuono. La percezione del fenomeno in Dante*, in ID., *Dante e la filosofia della natura*, cit., pp. 343-70; vd. anche ARIANI, *Lombra dell’« altro sole »*, cit., pp. 68-69.

dolci melodie intonate dalle anime sante, e Beatrice mostrava un volto serio, senza sorriso: spiegando che l'eccesso di bellezza di simili esperienze avrebbe non piú allietato, ma letteralmente annichilito le facoltà ancora troppo umane del pellegrino. L'incontro con la luce di Cristo ha ora dischiuso l'accesso alla beatitudine piú alta: la contemplazione del piú centrale e insieme piú tenero evento dell'umanità, la parola che si fa carne nel ventre di Maria.

8. Ma prima di contemplare l'assunzione della Vergine nell'Empireo lo sguardo del poeta si ferma, come già ricordato, sulla luminosità del viso di Beatrice: ed è qui che il « sacrato poema » deve « saltar »: anche perché si distoglie dalla descrizione *per similitudines* delle verità celesti per impegnarsi in quella che potremmo definire una delle dichiarazioni di poetica piú ardue e ricche di implicazioni di tutti i tempi. Nell'appuntare lo sguardo sulla propria scrittura, Dante convoca i moduli maggiormente legittimati della precettistica letteraria antica; tuttavia fin da subito la topica invocazione alle Muse (precedentemente chiamate a sostegno della propria arditezza letteraria in vari luoghi del poema), si converte in una condanna di insufficienza di tutta la tradizione classica (vv. 55-60):

Se mo sonasser tutte quelle lingue
che Polimniã con le suore fero
del latte lor dolcissimo piú pingue,
per aiutarmi, al millesmo del vero
non si verria, cantando il santo riso
e quanto il santo aspetto facea mero.

La capacità espressiva di tutti i poeti mai nutriti dal dolce latte di Polimnia, musa della poesia lirica, e delle sue 'sorelle', non avvicinerrebbe neppure in lontanissima proporzione la bellezza del riso di Beatrice: affermazione impegnativa, in cui la tensione si innesta proprio nella contrapposizione fra l'aggettivo, « santo », che definisce il riso di Beatrice al v. 59, e le consuetudini espressive della tradizione poetica classica, nella sua declinazione tragica, sublime, ma anche lirica: allenata certo a celebrare la bellezza delle donne amate, ma senza intuirne la natura di segno della vera bellezza trascendente.³³

Di particolare pregnanza è, nel contesto, la rappresentazione delle Muse quali "nutrici", che porta avanti il campo metaforico del "nutrimento" e

33. Sulla contrapposizione agonistica con le *auctoritates* classiche giocata nella *Commedia* intorno al motivo del « riso » di Beatrice cfr. ora le fondamentali pagine di VILLA, *Minerva e il riso di Beatrice*, cit.

soprattutto della “maternità”, già caratteristico per la similitudine iniziale dell’«augello», fondamentale in riferimento alla Vergine e che conoscerà un ulteriore sviluppo nei versi finali. L’assimilazione chiama immediatamente alla memoria la definizione di Omero data da Stazio nel xxii canto del *Purgatorio*, quale poeta «che le Muse lattar piú ch’altri mai»: ³⁴ fra le voci virtualmente troppo deboli per approssimare la bellezza di Beatrice è da annoverare, dunque, persino l’«Omero poeta sovrano» (*Inf.*, iv 88). L’immagine del “latte delle Muse” è peraltro del tutto originale nel panorama delle rappresentazioni canoniche (come hanno mostrato Maurizio Fiorilla e Corrado Bologna, alle cui riflessioni sull’immagine non mi resta che rinviare). ³⁵ Dante amalgama perciò in questi versi, con la consueta forza espressiva, il riferimento ai fondamenti mitologici delle poetiche classiche e numerosi richiami alla ricca tradizione biblica ed esegetica del “latte” quale icona del nutrimento spirituale (ambito nel quale è di particolare importanza la figura di san Bernardo), ³⁶ e poi dell’eloquenza stilistica. Precisamente la metafora del latte collega inoltre la riflessione di poetica qui introdotta a quella portata avanti nella prima ecloga a Giovanni del Virgilio, imperniata, come noto, sul confronto con la poesia classica e sul valore della lingua volgare, materna, nella creazione letteraria piú alta. ³⁷

La portata rivoluzionaria del “salto” annunciato in queste terzine si precisa ancor di piú se letto anche nella sua intenzione radicalmente innovativa rispetto ai precetti classici dell’equilibrio e della misura del testo poetico, ovvero della commisurazione fra la materia scelta e le forze espressive dell’autore che si accinge a trattarla. È quanto emerge in particolare alla luce del dialogo palese, diretto, che i versi immediatamente successivi (vv. 64-69) instaurano con uno dei luoghi piú celebri dell’*Ars poetica* di Orazio. Nella grande maggioranza i commentatori riconoscono infatti nella terzina («Ma chi pensasse il ponde-

34. Sulla metafora del latte in particolare nella sua declinazione purgatoriale, con riferimento ai canti xxi-xxii della seconda cantica, cfr. E. PASQUINI, *Dante e le figure del vero. La fabbrica della ‘Commedia’*, Milano, Bruno Mondadori, 2001, pp. 202-5.

35. Vd. M. FIORILLA, *La metafora del latte in Dante tra tradizione classica e cristiana*, in *La metafora*, pp. 149-65, e C. BOLOGNA, *Dante e il latte delle Muse*, in *Atlante della letteratura italiana*, dir. da S. LUZZATTO e G. PEDULLÀ, vol. I. *Dalle origini al Rinascimento*, a cura di A. DE VINCENTIIS, Torino, Einaudi, 2010, pp. 145-55.

36. Per i riferimenti in particolare alla tradizione della *lactatio Bernardi* cfr. FIORILLA, *La metafora del latte*, cit., pp. 159-61.

37. Cfr. L. PERTILE, *Le ‘Egloghe’, Polifemo e il ‘Paradiso’*, in SD, vol. LXXI 2006, pp. 285-302, e VILLA, *Il problema dello stile umile*, cit., pp. 215-32: la studiosa suggerisce inoltre di interpretare i *decem vascula* con il latte della pecora prediletta che il poeta annuncia di voler inviare al suo interlocutore nella seconda ecloga (vv. 6-7) come «verosimilmente proprio gli ultimi dieci canti del *Paradiso* [...], non ancora resi pubblici» (p. 228).

roso tema / e l'omero mortal che se ne carica, / nol biasmerebbe se sott'es-
so trema») un preciso rinvio polemico a *Ep.*, II 3 38-40, dove Orazio intima
all'aspirante poeta di ponderare bene l'adeguatezza dell'argomento rispetto
alla portata della propria perizia artistica, letteralmente della propria 'spalla',
dell'« omero mortal»: « Sumite materiam vestris, qui scribitis, aequam / viri-
bus et versate diu, quid ferre recusent, / quid valeant umeri ».

Nell'annunciare la propria difficoltà espressiva, Dante si è invece assunto la
materia più ardua, perché divina: troppo grave per qualunque « omero mortal »,
sfidando quindi nel modo più assoluto il precetto oraziano e misurando
così direttamente la distanza incolmabile fra l'eccellenza dei classici e la nuova
poetica cristiana del *Paradiso*, da lui stesso plasmata nell'affrontare una materia
"sacra". Nel riso di Beatrice, e nella dichiarazione di ineffabilità che ne insinua
la bellezza mentre dichiara di rinunciare a raffigurarlo, si riassume lo scarto
e il superamento dei limiti di oraziana memoria: « nell'esperienza estrema di
un momento che la memoria non può conservare, sul limite dell'indicibile,
esplode il riso di lei, l'*utilis comedarum risus*, segno del genere letterario scelto
per l'esercizio poetico della commedia che qui, per la prima volta, si rinomina
come *sacratum poema* ». ³⁸

Ci troviamo dunque nel cuore di quella proclamazione di novità assoluta
che conoscerà uno sviluppo ulteriore nel canto xxx, quando Beatrice mostrerà
al *viator* il « punto » della luce inaccessibile del Padre (« il punto che mi vinse »,
v. 11). ³⁹ In quel luogo del testo "cadono" sia *Comedia* sia *Tragedia*, ovvero le forme
classiche del teatro e dell'epica che Dante ha fatto proprie, e nuovamente
si rischia che « desista » l'*ars poetica* dell'« artista » (ed è qui in *Par.*, xxx 22-24 e
31-33, notevolissima circostanza, la prima attestazione del vocabolo nella let-
teratura italiana). ⁴⁰

« Da questo passo *vinto mi concedo*
più che già mai da punto di suo tema
soprato fosse *comico o tragedo*. [...]
Ma or convien che mio seguir *desista*
più dietro a sua bellezza, poetando,
come a l'ultimo suo ciascun *artista* ».

Come già nel cielo delle stelle fisse, anche nell'Empireo non è più la tecnica
costruttiva, la « callida iunctura » oraziana (*Ars poetica*, vv. 47-48), a determinare

38. VILLA, *Il problema dello stile umile*, cit., p. 225.

39. Vd. C. BOLOGNA, *Il « punto » che « vinse » Dante in paradiso*, in CT, a. VI 2003, pp. 721-54.

40. Cfr. M. MOTOLESE, *Italiano lingua delle arti. Un'avventura europea (1250-1650)*, Bologna, Il Mulino, 2012, pp. 20-23.

l'adeguatezza fra stile e materia, fra "arte" e "rappresentazione", ma solo la *convenientia*, pur nella sua natura umbratile e imperfetta, rispetto alla verità dell'Essere.

Significativa della portata eccezionale della dichiarazione di oltranza artistica formulata in *Par.*, xxiii, è anche l'immediata associazione della terzina che contiene la sfida-confutazione a Orazio con la ripresa della grande immagine della navigazione (vv. 67-69), metafora portante di tutto il poema, in cui è riassunta l'avventura insieme conoscitiva e di scrittura di Dante personaggio e *auctor*, spinta al massimo delle sue potenzialità espressive e della stratificazione semantica. A tale ripresa del tema il poeta affida la dichiarazione dell'eccezionalità della propria impresa, con cui si compie, nel canto, il « coinvolgimento delle metafore assiali attorno alle quali il sacro poema ruota »:⁴¹

non è pareggio da picciola barca
 quel che fendendo va l'ardita prora,
 né da nocchier ch'a sé medesmo parca.⁴²

È riconoscibilissimo anzitutto il richiamo all'unicità della propria scrittura dichiarata all'inizio di *Par.*, II, e nell'esordio del *Purgatorio*: nella « piccioletta barca » che deve desistere di fronte a un'« acqua » che « già mai non si corse », solcata ora invece dalla « navicella » dell'ingegno poetico dantesco. Nei versi giunge a maturazione, dunque, quel « figuralismo intratestuale » così caratteristico della produzione dantesca:⁴³ ma è solo in questo punto che, di fatto, la coincidenza fra navigazione e scrittura si realizza pienamente, nel recupero, peraltro, delle ricchissime implicazioni precedentemente assunte dall'immagine nelle opere dantesche, con riferimento al suo stesso destino umano e individuale.

Già in una celebre pagina del *Convivio* (I 3 5) Dante aveva infatti collegato l'immagine della navigazione alla sua situazione di *exul inmeritus*, ricorrendovi per descrivere la dolorosa esperienza di perdita di orientamento e di controllo

41. PICONE, *Miti, metafore*, cit., p. 199.

42. Un'esautiva discussione della variante *pileggio/peleggio* (v. 67), il significato del termine e la relativa bibl. aggiornata sono ora offerti da S. FINAZZI, *La metafora nella tradizione testuale ed esegetica della 'Commedia' di Dante. Problemi ecdotici e ricerca delle fonti*, Firenze, Cesati, 2013, pp. 134-36, dove si conclude (a p. 136): « nell'evidente impossibilità di prendere una posizione definitiva in merito, mi limiterò a rilevare che nel contesto del passo, e [...] a maggior ragione se si considera la metafora del mare-testo nel suo complesso, il senso 'tratto di mare' appare senza dubbio preferibile: non è tanto il dato relativo alla rotta da seguire a interessare qui il Dante *auctor*, quanto il motivo della *profunditas* della materia poetica ».

43. PASQUINI, *Paradiso' xxiii*, cit., p. 67; sul concetto vd. anche ID., *Dante e le figure del vero*, cit., pp. 123-26.

sulla direzione del proprio destino: « Veramente io sono stato legno senza vela e senza governo, portato a diversi porti e foci e liti dal vento secco che vapora la dolorosa povertade ». Lungo il poema, invece, questo nucleo tematico diventerà prima l'« acqua perigliosa » superata con la discesa nell'inferno e con le « miglior acque » solcate all'inizio del *Purgatorio*, poi il mare mai attraversato che apre la terza cantica; e infine l'imbarcazione mentale-testuale che « cantando varca » la distesa azzurra dei cieli per riaffiorare come « ombra » mirabile allo sguardo di un antico, attonito, dio dei mari terreni, nell'ultimo canto del *Paradiso*.

Incastonata al centro del canto, è dunque recuperata e rilanciata la metafora portante della scrittura poetica del *Paradiso*: la navigazione qui finalmente coincide con la nascita della poesia. Il « nocchiero » che non risparmia le proprie forze del v. 69 del nostro canto anticipa così il glorioso percorso del nocchiero-Orfeo alla guida della nave Argo, portandoci ancora una volta verso il canto xxxiii del *Paradiso*; come era accaduto, peraltro, anche nella sottile similitudine, ai vv. 49-51, dell'uomo che si desta dal sonno cercando di recuperare le tracce di un sogno dimenticato:

Io era come quei che si risente
di visione obliata e che s'ingegna
indarno di ridurlasi a la mente;

una situazione che sarà sperimentata dal poeta di nuovo, di fronte alla visione ultimativa, in *Par.*, xxxiii 58-60, quando dice:

Qual è colüi che sognando vede,
che dopo 'l sogno la passione impressa
rimane, e l'altro a la mente non riede [...].

9. L'importanza della dichiarazione di poetica contenuta nei vv. 55-69 emerge forse con ancor più evidenza se consideriamo che essa è espressa nelle due terzine collocate esattamente al centro di *Par.*, xxiii,⁴⁴ dove si apre quasi a una seconda zona del canto, nella quale vediamo all'opera la capacità visiva potenziata del *viator*. Lo spettacolo abbacinante dell'umanità gloriosa di Cristo è qui completato dalla dolcezza di una modulazione nuova, più lieve e umana, della stessa luminosità, che ammette il dischiudersi dei colori e dei profumi di un giardino fiorito: e che si apre soprattutto sull'azzurro, il colore mariano, qui

44. Sulla struttura e la fine organizzazione retorica e sintattica dell'intero canto, scandito dal susseguirsi delle similitudini, cfr. L. PERTILE, *Stile e immagini in 'Paradiso' xxiii*, in *TheIt*, a. iv 1984, pp. 7-35.

esaltato dalla figura etimologica impostata intorno allo zaffiro di cui il cielo si «inzaffira», Maria, appunto, ai vv. 101-2 (i cui accenti di ineffabile armonia non possono non richiamare alla mente l'atmosfera rasserenata del I canto del *Purgatorio*, con il suo «dolce color d'oriental zaffiro»).

In effetti, la nuova similitudine (l'ottava del canto) che introduce la visione dell'ascesa in gloria di Maria – quella del prato fiorito illuminato dai raggi di sole penetrati fra le nuvole, ai vv. 79-84 – germoglia letteralmente sulla ripresa dei moduli iconici e metaforici piú rappresentativi della devozione mariana, secondo un linguaggio già codificato nell'epoca dantesca, in particolare quelli della “stella mattutina” («la viva stella / che là sù vince come qua giù vinse», vv. 92-93) e della “rosa mistica” (con importanti richiami soprattutto a san Bernardo); e infine dello zaffiro, pietra e colore mariani per eccellenza: «dal repertorio della “luce”, sostituitosi al floreale, si trapassa cosí al sistema metaforico della musica e dei lapidari».⁴⁵

E in questo spettacolo di tenera bellezza armonica, consentito dal generoso allontanarsi di Cristo con la sua luce ardente e accecante, affiora all'improvviso una voce, l'unica del canto che non appartenga ai due “spettatori” delle visioni (vv. 103-8):

Io sono amore angelico, che giro
l'alta letizia che spira del ventre
che fu albergo del nostro disiro;
e girerommi, donna del ciel, mentre
che seguirai tuo figlio, e farai dia
piú la spera suprema perché li entre.

È una pura voce, la quale non dialoga propriamente ma, configurandosi come una luminosa corona melodica, si esaurisce nella lode della «donna del ciel». La sorpresa per il lettore è assoluta: è la stessa voce che dice “io” a identificarsi, attraverso le parole di lode, come la luce dell'arcangelo Gabriele, la voce che nella storia annuncia, e poi in eterno celebra, l'evento chiave dell'umanità, l'incarnazione di Cristo. Chi legge deve riconoscere l'identità di questo «amore», come si autodefinisce l'angelo. Dante non ce ne dà definizioni ulteriori, ma soltanto una delle piú straordinarie giunture sinestetiche dell'intero poema: l'«amore angelico» è una «circolata melodia»: si incarna nel suo armonizzarsi circolarmente intorno all'oggetto della sua eterna lode.

Il significato dell'espressione si estende però, certamente, al di là del contesto specifico di questi versi se, come suggeriscono alcune proposte ermeneuti-

45. PASQUINI, *Paradiso' xxiii*, cit., p. 72.

che, è possibile mettere in relazione la « circolarità » della voce dell'angelo con la forma (e dunque la sostanza) del poema stesso, ipotizzando che anch'esso sia leggibile come una grande canzone circolare, composta da cento stanze e « sigillata » nella perfezione della sua struttura.⁴⁶ Certo è che la voce dell'angelo compie anche le strutture trinitarie di cui è intessuto il canto, a partire dalla definizione di Cristo come « la sapienza e la possanza / ch'apri le strade tra 'l cielo e la terra » (vv. 37-38): poiché « in questo girare fervido di vita, mosso dalla Trinità, è coinvolta la stessa immagine dell' "alito di Dio" (v. 114), che rinvia al momento straordinario della creazione e al potere dello Spirito ».⁴⁷

Riproponendo il principio geometrico fondativo per tutto il poema e per l'opera dantesca, quello della circolarità, l'« intraducibile sintagma »⁴⁸ in cui si incarna l'ipostasi piú alta dell'amore (« io sono amore angelico, che giro » aveva detto la voce), assomma dunque, con una sola immagine, le diverse figure in cui, proprio sotto il segno del cerchio, era stato declinato il tema amoroso lungo l'intero itinerario poetico dantesco, a partire dal « *centrum circuli* » del libello giovanile fino alle sfere dell'universo raccolte intorno al *punctum* che è il Creatore: poiché « verso il punto di fuga dell'autodefinizione dell'angelo come amore convergono tutte le linee costruttive, diegetiche e non, del dettato poetico [...]. Rimane cosí definita anche la profonda pertinenza del canto rispetto al sistema poetico che lo include; che è quella di racchiudere, come in uno scrigno prezioso, il nucleo ideologico ispiratore dell'opera intera: l'amore ».⁴⁹

10. Vorrei soffermarmi, per quanto riguarda le terzine pronunciate dalla voce dell'angelo, ancora sulla definizione di Maria madre di Cristo quale « albergo del nostro disiro », invitando a ripercorrere, all'indietro nel testo, le altre occorrenze, numerose nel canto, del termine *disio/desiderio* e sinonimi: passando attraverso il v. 39, dove « lunga disianza » descrive l'attesa dell'umanità e la speranza nell'arrivo di Cristo; i vv. 14-15, dove il pellegrino è come colui che « disiendo / altro vorria, e sperando s'appaga », fino agli « aspetti disciati » (v. 4) degli uccellini che attendono nel nido l'arrivo del giorno. Il termine è naturalmente carico di storia letteraria profana, e non può mancare di evocare, forse

46. Vd. GORNI, *Lettera*, pp. 87-89, e cfr. E. PASQUINI, s.v. *Circolata*, in *ED*, vol. II pp. 20-22; sul valore delle immagini circolari, con riferimento anche al sintagma di *Par.*, xxiii, vd. G. MAZZOTTA, *Dante's vision and the circle of knowledge*, Princeton, Princeton Univ. Press, 1993, pp. 207-9, e CH. MOEVS, *Metaphysics of Dante's 'Comedy'*, Oxford, Oxford Univ. Press, 2005, pp. 221-22.

47. G. PARADISI, *Icone nella parola: il « volume » « legato con amore »* (*Pd*, 33, 86), in *CT*, a. XIV 2011, fasc. 2 (*Dante oggi/2*) pp. 349-87, a p. 374.

48. PASQUINI, *Paradiso' xxiii*, cit., p. 72.

49. PICONE, *Miti, metafore*, cit., pp. 205-6.

proprio in contrasto con lo scenario celeste in cui è impiegato, le espressioni più tipiche dei canti d'amore terreni della tradizione volgare; e sommamente quelle della stagione stilnovistica così intensamente richiamata ad esempio dai « dolci disiri » di *Inf.*, v.

Il *disiro* al v. 105 si pone, in effetti, quasi come culmine di una trama continua di lessico e immagini intensamente connotati in senso profano, che indirizzano la memoria del lettore verso le zone della cultura cortese e poi stilnovistica dove le sue implicazioni amorose sono ampiamente sfruttate e consumate. È quanto accade fin dalla similitudine iniziale dell'« augello », con il suo potente richiamo alla canzone-manifesto della poetica guinizzelliana, *Al cor gentil rempaira sempre amore / come l'ausello in selva a la verdura*. Ma, oltre ai vari riferimenti all'ardore e alla dolcezza dell'affetto, gli stessi attributi di Maria, « donna del ciel », e soprattutto l'immagine della stella e della rosa (cfr. vv. 73-75),⁵⁰ pur così fortemente legittimate dalla tradizione esegetica e liturgica, sono ben familiari alla poesia amorosa profana: si pensi anche solo, ancora, allo stesso Guinizzelli, che annunciava in due celebri sonetti « Io voglio del ver la mia donna laudare, / ed asembrarli la rosa e lo giglio », e « Vedut' ho la lucente stella d'iana / ch'apare anzi che 'l giorno rend' albore », sempre con riferimento alla donna amata.⁵¹

La « circolata melodia » dell'angelo, oltre a comunicare armonicamente l'incarnazione del Verbo, compie in questi versi, di fatto, anche la definitiva risemantizzazione di stilemi e lessico volgari, completando la riflessione metapoetica introdotta nelle terzine centrali, e affiancando alla dichiarazione circa l'insufficienza delle antiche Muse una rimodulazione dei motivi ispiratori centrali su cui si era esercitata la più alta poesia profana in volgare. La voce dell'angelo, si potrebbe dire, attua nel vivo la metamorfosi dell'amore e della parola profana in amore e in parola divina, realizzando pienamente, in una « comedia » sacra, la missione più profonda della poesia umana.⁵²

11. Con la voce dell'angelo sotto forma di « melodia circolata » si avvia alla fine la serie di visioni che costellano questo canto: lo sguardo di Dante, seguen-

50. Una raffinata e magistrale riflessione intorno agli attributi floreali della Vergine, e in particolare al binomio giglio-rosa con riferimento a Maria e a Cristo, oppure ai beati e a Maria, è presente in G. Pozzi, *Rose e gigli per Maria. Un'antifona dipinta*, in *Id.*, *Sull'orlo del visibile parlare*, Milano, Adelphi, 1993, pp. 185-213 (ringrazio Marco Maggi per aver portato il saggio alla mia attenzione).

51. Per la tramatura lessicale cortese e stilnovistica di questi versi vd. anzitutto M. Perugi, *Canto xxiii*, in *Lect. Dant. Tur., Par.*, pp. 363-71. Un registro del lessico cortese e stilnovistico che costella questo canto è presente in CH. WEIAND, *Lectura Dantis: 'Paradiso' xxiii*, in *DDJ*, vol. LXXXIII 2008, pp. 137-54.

52. Sulla commedia come genere deputato a trattare la materia amorosa cfr. C. Villa, « *Comedia: laus in Cantibus dicta* », in *La protervia di Beatrice*, cit., pp. 163-81, a p. 167.

do Maria, si perde nell'immensità, verso un limite soltanto intuito dell'universo stesso. Il « real manto di tutti i volumi / del mondo » (vv. 112-13), ovvero il Primo Mobile, è ancora troppo distante dal pellegrino, tanto che la sua « interna riva », il bordo concavo che confina con l'ottavo cielo e lo comprende, non è ancora percepibile, e perciò la vista non può seguire l'ascesa della Vergine verso l'Empireo. La « lunga contemplazione e meditazione di Dante sui cieli e i loro moti » tocca qui, come sottolinea anche Anna Maria Chiavacci Leonardi, « uno dei punti più alti » e solenni, nella rappresentazione dell'ultima sfera celeste, la più vicina a Dio, da cui deriva il movimento di tutte le altre (« che più ferve e più s'avviva / nell'alito di Dio e nei costumi », vv. 113-14), la quale come un mantello regale letteralmente abbraccia tutto ciò che « per l'universo si squaderna ».

E infatti i cieli stessi sono chiamati « volumi »: con termine strettamente collegato all'etimo latino *VOLVERE*, quindi in base al loro armonico movimento circolare determinato appunto dal Primo Mobile, ma certo con intenso richiamo metaforico al valore semantico di *volume* anche come 'libro della creazione' (lo stesso evocato in *Par.*, xxxiii).⁵³ Definire, poi, il confine fra i cieli come una « riva » sembra riportare davanti agli occhi del lettore quell'immagine del pellegrino come navigante sul « gran mar de l'essere », lasciando stemperare solo lentamente la suggestione visiva di uno sfondo celeste azzurro, evocato dallo « zaffiro » di Maria.

Da questa fuga verso l'infinito lo sguardo del poeta si ferma nel momento in cui si appunta sul popolo santo di anime che accompagna Cristo e Maria, chiamate, nella partecipe commozione dei vv. 130-32, 'scrigni' – « arche » – ripieni di sapienza: l'abbondanza di sapere e virtù (l'« ubertà », latinismo da *UBER*, 'mammella'; viene dunque alla luce ancora una volta la metafora del latte)⁵⁴ trattenuta e custodita (« soffolce », ancora un latinismo da *SUFFULCIRE*, 'sostenere'), nel cuore degli apostoli e delle anime beate, deriva dalla loro solerte attività di « seminazione » della parola divina, come nella parabola evangelica, se interpretiamo il sostantivo « bobolce », secondo l'una delle possibili letture, come sinonimo di *bifolco* (sulla base del latino *BUBULCUS*), dunque 'contadino', 'coltivatore'.

Oppure questa stessa abbondanza si collega al loro essere state già in vita un terreno ben disposto ad accogliere e far fruttare gli insegnamenti cristiani,

53. Sul valore semantico, letterario e teologico di *volume* nella *Commedia* cfr. PARADISI, *Icone nella parola*, cit., partic. pp. 355-58.

54. Sulla tramatura semantica, anche di ascendenza biblica, introdotta dal termine *ubertà* nel canto cfr. PERTILE, *La punta del disio*, cit., pp. 204-5.

se seguiamo la lettura alternativa di « bobolce » come ‘terreno da coltivare’, *biolche* (‘superficie di terreno arabile in una giornata’, con esiti ancora vivi oggi in alcuni dialetti settentrionali).⁵⁵ Ad ogni modo, in entrambi i casi, è presente la « metafora della seminazione, da sempre collegata nella cultura occidentale con l’operazione della scrittura »,⁵⁶ e l’accento è posto sulla “fecondità” del loro accostarsi al verbo cristiano, implicita anche nella prima evocazione delle « schiere di Cristo » come il buon « frutto » del « raccolto » celeste (« Ecco le schiere / del trionfo di Cristo e tutto ’l frutto / ricolto del girar di queste sperre! », vv. 19-21).

A questo popolo di apostoli raffigurati come “santi contadini” si riferisce anche l’ultima similitudine del canto, fortemente impostata, ancora una volta, sul registro della tenerezza materna (vv. 121-26):

E come fantolin ch ’nver’ la mamma
tende le braccia, poi che ’l latte prese,
per l’animo che ’nfin di fuor s’infiamma;
ciascun di quei candori in sù si stese
con la sua cima, sí che l’alto affetto
ch’elli avieno a Maria mi fu palese.

Vediamo qui le « schiere » dei patriarchi beati (v. 19), la “milizia” di Cristo, trasformarsi in tanti piccoli « fantolin » che si protendono, nel seguire Maria, verso di lei con la stessa istintiva gratitudine del neonato appagato del latte materno: è questa una delle significative occorrenze del motivo dell’“infante” nella *Commedia*, fino a quando Dante, poco prima di arrivare al centro della visione dell’« amor che move ’l sole e l’altre stelle » in *Par.*, xxxiii, e di giungere alla « riva » di quel mare poetico mai prima percorso da alcuno, dichiarerà, identificandosi con le sante « arche » della sapienza divina, la sua stessa « favella » più « corta [...] / che d’un fante / che bagni ancor la lingua a la mammella ». ⁵⁷

Per quanto riguarda i versi in esame, non possiamo non osservare come la rappresentazione degli apostoli e dei beati quali infanti appena allattati si ponga in diretta continuità – anche se con movimento oppositivo – con la schiera dei poeti nutriti dalle Muse; e sembrino quasi offrire una risposta,

55. Questi i due significati fra i quali si dividono le opzioni dei commentatori. Per una discussione vd. PICONE, *Miti, metafore*, cit., pp. 203-5.

56. Ivi, p. 203.

57. Sul motivo dell’“infante” cfr. R. HOLLANDER, *Babytalk in Dante’s ‘Commedia’*, in ID., *Studies in Dante*, Ravenna, Longo, 1980, pp. 115-29, e TH.E. MUSSIO, *Toward the innocence of a child? The cluster of child similes in ‘Paradiso’*, in DS, vol. CXXX 2012, pp. 215-33.

loro in quanto “seminatori” attenti a una feconda parola divina, alle antiche lingue la cui parola rimane inerte di fronte alla piú grande meraviglia dei cieli, il riso di Beatrice. La parola che ardisce accostarsi al sacro, anche nello stile piú umile, della « comedia », nutrendosi però della materia del vero, supera qui e si lascia dietro l'autorevole, elegante, ma oramai insufficiente ricerca dell'*aurea mediocritas* di oraziana memoria, per restituire verità, cioè autentico valore, al lessico amoroso consumato dai poeti profani. In questi versi si risolve dunque definitivamente la sfida agli *auctores* che percorre la tramatura del canto, perché qui si misura infine tutta la « distanza letteraria che corre fra l'*auctoritas* definitiva di Dante che canta il riso di Beatrice, e l'*auctoritas* limitata dei classici che tale riso non hanno potuto nemmeno intuire ». ⁵⁸

A questo punto Dante potrà consegnarsi all'interrogazione su fede, speranza e carità, riformulando nelle proprie parole volgari l'essenza profonda delle tre virtù teologali, faccia a faccia con san Pietro, custode e capo di quella Chiesa militante e vittoriosa in terra appena incontrata nell'espressione dell'« ardente affetto » per il Cristo glorioso. Così il canto che si apriva nel segno dell'attesa si chiude facendo risuonare i rimanti *vittoria : gloria*, con riferimento al « custode » delle chiavi della storia antica e nuova, a testimonianza del compimento del « nostro disio » nell'incarnazione di Cristo, e poi nel trionfo della Chiesa militante, cioè dell'umanità redenta, nella sua visibilità storica.

La potenza della riflessione dantesca sulle origini e la funzione del linguaggio umano, del volgare materno, portata avanti in questo canto risuonerà ancora nella lingua della poesia italiana, e sarà forse, anzi, pienamente penetrata soltanto dalle voci piú acute e profonde della creazione letteraria del Novecento. Andrea Zanzotto ha dedicato, in *Filò*, pagine altissime al *petèl*, la lingua infantile in cui risuona il legame primario, fatto di affetti semplici e radicali, con la madre; che « nel momento in cui viene, monta come un latte ». ⁵⁹ C'è sicuramente una stretta continuità fra questa concezione zanzottiana di una lingua nutritiva ed elementare, naturale, riconosciuta nel *petèl* e nel dialetto, e l'assimilazione profonda dei versi, della lingua dantesca di questo canto, anche nelle sue sonorità piú inconsuete, ardue, e quindi autentiche.

Zanzotto cita alla lettera, nella raccolta *La beltà* (1968), in *Perfezione della neve*,

⁵⁸ PICONE, *Miti, metafore*, cit., p. 201; cfr. piú in generale le pp. 199-205, dove il riferimento alle « buone bobolce » è messo fra l'altro in relazione al « bifolco » Giasone evocato in *Par.*, II 16-18.

⁵⁹ A. ZANZOTTO, *Poesie e prose scelte*, a cura di S. DAL BIANCO e G.M. VILLALTA, con due saggi di S. AGOSTI e F. BANDINI, Milano, Mondadori, 1999, p. 542. Ringrazio Emanuele Cafagna per il dialogo intorno a questa ripresa dantesca in Zanzotto.

i vocaboli difficili che costellano questi versi, come « ubertà » e « soffolce », circondandoli del lessico dantesco piú connotato in senso paradisiaco, “stellare”, e dando loro in questo modo una nuova “dimora” nella lingua poetica del Novecento: « E poi astrazioni astrificazioni formulazione d’astri / assideramento, attraverso sidera e coelos / assideramenti assimilazioni – [...]. / Ma come ci *soffolce*, quanta è l’*ubertà* nivale / come vale: a valle del mattino a valle / a monte la luce plurifonte ». ⁶⁰

MIRA MOCAN

60. Sul recupero zanzottiano di questo motivo, vd. M. BORDIN, *Latte e lingua. Radici dantesche di un motivo zanzottiano*, in « Quaderni veneti », a. III 2014, pp. 294-305.

CANTO XXIV

MISTICA DEGLI AFFETTI E INTELLETTO D'AMORE*

1. Nella considerazione dei lettori e dei commentatori il canto xxiv del *Paradiso* ha sempre sofferto la prossimità dei canti contermini, tra i vertiginosi splendori del xxiii e la drammaticità del xxv, con la confessione, da parte dell'autore, del suo essersi « fatto per molti anni macro » nel terribile impegno del « poema sacro ». Una tradizione critica, con varie formule ed eufemismi, di fatto non affascinata dall'asciutto dialogismo della liturgia teologico-scolastica messa in scena,¹ e sempre alla ricerca, anche quando abbia del tutto metabolizzato certi pregiudizi crociani, di un senso “poetico”, di una ragione, comunque espressa, estetica, per ammettere il duro rigore sillogistico della rappresentazione in un'accettabile dimensione o “sentimentale” o ideologica o storico-culturale che ne giustifichi la presunta aridità.² Niente di più lontano, a mio parere, dalla sottile e ardua tessitura formale e teologica del xxiv, di cui va rivalutata la collocazione strategica tra le due inopinate insorgenze del nuovo “titolo” della *Commedia*, « sacro poema », in *Par.*, xxiii 62, e « poema sacro » in *Par.*, xxv 1, tanto più che quest'ultimo risulta espressamente connesso col motivo della fede, che è appunto l'oggetto della « professione » del canto xxiv (*Par.*, xxv 7-12):

con altra voce omai, con altro vello
ritornerò poeta, e in sul fonte
del mio battesimo prenderò 'l cappello;
però che ne la fede, che fa conte
l'anime a Dio, quivi intra' io,
e poi Pietro per lei sí mi girò la fronte.

* Il testo riproduce la *lectura* tenuta domenica 18 gennaio 2009 presso la Casa di Dante in Roma, poi edita, col titolo *Mistica degli affetti e intelletto d'amore. Per una ridefinizione del canto xxiv del 'Paradiso'*, in RSD, a. ix 2009, pp. 29-55, qui riproposta con tagli e alcuni adattamenti alla presente pubblicazione.

1. Esempio in tal senso la lettura, tutta improntata alla “freddezza” dei canti xxiv-xxvi, di G. GETTO, *Aspetti della poesia di Dante*, Firenze, Sansoni, 1966, pp. 106 sgg.; vd. inoltre ID., *Il canto della fede*, in LCl, vol. I 1966, pp. 83-108. Per tagli interpretativi più o meno analoghi vd. A. JENNI, *Il canto xxiv del 'Paradiso'*, in *Lett. dant., Par.*, pp. 483-95; M. MARCAZZAN, *Il canto xxiv del 'Paradiso'*, in *Lect. Dant. Scal., Par.*, pp. 861-85; A. GRECO, *Il canto xxiv del 'Paradiso'*, in *Nuove lett. dant.*, vol. vii pp. 107-26; F. DI GREGORIO, *Il canto xxiv del 'Paradiso'. La fede tra ousia e letteratura*, in L'A, a. xxx 1989, fasc. 1 pp. 15-44, alle pp. 35 e 44.

2. Cfr. COSMO, *L'ultima ascesa*, pp. 264-65.

Se infatti ancora nel canto xxiii la sigla « sacrato poema » entrava nel contesto di una delle piú radicali affermazioni di impotenza dello scrittore che si trova davanti un cammino impervio e interrotto (« e cosí, figurando il paradiso, / convien saltar lo sacrato poema, / come chi trova suo cammin riciso », vv. 61-63), tanto da essere costretto a tacere nell'atto stesso di "figurare il paradiso" (motivo drammaticamente ripreso ancora nel xxiv con la denuncia dello scacco della « fantasia » che « nol mi ridice »), nel xxv, all'*incipit* assoluto del canto, il « poema sacro » ridiviene percorribile proprio perché è stato superato l'esame della fede e san Pietro lo ha ammesso tra gli eletti (*Par.*, xxiv 1-6) in quanto finalmente accolto (« quivi intra' io »), tra le anime "conte a Dio" (*Par.*, xxv 10-11).

Quel « conte » va calcolato non solo come 'gradite', investite dalla Grazia, ma come il segno di una ritrovata *cognatio Dei*, l'esito finale di una recuperata somiglianza deificante possibile solo sul fondamento della fede.³ Non che Dante l'abbia mai perduta: la professione non è stata il superfluo ribadimento di una scontata certezza, ma la pronuncia di una verità assoluta che invera il « poema sacro » e che andava ribadita in quanto solo un'adesione volontaria ai dettami della fede consente al pellegrino di rifarsi *cognatus Dei*. La pronuncia "pubblica" della formula davanti alla corte divina (« l'alta corte santa », v. 112) è dunque l'atto fondante della sacertà della scrittura poetica, promossa a strumento veridico di un'esperienza resa possibile proprio dalla saldezza del credo. Che la duplice proclamazione del « sacrato poema » e del « poema sacro » (si noti, tra l'altro, la relazione chistica in crescendo delle due formule: da consacrato a sacro *tout court*) incornici proprio il canto xxiv, sostanza la professione di fede di una funzione metapoetica che incardina l'esperienza di Dante *agens* su una vertiginosa catena di inveramenti, che davvero sanciscono la sacralità del poema: il « verace stilo » di san Paolo (v. 61), unico e solo predecessore del viaggio paradisiaco di Dante, è atto di « verace fede » (v. 44) che invera la scrittura ma solo in quanto tutto deriva da Dio, l'unico e solo "verace autore".⁴

3. Su questo tema cfr. R. JAVELET, *Image et ressemblance au douzième siècle de saint Anselme à Alain de Lille*, Strasbourg, Letouzey & Ané, 1967, vol. 1 pp. 135 sgg. (tema caro alla mistica cistercense e vittorina), 376 sgg., 427 sgg. (il recupero della somiglianza con Dio come percorso di amore e conoscenza); P. RIGO, *Consorte degli dèi*, in EAD., *Memoria classica e memoria biblica in Dante*, Firenze, Olschki, 1994, pp. 109-33; F. ZAMBON, *Introduzione generale*, in *Trattati d'amore cristiani del XII secolo*, a cura di F.Z., Milano, Fondazione Lorenzo Valla-Mondadori, vol. 1 2007, pp. xi-lxxxix, alle pp. xvii sgg. e xxiii sgg.

4. Per le tessere paoline presenti nel canto xxiv vd. G. DI SCIPIO, *The presence of Pauline thought in the works of Dante*, Lewiston-Queenstone-Lampeter, Mellen, 1995, pp. 260 sgg. Per la fitta trama dei rimandi scritturali di questo canto rinvio, oltre che ai commenti, a R. SCRIVANO, *Tramature bibliche del 'Paradiso'. I canti dell'esame*, in E. ESPOSITO et al., *Memoria biblica nell'opera di Dante*, Roma, Bulzoni, 1996, pp. 99-119.

L'insistenza di Dante su certe cadenze lessicali e terminologiche, leggibili, come vedremo avanti, anche in senso metaletterario e che rimbalzano nei canti contermini ma facendo centro proprio nel xxiv, apparentemente tutto dedito a una professione teologica, impone un'attenzione particolare al sottile disegno autopromozionale che trama questi "esami" ai quali viene sottoposto il *poëta theologus*. L'incomprensione o la freddezza generalmente riservate a questo canto sono dovute in buona misura alla mancata rilevazione del rigore e dell'esattezza di certi termini tecnici che Dante ha disseminato come segni, per lui chiarissimi, del progetto struttivo riguardante il xxiv, strategico non solo per le profonde connessioni con i canti confinanti, ma perché la professione stessa della fede fonda, di fatto, la divina liceità del « poema sacro », di cui solo ora l'autore può proclamare, nella posizione forte dell'*incipit* del xxv, la scaturigine da una irripetibile congiunzione di condizioni favorevoli, ora finalmente mature, senza le quali la *Commedia* non avrebbe potuto essere promossa a poema.

Davvero, solo dopo aver sancito il fondamento della fede l'autore può rivelare che al « poema sacro / [...] ha posto mano e cielo e terra »: ma non si tratta di un'immotivata prolazione di superbia (come pure qualcuno in passato ha sostenuto), ma dell'esito di un percorso teologicamente improntato a un rigore razionale e mistico (e non è questo, come si cercherà di dimostrare, un gratuito paradosso), ancora una volta di stupefacente, mirabile lucidità, come è sempre di questo Dante supremo. Il poeta si aspetta che i suoi lettori abbiano la competenza per decifrare i segni, tutt'altro che peregrini peraltro, dei quali ha costellato la divina messinscena del xxiv: se si riuscirà a individuare l'esatta pertinenza filosofico-teologica di certi termini tecnici, se ne evincerà anche la natura tutt'altro che contingente del canto, snodo essenziale invece sul percorso che porterà Dante al cospetto visivo del mistero trinitario.

Da sempre lettori e commentatori, alcuni invero con scarso entusiasmo, hanno notato l'inaudito affollarsi di una terminologia (« question », « concetti », « quiditate », « silogizzar », « silogismo », « dimostrazion », « prove / fisice e metafisice », a non contare tutto l'armamentario del « baccialier » che si dispone all'esame pubblico) che si è sempre tranquillamente assegnata alla rappresentazione della *disputatio tentativa* con la quale Dante avrebbe abilmente drammatizzato una materia, quando non superflua, comunque arida e noiosa. Ma il poeta non fa mai nulla a caso: infatti il canto xxiv risulta, a un piú attento esame, come divaricato su due registri terminologici e metaforici apparentemente inconciliabili se non se ne trova la chiave ermeneutica unificante, che pure Dante ha messo innanzi a ogni piú attento lettore. All'asse tecnico-razionalistico della *disputatio* e del « silogizzar » sembra infatti contrapporsi l'asse

tecnico-mistico delle spiritali e ignee *affectiones* che uniscono i tre personaggi della liturgia scenica, Dante, Beatrice e san Pietro, in una reciproca corrispondenza di amorosi affetti a loro volta investiti, impregnati del liquido fuoco ispirante e illuminante dello Spirito Santo. Si rileggano in sequenza i passi (vv. 7-9, 28-33, 82; 136-38, 145-47):

« [...] ponete mente a l'*affezione* immensa
e rorate lo quanto: voi bevete
sempre del fonte onde vien quel ch'ei pensa ».

« O santa suora mia che sí ne prieghe
divota, per lo tuo *ardente affetto*
da quella bella spera mi disleghe ».

Poscia fermato, il *foco* benedetto
a la mia donna dirizzò lo *spiro*,⁵
che favellò cosí com' i' ho detto.

Cosí spirò di quello *amore acceso*; [...]

per Moisé, per profeti e per salmi,
per l'Evangelio e per voi che scriveste
poi che l'*ardente Spirto* vi fé almi; [...]

Quest' è 'l principio, quest' è la favilla
che si dilata in fiamma poi vivace,
e come stella in cielo in me scintilla.

L'asse metaforico del mistico fuoco che spira dallo Spirito Santo nei tre protagonisti della liturgia s'interseca oltretutto con un'altra trasversale di immagini disseminata nel canto, quella di un *ros lucis*, di un'igne irrorazione che scaturisce dal *fons lucis* divino e « piove » attraverso lo Spirito Santo investendo e nutrendo Dante e i suoi mistici interlocutori (vv. 1-9, 55-57, 91-93, 133-35):⁶

« O sodalizio eletto a la gran cena
del benedetto Agnello, il qual vi ciba
sí, che la vostra voglia è sempre piena,
se per grazia di Dio questi preliba
di quel che cade de la vostra mensa,

5. In nessuna parte del *Paradiso spiro, spirar* e derivati si assiepano come nei canti xxiii-xxvi (cfr. *Par.*, xxiii 104; xxiv 32, 54, 82, 92, 138; xxv 82; xxvi 103), a segno che tutta questa stazione dell'ascesa di Dante è investita in pieno da « l'alito di Dio » (*Par.*, xxiii 114), il caldo vento spiritale che scende incontro e nell'intelletto del pellegrino per affinarne la sapienza mistico-teologica necessaria per essere accolto a gustarne « a la gran cena » degli eletti (*Par.*, xxiv 1-6).

6. Sul *ros lucis* vd. in fondo la "nota di approfondimento".

prima che morte tempo li prescriba,
 ponete mente a l'affezione immensa
 e *roratelo* alquanto: voi bevete
 sempre del *fonte* onde vien quel ch'ei pensa ».

poi mi volsi a Beatrice, ed essa pronte
 sembianze femmi perch'io spandessi
 l'acqua di fuor del mio interno *fonte*.

[.] « La larga *plioia*⁷
 de lo Spirito Santo, ch'è diffusa
 in su le vecchie e 'n su le nuove cuoia [...] ».

e a tal creder non ho io pur prove
 fisice e metafisice, ma dalmi
 anche la verità che quinci *piove* [...]

Le metafore di liquidità si alternano con quelle ignee imbastendo una complessa e articolatissima metafora continua, che compatta il canto intorno a un nucleo semantico-simbolico da cui irradia tutto il plesso immaginale imposto dalla scrittura sacra che deve mimare i moduli della Sacra Scrittura: quello di un fuoco liquido che arde i beati che se ne abbeverano e che piove, attraverso gli “ardenti” san Pietro e Beatrice, in Dante stesso il quale, a sua volta acceso da un’« affezione immensa », spande l’acqua di vita dal suo « interno fonte », luce di verità che « scintilla » di riflesso dall’unico fonte cui tutti attingono.⁸

L’intreccio “affettuoso”, sottolineato anche da espressioni come « O santa suora mia », « tuo caro frate », « cara gioia », viene sottilmente trafilato in una fitta trama di corrispondenze e rifrazioni metaforiche che legano i tre interlocutori in un inedito afflato di intensa, reciproca ispirazione, insufflata da un ardente principio superiore che investe il luogo paradisiaco della scena come un vento di luce infuocata, « alito di Dio » che, come dice il poeta in *Par.*, xxiii

7. L’abbondanza della pioggia spiritale era già stata anticipata, ai vv. 70-72, dalla misteriosa effusione epifanica delle « profonde cose » (« [...] Le profonde cose / che mi *largiscon* qui la lor parvenza, / a li occhi di là giù son sì ascose [...] ») nella mente del pellegrino, che già nel canto precedente aveva inneggiato alla *largitas* della « virtù » di Cristo impressa nei beati (« O benigna virtù che sí li ’mprenti, / sù t’essaltasti per largirmi loco / a li occhi lí che non t’eran possenti », *Par.*, xxiii 85-87), mentre ai vv. 21 sgg. ritornerà il nucleo metaforico affezione-cibo-fuoco-larghezza, a segno della stretta coerenza letteraria e mistico-teologica di questo blocco di canti: vi agisce il grande tema neoplatonico-cristiano della *largitas* divina che si effonde come pioggia di luce sul creato (per le fonti – Dionigi Areopagita, Scoto Eriugena, *De causis*, Alberto Magno, Tommaso d’Aquino – mi permetto di rinviare a M. ARIANI, “Metafore assolute”: emanazionismo e sinestesia della luce fluente, in *La metafora*, pp. 193-219, partic. alle pp. 209-10 n.).

8. Sulle metafore ignee vd. in fondo la “nota di approfondimento”.

112-14, avviva « tutti i volumi / del mondo » e che nel xxiv spira nella prolazione e nella scrittura, della quale è il resoconto, come una verità che non lascia scampo, esige una dedizione totale, al tempo stesso, dello scrittore e dell'uomo di fede: una scrittura, dunque, direttamente ispirata dalla fonte di ogni vero.⁹

È evidente allora che all'obbligo del pellegrino di « silogizzare » sulla prima delle virtù teologali corrisponde una potente spinta affettiva, divinamente ispirata, che accomuna allievo, maestro e guida in ben altra, mistica seduta: la messinscena scolastica del « baccialier » che affronta la *quaestio de fide*, sulla quale troppo a lungo si sono soffermati i commentatori, è efficace solo in quanto vi “spira” la rugiada sapienziale che accende la volontà di proclamare *coram populo beatorum* la professione di fede. Dante ha qui cercato ed elaborato una speciale *mixtio* lessicale e metaforica attingendo a ben riconoscibili segni di tradizione, mistica e teologica innanzitutto: *affezione* e *affetto* sono infatti, nel linguaggio filosofico medievale, termini tecnici,¹⁰ il sintagma « ardente affetto » sembra addirittura un prelievo diretto di « *ardens affectus* », *iunctura* reperibile in uno dei punti di più accesa riflessione mistica del *De iv gradibus violentae caritatis* di Riccardo di San Vittore,¹¹ colui « che a considerat fu più che viro » (*Par.*, x 132) e al cui *Benjamin maior* Dante rinvia i suoi lettori, assieme a Bernardo di Chiaravalle e Agostino, nell'Epistola a Cangrande (*Ep.*, xiii 80).¹²

Anche « affezione immensa » risulta ben marcato se lo si commisura a certo linguaggio di Bernardo di Chiaravalle,¹³ caratterizzato significativamente, in veste di personaggio della *Commedia*, come « *Affetto* al suo piacer, quel contemplante / libero officio di dottore assunse » (*Par.*, xxxii 1-2), dopo averlo rappre-

9. Sull'« alito di Dio » vd. in fondo la “nota di approfondimento”.

10. Vd. in fondo la “nota di approfondimento”.

11. Cfr. RICCARDO DI S. VITTORE, *De iv gradibus violentae caritatis*, 20: « Hic itaque ultimus amoris gradus in humanis desideriis omnium pessimus est, in divinis autem affectibus, ut dictum est, omnium est praecipuus. Ibi enim humano animo quidquid sibi fiat sufficere non potest, hic autem quidquid pro Deo suo faciat, voto suo satisfacere non potest. Ibi mens semper sollicita est quid sibi fiat, non quod ipsa faciat. Hic maiorem sollicitudinem mens gerit quid ipsa faciat quam quid sibi fiat. In coelestibus itaque desideriis quanto affectus est major, quanto gradus superior, tanto utique melior atque pretiosior. O quam pretiosus primus ille dilectionis gradus in Dei amore, quando est insuperabilis! Multo pretiosior ille secundus, quando *ardens affectus* incipit esse inseparabilis! Multo tamen adhuc melior est, quando in alia aliqua re quam in Deo delectari non potest. Summus autem atque praecipuus amoris gradus est, quando desiderio suo nihil satisfacere potest » (si cita da *PL*, vol. cxcvi coll. 1214-15; cfr. anche l'ed. in *Trattati d'amore cristiani*, cit., vol. II 2008, pp. 498-500). La *iunctura* « *ardens affectus* » risulta un *unicum* in tutta l'opera di Riccardo.

12. Il *Benjamin maior* di Riccardo, il *De consideratione* di Bernardo e il *De quantitate animae* di Agostino sono richiamati a confusione degli « *invidis* » che non credono il viaggiatore del *Paradiso* testimone altrettanto autorevole dell'Apostolo per quanto afferma del proprio *raptus* in *II Cor.*, 12 4.

13. Su cui vd. in fondo la “nota di approfondimento”.

sentato rivolto a Beatrice « con tanto *affetto* [...], / che ' miei di rimirar fé piú *ardenti* » (*Par.*, xxxi 141-42). È evidente che il poeta si rivolge a lettori competenti, in grado di riconoscere la sostanza mistica della fede razionalmente enunciata nel canto xxiv, disseminandolo di segnali inequivocabili che poi marcheranno con palesi tecnicismi il ritratto del dottore-guida, dai cui libri il *poëta theologus* ha tratto metafore e vocaboli.

La mistica degli *affectus* e delle *affectiones* è il fondamento stesso della teologia cistercense e vittorina del XII secolo (ripresa, come vedremo avanti, anche dalla mistica francescana e dalla teologia scolastica) e non sembra potersi dubitare che Dante, ricorrendo a certi segni ben identificabili se ne riconosce il codice (« affezione immensa », « ardente affetto », « amore acceso », « ardente Spirto »), voglia indirizzare il suo discorso proprio in quella direzione, come alla premessa essenziale per l'efficacia di ogni « silogizzar », percepito evidentemente come inadeguato alla circostanza paradisiaca senza il sostegno di uno "spirar" che è fuoco di sapienza e, al contempo, accesa volontà del pellegrino di essere accolto alla « mensa » dalla quale piove, irrorandolo, l'acqua di vita che è pronto a spandere come scrittura poetica ardente dello stesso fuoco di verità ispirata. Un canto, il xxiv, di acqua e fuoco appunto, ennesima, suprema iniziazione battesimale¹⁴ del *viator in itinere* prima della definitiva *deificatio per aquam* del xxx,¹⁵ dove berrà con gli occhi la luce effusiva dell'« eterno fonte ».

Si diceva sopra che la trama del canto è di una sottigliezza e di una pertinenza formale mirabili: c'è un punto incandescente e paradossale dove quei due assi sèmici, quello del sillogizzare e quello dello spirare, apparentemente divaricati, convergono e si fondono in un sinolo sapienziale e metaforico piuttosto sconcertante (vv. 88-96):

Appresso uscí de la luce profonda
che lí splendeva: « Questa cara gioia
sopra la quale ogne virtù si fonda,
onde ti venne? ». E io: « La larga ploia
de lo Spirito Santo, ch'è diffusa
in su le vecchie e 'n su le nuove cuoia,
è silogismo che la m'ha conchiusa
acutamente sí, che 'nverso d'ella
ogne dimostrazion mi pare ottusa ».

14. Si può estendere al *Paradiso* quanto afferma E. RAIMONDI, *Rito e storia nel 1 canto del 'Purgatorio'*, in ID., *Metafora e storia. Studi su Dante e Petrarca*, Torino, Einaudi, 1977, pp. 65-94. Per questa metafora, essenziale nell'immaginario paradisiaco, rinvio ad ARIANI, "Metafore assolute", cit.

15. Cfr. M. ARIANI, « e sí come di lei beve la gronda / de le palpebre mie » (*Par.*' xxx 88): *Dante e lo pseudo Dionigi Areopagita*, in *Leggere Dante*, a cura di L. BATTAGLIA RICCI, Ravenna, Longo, 2003, pp. 131-52.

Le due battute sono un fitto tessuto di segni sapienziali in cui si concentrano alcuni dei puntelli essenziali della macchina paradisiaca: san Pietro è « luce profonda » in cui si specchia lo splendore della luce divina, la fede è una gemma preziosa su cui si fonda « ogni virtù », la cui fonte è indicata dalla metafora della pioggia spirituale¹⁶ espressa con un predicato, « diffusa », che è un altro *terminus technicus*, tra i più inflazionati, del linguaggio filosofico medievale¹⁷ e che caratterizza sempre, quasi per una sorta di automatismo, la componente neoplatonica del pensiero scolastico,¹⁸ quella grande ontologia di un Dio *diffusivus sui* che si manifesta come luce irradiante ed effusiva che investe la creazione e la impregna sigillandola di *signa et vestigia*.¹⁹

Anche l'epiteto « larga » è tecnico: la divina *largitas*²⁰ bagna il mondo di una paradossale luce liquida, metafora assoluta dell'indicibile penetrazione nel cosmo dello splendore divino. Ma è soprattutto la singolare conformazione logico-sintattica (quasi una slogatura semantica nella forma di un sublime anacoluto mistico-teologico) della prova di veridicità della Sacra Scrittura a colpire per la sua inaudita singolarità: alla lettera, se trapassiamo la subordinata relativa (« ch'è diffusa / in su le vecchie e 'n su le nuove cuoia ») per inseguire la progressività logico-sintattica della principale reggente, troviamo un *enjambement* transtrofico che recita esattamente: « La larga ploia / de lo Spirito Santo [...] / [...] / è silogismo [...] », con uno scarto tra immagine metaforica (« ploia ») e suo predicato (« è silogismo ») di una tale oltranza da far pensare alla volontà

16. Per questa metafora, essenziale nell'immaginario paradisiaco, rinvio ad ARIANI, "Metafore assolute", cit.

17. Cfr. M.-J. NICOLAS, « Bonum diffusivum sui », in « Revue thomiste », a. LV 1955, pp. 363-76; F. O' ROURKE, *Pseudo-Dionysius and the metaphysics of Aquinas*, Notre Dame, Univ. of Notre Dame Press, 2005, pp. 241 sgg.

18. Cfr. NARDI, *Saggi*, passim, e R. PADELLARO DE ANGELIS, *L'influenza del pensiero neoplatonico sulla metafisica di san Tommaso d'Aquino*, Roma, Abete, 1981.

19. Basti qui il rinvio a BONAVENTURA DA BAGNOREGIO, *Itinerarium mentis in Deum*, II 11: « omnes creaturae istius sensibilis mundi animum contemplantis et sapientis ducunt in Deum aeternum, pro eo quod illius primi principii [...] illius aeternae originis, lucis et plenitudinis, illius, inquam, artis efficientis, exemplantis et ordinantis sunt umbrae, resonantiae et picturae, sunt vestigia, simulacra et spectacula nobis ad contuendum Deum proposita et signa divinitus data; quae, inquam, sunt exemplaria vel potius exemplata, proposita mentibus adhuc rudibus et sensibilibus, ut per sensibilia, quae vident, transferantur ad intelligibilia, quae non vident, tanquam per signa ad signata » (cito da SAINT BONAVENTURE, *Itinéraire de l'esprit vers Dieu*, intr., trad. et notes par H. DUMÉRY, Paris, Vrin, 1981, p. 56). Sulla mentalità simbolica medievale, profondamente impregnata di neoplatonismo, vd. CURTIUS, pp. 335 sgg.; U. ECO, *Arte e bellezza nell'estetica medievale*, Milano, Bompiani, 1987, pp. 67 sgg.; DE LUBAC, *Esegesi*, vol. II 1003-433.

20. Cfr. *Mon.*, I 1 6: « Arduum quidem opus et ultra vires aggredior, non tam de propria virtute confidens, quam de lumine Largitoris illius: "qui dat omnibus affluenter et non improperat" [GIAC., I 5] ».

dell'autore di fondere in quel punto, in un'unica, incrollabile certezza sull'unica fonte di ogni sapienza, le due trasversali tecnico-metaforiche (il fuoco affettivo dello spirare e il rigore del sillogizzare, la pioggia spiritale e la certezza "acuminata" e "conchiusa") che, abbiamo visto, sembrano divaricare il canto in due registri linguistici e semantici apparentemente contrastanti.

La metafora della pioggia spiritale assomma in sé il senso vero di tutta la rappresentazione della *disputatio de fide*; le verità infisse nella ragione e nell'intelletto hanno una sola fonte nello Spirito Santo, che insuffla certezze e affetti a un medesimo grado di ardente temperatura mistica: il vero coincide con Dio, che è fomite di luce e fuoco ispiratori di verità. Sembra addirittura che nel xxiv Dante voglia riproporre, a un saliente anche più acceso di fusione mistica, il mirabile accordo paradisiaco tra san Tommaso e san Bonaventura nel blocco dei canti x-xii, dove mistica francescana²¹ e aristotelismo scolastico trovavano finalmente, nella duplice *laus* incrociata di san Francesco e san Domenico, quella *pax philosophica*, quella sintesi superiore che manca alle miserie dei mondani sofismi, che Dante, proprio in questo xxiv, non manca di denunciare con polemica durezza (vv. 70-81):

E io appresso: « Le profonde cose
che mi largiscon qui la lor parvenza,
a li occhi di là giù son sí ascose,
che l'esser loro v'è in sola credenza,
sopra la qual si fonda l'alta spene;
e però di sustanza prende intenza.

E da questa credenza ci conviene
silogizzar, sanz' avere altra vista:
però intenza d'argomento tene ».

Allora udi': « Se quantunque s'acquista
giù per dottrina, fosse così 'nteso,
non lí avria loco ingegno di sofista ».

Un « silogizzar » che ha dunque ben altro fondamento che ingegnose capziosità filosofiche: è la pioggia divina (« largiscon ») l'unica fonte di ogni « credenza », solo dall'abissale profondità delle « cose [...] ascose » scaturisce il *ros lucis* che irroro (« rorateo ») l'« affezione immensa » del pellegrino a gustarne (« preliba »):²² ora l'*incipit* del canto, con l'affettuosa invocazione di Beatrice al « sodalizio eletto » di spiriti sapienti perché accolga Dante irrorandolo dell'acqua della « fonte », rivela tutta la sua pregnanza sapienziale di verità "gustata"

21. Cfr. É. GILSON, *La philosophie de saint Bonaventure*, Paris, Vrin, 1984², pp. 343 sgg.

22. Sulla derivazione dalla mistica bernardina di questo lemma vd. la nota 50.

con una « affezione immensa » che coincide con la dilatazione della mente e dell'intelletto a lasciarsi riempire dal *ros lucis* a cui si abbeverano i sapienti.

A questa suprema sintesi sapienziale cospirano sia la mistica degli affetti che la teologia dell'intelletto armato di ragione (« m'armava io d'ogne ragione », v. 49). È l'incandescenza dell'ardore del desiderio a fondere in un unico nucleo di sapienza la pioggia spiritale e il sillogismo che ottunde « ogne dimostrazion »: « E da questa credenza ci convene / silogizzar, sanz' avere altra vista », dove l'attività razionale coincide con la verità ispirata senza alcun residuo di dubbio. Una fusione di certezza razionale e mistica affettività su cui si fonda la mistica medievale: è solo con questa « certezza », dettata alla mente dalla volontà affettiva di credere, che Dante può sfidare impunemente la deriva tautologica che la *quaestio* rischia quando il Maestro inchioda il baccelliere all'auto-referenzialità delle prove (vv. 97-105):

Io udi' poi: « L'antica e la novella
proposizion che cosí ti conchiude,
perché l'hai tu per divina favella? ».

E io: « La prova che 'l ver mi dischiude,
son l'opere seguite, a che natura
non scalda ferro mai né batte incude ».

Risposto fummi: « Dí, chi t'assicura
che quell' opere fosser? Quel medesimo
che vuol provarsi, non altri, il ti giura ».

Qui l'ingorgo tra fede e logica rischia davvero un punto gravissimo di non ritorno, e non è tanto la pronta risposta di Dante, con l'argomento agostiniano e tomistico della miracolosa conversione dell'ecumene cristiano come prova di veridicità della dottrina cristiana, quanto la potenza affettiva dell'ispirazione divina nella « mente innamorata » (« che *donnea* / con la mia donna sempre », *Par.*, xxvii 88-89)²³ a risolvere l'*impasse* (vv. 112-23):

23. Non sarà un caso che le due sole attestazioni di *donneare* occorranza in due contesti dove è sempre la « mente », quella del poeta, protagonista della mistica *actio* paradisiaca: l'amore come grazia illuminante *spira* nell'intelletto amante e detta cosí le parole alla bocca che le pronuncia perché siano poi trascritte in una scrittura totalmente affetta dalla presenza divina mediata da Beatrice: in *Par.*, xxvii 95-96, infatti, la « mente », proprio perché ardente (« [...] di ridure / ad essa li occhi piú che mai ardea ») e « innamorata », amoreggia con Madonna (« La mente innamorata, che *donnea* / con la mia donna sempre [...] ») e viene investita dalla bellezza divina come un fulgore ineffabile che lo promuove al cielo superiore (« [...] parrebber niente / ver' lo piacer divin che mi refuse, / quando mi volsi al suo viso ridente. / E la virtù che lo sguardo m'indulse, / del bel nido di Leda mi divelse / e nel ciel velocissimo m'impulse »). L'azione risulta da un complesso gioco di sguardi nel quale il poeta recupera antiche tessere stilnoviste (l'intelletto d'amore, gli occhi, il « piacer », il riso, la donna di luce): è a questo traguardo che punta il « *donnea* » del canto xxiv.

Finito questo, l'alta corte santa
risonò per le spere un « Dio laudamo »
ne la melode che là sú si canta.

E quel baron che sí di ramo in ramo,
essaminando, già tratto m'avea,
che a l'ultime fronde appressavamo,
ricominciò: « La Grazia, che *donnea*
con la tua *mente*, la bocca t'aperse
infino a qui come aprir si dovea,
sí ch'io approvo ciò che fuori emerse;
ma or conviene espremer quel che credi,
e onde a la credenza tua s'offerse ».

La « credenza » è l'esito di un amoreggiare della grazia spiritale con la « mente » del poeta, che può aprire la bocca solo in quanto ispirato da quell'« affezione immensa » che lo spinge a condividere la « gran cena » della Sapienza.²⁴ Di qui, appunto, la sacertà del « poema », la cui radice è dunque in quel paradossale sinolo di affetto e sillogismo che funziona come una sorta di *mise en abime*, come tessera simbolica di un insieme che ne è profondamente strutturato, nucleo irradiante non solo della liturgia del xxiv, ma dell'intera macchina poetica, prolozione verbale (« la bocca t'aperse ») di un amore che da sempre gli « ditta dentro » e che ora « donnea » con la « mente » del poeta-teologo ammesso alla divina mensa.

Finalmente il giovanile « intelletto d'amore » è divenuto sintesi dinamica del poetare: intelletto e amore, *ratio* e *affectus* fusi nella fede come fondamento dell'esperienza e della riscrittura di quella stessa esperienza.²⁵ Che qui il discorso si faccia metapoetico è già stato osservato:²⁶ il motivo della elezione (« O sodalizio eletto a la gran cena / [...] / ponete mente a l'affezione immensa / e roratelo alquanto [...] ») ricongiunge questo luogo paradisiaco, in una vertiginosa travatura intertestuale, al terribile dubbio del pellegrino nel confronto dell'elezione di Enea e Paolo con la propria, incredibile chiamata (*Inf.*, II 28 sgg.) che, all'inizio del viaggio, sembrava privare la *Commedia* di quella « certezza » che solo ora, nel fuoco affettivo della fede, la sanziona come « poema sacro »: di qui l'incastonatura del xxiv tra i due canti contermini, vettori di un « sacrato poema » ancora drammaticamente « riciso » nel canto xxiii e che

24. Sulla funzione della Grazia nell'acquisizione delle virtù teologali e nel recupero della *cognatio Dei* cfr. A. STOLZ, *La scala del paradiso. Teologia della mistica*, trad. it., Brescia, Morcelliana, 1979, pp. 82 sgg. e 96 sgg.

25. Vd. in fondo la « nota di approfondimento ».

26. Vd. P. DE MARCHI, *Canto xxiv*, in *Lect. Dant. Tur., Par.*, pp. 373-89, alle pp. 384 sgg.

ora finalmente, ma solo per la potenza asseverativa di una fede ardente, può affermarsi come il « poema sacro / al quale ha posto mano e cielo e terra ».

Ma a un simile esito, ed è questo che mi preme soprattutto sottolineare, cospira un sincretismo mistico-teologico senza il quale la scrittura poetica non avrebbe senso: il « verace stilo » di san Paolo è tale perché di tutto è « verace autore » Dio, titolare unico della veridicità di ogni scrittura.²⁷ È alla veridicità del proprio « stilo » che il poeta pensa e non ha potuto trovarne fondamento se non nella sola verità del cuore²⁸ e della mente, anzi nell'ispirazione di divini affetti nella mente stessa, *intellectus amoris illuminatus*²⁹ che accomuna l'intera esperienza dantesca, dal giovanile « intelletto d'amore » al purgatoriale *Dictator* (*Purg.*, xxiv 52-54) alla « Grazia che donnea », sotto il segno di un razionalismo mistico, di matrice neoplatonico-aristotelica, di cui questo xxiv si fa addirittura manifesto. Qui la sintesi dei linguaggi è oramai risolta in un'unica esperienza amoroso-intellettuale: l'inopinato « donnea » unifica nell'immagine piuttosto forte della Grazia che amoreggia con la mente del pellegrino l'intera riflessione dantesca sull'amore, dall'intelletto innamorato della *Vita nuova* a questa Beatrice paradisiaca mistagoga³⁰ nella luce di affetti supremi irrorati dal fuoco spirituale della fonte divina.³¹

2. Sul percorso elaborato dalla mistica cistercense e vittorina, oltrepassata l'insufficienza dell'*imaginatio* aristotelica che, di per sé, darebbe origine a una scrittura inetta a ridire la complessità dello spettacolo paradisiaco (« ché l'immagine nostra a cotai pieghe / non che 'l parlare, è troppo color vivo », vv. 26-27), è agli *affectus* che è delegato il compito di spingere la *voluntas* a un grado men-

27. Anche qui basti rinviare alla straordinaria pagina di BONAVENTURA, *Itin. mentis in Deum*, II 12-13: « [...] Deus est omnis creaturae origo, exemplar et finis, et omnis effectus est signum causae, et exemplatum exemplaris, et via finis, ad quem ducit [...]. Omnis enim creatura ex natura est illius aeternae sapientiae quaedam effigies et similitudo, sed specialiter illa quae in libro Scripturae per spiritum prophetiae assumpta est ad spiritualium praefigurationem » (vd. ed. cit., p. 58).

28. *Sul verbum cordis* vd. M. PAZZAGLIA, *Il canto xxiv del 'Paradiso'*, in ID., *Larmonia come fine. Conferenze e studi danteschi*, Bologna, Zanichelli, 1989, pp. 185-208, a p. 199, e M.-D. CHENU, *Les catégories affectives dans la langue de l'école* (1950), in ID., *Studi di lessicografia filosofica medievale*, a cura di G. SPINOSA, Firenze, Olschki, 2001, pp. 137-42 (*cor* e *affectus*).

29. Vd. ZAMBON, *Introduzione generale*, cit., pp. xli e lxvii.

30. Sui diversi e complessi « ritorni » del Dante comico e paradisiaco al linguaggio d'amore dell'esperienza giovanile vd. C. BOLOGNA, *Il ritorno di Beatrice. Simmetrie dantesche fra 'Vita nuova', 'Petrose' e 'Commedia'*, Roma, Salerno Editrice, 1998; L. PERTILE, *La puttana e il gigante. Dal 'Cantico dei cantici' al paradiso terrestre di Dante*, Ravenna, Longo, 1998, partic. pp. 87 sgg.; E. MALATO, *Dante e Guido Cavalcanti. Il dissidio per la 'Vita nuova' e il « disdegno » di Guido*, Roma, Salerno Editrice, 2004² (1997¹).

31. Vd. in fondo la « nota di approfondimento ».

tale superiore.³² Ma fino all'ultimo il poeta non nasconde e non evita il percorso accidentato della fede, anzi lo affronta di petto rischiando di farne esplodere le contraddizioni con un'oltranza a dir poco stupefacente: dopo il dubbio sulla veridicità della Sacra Scrittura, il « credo » è infatti formulato con una modalità piuttosto singolare, un apodittico dettame aristotelico seguito dal dogma trinitario, apparentemente giustapposti ognuno nel proprio ambito autoreferenziale, come se ciascun enunciato fosse autosufficiente e non dovesse relazionarsi logicamente e misticamente all'altro. Ma si tratta di una scansione scolastica che elenca drammaticamente le componenti di una fede fondata sul sincretismo filosofico-teologico e che trovano il loro punto di fusione nel supremo sigillo mentale di una luce di verità « che si dilata in fiamma [...] / e come stella in cielo [...] scintilla » (vv. 130-47):

E io rispondo: Io credo in uno Dio
solo ed eterno, che tutto 'l ciel move,
non moto, con amore e con disio;
e a tal creder non ho io pur prove
fisice e metafisice, ma dalmi
anche la verità che quinci piove
per Moïse, per profeti e per salmi,
per l'Evangelio e per voi che scriveste
poi che l'ardente Spirto vi fé almi;
e credo in tre persone etterne, e queste
credo una essenza sí una e sí trina,
che sofferà congiunto "sono" ed "este".
De la profonda condizion divina
ch'io tocco mo, la mente mi sigilla
piú volte l'evangelica dottrina.
Quest' è 'l principio, quest' è la favilla
che si dilata in fiamma poi vivace,
e come stella in cielo in me scintilla.

Ancora in clausola al canto funziona la complessa sintesi metaforica con cui Dante ha imbastito il xxiv: qui tutto converge nella straordinaria immagine della « stella » scintillante come esito mentale di una *dilatatio* che sigilla la « dottrina » come una fiamma ardente nell'intelletto che lo rende *cognatus Dei*.

32. Cfr. ZAMBON, *Introduzione generale*, cit., pp. xxxv e xl. Per una messa a punto della complessa problematica dell'*imaginatio* (in senso aristotelico) nella *Commedia* vd. M. MOCAN, *La trasparenza e il riflesso. Sull'«alta fantasia» in Dante e nel pensiero medievale*, Milano, Bruno Mondadori, 2007, pp. 93 sgg.

La singolare conformazione binaria del « credo », una professione tutta aristotelica del Motore Immobile e un ricalco del Simbolo atanasiano, ha ingenerato, anche in commenti titolati, una qualche confusione:³³ qui, anzi, il sincretismo dantesco tocca uno dei suoi vertici, in quanto recupera una nozione di amore, quella aristotelica del Motore che muove « ut amatum »,³⁴ di ascendenza assai diversa dalla *charitas* cristiana, in un contesto fiammeggiante, invece, di una mistica affettiva e amorosa di radicale impianto unitivo, apparentemente la piú lontana dal razionalismo aristotelico-tomistico. Anche la formulazione trinitaria, di marcatura sillogistica, come nella sua fonte del resto,³⁵ confluisce con l'amore aristotelico nella *dilatatio* stellare della scintilla mentale, fuoco nucleare dell'*intellectus amoris* sigillato dall'« evangelica dottrina » che assorbe e riassume in sé ogni sapienza, pagana e cristiana.

Se si potesse sospettare nel verbo « scintilla » l'allusione alla dottrina, ampiamente diffusa nella teologia medievale, della *synderesis*, avremmo la conferma di un razionalismo mistico, quello dantesco, che incide nella *conscientia* illuminata dallo Spirito le certezze razionali del credo, volontà appagata nel principio-favilla che risplende nella « mente » come il faro a cui tutte le affezioni-sillogismi del pellegrino puntano come al centro stellare della fede.³⁶ La *syndere-*

33. Sconcertante l'imprecisione di Cosmo, *L'ultima ascesa*, p. 267: « Per scientiam roboratur fides, ed egli raccogliendo il credo di Atanasio nelle linee sue sintetiche – unità di Dio, motore non mosso; trinità ed eternità di lui – costruiva su di un principio metafisico tutto il suo edificio religioso »: invano si cercherebbe la nozione di « motore non mosso » nel Simbolo atanasiano. In errore SAPEGNO, da cui credo derivi la fallosità o confusione di molti dei commenti successivi (vd. ad es. SINGLETON, BOSCO-REGGIO e perfino FALLANI), che ai vv. 130-32 (meramente aristotelici) chiosa: « riproduce le formule del Simbolo » (in SAPEGNO¹, p. 1081). Abbastanza confusa anche la nota di CHIAVACCI LEONARDI, vol. III p. 674, a *Par.*, XXIV 132; « con amore e con desio » sono nozioni puramente tomistico-aristoteliche (vd. nota succ.), da non confondere col concetto cristiano di creazione come atto d'amore. Piuttosto approssimativa anche l'apposita nota in DANTE ALIGHIERI, *La Divina Commedia. Paradiso*, a cura di R. MERLANTE e S. PRANDI, Brescia, La Scuola, 2005, p. 517, che fa credere al lettore che il « Simbolo Atanasiano » contenga la « definizione di Aristotele ». Molti dei commentatori, astutamente, sorvolano. Interessante sarebbe un'indagine per ritrovare la fonte primaria di simili incertezze teologico-filosofiche in commenti accreditati.

34. Vd. ARIST., *Met.*, XII 7, 1072b 25 sgg. (Tommaso chiosa « amatum » con « desideratum »: vd. ad l. S. THOMAE AQUINATIS *In 'Metaphysicam' Aristotelis commentaria*, cura et studio M.-R. CATHALA, Taurini, Marietti, 1915, pp. 711 e 714).

35. Cfr. il cosiddetto *Symbolum Athanasianum*, in H. DENZINGER-C. BANNWART, *Enchiridion symbolorum definitionum et declarationum de rebus fidei et morum*, Friburgi Brisgoviae, Herder & Co., 1928¹⁷, pp. 17-19.

36. Sulla *synderesis* cfr. BONAVENTURA DA BAGNOREGIO, *In II 'Sent.'*, dist. 39 a. 2 qu. 1 concl.: « Ad illud quod obiicitur quod synderesis est scintilla conscientiae, dicendum quod ideo dicitur scintilla pro eo quod conscientia, quantum est de se, non potest movere nec pungere sive stimulare nisi mediante synderesi quae est quasi stimulus et igniculus. Unde sicut ratio non potest movere nisi

sis è « scintilla conscientiae » proprio in quanto *lumen animae*, luogo interiore dove *potentia cognitiva* e *potentia affectiva* interagiscono come *igniculi* che spingono la *voluntas ad bonum honestum*.³⁷

Dante non poteva trovare metafora piú congrua della scintilla alla sintesi di ragione e affetti,³⁸ intelletto e volontà, in cui si risolve la drammatica problematicità della fede a fronte delle apparenti contraddizioni della Scrittura e dei sofismi dominanti le disputazioni dei filosofanti. Nell'intelletto (« mente ») risplende come una stella un'« affezione immensa » divenuta finalmente, grazie all'esame di san Pietro e all'amorosa presenza iniziatica di Beatrice, certezza razionalmente fondata,³⁹ un « sigillo » che è fuoco « che si dilata »⁴⁰ *in interiore homine* (« in me »), *conscientia* ardente di una luce spiritale che fonde *ratio* e *affectus* in un'unica, splendente verità, sanzionata nella scrittura poetica, ora veridica come il suo modello, la divina Scrittura.⁴¹

mediante voluntate, sic nec conscientia nisi mediante synderesi; et ideo non sequitur ex hoc quod sit ex parte cognitivae, immo potius quod sit ex parte affectivae [...]. Synderesis dicit potentiam affectivam inquantum naturaliter habilis est ad bonum et ad bonum tendit; conscientia vero dicit habitum intellectus practici: lex vero naturalis dicit obiectum utriusque » (cit. da S. BONAVENTURAE *Opera omnia*, studio et cura PP. Collegii a S. Bonaventura, Ad Claras Aquas [Quaracchi], Typ. Collegii S. Bonaventurae, vol. II 1885, pp. 910-11).

37. Vd. BONAVENTURA, op. e l. cit.: « Est tertius modus dicendi quod, quemadmodum ab ipsa creatione animae intellectus habet lumen quod est sibi naturale iudicarium, dirigens ipsum intellectum in cognoscendis, sic affectus habet naturale quoddam pondus, dirigens ipsum in appetendis [...]. Et quemadmodum conscientia non nominat illud iudicarium nisi inquantum dirigit ad opera moralia, sic synderesis non nominat illud pondus voluntatis sive voluntatem cum illo pondere, nisi inquantum illam habet inclinare ad bonum honestum. Et quemadmodum nomen conscientiae potest accipi pro potentia cum tali habitu, vel pro habitu talis potentiae, sic etiam synderesis. Usitatori tamen modo loquendi, synderesis potius nominat potentiam habitualementem quam nominat habitum ». La traduzione di *synderesis* come *scintilla conscientiae* risale a GIROLAMO, *Commentarium in Ezechielem*, I 1 (in *PL*, vol. xxv col. 22): fondamentale ricostruzione della lunga e complessa storia del motivo è quella di O. LOTTIN, *Psychologie et morale aux XII^e et XIII^e siècles*, Louvain-Gembloux, Duculot, 1948, to. II pp. 103-349, che è anche una ricchissima antologia di testi; si aggiunga B. MCGINN, *The presence of God. A history of western christian mysticism*, vol. III. *The flowering of mysticism. Men and women in the new mysticism (1200-1350)*, New York, Crossroad Publishing Company, 1998, pp. 81 sgg. e 360-61 n.

38. Vd. in fondo la « nota di approfondimento ».

39. Vd. in fondo la « nota di approfondimento ».

40. Sulla *dilatatio mentis* (motivo fondato da Gregorio Magno: cfr. E.C. BUTLER, *Il misticismo occidentale. Contemplazione e vita contemplativa nel pensiero di Agostino, Gregorio e Bernardo*, trad. it., Bologna, Il Mulino, 1970, pp. 216 sgg., e vd. RICCARDO DI S. VITTORE, *Benjamin maior*, v 9; BONAVENTURA, *Itin. mentis in Deum*, I 14), cfr. M. COLOMBO, *Dai mistici a Dante. Il linguaggio dell'ineffabilità*, Firenze, La Nuova Italia, 1987, pp. 62 sgg.

41. Si ricordi come in *Conv.*, II 15 1, Dante aveva usato la metafora della stella in relazione alla scrittura: « Ché sono di quello movitori, sí come Boezio e Tullio (li quali con la dolcezza di loro

Se correttamente inquadrata nella tradizione mistica e filosofica, certa terminologia impiegata nel xxiv rivela tutta la sua portata, tanto piú se la si riconnette con la *dilatatio animae* e il conseguente *excessus mentis* subíto da Dante *agens* nel xxiii (« Come foco di nube si diserra / per dilatarsi sí che non vi cape, / e fuor di sua natura in giú s'atterra, / la mente mia cosí, tra quelle dape / fatta piú grande, di sé stessa uscío, / e che si fesse rimembrar non sape », vv. 40-45), vero e proprio *apex mentis* affettivo secondo il linguaggio di Bonaventura (*Itin. mentis in Deum*, vii 4):

In hoc autem transitu [in Deum], si sit perfectus, oportet quod relinquatur omnes intellectuales operationes, et *apex affectus* totus transferatur et transformetur in Deum. Hoc autem est mysticum et secretissimum, quod *nemo novit, nisi qui accipit* [Apo., 2 17], nec accipit nisi qui desiderat, nec desiderat nisi quem ignis Spiritus sancti medullitus inflamat, quem Christus misit in terram. Et ideo dicit Apostolus [I Cor., 2 10], hanc mysticam sapientiam esse per Spiritum sanctum revelatam.

L'« affezione immensa » del pellegrino è questo totalizzante *affectus* apicale che, infiammato dallo Spirito Santo, trasferisce e trasforma la mente in Dio non per annientarvisi, ma per acquisire una *mystica sapientia* che in Dante non smarrisce mai i suoi fondamenti razionali ed è quella esposta dall'esaminando ai suoi esaminatori nei canti xxiv-xxvi. Le stesse metafore impiegate da Bonaventura (« ignis », « inflammat ») denunciano un analogo bagaglio culturale e immaginale (derivato da fonti scritturali mediate dalla mistica affettiva di Dionigi Areopagita, Bernardo di Chiaravalle e Riccardo di San Vittore), comune alla poesia dantesca e alla tradizione mistica alla quale attinge lessico e metafore. Nell'*Itinerarium mentis in Deum* il poeta poteva trovare, già scandito nelle sue fasi ascensive, il percorso segnato dalle tre virtù teologali come necessario prodromo « ad fruitionem Veritatis tanquam ad paradisum » (ivi, iv 2-3):

Necesse est igitur, si reintrare volumus ad fruitionem Veritatis tanquam ad paradisum, quod ingrediamur per fidem, spem et caritatem mediatoris Dei et hominum Iesu Christi qui est tanquam « lignum vitae in medio paradisi ». Supervestienda est

sermone inviarono me, come detto è di sopra, ne lo amore, cioè ne lo studio, di questa donna gentilissima Filosofia), con li raggi de la stella loro, la quale è la scrittura di quella: onde in ciascuna scienza la scrittura è stella piena di luce, la quale quella scienza dimostra ». Un simile microsistema lemmatico e metaforico ritorna in *Par.*, xxviii 87 sgg. (« stella », « disfavilla », « scintilla »): non piú come metafora della coscienza illuminata, ma come rappresentazione del divino *vero* (*Par.*, xxviii 87) nel geroglifico dei cieli concentrici che Dante vede come un mobilissimo « incendio » di miriadi di scintille: si tratta comunque di una « immagine archetipa » (come la definisce PAZZAGLIA, *Il canto xxiv*, cit., p. 206), che trasvaluta la scintilla interiore del pellegrino come « stella » di un sistema cosmico in cui viene recuperata l'originaria *cognatio Dei*.

igitur imago mentis nostrae tribus virtutibus theologis, quibus anima purificatur, illuminatur et perficitur, et sic imago reformatur et conformis supernae Ierusalem efficitur [...]. Anima igitur credens, sperans et amans Iesum Christum [...] dum per fidem credit in Christum tanquam in Verbum increatum, quod est Verbum et splendor Patris, recuperat spirituales auditum et visum, auditum ad suscipiendum Christi sermones, visum ad considerandum illius lucis splendores. Dum autem spe suspirat ad suscipiendum Verbum *inspiratum*, per desiderium et *affectum* recuperat spirituales olfactum. Dum caritate complectitur Verbum incarnatum, ut suscipiens ab ipso delectationem et ut transiens in illud per ecstaticum amorem, recuperat gustum et tactum.

La mediazione del Verbo incarnato, l'estasi, l'ispirazione divina, la reintegrazione dei sensi spirituali attraverso il recupero delle virtù teologali, la decisiva spinta affettiva alla acquisizione della sapienza spirituale, sembrano ritrovarsi nella sequenza dei canti xxiii-xxiv:⁴² l'apparizione di Cristo (*Par.*, xxiii 28 sgg.), il desiderio (ivi, vv. 4 e 14), l'*excessus mentis* (ivi, vv. 43-45) e il godimento dei sensi spirituali (ivi, vv. 5 e 133), l'esame della fede *per affectum* e lo spirare del fuoco divino (*Par.*, xxiv), al di là di precise corrispondenze sempre indimostrabili, provano un patrimonio comune di immagini, metafore e mistici teologumeni ai quali Dante attinge,⁴³ rivendicando comunque una proprietà di sintesi (*affectus* e *ratio*) che supera anche la versione bonaventuriana, che privilegiava l'*experientia affectualis* rispetto alla *consideratio rationalis*, da Dante invece recuperate ambedue in una sintesi mistico-razionale perfetta.⁴⁴

42. Per l'importanza del tema dei sensi spirituali nell'economia funzionale del *Paradiso* rinvio a M. ARIANI, *Dante, la "dulcedo" e la dottrina dei «sensi spirituali»*, in *Miscellanea di studi in onore di Claudio Varese*, a cura di G. CERBONI BAIARDI, Manziana, Vecchiarelli, 2001, pp. 113-39.

43. Sottolinea la dipendenza di Bonaventura e Dante «from the same mystical sources» (segnatamente Agostino, Dionigi, Bernardo e i Vittorini) E.G. GARDNER, *Dante and the mystics. A study of the mystical aspects of the 'Divina Commedia' and its relations with some of its mediaeval sources*, New York, Octagon, 1968 (1913¹), p. 253 (per un esame approfondito delle presenze bonaventuriane in Dante vd. ivi, pp. 225-64).

44. Cfr. BONAVENTURA, *Itin. mentis in Deum*, iv 3: «Quibus sensibus recuperatis, dum sponsum suum videt et audit, odoratur, gustat et amplexatur, decantare potest tanquam sponsa Canticum canticorum, quod factum fuit ad exercitium contemplationis secundum hunc quartum gradum, quem "nemo" capit, "nisi qui accipit", quia magis est in *experientia affectuali* quam in *consideratione rationali*» (vd. ed. cit., p. 74). Anche la tematica della mistica nuziale derivata dal *Canticus canticorum* andrebbe tutta riconsiderata alla luce della palese ripresa di immagini e vocabolario tipici della lirica d'amore nella sottile rappresentazione di amorosi sensi scambiati tra Beatrice e Dante (e san Pietro) nel xxiv: sul tema vd. PERTILE, *La puttana e il gigante*, cit., pp. 87 sgg. Ma altrove Bonaventura sembra individuare nella Grazia il principio unificante («vinculum colligationis») di *affectus* e *ratio* nell'ascesa amorosa delle virtù teologali a Cristo: cfr. *Breviloquium*, v 8 5.

3. Il poeta-teologo trovava sanzionata e autorizzata una simile acquisizione della mistica cistercense e francescana,⁴⁵ nella forma di una sistematica fusione di *affectio* e *ratio*, proprio nel circospetto razionalismo di Tommaso d'Aquino, che la inseriva *ex professo* nella *quaestio De fide*, sulla quale san Pietro ha interrogato il pellegrino, e proprio là dove trattava di *Hebr.*, 11 1 (« Est autem fides sperandorum substantia, rerum argumentum non parentum »), che Dante traduce alla lettera (« fede è sustanza di cose sperate / e argomento de le non parventi », vv. 64-65):

Ad decimum dicendum, quod actus fidei essentialiter consistit in cognitione, et ibi est eius perfectio quantum ad formam vel speciem; quod patet ex obiecto, ut dictum est; *sed quantum ad finem perficitur in affectione, quia ex caritate habet quod sit meritoria finis. Inchoatio etiam fidei est in affectione, in quantum voluntas determinat intellectum ad assentiendum his quae sunt fidei.* Sed illa voluntas nec est actus caritatis nec spei, sed quidam appetitus boni repromissi. Et sic patet quod fides non est in duabus potentiis sicut in subiecto [...]. Ad duodecimum dicendum, quod in hoc quod dicit *substantia rerum sperandarum*, non tangitur actus fidei, sed solum relatio in finem. Actus autem eius tangitur per comparationem ad obiectum in hoc quod dicitur *argumentum non apparentium* [...]. Ad decimum tertium dicendum, quod illud cui assentit intellectus, non movet intellectum ex propria virtute, sed ex inclinatione voluntatis. *Unde bonum quod movet affectum, se habet in assensu fidei sicut primum movens; id autem cui intellectus assentit, sicut movens motum.* Et ideo primo ponitur in definitione fidei comparatio eius ad bonum affectus quam ad proprium obiectum [...]. Ad decimum quartum dicendum, quod fides non convincit sive arguit mentem ex rei evidentia, *sed ex inclinatione voluntatis*, ut dictum est, *unde ratio non sequitur* [...].⁴⁶

Anche per la teologia scolastica *ratio* e *affectus*⁴⁷ condividono lo stesso percorso della *voluntas* verso una *fides* che è l'esito ineluttabile di un complesso intreccio

45. Sulla tendenza di Dante ad attingere alle diverse scuole mistiche « senza farsene ligio », vd. E. JALLONGHI, *Il misticismo bonaventuriano nella 'Divina Commedia'*, Città di Castello, Soc. Anonima Tip. « Leonardo da Vinci », 1935, pp. 21 sgg. e 55 sgg. (ma passim).

46. THOM. AQ., *De veritate*, qu. 14 (*De fide*) a. 2 e 4 (vd. TOMMASO D'AQUINO, *Sulla verità*, intr., trad., note e apparati di F. FIORENTINO, Milano, Bompiani, 2005, risp. pp. 1074-76 e 1086-88).

47. Nel complesso gioco di *ratio* e *affectus*, che porta alla sanzione del fondamento di fede, la funzione iniziatica di Beatrice è essenziale, come appare preannunciato in *Conv.*, III 14 13-15: « lo sguardo di questa donna fu a noi così largamente ordinato, non pur per la faccia, che ella ne dimostra, vedere, ma per le cose che ne tiene celate desiderare ad acquistare. Onde, sì come per lei molto di quello si vede per ragione, e per conseguente [si crede poter essere], che senza lei pare maraviglia, così per lei si crede ogni miracolo in più alto intelletto poter avere ragione, e per conseguente poter essere. Onde la nostra buona fede ha sua origine; da la quale viene la speranza, [che è] lo proveduto desiderare; e per quella nasce l'operazione de la caritate. Per le quali tre virtudi si sale a filosofare a quelle Atene celestiali, dove li Stoici e Peripatetici e Epicurii, per la l[uc]e de la veritate eterna, in uno volere concordevolmente concorrono », dove è prefigurata la professione

di *speculatio* e *delectatio*, che procedono quasi indistinguibili nella stretta logica affettivo-mentale della *inquisitio fidei*.

A Tommaso arrivava ancora vivo di suggestioni un codice affettivo applicato ai dati di ragione tanto forte da non potervi rinunciare nemmeno in una *quaestio* così rigorosamente strutturata e non si verificava alcun attrito con l'ardente misticismo del *Benjamin maior* riccardiano,⁴⁸ dove l'ardente spirare dello Spirito Santo incendia il percorso della fede che porta alla *confessio Trinitatis*, secondo uno schema che, nei suoi elementi essenziali, affiora quasi intatto anche nel xxiv del *Paradiso*.⁴⁹ Dante ha assorbito da questi codici linguistici e retorici quanto gli serviva per la sua « question » (v. 47) davanti a san Pietro, ne ha estratto una sintesi che non ha esitato a far reagire a contatto con una materia, quella del « credo », così stabile teologicamente da sembrare allergica a ogni riscrittura, tanto più a quella poetica del *Paradiso*.

Consapevole dell'ancipite valenza di ogni discorso sulla veridicità di ogni scrittura *de divinis*, per cui anche la poesia non può sottrarsi alla responsabilità di cercare i propri fondamenti in certezze incrollabili, il *poëta theologus* non ha esitato invece a riscrivere il *Credo*, non rinunciando a farne, coerentemente con tutto il progetto filosofico della terza cantica, una sintesi di pensiero dove aristotelismo e neoplatonismo ancora una volta offrono immagini, metafore, sillogismi dal poeta piegati senza esitazione al proprio discorso. Di qui la stupefacente libertà pur all'interno di un percorso già tracciato *dogmatico*, dunque il più restio a lasciarsi manipolare dalla poesia: sintomatico di questa suprema libertà il recupero di tessere "arcaiche" come « donnea », che Dante non esita a saldare al fuoco dell'azione della Grazia nella mente del pellegrino, un'ardente corrispondenza che trascende l'amore per Beatrice, qui veramente amante mistagoga, testimone amorosa e iniziatrice della promozione dell'amato a spirito sapiente, ora finalmente in grado di "prelibare" il cibo sapienziale del divino convivio.⁵⁰

di fede come percorso razionale che porta all'acquisizione delle virtù teologali come indispensabile premessa all'ascesa a una superiore Atene celestiale come luogo in cui agisce « l'arte de la veritate eterna ». Cfr. G. FALLANI, *L'esame teologico*, in ID., *Dante poeta teologo*, Milano, Marzorati, 1965, pp. 274-87, alle pp. 276 sgg.

48. Cfr. M. MOCAN, *Ulisse, Arnaut e Riccardo di San Vittore: convergenze figurali e richiami lessicali nella 'Commedia'*, in LI, a. LVII 2005, pp. 173-208, e EAD., *L'arca della mente. Riccardo di San Vittore nella 'Commedia' di Dante*, Firenze, Olschki, 2012.

49. Vd. in fondo la "nota approfondimento".

50. Ancora a segno della libertà di Dante nell'uso delle sue fonti, si veda come il prelievo dal *De consideratione* bernardino, cui Dante rinvia in *Ep.*, XIII 80, del lemma e della metafora della *prae-libatio* (« se per grazia di Dio questi *preliba* [...] », *Par.*, XXIV 4), comprovato peraltro proprio dalla loro stretta connessione con un'autorevole definizione della fede, non gli impedisca di attribuire

È Beatrice che invoca san Pietro (« O luce eterna del gran viro [...] », vv. 34 sgg.) perché esamini il *viator* sui fondamenti (« la *verace* fede ») della scrittura poetica: e che di questo si tratti è prova appunto il linguaggio erotico-spiritale adottato da Dante in un contesto che non sembrerebbe, *ex professo*, prevederlo. Ma non c'è alcuno stridore, né formale né ideologico, nel contemperamento degli assi metaforici perseguito in questo xxiv: la « larga ploia / de lo Spirito Santo » è un « silogismo » così come la profondità insondabile della « condizion divina » è « scintilla » “sigillata” nella « mente », luce intellettuale « che si dilata [...] come stella in cielo », con una progressione logico-sintattica che brucia le metafore nello splendore abbagliante della certezza, in una fusione di razionalità e misticismo che non lascia scorie e residui di dualità, superata in un sinolo sapienziale che ha individuato una volta per sempre nell'intelletto d'amore il luogo in cui tutto accade.

Mai come per il xxiv e i seguenti canti sulle altre virtù teologali si potrebbe parlare legittimamente della *Commedia* come di un sublime teatro della « mente innamorata », come memoria attiva di un'intera vicenda intellettuale che ancora una volta il poeta provvede a rappresentare a un grado ancora più alto, che punta oramai direttamente ad attingere al *fons lucis* del canto xxx e all'indicibile visione trinitaria del xxxiii. Rispetto a questi supremi approdi, il xxiv svolge una sua severa e fiammeggiante funzione preparatoria incenerendo ogni scoria di sterile dualità (come eros *vs* ragione, affetto *vs* intelletto) per una sintesi filosofico-teologica e poetica che, d'ora innanzi, non potrà che progressivamente trasvalutarsi nell'ineluttabile *itinerarium mentis in Deum* del pellegrino trasumanato.

MARCO ARIANI

★

all'intelletto tutt'altro statuto nei confronti della mistica tendenzialmente antintellettuale di BERNARDO DI CHIARAVALLE, *De consideratione*, v 4: « Verus nempe intellectus certam habet non modo veritatem, sed notitiam veritatis. Possumus singula haec ita definire, *Fides* est voluntaria quaedam et certa *praelibatio* necdum propalatae veritatis. Intellectus est rei cuiuscunque invisibilis certa et manifesta notitia. Opinio est quasi pro vero habere aliquid, quod falsum esse nescias. Ergo, ut dixi, fides ambiguum non habet; aut si habet, fides non est, sed opinio. Quid igitur distat ab intellectu? Nempe quod etsi non habet incertum non magis quam intellectus, habet tamen involucrum, quod non intellectus. Denique quod intellexisti, non est de eo quod ultra quaeras: aut si est, non intellexisti. Nil autem malumus scire, quam quae fide jam scimus. Nil supererit ad beatitudinem, cum quae iam certa sunt nobis fide, erunt aequae et nuda » (cit. da *PL*, vol. CLXXXII coll. 790-91).

Note di approfondimento

6. Il « roratelo » del v. 8 non può non aver risentito della rara metafora scritturale *ros lucis* di Is., 26 19: « Vivent mortui tui, interfecti mei resurgent. Expergiscimini, et laudate, qui habitatis in pulvere, quia ros lucis ros tuus, et terram gigantum detrahes in ruinam »; per altre significative connessioni, che legano rugiada e pioggia (metafora, come si è visto, di non poco rilievo funzionale in questo canto), vd. *Deut.*, 32 2; *Mich.*, 5 7; *Prov.*, 3 20. Il tema della *irroratio* sapienziale in un contesto di *emanatio lucis* come è questo paradisiaco può aver risentito qualcosa di Dionigi Areopagita, per il quale la rugiada è uno dei simboli della divina *perfusio luminis* in quanto, come *virtus auctiva*, è tra i simboli della cosmica effusione della virtù divina: cfr. DIONIGI AREOPAGITA, *Ep.*, IX [1112]: « Humidam [esca] autem perfuse simul et in omnia provenire festinantis virtutis, et adhuc per varia et multa et partita, in simplam et non tremulantem divinam cognitionem nutritos familiares ipsis bonitate manu ducentis. Propter quod et rore, et aqua, divina et invisibilia eloquia, et lacte et vino, et melle adimaganantur, propter vitae fecundam eorum, ut in aqua, virtutem; et auctivam, ut in lacte: et revivificativam, ut in vino [...]. Haec enim divina sapientia donat provenientibus copiose eis, et non deficientibus epulis affluentia largiente et supermanante » (trad. di GIOVANNI SCOTO ERIUGENA, in *PL*, vol. CXXII coll. 1191-92), dove è notevole proprio la connessione tra le metafore del cibo sapienziale (si confronti « epulis » con la « gran cena » di *Par.*, xxiv 1), la *supermanatio* della « virtus » divina e la loro traduzione verbale, « eloquia », profusi appunto dall'emissione della divina rugiada. Anche « largiente » trova precisa corrispondenza con il bagaglio lessicale del canto xxiv: vd. la nota 7.

8. Particolarmente insiste le metafore ignee (come anche nel blocco dei canti xxiii-xxvii): cfr. anche *Par.*, xxiv 12 (« fiammando »), 20 (« foco »), 138 (« ardente Spirto »), 145-46 (« favilla [...] fiamma [...] scintilla »). Nelle loro due peraltro pregevoli letture cit., PAZZAGLIA e DE MARCHI insistono molto sull'eccezionale caratura metaforica del xxiv (partic. DE MARCHI, p. 381, che dà l'intero regesto dei diversi campi metaforici), ma mancano di rilevare quali siano gli assi metaforici portanti della struttura poetica: non tutte le metafore hanno la stessa rilevanza funzionale e ideologica, e quei campi metaforici su cui hanno insistito e insistono piuttosto monotamente tutti i lettori del xxiv (l'orologio, la danza, la pittura, il mondo dell'università e delle armi, la zecca, l'artigianato, l'agricoltura, la cancelleria, ecc.), pur avendo il loro peso nel configurare il denso tessuto transuntivo del canto (che da solo meriterebbe una ricerca esaustiva che ne individui il complesso gioco di fonti e riscritture), non hanno a mio parere la centralità dinamica del fuoco e dell'acqua (e delle connesse immagini alimentari), vettori di fondamentali direttrici di pensiero (qui, oltre alla Scolastica, il neoplatonismo e la mistica platonico-cristiana) che innervano profondamente l'intento di Dante di « segnare » a testo le linee guida metaforico-simboliche dell'ascesa paradisiaca. Ho tentato di scandagliare certa metodologia dantesca della metafora in M. ARIANI, *I « metaphorismi » di Dante*, in *La metafora*, pp. 1-57.

9. Potente metafora in stile umile coniata da Dante per incidere su questi canti l'afflato pneumatico della divina presenza che pervade i cieli e il pellegrino che li percorre, dandosi nel contempo come nucleo irradiante la metaforica di fuoco e vento (l'insisto « spirar »: cfr. n. 5) che trama il xxiv. Sulla tipicità e tradizionalità di certe metafore vd. J. PÉPIN, *Théologie cosmique et théologie chrétienne*, Paris, PUF, 1964, pp. 113 sgg. (sul *Deus ardens*), 151 sgg., 314 sgg. (ma passim). Essenziale, per le metafore del fuoco, dell'acqua, della pioggia e del vento, la mediazione di DIONIGI AREOPAGITA, *De divinis nominibus*, I 5-6; *De coelesti hierarchia*, xv 2 e 6-8 (« Dicet autem fortasse quis aerii spiritus ventosam cognominationem et Deiforme caelestium significare: habet enim et hoc divinae operationis imaginem et formam », trad. di GIOVANNI

SCOTO ERIUGENA, in *Dionysiaca. Recueil donnant l'ensemble des traductions latines des ouvrages attribués au Denis de l'Aréopage*, [cur. P. CHEVALLIER,] Stuttgart-Bad Cannstatt, Frommann-Holzboog, 1989², vol. III pp. 1017-18).

10. Cfr. MCGINN, *The presence of God*, cit., vol. II. *The growth of mysticism*, New York, Crossroad Publishing Company, 2004², pp. 500-1 n.: « The term *affectus* and its cognate *affectio* are among the most complex in Bernard's vocabulary. *Affectus*, derived from *afficere* (i.e. *facere ad*, 'to do something to someone') is primarily passive in connotation, indicating the effect in a recipient of some action proceeding from an agent, i.e., from an *affectio*. (Thus, God can have an *affectio* but not an *affectus*.) But because the *affectus* given us by God's prior love is the source of our own various *affectiones*, Bernard, William of St. Thierry, and other Cistercians often used the terms interchangeably. It is important to remember the *affectus* and *affectio* are primarily ontological terms for the Cistercian authors, that is, they indicate fundamental dynamisms of the soul, not our perception of them, though, of course, they are often directly experienced in a sensible way » (oltre alla trattazione, pp. 194 sgg., qui, nel ricco *Index of subjects*, s.v. *Affectus*, è possibile seguire la fitta presenza di tali *termini tecnici* nel dibattito filosofico medievale: per il XIII secolo e la Scolastica si completi il percorso col medesimo *Index* nel III volume dell'opera: *The flowering of mysticism*, cit., p. 519; vd. anche la *Table des mots latins*, s.vv. *Affectio* e *Affectus*, in GUILLAUME DE SAINT-THIERRY, *Deux traités de l'amour de Dieu*, Textes, notes critiques, traduction par M.-M. DAVY, Paris, Vrin, 1953, p. 169. Sull'argomento c'è molta bibliografia, purtroppo ignorata dai dantisti: cfr. almeno R. EGENTER, *Gottesfreundschaft. Die Lehre von der Gottesfreundschaft in der Scholastik und Mystik des 12. u. 13. Jahrhunderts*, Augsburg, Filser, 1928 (passim; opera fondamentale sulla mistica "affettiva", ben presente anche in ambito tomistico: cfr. pp. 89 sgg.); K. RUH, *Storia della mistica occidentale*, vol. I. *Le basi patristiche e la teologia monastica del XII secolo*, trad. it., Milano, Vita e Pensiero, 1995, pp. 268 sgg.; P. ROUSSELOT, *Il problema dell'amore nel Medioevo*, trad. it., Brescia, Morcelliana, 2007, partic. pp. 111 sgg.; ZAMBON, *Introduzione generale*, cit. (ottima messa a punto anche terminologica: vd. nel II volume, all'*Indice tematico*, s.v. *Affectio-affectus*).

13. Vd. BERNARDO DI CHIARAVALLE, *De diligendo Deo*, VI 16 e 22: « Hinc primum vide, quo modo, immo quam sine modo a nobis Deus amari meruerit, qui, ut paucis quod dictum est repetam, "prior ipse dilexit nos", tantus, et tantum et gratis tantillos. En tales, et quod in principio dixisse me memini, modum esse diligendi Deum, sine modo diligere. Denique cum dilectio quae tendit in Deum, tendat in *immensum* – tendat in infinitum – nam et infinitus Deus est et immensus –, quisnam, quaeso, debeat finis esse nostri vel modus amoris? Quid quod amor ipse noster non iam gratuitus impenditur, sed rependitur debitus? Amat ergo immensitas, amat aeternitas, amat supereminens scientiae caritas; amat Deus, cuius magnitudinis non est finis, cuius sapientiae non est numerus, cuius pax exsuperat omnem intellectum: et vicem rependimus cum mensura? [...] Dixi supra: causa diligendi Deum, Deus est. Verum dixi, nam et efficiens, et finalis. Ipse dat occasionem, ipse creat *affectioem*, desiderium ipse consummat. Ipse fecit, vel potius factus est, ut amaretur; ipse speratur amandus felicius, ne in vacuum sit amatus » (cito dall'ed. in *Trattati d'amore cristiani*, cit., vol. I pp. 186 e 198). Sull'uso di *affectus*, *affectio* e *ardens* in Bernardo vd. É. GILSON, *La teologia mistica di san Bernardo*, trad. it., Milano, Jaca Book, 1987, pp. 108-9 e 140 n. Per la presenza di Bernardo in Dante vd. GARDNER, *Dante and the mystics*, cit., pp. 111-43; R. MIGLIORINI FISSI, *La nozione di "deificatio" nel Paradiso*, in LCI, voll. IX-X 1982, pp. 39-72; S. BOTTERILL, *Dante and the mystical tradition. Bernard of Clairvaux in the 'Commedia'*, Cambridge, Cambridge Univ. Press, 1994.

25. Arrivava probabilmente a Dante quella direttrice non minoritaria della mistica che, sull'abbrivo di Agostino (*De Trin.*, IX 2: « Neque tamen amor et mens duo spiritus, sed unus

spiritus; nec essentiae duae, sed una »), Gregorio Magno (*Hom. in Ev.*, xxvii, in *PL*, vol. LXXVI col. 1027), Bernardo di Chiaravalle (*Cant. Sermon.*, viii 6 9) e Guglielmo di Saint-Thierry (cfr. ROUSSELOT, *Il problema dell'amore nel Medioevo*, cit., pp. 163 sgg.), identificava amore (inteso come il più potente degli *affectus*) e intelletto in un'unica operazione della volontà desiderante la presenza di Dio (cfr. GUGLIELMO DI SAINT-THIERRY, *Exp. super Cant.*, in *PL*, vol. CLXXX col. 499: « Vehemens autem voluntas, vel quasi ad absentem, desiderium est; vel *affecta* circa praesentem amor est, cum amanti id quod amat in *intellectu* praesto est »). Cfr. EGENTER, *Gottesfreundschaft*, cit., pp. 188 sgg.; GILSON, *La teologia mistica*, cit., pp. 106 sgg.; MCGINN, *The presence of God*, cit., vol. II pp. 58, 62-63, 200 sgg., 250-60, 411 sgg. (Gregorio, Bernardo, Guglielmo e Riccardo di San Vittore); vol. III pp. 81 sgg., 248 sgg., 361 n. (le formule topiche, sempre in connessione con gli *affectus*, sono del tipo *intellectus amoris* o *amor ipse intellectus est*); ZAMBON, *Introduzione generale*, cit., pp. XIX, XXXIII sgg. (con importante bibl. sulla formula *amor-intellectus* alle pp. XXXVII-XLVIII). Di qui anche il senso profondo di espressioni dantesche (dalla *Vita nuova* in poi) così emblematiche come « intelletto d'amore » *et similia*, che nel xxiv vanno individuate nell'azione pluviale (« la verità che quinci piove ») dello Spirito Santo che sigilla la « mente » con la « fiamma » del « principio » dottrinalmente e sillogisticamente dimostrato (*Par.*, xxiv 135-47).

31. In tal senso andrebbe ristudiata con attenzione la possibile attinenza della definizione dantesca « poema sacro » (per la quale cfr. L. BATTAGLIA RICCI, *Scrittura sacra e « sacro poema »*, in *Dante e la Bibbia*, a cura di G. BARBLAN, Firenze, Olschki, 1988, pp. 295-321) con la sigla *sacrum poema* attribuita all'*Eneide* da MACROBIO, *Sat.*, I 24 13: « Sed nos, quos crassa Minerva dedecet, non patiamur abstrusa esse adyta sacri poematis, sed arcanorum sensuum investigato aditu doctorum cultu celebranda praebeamus reclusa penetralia », dove la sacralità consegue alla profonda sapienza contenuta nel poema, con accenti iniziatici che forse hanno significato qualcosa nella delineazione di questa Beatrice che accompagna l'amato all'affermazione di un'autocoscienza autoriale dove « cielo » e « terra » si incontrano nei *penetralia* della scrittura poetica. La veracità dello stile è dunque un dato sapienziale: mi sono sempre chiesto se Dante si sia accorto della straordinaria coincidenza tra *Aen.*, vi 264-67 (« sit mihi fas audita loqui ») e *II Cor.*, 12 4 (« raptus est in Paradisum: et *audivit* arcana verba, quae non licet homini loqui »). Gli *arcana philosophiae* dell'*Eneide* (cfr. P. DRONKE, *Integumenta Virgilii*, in *Lectures médiévales de Virgile*, Roma, École Française de Rome, 1985, pp. 313-29) sembrano consuonare con gli *arcana verba* appresi dall'unico predecessore del viaggio paradisiaco (cfr. M. ARIANI, *Introduzione al 'Paradiso'*, in *RSD*, a. VIII 2008, pp. 3-41, partic. alle pp. 10 sgg.) quali viatico all'istituzione del « poema sacro » come sintesi suprema di scritture ispirate dalla Grazia.

38. Cfr. BONAVENTURA DA BAGNOREGIO, *In II 'Sent.'*, dist. 39 a. 2 qu. 1 concl. (vd. ed. cit., p. 909): « Et ideo est alius modus dicendi quod cum potentiae rationales dupliciter habeant moveri, scilicet intellectus et affectus, et per modum naturae et per modum deliberationis; quemadmodum libertas arbitrii consistit in ratione et voluntate secundum quod movetur deliberative; sic conscientia et synderesis respiciunt rationem et voluntatem in quantum moventur per modum naturae [...] et ideo sicut liberum arbitrium simul complectitur rationem et voluntatem, sic synderesis rationem simul et voluntatem complectitur, et lex naturalis similiter, et conscientia similiter, et pro eodem accipi possunt ». Alberto Magno insisteva sulla *synderesis* come *actus rationis*, in particolare relazione con l'attività sillogistica della ragione pratica: cfr. LOTTIN, *Psychologie et morale*, cit., pp. 217 sgg. (cfr. comunque la sua definizione di scuola: « synteresis [...] rationis practicae scintilla semper inclinans ad bonum », cit. in J. STENZELBERGER, *Syneidesis Conscientia, Gewissen*, Paderborn, Schöningh, 1963, p. 88 n.), mentre Tommaso d'Aquino non seguiva Bonaventura nell'accezione affettiva della *synderesis*: cfr.

THOM. AQ., *De veritate*, qu. 16 (*De synderesi*); LOTTIN, *Psychologie et morale*, cit., pp. 222-35; in tal senso Dante privilegia la linea mistico-razionale che dai cistercensi e dai vittorini arriva a Bonaventura. A Tommaso non sfuggiva comunque lo statuto metaforico di *scintilla*, che peraltro è ciò che qui più interessa: cfr. *De veritate*, qu. 17 (*De conscientia*) a. 2: « synderesis est "scintilla conscientiae" ut dicitur in glosa Ez., 1, 9; ergo conscientia comparatur ad synderesim sicut ignis ad scintillam; sed eadem est operatio et motus unius ignis et scintillae; ergo et conscientiae et synderesis; sed synderesis non errat, ergo nec conscientia [...] sicut scintilla est id quod purius est de igne et quod supervolat toti igni, ita synderesis est illud quod supremum in conscientiae iudicio reperitur; et secundum hanc *metaphoram* synderesis scintilla conscientiae dicitur. Nec oportet propter hoc ut in omnibus aliis se habeat synderesis ad conscientiam sicut scintilla ad ignem. Et tamen etiam in igne materiali aliquis modus accidit igni propter admixtionem ad materiam alienam qui non accidit scintillae ratione suae puritatis. Ita etiam et aliquis error potest accidere conscientiae propter commixtionem eius ad particularia quae sunt quasi materia a ratione aliena qui non accidit synderesi in sui puritate esistenti » (cit. da TOMMASO D'AQUINO, *Sulla verità*, cit., pp. 1232 e 1236).

39. Proprio nella teologia francescana si operava la congiunzione tra *synderesis* e *fides*: vd. lo straordinario passo dalla *Summa Theologiae* di Alessandro di Hales, citato da LOTTIN, *Psychologie et morale*, cit., pp. 185-86, che ne tratta appunto in relazione a *Hebr.*, 11 1 (« fides sperandorum substantia, rerum argumentum non parentum »), secondo una complessa modalità per cui « fides accipitur pro conscientia » ma su un tormentoso percorso razionalistico, che Bonaventura cercherà di risolvere inserendovi una potente istanza mistico-affettiva col far coincidere *synderesis scintilla* (intesa come la più alta delle *potentiae animae*) e *apex mentis* nel grado ultimo dell'*ascensio in Deum*: cfr. BONAVENTURA, *Itin. mentis in Deum*, I 6: « Iuxta igitur sex gradus ascensionis in Deum sex sunt gradus potentiarum animae, per quos ascendimus ab imis ad summa, ab exterioribus ad intima, a temporalibus conscendimus ad aeterna, scilicet sensus, imaginatio, ratio, intellectus, intelligentia et apex mentis, seu synderesis scintilla. Hos gradus in nobis habemus plantatos per naturam, deformatos per culpam, reformatos per gratiam; purgandos per iustitiam, exercendos per scientiam, perficiendos per sapientiam » (vd. ed. cit., p. 32): se commisurato a questa *gradatio* bonaventuriana, il canto xxiv apparirebbe perfettamente congruente a un percorso conoscitivo che dalla *imaginatio* (« [...] la mia fantasia nol mi ridice. / Però salta la penna e non lo scrivo: / ché l'immagine nostra a cotai pieghe, / non che 'l parlare, è troppo color vivo », vv. 24-27) alla *ratio* all'*intelligentia* recupera *per gratiam* la divina *sapientia*. Per la *synderesis* quale *apex mentis* affettivo (secondo formule quali « Scintilla siquidem apicis affectualis », care al vittorino Tommaso Gallo, che inserisce nella mistica affettivo-partecipativa la lezione di Dionigi Areopagita: cfr. THOMAS GALLUS, *Commentaires du 'Cantique des cantiques'*, Texte critique avec intr., notes et tables par J. BARBET, Paris, Vrin, 1967, p. 111: « Scintilla siquidem apicis affectualis, que est principalis et pura participatio divine bonitatis que fluit de veritate in imaginem, ab omni inferioritate ineffabiliter separata et quasi in vitam divinam transiens quodam modo ineffabili deificatur »; cfr. ivi la *Table idéologique des principaux mots*, s.vv. *Apex affectionis* e *Scintilla*; notevole la metaforica del *fervor affectionis*: cfr. ivi, pp. 71, 92, 136) vd. i testi riportati da MCGINN, *The presence of God*, cit., vol. III pp. 360-61 n. Sull'*apex mentis* vd. E. VON IVÁNKA, *Platonismo cristiano*, trad. it., Milano, Vita e Pensiero, 1992, pp. 246 sgg. Per quanto concerne il percorso mistico francescano, ancora utile il confronto tra Bonaventura e Dante imbastito da JALLONGHI, *Il misticismo bonaventuriano*, cit., pp. 136 sgg. Sulla fede come virtù fondante dell'esperienza mistico-affettiva vd. E. LONGPRÉ, *La théologie mystique de saint Bonaventure*, in « Archivum franciscanum historicum », a. XIV 1921, pp. 3-75, alle pp. 8 sgg. Cfr. anche GILSON, *La philosophie de saint Bonaventure*, cit., pp. 343 sgg.

49. Nonostante certe apparenze e luoghi comuni, anche in Riccardo di San Vittore è ben presente il motivo del fondamento intellettuale della fede (sulla base della *fides quaerens intellectum* di Anselmo d'Aosta): per una netta messa a punto vd. RUH, *Storia della mistica occidentale*, cit., pp. 449-50 e 465 sgg.; e anche M. LENGART, *La théorie de la contemplation mystique dans l'œuvre de Richard de Saint-Victor*, Paris, Alcan, 1935, pp. 51 sgg. (primato dell'intelletto nell'ascesa a Dio); G. DUMEIGE, *Richard de Saint-Victor et l'idée chrétienne de l'amour*, Paris, PUF, 1952, pp. 70 sgg. Sempre nell'ambito della scuola di San Vittore, ancora in un Tommaso Gallo è possibile trovare una densa metaforica della *fervens affectio* e, rispetto a Riccardo, un'alta percezione dell'identità tra *intellectus* e *affectus*, e proprio dove per commentare il *Canticus canticorum* recupera la mistica apofatica che gli proviene da Dionigi Areopagita: cfr. THOMAS GALLUS, *Commentaires du 'Cantique des cantiques'*, cit., pp. 90-91 (vd. la *Table idéologique des principaux mots*, s.vv. *Affectio* e *Affectus*).

M. A

CANTO XXV

« RITORNERÒ POETA »*

1. *La consacrazione del « cappello »*. Il carattere eccezionale dell'*incipit* del canto è stato concordemente sottolineato da tutti gli interpreti: per la prima volta l'*auctor* si affaccia sulle quinte del testo per una solenne dichiarazione ricapitolativa sia sul piano della propria storia individuale che su quello del percorso poetico sin qui compiuto (vv. 1-12):

Se mai continga che 'l poema sacro
al quale ha posto mano e cielo e terra,
sí che m'ha fatto per molti anni macro,
vinca la crudeltà che fuor mi serra
del bello ovile ov' io dormi' agnello,
nimico ai lupi che li danno guerra;
con altra voce omai, con altro vello
ritornerò poeta, e in sul fonte
del mio battesimo prenderò 'l cappello;
però che ne la fede, che fa conte
l'anime a Dio, quivi intra' io, e poi
Pietro per lei sí mi girò la fronte.

Vi sono peraltro motivazioni strutturali che ben giustificano la presenza di un simile scarto narrativo. Dante, osservava il Busnelli, si trova qui nel cielo delle stelle fisse, in un punto meridiano (all'interno della sequenza dei canti xxiii-xxvii) di trapasso tra i cieli dei pianeti, in cui egli sperimenta il personale faccia a faccia con i singoli beati, e la dimensione assoluta e "corale", per dir così, del Primo Mobile e dell'Empireo, sedi in cui vengono rappresentate soltanto le gerarchie angeliche e Dio.¹ Singleton, inoltre, sempre attento ai riflessi numerologici della narrazione dantesca, notava tra l'altro nel suo commento che all'inizio del canto xxv siamo a nove canti esatti dalla conclusione della *Commedia*.²

Il cielo delle stelle fisse è senza dubbio lo scenario ideale per cogliere il pro-

* *Lectura* tenuta presso la Casa di Dante in Roma domenica 6 aprile 2014.

1. Vd. G. BUSNELLI, *Il concetto e l'ordine del 'Paradiso' dantesco*, vol. I. *Il concetto*, Città di Castello, Lapi, 1911, pp. 118-19; cfr. A.M. CHIAVACCI LEONARDI, *Canto xxv*, in *Lect. Dant. Neap., Par.*, pp. 485-99, alle pp. 486 sgg.

2. Vd. SINGLETON, vol. III p. 399.

fondo legame tra dimensione terrena e celeste, tra Chiesa militante e Chiesa trionfante; tale duplicità di lettura vale anche per la figura del *viator*, messo alla prova sulle virtù teologali, di cui non è richiesta un'astratta conoscenza ma un concreto riscontro all'interno della sua personale esperienza: egli si presenta dunque, allo stesso tempo, come *everyman* che mostra all'umanità intera la necessità di fede, speranza e carità per la salvezza eterna, e come singolo uomo protagonista di vicende ben precise, le cui dolorose conseguenze tracciano però un itinerario altamente simbolico dall'esilio alla liberazione, dalla morte alla resurrezione: in una parola, come sarà detto nel canto, dall'Egitto a Gerusalemme (vv. 55-56). Anche la virtù celebrata nel canto, la speranza, ha in sé la prerogativa di tenere unita dimensione mondana e celeste; di proiettare il desiderio terreno nella prospettiva ultima di quello che Anna Maria Chiavacci Leonardi ha giustamente indicato come il *fil rouge* del canto, ovvero il motivo della resurrezione dei corpi dopo il Giudizio universale; infine di fondare, come è stato di recente osservato, lo stesso discorso teologico, che nient'altro è se non il tentativo di avvicinare le verità divine attraverso il fragile e limitato strumento del linguaggio umano.³

Il più importante fattore di intermediazione di tutto il processo che si sta descrivendo rimane, tuttavia, proprio la *Commedia*, che ora è chiamata dal suo autore «poema sacro»; inedita creazione che trova il proprio fondamento sulla base della *virtus* cristiana non tanto risillabando verità già date una volta per sempre, quanto drammatizzandole attraverso la dinamica esperienza interpretativa dell'autore: è appunto questa vitale e arditissima ermeneutica rappresentata nel poema a farsi garante dell'allargamento dei riferimenti scrittureali dal piano storico e individuale a quello paradigmatico e collettivo. In questo senso, il nostro canto illustra nel modo più pieno, come si vedrà in séguito, la volontà dantesca di porre la poesia su un piano di pari dignità rispetto alla teologia.

La dichiarazione iniziale del canto («Se mai continga [...]») ha suscitato interpretazioni contrastanti per il tono della sua formulazione, che è parso oscillare tra perplessità e perentorietà, tra l'espressione di una malinconia appena accennata e di un'orgogliosa euforia: Il «Se» iniziale dovrebbe, secondo la consuetudine linguistica e l'*usus* della *Commedia*, avere valore di congiuntivo ottativo e corrispondere al lat. *utinam*. Nel canto della speranza un attacco otta-

3. Vd. CHIAVACCI LEONARDI, *Canto xxv*, cit., p. 491; V. MONTEMAGGI, *The theology of Dante's 'Commedia' as seen in the light of the cantos of the heaven of the fixed stars*, in «Se mai continga...». *Exile, politics and theology in Dante*, ed. by C.E. HONNESS and M. TREHERNE, Ravenna, Longo, 2013, pp. 45-61, alle pp. 55-56.

tivo non sarebbe certo fuori luogo; vi è, tuttavia, chi considera il « Se » ipotetico.⁴ Interpretare la frase in senso ipotetico, però, comporta il grosso svantaggio di presentare i vv. 7-9 come una semplice conseguenza della protasi, mentre essi si contrappongono decisamente, nella loro nettezza assertoria, al dubbio profondo che quest'ultima esprime.

Per comprendere meglio il valore complessivo di queste terzine, occorre a mio giudizio partire dai testi danteschi che sono stati riconosciuti come palinsesto del passo che stiamo analizzando, ovvero i congedi delle canzoni *Tre donne intorno al cor mi son venute* e *Amor, da ch'è convien pur ch'io mi doglia*:

Canzone, uccella con le bianche penne;
 canzone, caccia con li neri veltri,
 che fuggir mi convenne,
 ma far mi poterian di pace dono.
 Però nol fan che non san quel che sono:
 camera di perdon savio uom non serra,
 ché 'l perdonare è bel vincer di guerra.

O montanina mia canzon, tu vai:
 forse vedrai Fiorenza, la mia terra,
 che fuor di sé mi serra,
 vota d'amore e nuda di pietate;
 se dentro v'entri, va dicendo: "Omai
 non vi può far lo mio fattor piú guerra:
 là ond'io vegno una catena il serra
 tal, che se piega vostra crudeltate,
 non ha di ritornar qui libertate".

Come è stato osservato, l'analogia delle serie rimiche cela una forte intenzione palinodica.⁵ *Tre donne*, peraltro, risponde già, con la sua concessione al perdono, all'imperativo di vendetta un tempo enunciato in *Così nel mio parlar voglio esser aspro* (« ché bell'onor s'acquista in far vendetta », v. 83); si tratta di un compromesso morale accettato da Dante nel tentativo di rientrare a Firenze, che si accentua in modo ancor piú tangibile nella cosiddetta "Montanina", che per di piú abbina al tema politico quello amoroso.

A questa condizione di intrinseca debolezza che si iscrive nelle vicende personali dei primi tempi dell'esilio, rispondono nel modo piú perentorio i

4. Ad es. HOLLANDER, vol. III p. 269.

5. Vd. E. PASQUINI, *La terzultima palinodia dantesca*, in « Atti della Acc. delle Scienze dell'Ist. di Bologna. Cl. di Scienze morali. Rendiconti », vol. LXXII 1983-1984, pp. 73-82, e ID., *Il 'Paradiso' e una nuova idea di figuralismo*, in « Intersezioni », a. I 1996, pp. 417-27.

versi iniziali di *Par.*, xxv, con il loro valore sovrastorico: « terra » qui non starà a indicare semplicemente Firenze, come nella “Montanina”, bensì l'intero *orbis terrarum*. In effetti il poeta sembra, attraverso le evidenti analogie formali tra i testi in questione, sottolinearne l'opposta valenza. Per quanto riguarda in particolare la “Montanina”, la distanza fra il timbro complessivo della canzone, ossessivamente incentrato sulla « morte » come conseguenza della passione amorosa, e quello del canto xxv del *Paradiso*, in cui la morte è considerata solo come transito alla vita eterna, appare evidente; come pure si deve tener conto della totale assenza, nella canzone, del motivo della speranza, come mostrano anche i vv. 69-70: « s' à costei non ne cale / non spero mai d'altrui aver soccorso ».

Il confronto con le *Rime* sconsiglia dunque di interpretare l'espressione del v. 2 di *Par.*, xxv, « al quale ha posto mano e cielo e terra », in senso tradizionale, cioè intendendo « cielo » e « terra » come il doppio scenario in cui si svolge l'azione del poema; sembra preferibile, invece, considerare questo riferimento come la conferma della volontà dantesca di presentare la *Commedia* come opera a cui non solo il poeta Dante ha messo mano ma, attraverso la sua dimensione di *scriba Dei*, anche Dio stesso. Anche in questo caso il passo del *Paradiso* supera di gran lunga, quanto alla posta in gioco, il testo che gli interpreti accostano di solito accanto alla “Montanina”, ovvero l'epistola iv a Moroello Malaspina, con il suo riferimento alle « meditationes assiduas [...] tam celestia quam terrestria ».

Quanto al v. 3, oltre ai loci paralleli solitamente evocati (*Tre donne intorno al cor mi son venute*; *Purg.*, xxix; l'epistola xii),⁶ occorre forse aggiungere come rimando intertestuale l'epistola oraziana indicata da Claudia Villa (« [...] Valeat res ludicra, si me / palma negata macrum, donata reducit opimum », *Ep.*, II 1 180-1), che mette in gioco un possibile rapporto chiastico tra *Inf.*, xvi, e *Par.*, xxv: se nel primo caso il poeta giura solennemente, come su un testo sacro, sulla sua « comedia » (« [...] e per le note / di questa comedia, lector, ti giuro »), nel secondo il riferimento al « poema sacro » rimanderebbe sotterraneamente, per via oraziana, al genere della commedia.⁷ Possiamo, a questo proposito, aggiungere un particolare che corroborerebbe ulteriormente la proposta della studiosa: la « palma », negata a Orazio, sarà infatti ottenuta nel nostro canto

6. Vd. risp. *Tre donne*, vv. 85-87: « ma questo foco m'have / sí consumato già l'ossa e la polpa, / che Morte al petto m'ha posto la chiave »; *Purg.*, xxix 37-38: « [...] se fami, / freddi o viglie per voi soffersi »; *Ep.*, xii 5: « Hocne meruit innocentia manifesta quibuslibet? hoc sudor et labor continuatus in studio »?

7. Vd. C. VILLA, « *Comoedia: laus in canticis dicta* ». *Schede per Dante: 'Paradiso', xxv 1, e 'Inferno', xviii*, in *RSD*, a. I 2001, pp. 316-31.

(v. 84) dall'apostolo Giacomo come segno di trionfo in conseguenza del proprio martirio.

Accanto alle attestazioni fornite dalle *Rime* occorre poi affiancare, per ricostruire appieno il quadro intratestuale dei versi iniziali del canto, quelle delle *Epistole*, dove Dante indirizza ad Arrigo VII appelli infiammati di speranza che riecheggiano consapevolmente toni biblici, ricorrendo pure allo stesso ambito metaforico che ritroveremo nel canto.⁸ Tale speranza, all'altezza cronologica di *Par.*, xxv, è definitivamente tramontata con la morte dell'imperatore; non si tratta più ormai di trovare un'autorità politica che si faccia garante delle aspettative dantesche, ma di guardare al messaggio salvifico del « poema sacro » come a qualcosa di autosufficiente, che non ha ormai più bisogno di legittimazioni esterne.⁹ I raffronti proposti confermano che leggere i versi iniziali di *Par.*, xxv, in un orizzonte circoscritto al contesto fiorentino sarebbe un errore; il « bello ovile » del v. 5 nell'epistola vii è descritto come « languida pecus gregem domini sui sua contagione commaculans ». Non credo però che qui sia in questione un atteggiamento ironico:¹⁰ la prospettiva da cui Dante ora traguarda non è più quella della rivalsa, e naturalmente, nemmeno quella della conciliazione compromissoria. Per quanto invece riguarda l'accenno di *Ep.*, vii 10, il *Paradiso* si incaricherà di additare l'unico vero « agnello » non nell'imperatore, ma in Cristo, come mostra l'attestazione di *Par.*, xxiv 1-3 (« O sodalizio eletto a la gran cena / del benedetto Agnello, il qual vi ciba / sí, che la vostra voglia è sempre piena »). « Agnello », in diversa accezione (relativa soprattutto all'innocenza della propria condizione), sarà ora anche il poeta stesso, come già attestava *Ep.*, ix 9 (« de ovibus in pascuis Iesu Christi minima una sum »). Questo spiega, forse, la fitta evocazione nel canto di termini che rimandano alla realtà curiale: prima di tutto « Imperadore » (v. 41), e poi « barone » (v. 17), « aula » e « conti » (v. 42) e « corte » (v. 43).

In definitiva, credo che l'attacco di *Par.*, xxv, non sia da considerare né euforico né elegiaco, ma che registri invece, in modo obliquo e non assertivo, una constatazione relativa a un desiderio ormai considerato anacronistico: la « crudeltà » dei Fiorentini non presterà orecchio al canto del « poema sacro », l'esilio

8. Cfr. *Ep.*, vii 10 e 23-24: « Tunc exultavit in te spiritus meus, cum tacitus dixi mecum: *Ece Agnus Dei, ecce qui tollit peccata mundi* [Io., 1 29]; [...] An ignoras, excellentissime principum, nec de specula summe celsitudinis deprehendis ubi vulpecula fetoris istius, venantium secura, recumbat? [...] Hec est vipera versa in viscera genitricis; hec est *languida pecus gregem domini sui sua contagione commaculans* ».

9. Cfr. C.E. HONNESS, « Ritornero poeta... »: *Florence, exile, and hope*, in « *Se mai continga...* », cit., pp. 85-103.

10. In questo punto la mia interpretazione diverge da quella della HONNESS, op. cit., p. 99.

politico non avrà probabilmente mai fine. Ritengo sia importante sottolineare il valore del verbo « continga », che conserva qui tutto il senso di precarietà proprio degli accadimenti umani (« “contingens” è quello che può essere e non essere »).¹¹ È appunto questa precarietà, il vanificarsi della prospettiva di una reintegrazione politica entro le mura di Firenze, a permettere a Dante di rilanciare, nei vv. 7-9, una speranza edificata su nuovi e più solidi fondamenti.

Veniamo ai versi più problematici, quelli che chiamano in causa la coppia « voce » e « vello » e che sono sempre stati posti in relazione con l'ecloga dantesca in risposta a Giovanni del Virgilio, che aveva esortato l'amico ad abbandonare la musa volgare per dedicarsi a quella latina, a suo giudizio ben più nobile. È tra l'altro in questione, in questo caso, una controversia di carattere cronologico: se alcuni studiosi propendono per la precedenza del passo del *Paradiso* rispetto all'ecloga, per altri l'ultima parola spetta al testo volgare.¹² Non c'è dubbio che le corrispondenze tra le due opere sono stringenti, soprattutto per quanto riguarda la contrapposizione tra soggettività dubbiosa e nettezza assertiva dei rispettivi futuri (« redeam si quando »-« ritornerò poeta »). *Ecl.*, II 39-44 e 50:

« Quantos balatus colles et prata sonabunt,
 si viridante coma fidibus *peana ciebo!*¹³
 Sed timean saltus et rura ignara deorum.
 Nonne triumphales melius pexare capillos
 et patrio, *redeam si quando*, abscondere canos
 fronde sub inserta solitum flavescere Sarno?
 [...]
 devincire caput hederæ lauroque iuvabit ».

Pur ammettendo che, allo stato attuale delle conoscenze, non c'è modo di determinare in modo oggettivo la precedenza cronologica dell'uno o dell'altro

11. IACOMO DELLA LANA, *ad l.* Totalmente fuorviante mi pare il tentativo di Sarolli di legare, attraverso Tommaso d'Aquino, « continga » al concetto di provvidenza, interpretazione che confligge in modo evidente con il senso complessivo dei versi iniziali, sia che si attribuisca loro un valore ottativo, sia un valore ipotetico: cfr. G.R. SAROLLI, *Prolegomena alla 'Divina Commedia'*, Firenze, Olschki, 1971, pp. 385 sgg.

12. E. FUMAGALLI, *Canto xxv*, in *Lect. Dant. Tur., Par.*, pp. 391-404, alle pp. 394-99, invertendo i termini cronologici normalmente accettati, avanza l'ipotesi che i versi del *Paradiso* siano una reazione d'orgoglio all'invito di Giovanni del Virgilio a Dante di comporre un poema latino di contenuto politico più degno della *Commedia*.

13. L'invito di Giovanni del Virgilio (*Ecl.*, I 23-24 e 44-46) sollecitava per l'appunto l'orgoglio e la consapevolezza del valore poetico dell'amico: « at, precor, ora cie que te distinguere possint / carmine vatisono, sorti comunis utriusque. [...] Tange chelim, tantos hominum compesce labores. / Ni canis hec, alios ad te pendendo, poeta / omnibus ut solus dicas, indicta manebunt ».

testo, credo che si possa concordare con Achille Tartaro sulla relativa marginalità dell'ecloga nella storia poetica dantesca: ragione a favore dell'ipotesi che sia proprio il passo del *Paradiso* a costituirsi come replica definitiva alle attardate e solenni profferte di Giovanni del Virgilio.¹⁴

Osserviamo intanto che la metafora continuata « ovile »-« agnello »-« lupi »-« vello » del nostro passo sembra costituire un controcanto proprio all'ambientazione pastorale dello scambio di ecloghe, in cui vengono menzionati cinghiali (I 21), capre (II 3 e 9) e soprattutto la pecora (« ovis gratissima », II 58) – che designa, con tutta probabilità, proprio la cantica del *Paradiso* –¹⁵ il cui latte dovrà, offerto in dono a Mopso-Giovanni del Virgilio, addolcire il diniego di Titiro-Dante. Non pare un caso, inoltre, che nell'ecloga del bolognese compaiano due volte il riferimento all'intonazione del canto poetico (« ora cie », la « voce » di *Par.*, xxv 7) e il termine « poeta »: è stato osservato che Dante usa l'epiteto « poeta » nelle prime due cantiche limitatamente agli autori classici, mentre soltanto nel *Paradiso* lo attribuirà a se stesso, dapprima in *Par.*, I 22-23 (« Sí rade volte, padre, se ne coglie / per triünfare o cesare o poeta ») – in cui la qualifica appare ancora soltanto obliqua –, e poi appunto nei versi di cui stiamo parlando, con passaggio, diremo in termini aristotelici, dalla potenza all'atto.¹⁶ In questo futuro ardimentoso (« ritornerò poeta »), tra l'altro, si misura oramai tutta la distanza rispetto all'autodefinizione di Virgilio: « Poeta fui » (*Inf.*, I 73). Che Dante, in conclusione, giocasse le sue carte risolutive, in una partita cruciale come questa, nel contesto occasionale dell'ecloga responsiva, lasciando a *Par.*, xxv, la funzione di snodo provvisorio, non pare troppo plausibile.

Al di là del rapporto con l'ecloga dantesca, non c'è accordo tra i commentatori su come interpretare la coppia « voce »-« vello »: se occorra, cioè, dare ai due termini un senso letterale o metaforico, oppure letterale e metaforico insieme. Se si tiene conto del referente sintattico (« poeta »), ad « altra voce » andrà necessariamente attribuito un valore metaforico, e « vello » non potrà che alludere, tenendo conto dei versi dell'ecloga, o a una mutata condizione materiale della persona del poeta (i capelli bianchi, segno dell'invecchiamento), oppure a una sua mutazione interiore, segno di una maturazione tale da produrre un'opera come la *Commedia*. Ma lo straordinario valore polisemico di « vello » rivela appieno il proprio potenziale non tanto, come è stato talvolta proposto, in rapporto a Giasone e alla straordinaria impresa degli Argonauti,

14. Vd. A. TARTARO, *Il canto xxv del 'Paradiso'*, in *Lect. Dant. Rom., Par.*, pp. 667-83, alle pp. 671-72.

15. Cfr. il commento di E. CECCHINI, in *OM III*, pp. 668-69.

16. Vd. K. BROWNLEE, *Angels speak Italian: Dante as vernacular poeta in 'Paradiso' xxv*, in « *Poetics Today* », a. v 1984, pp. 597-610.

evocata nell'ultimo canto del *Paradiso*, ma non appena si consideri il suo referente metaforico (« agnello »). In questo caso « altro vello » potrebbe rimandare sul piano letterale, come aveva intuito per primo il Landino, al montone, alludendo così all'episodio biblico di Gedeone (*Iudic.*, 6 36-40).¹⁷ Tale episodio, peraltro, è concordemente interpretato dall'esegesi cristiana come il preannuncio dell'incarnazione di Cristo.

Sarebbe dunque la presenza simbolica di Cristo a conferire forza e novità alla « voce » e al « vello ». Ma il riferimento a Gedeone potrebbe rivelarsi cruciale anche per il motivo dell'acqua stillante, che attraversa tutto il canto, dalla menzione del « fonte / del mio battesimo » (vv. 8-9) ai vv. 70-78, dove Dante dichiara appunto le « fonti » da cui ha attinto per nutrire la propria speranza (« ma quei la distillò [...] Tu mi stillasti, con lo stillar suo »); è una costellazione metaforica già in atto dal canto precedente, nel segno della decisiva influenza di un passo di *Isaia* (« Rorate caeli desuper et nubes pluant iustum », 45 8) poi entrato a far parte della liturgia come *introitus* della messa della quarta domenica di Avvento.¹⁸

Ma un'ulteriore e decisiva chiave di lettura della coppia « voce »-« vello » in rapporto al « battesimo », vero punto d'arrivo di tutta la trafila simbolica che abbiamo illustrato, si rivela prendendo in considerazione la figura di Giovanni Battista. È lui che, prima di battezzare Cristo, gli indirizza le parole « Ecce agnus Dei qui tollit peccatum mundi » (*Io.*, 1 29); lui la « Vox clamantis in deserto » (*Io.*, 1 23) che annuncia: « Parate viam Domini » (*Is.*, 40 3); lui il profeta solitario coperto soltanto da un rozzo « vestimentum de pilis camelorum » (*Mat.*, 3 4; *Marc.*, 1 4). Nel Battistero di Firenze, evocato esplicitamente nei versi che stiamo commentando, è presente, nella fascia esterna della cupola, un ciclo di *Storie di Giovanni Battista* che risale al periodo 1280-'90: qui, per ben due volte, il profeta e patrono della città è rappresentato nell'atto di conferire il battesimo, alle folle e a Cristo (vd. tavv. 1 e 2 f.t.). I versi danteschi graviterebbero dunque sulla figura del fonte battesimale e, indirettamente, su quella del Battista, per sottolineare la natura escatologica del loro annuncio, un annuncio realizzato attraverso il « poema sacro ». « Parate viam Domini »: l'appello del Battista è raccolto dal poeta, che si sente investito della missione profetica di manifestare

17. Gedeone, com'è noto, chiede, preparandosi alla battaglia contro gli invasori di Madian e di Amalek, due segni straordinari a Dio, cioè far cadere la rugiada notturna dapprima soltanto su un vello disteso a terra mantenendo il terreno asciutto, e in seguito solo sul terreno ma non sul vello. SAROLLI, *Prolegomena*, cit., pp. 401-2, menziona l'episodio di Gedeone ma affiancandolo, nella consueta seriazione indistinta di fonti, al vello di Giasone.

18. *Par.*, xxiv 7-9: « ponete mente a l'affezione immensa / e roratelo alquanto: voi bevete / sempre del fonte onde vien quel ch'ei pensa ».

il messaggio salvifico cristiano attraverso la sua nuova « voce », il poema in via di compimento.¹⁹

La singolare investitura poetica di *Par.*, xxv, è preparata, come è stato recentemente osservato, appunto dall'incontro con Cacciaguida, che ci riconduce nuovamente alla scena del battesimo di Cristo sul Giordano a opera del Battista; Cacciaguida apostrofa Dante con le parole « O fronda mia in che io conpiacemmi » (*Par.*, xv 8, da confrontare con *Mat.*, 3 17) che risuonano dal cielo subito dopo che il Battista ha compiuto il suo ufficio, mentre lo Spirito Santo scende come una colomba su Cristo.²⁰ Ma non è tutto, perché Cacciaguida stesso addita il Battistero di Firenze come il luogo che sancì il suo ingresso nella comunità dei fedeli, dunque negli stessi termini che ritroveremo nel canto xxv (« e ne l'antico vostro Batisteo / insieme fui cristiano e Cacciaguida », *Par.*, xv 134-35).

Rimane ancora un punto controverso, quello relativo al « cappello ». Riassumendo un lungo dibattito, possiamo dire che al termine sono stati attribuiti tre significati differenti: corona d'alloro in riconoscimento dell'eccellenza poetica; berretta che rappresenta il conferimento del titolo di dottore universitario; infine segno dell'avvenuta reintegrazione all'interno della cittadinanza di Firenze.²¹ Se la seconda ipotesi è stata per lo più accantonata, anche per il suo evidente anacronismo, l'ultima ha goduto di un argomentato sostegno da parte di Paola Rigo. La studiosa scarta l'ipotesi del cappello come corona poetica perché, a suo dire, essa creerebbe un pleonasma: se per la sua gloria poetica Dante potesse già tornare in patria, non sarebbe richiesto « alcun ulteriore riconoscimento », come appunto un'incoronazione.²² Come abbiamo visto, tuttavia, il poeta in questi versi addita una prospettiva che va ben al di là non

19. In almeno tre casi nella *Commedia*, infatti, *voce* vale 'poesia': *Purg.*, xi 103-5 (« Che *voce* avrai tu più, se vecchia scindi / da te la carne, che se fossi morto / anzi che tu lasciassi il "pappo" e 'l "dindi", / pria che passin mill'anni? »); *Par.*, I 34-36 (« Poca favilla gran fiamma seconda: / forse di retro a me con miglior *voci* / si pregherà perché Cirra risponda »); infine *Par.*, xvii 130-2, che possiamo considerare punto terminale della *dimax* (« Ché se la voce tua sarà molesta / nel primo gusto, vital nodrimento / lascerà poi, quando sarà digesta »).

20. Cfr. ancora HONNESS, « *Ritornèrò poeta...* », cit., pp. 102-3.

21. La prima interpretazione è quella tradizionalmente accolta dai commentatori antichi; la seconda risale a F. NOVATI, *La suprema aspirazione di Dante*, in ID., *Indagini e postille dantesche. Serie prima*, Bologna, Zanichelli, 1899, pp. 73-113, alle pp. 75 sgg.

22. Vd. P. RIGO, « *Prenderò 'l cappello* », in EAD., *Memoria classica e memoria biblica in Dante*, Firenze, Olschki, 1994, pp. 135-63, a p. 141. L'interpretazione della Rigo disgiunge nettamente la cittadinanza celeste, che Dante dice di essersi guadagnato attraverso l'esercizio delle virtù cardinali, da quella terrena (in particolare quella di Firenze) fondata sul diritto positivo; Dante compierebbe qui, insomma, una voluta inversione del canone di significazione, procedendo da un valore anagogico a uno storico.

solo della ristretta cerchia di Firenze, ma anche della ricerca di un riconoscimento mondano della sua attività poetica: anche la prima interpretazione di « cappello », tra quelle elencate, dunque, non pare del tutto adeguata.

È ancora alla tradizione esegetica relativa al sacramento battesimale che, a mio parere, occorre rifarsi per trovare il significato piú pregnante dei versi danteschi: un significato perfettamente coerente con il contesto che è stato qui ricostruito e connesso alla tematica della speranza e della risurrezione che il canto svilupperà compiutamente. Proprio parlando del battesimo, ad esempio, Iessè d'Amiens evoca un passo dell'*Apocalisse* (quello a cui Dante farà riferimento per la processione dei ventiquattro « seniori » di *Purg.*, xxix 82-87) che coniuga corona e vesti bianche:

Pannus ornatus super caput baptizati ponitur. Saepe enim nomine capitis mens solet intelligi. Unde et in *Apocalypsi* [4 4], circumamicti *vestimentis albis* in *capitibus* suis *coronas aureas* habere dicuntur, id est: bonis operibus induti perenni memoria mentis gaudia superna quaerant. Iam tunc equus albus effectus, et sessor super illum habens arcum, id est, Ecclesiae, quae super nivem gratia baptismi dealbata est, Dominus preside, vexillum crucis habens.²³

Nei rituali battesimali, già a partire dall'Alto Medioevo, si consegnava al battezzato una corona in segno di vittoria sul peccato, consuetudine criticata come reminiscenza pagana da Tertulliano nel *De corona*.²⁴ Così scriveva Prudenzio nel *Peristephanon* (vii 9-10): « Ante coronati scandebant ardua testes / atria; nunc lotae celsa petunt animae », dove « lotae [...] animae » sono appunto le anime purificate dal lavacro battesimale. La corona rappresentava dunque sia l'antico simbolo dell'offerta degli apostoli a Cristo, come Dante poteva vedere effigiato nel celebre mosaico del Battistero Neoniano di Ravenna (vd. tav. 3 f.t.), sia – ed è il significato per noi piú rilevante – il segno tangibile della salvezza eterna che si acquista grazie al battesimo. Questa è la vera incoronazione a cui aspira Dante, non quella che gli offre il conseguimento effimero della gloria mondana, ma quella che gli permette l'accesso alla gloria celeste. Quanto poi il motivo battesimale tenda a essere sviluppato, nella tradizione esegetica medievale, in funzione di quello della resurrezione, evocato dallo stesso Dante nel seguito del canto con l'immagine delle « bianche stole », è mostrato da questo passaggio del *De mysteriis* di Ambrogio:

23. IESSÈ D'AMIENS, *Epistola de baptismo*, in *PL*, vol. cv col. 790.

24. TERTULLIANO, *De corona*, in *PL*, vol. ii coll. 79-80.

Accepisti post haec *vestimenta candida*, ut esset indicium quod exueris involucrum peccatorum, indueris innocentiae casta velamina, de quibus dixit Propheta: « Asperges me hyssopo, et mundabor: lavabis me, et super nivem dealbabor » [Ps., 50 9]. Qui enim baptizatur, et secundum Legem et secundum Evangelium videtur esse mundatus: secundum Legem, quia hyssopi fasciculo Moyses aspergebat sanguinem agni [Ex., 12 22]; secundum Evangelium, quia *Christi erant candida vestimenta sicut nix, cum resurrectionis suae gloriam in Evangelio demonstraret* [Mat., 17 2]. Super nivem ergo dealbatur, cui culpa dimittitur.²⁵

Non credo poi sia corretto inferire che una vera e propria incoronazione di Dante qui non è necessaria perché già avvenuta nel canto precedente per opera di san Pietro, nell'atto ricordato dal poeta qui al v. 12 (« [...] sí mi girò la fronte »): è molto dubbio che si possa interpretare il gesto dell'apostolo in questo senso, perché il riferimento, del resto generico, sembra indicare semplicemente che Pietro gira tre volte attorno a Dante.²⁶

Un valore piú concreto del verbo *cingere*, sebbene assuma carattere metaforico, piuttosto lo ritroviamo ancora nell'episodio di Cacciaguida, e precisamente nel racconto della sua militanza al servizio dell'imperatore (« Poi seguitai lo 'mperador Currado; / ed el *mi cinse* de la sua milizia, / tanto per bene ovrar li venni in grado », *Par.*, xv 139-41).²⁷ La pertinenza del passo relativo a Cacciaguida sembra trovare una conferma dal fatto che *Par.*, xxv, appare punteggiato da una sequenza di termini che rimandano alla sfera militare: « la Chiesa militante » (v. 52), « anzi che 'l militar li sia prescritto » (v. 57), « l'uscir del campo » (v. 84).

Mi sia concessa un'ultima postilla di questa lunga trattazione riservata ai versi iniziali di *Par.*, xxv, e alla natura eccezionale della loro rivendicazione. Credo che Dante fosse perfettamente consapevole non solo dei benefici, ma anche dei rischi insiti nel reclamare una speranza tanto ardita: anche per questo *l'incipit* del canto presenta un attacco ottativo. Esempio in tal senso è una *quaestio* che Tommaso d'Aquino, nella sua *Summa Theologiae*, ricava all'interno della discussione relativa alla speranza: al rischio, cioè, che essa sconfini nella « praesumptio »:

25. AMBROGIO, *De mysteriis*, vii 34 (in *PL*, vol. xvi col. 399).

26. Cfr. *Par.*, xxiv 151-54: « così, benedicendomi cantando, / tre volte *cinse* me, sí com' io tacqui, / l'appostolico lume al cui comando / io avea detto: sí nel dir li piacqui!». HOLLANDER, vol. iii p. 271, appunto intende il gesto di Pietro come un'incoronazione solenne: « La sua fede in Gesù Cristo è stata riconosciuta e celebrata (*Par.* xxiv 152) quando le tempie gli sono state per tre volte "incoronate" da San Pietro ».

27. Si noti il ripetersi della struttura consecutiva rispetto a *Par.*, xxiv 154.

Respondeo dicendum quod [...] duplex est praesumptio. Una quidem quae innititur propriae virtuti, attentans scilicet aliquid ut sibi possibile quod propriam virtutem excedit. Et talis praesumptio manifeste ex *inani gloria* procedit, ex hoc enim *quod aliquis multam desiderat gloriam, sequitur quod attentet ad gloriam quaedam super vires suas*. Et huiusmodi praecipue sunt nova, quae maiorem admirationem habent. Et ideo signanter Gregorius [*Moralia*, xxxi 45] *praesumptionem novitatum posuit filiam inanis gloriae*. Alia vero est praesumptio quae innititur inordinate divinae misericordiae vel potentiae, per quam sperat se *obtinere gloriam sine meritis et veniam sine poenitentia*.²⁸

La « praesumptio » è dunque il risultato di una « spes inordinata » che dipende dalla smodata ricerca di gloria;²⁹ l'avvertimento dell'Aquinate può darsi non sia passato inosservato a un poeta che compie una rivendicazione tanto solenne della propria opera quale quella di *Par.*, xxv. Sembra che Dante implicitamente intenda replicare a questa potenziale obiezione presupponendo sia che la sua ricerca di gloria non è « inanis » perché non è condotta per l'esaltazione personale ma assume valore paradigmatico per tutta la cristianità; sia che egli ha forze sufficienti per compierla; sia, infine, che i suoi « meriti » sono da ricercare nelle sofferenze patite durante l'esilio, che ora vengono riscattate non da una vendetta o da un risarcimento terreno, ma dal suo nuovo statuto di poeta sacro. Anche ai martiri, infatti (come Giacomo, protagonista del canto), spetta la corona: dirà infatti Agostino nel *De civitate Dei* (xx 13) che « quanto erit acrior impetus belli [...], tanto densior corona martyrii ».

2. *L'apparizione di san Giacomo*. I vv. 13-39 impostano la tonalità prevalente del canto, quella appunto della « letizia » e dell'affetto racconsolante: si vedano « affezione » (v. 21), « ridendo » (v. 28), « carezza » (v. 33), « t'assicuri » (v. 34), « conforto » (v. 36) e, in seguito, « conforte » (v. 45), « ti dilette » (v. 85), « vergine lieta » (v. 104):

Indi si mosse un lume verso noi
di quella spera ond' uscì la primizia
che lasciò Cristo d'i vicari suoi;
e la mia donna, piena di letizia,
mi disse: « Mira, mira: ecco il barone
per cui là giù si vicit Galizia ».
Sì come quando il colombo si pone
presso al compagno, l'uno a l'altro pande,
girando e mormorando, l'affezione;

28. THOM. AQ., *Summa Theol.*, II^a-II^{ae} qu. 21 a. 4 co.

29. Vd. *ivi*, II^a-II^{ae} qu. 21 a. 2 co.: « Praesumptio autem est motus quidam appetitivus, quia importat quandam spem inordinatam ».

così vid' io l'un da l'altro grande
 principe glorioso essere accolto,
 laudando il cibo che là sù li prande.

Ma poi che 'l gratular si fu assolto,
 tacito *coram me* ciascun s'affisse,
 ignito sí che vincèa 'l mio volto.

Ridendo allora Bèatrice disse:
 « Inclita vita per cui la larghezza
 de la nostra basilica si scrisse,

fa risonar la spene in questa altezza:
 tu sai, che tante fiata la figuri,
 quante Iesú ai tre fé piú carezza ».

« Leva la testa e fa che t'assicuri:
 che ciò che vien qua sù del mortal mondo,
 convien ch'ai nostri raggi si maturi ».

Questo conforto del foco secondo
 mi venne; ond' io levai li occhi a' monti
 che li 'ncurvaron pria col troppo pondo.

Alla presenza di Pietro, « primizia » tra i vicari di Cristo sulla terra, si aggiunge ora quella dell'apostolo Giacomo, che dovrà esaminare Dante sulla virtù della speranza. Soprattutto determinante mi pare il riferimento al pellegrinaggio a Santiago di Compostela (v. 18), presso il sepolcro di Giacomo che Dante, come rivelerà ai vv. 122-23, crede vuoto. Le allusioni che rimandano a un viaggio di salvezza si distendono lungo tutta la prima metà del canto, da quella relativa al ritorno di Dante sul fonte battesimale (vv. 8-9) a quella, fondamentale e ricapitolativa, che descriverà il viaggio dantesco come un esodo « d'Egitto / [...] in Ierusalemme » (vv. 55-56); esse cederanno poi il posto, nella seconda parte, al tema della resurrezione.

La similitudine dei colombi dei vv. 19-24 permette di introdurre un'altra tematica fondamentale del canto, ovvero il rapporto di ambigua reciprocità che intercorre tra testo della *Commedia* e Sacre Scritture. Piú che leggere l'episodio come una *climax* che parte dalle colombe di *Inf.*, v, per passare a quelle confuse e sprovvedute di *Purg.*, II 125, come è stato proposto,³⁰ penso sia interessante tener conto del gioco onomastico che il testo evangelico (*Mat.*, 16 17) propone a partire dal nome stesso di Pietro: Cristo infatti si rivolge a quest'ultimo dicendo: « Beatus es, Simon Bar Iona », dove « Bar Iona » significa 'figlio della

30. Vd. A. SHOAF, *Dante's "colombi" and the figuralism of Hope in the Divine Comedy*, in DS, vol. XCIII 1975, pp. 27-59.

colomba'.³¹ Il particolare acquisisce ancor piú valore se teniamo conto che anche per l'altro protagonista della scena, l'apostolo Giacomo, il testo evangelico sembra suggerire l'azione che egli compie nel poema, ovvero far risuonare il nome della speranza nel regno dei beati (« fa risonar la spene in questa altezza », v. 31): Cristo « imposuit eis [*scil.* a Giacomo maggiore e al fratello Giovanni] nomina *Boanerges* quod est 'Fili tonitruui' » (*Marc.*, 3 17).

Il singolare procedimento pare addirittura estendersi anche al terzo apostolo del canto, Giovanni. Ai vv. 94-96, riferendosi all'*Apocalisse*, Dante affermerà:

e 'l tuo fratello assai vie piú *digesta*,
là dove tratta de le bianche stole,
questa revelazion ci manifesta.

Non credo sia stato mai notato che questo apparente neologismo (« *digesta* ») cela una possibile allusione all'episodio del libro divorato da Giovanni stesso che si trova appunto nell'*Apocalisse*, là dove egli, come si vedrà tra breve, « tratta de le bianche stole » (*Apoc.*, 10 9-10):

Et dicit: « mihi accipe et devora illum et faciet amaricare ventrem tuum, sed in ore tuo erit dulce tamquam mel ». Et accepi librum de manu angeli et devoravi eum et erat in ore meo tamquam mel dulce et cum devorassem eum amaricatus est venter meus.

Ma ancora simile è il caso dei versi finali (37-39) del passo che stiamo considerando, in cui viene descritto l'adeguamento della capacità visiva di Dante alle presenze di Pietro e Giacomo, « monti » verso cui il poeta rivolge lo sguardo, in precedenza abbassato per eccesso di luminosità. Come si sa, siamo qui di fronte a un'allusione al salmo 120, che fa parte dei *Cantica graduum*; allusione quanto mai opportuna, poiché garantisce, a un tempo, sia la pertinenza del riferimento agli apostoli (Agostino, in *Enarr. in Ps.*, xxxix 6, associa infatti i « montes » ai « prophetae, evangelistae et doctores boni ») sia un piú generale significato contestuale che rimanda alla situazione del "pellegrinaggio", tema perfettamente coerente con i già citati riferimenti a Santiago di Compostela (vv. 17-18) e all'esodo dall'Egitto verso Gerusalemme (vv. 55-56).³²

Sembra dunque, per riassumere, che Dante voglia ripetutamente presentarci la necessità di una lettura obliqua, allegorica tanto delle Scritture quanto del suo stesso poema; è tuttavia quest'ultimo a fungere da necessario regola-

31. Vd. M. BAMBECK, *Studien zu Dantes 'Paradiso'*, Wiesbaden, Steiner, 1979, pp. 147-54, a p. 148.

32. Cfr. A. STÄUBLE, *'Paradiso' xxv, 38 e i salmi dei pellegrinaggi*, in ID., *Le Sirene eterne. Studi sull'eredità classica e biblica nella letteratura italiana*, Ravenna, Longo, 1996, pp. 9-27; F. BRAMBILLA AGENO, *'Inferno' XIII 70-72 e 'Paradiso' XXV 38-39*, in EAD., *Studi danteschi*, Padova, Antenore, 1990, pp. 42-43.

tore dell'esercizio ermeneutico. Si noti quanta attenzione i versi che andiamo considerando pongano sul *medium* comunicativo del testo sacro: abbiamo infatti « si scrisse » (v. 30) e « la figuri » (v. 32); piú avanti, quando si tratterà di definire l'oggetto e l'orizzonte della speranza, Dante affermerà che le Scritture « pongon lo segno » (v. 89). Se il poeta fosse consapevole o meno che il testo biblico a cui alludono i vv. 29-30 (in cui è detto che Dio « dat omnibus affluenter » [Giac., 1 5]) fosse da ascrivere non a Giacomo il Maggiore ma al Minore non è dato sapere. Quello che mi pare invece assai probabile è che i casi qui proposti indichino la volontà dantesca di presentare il proprio poema come una realtà testuale indistricabilmente unita alle Scritture: ciò che viene detto sulla « larghezza » dell'apostolo Giacomo nel rappresentare il regno dei beati risulta valido anche per Dante stesso.

3. *San Giacomo esamina Dante sulla speranza.* San Giacomo pone dunque i suoi tre interrogativi: sulla *quidditas* della speranza, sulla modalità e misura della presenza di tale virtù nella vita di Dante, e sulle ragioni che ne hanno motivato la genesi. La centralità dell'esame sulla speranza si caratterizza per una serie di differenze rispetto alle altre due virtù teologali. Innanzitutto esso assume un valore eminentemente "esemplare", cioè incentrato sulla prassi dell'esistenza terrena, anche perché i beati non necessitano piú di speranza, essendo al cospetto di Dio (vv. 40-47):

« Poi che per grazia vuol che tu t'affronti
lo nostro Imperadore, anzi la morte,
ne l'aula piú secreta co' suoi conti,
sí che, veduto il ver di questa corte,
la spene, che là giú bene inamora,
in te e in altrui di ciò conforte,
di' quel ch'ell' è, di' come se ne 'nfiora
la mente tua, e dí onde a te venne ».

In secondo luogo, l'intervento di Beatrice puntualizza anche per gli altri due quesiti la natura individuata della speranza, riscontrabile dagli effetti concreti che essa provoca (« t'è in piacere », v. 60) ed espressa, tra l'altro, nell'intenzione testimoniale del poema (« perch' ei rapporti », v. 59), evocato anche in chiusura del canto (« e questo *apporterai* nel mondo vostro », v. 129). Infine, unica eccezione all'interno dell'esame sulle virtù teologali, è Beatrice a replicare a una delle domande dell'apostolo, la seconda (« dí come se ne 'nfiora / la mente tua », vv. 46-57), iniziativa presentata come un modo di preservare il poeta dal pericolo della « iattanza » (vv. 52-63):

« La Chiesa militante alcun figliuolo
 non ha con piú speranza, com' è scritto
 nel Sol che raggia tutto nostro stuolo:
 però li è conceduto che d'Egitto
 vegna in Ierusalemme per vedere,
 anzi che 'l militar li sia prescritto.
 Li altri due punti, che non per sapere
 son dimandati, ma perch' ei rapporti
 quanto questa virtù t'è in piacere,
 a lui lasc' io, ché non li saran forti
 né di iattanza; ed elli a ciò risponda,
 e la grazia di Dio ciò li comporti ».

Se da un lato occorre richiamare, a questo punto, quanto detto sul rischio di « praesumptio » celato nell'esercizio smodato della speranza, dall'altro va registrata un'apparente contraddizione che si realizza non molti versi dopo l'intervento di Beatrice: Dante, infatti, non esita a esporsi in prima persona, attribuendo a se stesso in misura superlativa la virtù teologale della fede (« e chi nol sa, s'elli ha la fede mia? », v. 75). Contraddizione apparente, poiché è appunto con la speranza, e non con la fede, che la « praesumptio » intrattiene un rapporto.

Veniamo alla prima risposta di Dante ai quesiti di Giacomo, la definizione della speranza (vv. 67-69):

« Spene », diss' io, « è uno attender certo
 de la gloria futura, il qual produce
 grazia divina e precedente merto.

Non mi pare esatto dire, come hanno fatto alcuni commentatori, che siamo in presenza di una traduzione “letterale” delle *Sententiae* di Pietro Lombardo; il cui passo recita infatti:

*Est enim spes certa expectatio futurae beatitudinis, veniens ex Dei gratia et meritis praecedentibus vel ipsam spem, quam natura praeit charitas, vel rem speratam, id est, beatitudinem aeternam. Sine meritis enim aliquid sperare non spes, sed praesumptio dici potest.*³³

Al di là del riproporsi del tema della « praesumptio » (ma il passo delle *Sententiae* è in genere citato nei commenti solo fino a « meritis praecedentibus ») l'aspetto essenziale che emerge dal confronto intertestuale sono le due significative “infedeltà” che Dante si concede rispetto al testo latino. Nella prima il

33. PIETRO LOMBARDO, *Sent.*, III 26 1 (in *PL*, vol. CXCII col. 811).

« veniens » di Pietro Lombardo diviene « produce »: una traduzione che, piú che opporre un principio induttivo a uno deduttivo,³⁴ mette l'accento sul "processo" che genera la speranza piú che sulla sua "origine", sulla fruizione attiva piú che sulla ricezione passiva di questa virtú. L'altra mutazione fondamentale è il passaggio da « beatitudo » a « gloria », che è parola che il *Paradiso* coniuga sistematicamente sia al regno dei beati sia (significativamente a partire dai canti di Cacciaguida) alla presenza di Dante *agens e auctor*.³⁵ Aveva ragione Achille Tartaro a osservare che la natura rastremata e anche un poco reticente della risposta dantesca lascia spazio alla « personale attesa del pellegrino-poeta », cosí come è da tenere presente l'osservazione di Aldo Vallone sul riproporsi, nel connubio tra « grazia » e « merto », di quell'endiadi di « cielo » e « terra » che ci riporta ancora ai versi iniziali del canto.³⁶

Nella replica alla seconda domanda di Giacomo, che aveva chiamato direttamente in causa Dante chiedendogli ragione dell'origine della propria speranza, ritroviamo quel rapporto mimetico tra *Scritture* e *Commedia* che abbiamo già avuto modo di osservare (vv. 70-78):

Da molte stelle mi vien questa luce;
ma quei la distillò nel mio cor pria
che fu sommo cantor del sommo duce.

"Sperino in te", ne la sua tèodia
dice, "color che sanno il nome tuo":
e chi nol sa, s'elli ha la fede mia?

Tu mi stillasti, con lo stillar suo,
ne la pistola poi; sí ch'io son pieno,
e in altrui vostra pioggia repluo ».

Innanzitutto è significativo che il testo esordisca con un riferimento a Davide, il « sommo cantor » che costituisce una sorta di *alter ego* di Dante, la cui *Com-*

34. Come propone F. DI GREGORIO, *Il canto xxv del 'Paradiso' o della dialettica cielo-terra-cielo*, in « Critica letteraria », a. xx 1992, n. 77 pp. 627-53, a p. 648.

35. Cfr. *Par.*, xv 34-36: « [...] dentro a li occhi suoi [scil. di Beatrice] ardeva un riso / tal, ch'io pensai co' miei toccar lo fondo / de la mia gloria e del mio paradiso »; ivi, xvi 1-6: « O poca nostra nobiltà di sangue, / se gloriar di te la gente fai / qua giù dove l'affetto nostro langue, / mirabil cosa non mi sarà mai: / ché là dove appetito non si torce, / dico nel cielo, io me ne gloriai »; infine ivi, xxxiii 67-72: « O somma luce che tanto ti levi / da' concetti mortali, a la mia mente / ripresta un poco di quel che parevi, / e fa la lingua mia tanto possente, / ch'una favilla sol de la tua gloria / possa lasciare a la futura gente ».

36. Vd. risp. TARTARO, *Il canto xxv*, cit., p. 675, e A. VALLONE, *'Paradiso' xxv*, in ID., *Strutture e modulazioni nella 'Divina Commedia'*, Firenze, Olschki, 1990, pp. 193-207, a p. 203.

media può a ben diritto essere considerata una seconda « *tëodia* ». ³⁷ La citazione immediatamente successiva del salmo 9 di Davide (vv. 73-74), in effetti, è riprodotta in volgare, e anticipa la sua “esecuzione”, questa volta in lingua latina, da parte del coro dei beati (« “*Sperent in te*” di sopr’ a noi s’udí; / a che rispouoser tutte le carole », vv. 98-99), che segnala la conclusione e il coronamento dell’esame sulla speranza, in una sorta di *tnesi* narrativa.

Si tratta di una sequenza che non può non indurre a pensare che Dante abbia avuto in questo frangente quasi un ruolo di “suggeritore” delle anime celesti. Questo riecheggiamento del volgare rispetto a passi del latino biblico costituisce peraltro, come è stato osservato, una costante dei canti del cielo stellato, ritrovandosi nel « Dio laudamo » di *Par.*, xxiv 113, e nel « Santo, santo, santo » di *Par.*, xxvi 69. ³⁸ Quanto ai vv. 72-74, al di là del rimando alla metafora biblica dell’acqua stillante che ne costituisce l’isotopia e di cui si è già parlato, occorre notare che qui il riferimento all’Epistola di Giacomo (il Minore) è tutt’altro che arbitrario perché in essa non si trova una specifica trattazione della speranza, come talvolta si è sostenuto: al contrario, la virtù si incarna nella concreta esperienza di vita del Dante-*agens*. Non pura e solitaria speculazione sulle Scritture, dunque, ma testimonianza resa viva dalla condivisione: « in altrui vostra pioggia repluo » (v. 78), appunto ciò che viene espresso nell’Epistola di Giacomo (« *Estote autem factores verbi, et non auditores tantum* », 1 22). ³⁹ E se è il poema a riversare la pioggia rigeneratrice della speranza sui suoi lettori, mi pare evidente che la sua funzione soteriologica possa essere sostanzialmente equiparata a quella delle Scritture.

L’ultimo quesito di Giacomo riguarda l’oggetto della speranza; la replica di Dante richiama il compimento della beatitudine, che sarà ottenuto dai beati con la resurrezione dei corpi dopo il Giudizio universale (vv. 88-96):

[...] « Le nove e le scritture antiche
pongon lo segno, ed esso lo mi addita,
de l’anime che Dio s’ha fatte amiche.
Dice Isaia che ciascuna vestita
ne la sua terra fia di doppia vesta:
e la sua terra è questa dolce vita;
e ’l tuo fratello assai vie piú digesta,

37. Cfr. soprattutto T. BAROLINI, *Dante’s poets. Textuality and truth in the ‘Comedy’*, Princeton, Princeton Univ. Press, 1984.

38. BROWNLEE, *Angels speak Italian*, cit., pp. 597-600.

39. Cfr. W.A. STEPHANY, *Paradiso’ xxv*, in *Lect. Dant. Virg., Par.*, pp. 371-87, e S. BENFELL, *Biblical truth in the examination cantos of Dante’s ‘Paradiso’*, in *DS*, vol. CXV 1997, pp. 89-109.

là dove tratta de le bianche stole,
questa revelazion ci manifesta ».

Sono qui in questione due passi delle Scritture, *Is.*, 61 6-7, e *Apoc.*, 6 11:

Vos autem sacerdotes Domini vocabimini, ministri Dei nostri dicetur vobis. Fortitudinem gentium comedetis et in gloria earum superbietis. Pro confusione vestra duplici et rubore laudabunt partem eorum; propter hoc in terra sua duplicia possidebunt laetitia sempiterna erit eis.

Et datae sunt illis singulae stolae albae, et dictum est illis ut requiescerent tempus adhuc modicum, donec impleantur conservi eorum et fratres eorum, qui interficiendi sunt sicut et illi.

Gli interpreti hanno di norma osservato come l'accostamento dei passi di *Isaia* e dell'*Apocalisse* (di quest'ultimo libro in realtà si citano spesso versetti incongrui, tratti dai capitoli 3 e 7) non appaia giustificato, poiché il « duplicia » del primo difficilmente può riferirsi alla « doppia vesta » e alle « bianche stole », significando, nel contesto specifico, beni terreni, eredità materiali.⁴⁰ In conseguenza di ciò, alcuni studiosi hanno interpretato il « segno » del v. 89 come *signum* biblico, attribuendo a Dante stesso il ruolo di artefice della significazione: il poeta avrebbe infatti, prendendosi una libertà esegetica almeno pari a quella dei Padri della Chiesa, accostato due passi simbolicamente eterogenei per piegare le Scritture ai propri fini interpretativi.⁴¹ V'è anche chi ha ricordato che nel passo di *Isaia*, poco dopo (61 10), si ritrovino le parole « et exultabit anima mea in Deo meo, quia induit me *vestimentis salutis* », ma questa pare una soluzione di compromesso.⁴²

Una vera svolta nell'interpretazione di questi versi si deve ad Anna Maria Chiavacci Leonardi, che ha mostrato come l'accostamento tra i brani di *Isaia* e dell'*Apocalisse* fosse – cito – « vulgato nella tradizione esegetica cristiana », indicando in particolare un passo dei *Dialogi* di Gregorio Magno (iv 25) che coincide con l'interpretazione dantesca.⁴³ Da parte mia aggiungo una testimonianza, senza avere alcuna prova della possibilità che tale testo fosse noto a Dante, un *Sermo* pseudo-agostiniano che mi pare rilevante perché coniuga, a

40. Vd. M. BAMBECK, 'Paradiso' xxv, 91 ff.: « Dice Isaia... » oder das Doppelgewand der Seele, in ID., *Wiesel und Werwolf. Typologische Streifzüge durch das romanische Mittelalter und die Renaissance*, hrsg. von F. WOLFZETTEL und H.-J. LOTZ, Stuttgart, Steiner, pp. 290-301.

41. Vd. L. BATTAGLIA RICCI, 'Paradiso' xxv, vv. 86-96, in GSLI, vol. CXLIX 1972, pp. 333-38.

42. Ad es. SINGLETON, vol. III p. 407.

43. Vd. CHIAVACCI LEONARDI, *Canto xxv*, cit., p. 490, e EAD., *Le bianche stole. Saggi sul 'Paradiso' di Dante*, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2010, pp. 133-36.

commento della finale resurrezione dei corpi, l'interpretazione congiunta di *Isaia* e *Apocalisse* alla preliminare liberazione dal peccato tramite il sacramento battesimale:

Et datae sunt illis singulae stolae albae. Per «stolas albas» debemus intelligere mercedem Baptismi, praemium martyrii, mercedem aeternorum, et gaudium coelestis patriae. Habent ergo ante resurrectionem sancti singulas stolas; quia in sola anima adhuc aeternis beatitudinibus perfruuntur: postea autem accepturi sunt binas, quando receptis corporibus immutabiles erunt in anima, et incorruptibiles in corpore. De hoc Isaias, «In terra sua duplicia possidebunt» [Is., 61 7].⁴⁴

Dono del battesimo, premio delle sofferenze ricevute, gloria eterna della patria celeste: di nuovo siamo riportati al contesto dei versi iniziali del nostro canto. Anche in questo caso, dunque, il poeta non parrebbe limitarsi a seguire un'esegesi consolidata, ma trascoglierebbe e adatterebbe le *auctoritates* scritturali in funzione delle sue esigenze poetiche.

4. *L'apparizione di san Giovanni e l'accecamento di Dante.* L'ultima sequenza del canto si apre con una complicata similitudine astronomica che equipara la presenza luminosa di Giovanni a un secondo, ipotetico sole, capace di illuminare completamente l'emisfero rivolto alla costellazione del Cancro, in inverno, e a produrre così un mese intero di luce continuata, dal momento che il primo sole si trova nell'opposto emisfero rivolto verso la costellazione del Capricorno (vv. 100-8):

Poscia tra esse un lume si schiarì
 sí che, se 'l Cancro avesse un tal cristallo,
 l'inverno avrebbe un mese d'un sol dí.
 E come surge e va ed entra in ballo
 vergine lieta, sol per fare onore
 a la novizia, non per alcun fallo,
 così vid' io lo schiarato splendore
 venire a' due che si volgieno a nota
 qual conveniesi al loro ardente amore.

In virtù della sua posizione mediana, il canto xxv riunisce tutti e tre gli apostoli. Pietro, Giacomo e Giovanni danzano di fronte a Dante come le virtù teologiche, che essi rappresentano, avevano fatto nel *Purgatorio* davanti a Beatrice (*Purg.*, xxix 121-29). Giovanni è presentato come «colui che giacque sopra il

44. PSEUDO-AGOSTINO, *Sermones de sanctis*, CCXXI 2 (in *PL*, vol. xxxix col. 255).

petto / del nostro pellicano » (vv. 113-14), versi notevoli per almeno due aspetti: in primo luogo, perché ritorna il mimetismo tra *Commedia* e Scritture di cui si è parlato: è appunto nel vangelo di Giovanni, infatti, che l'apostolo Giovanni è rappresentato « recumbens [...] in sinu Iesu » (*Io.*, 13 25), poco prima che questi denunci il tradimento di Giuda; secondariamente, è in virtù di questo rimando alla figura di Cristo, realizzato per mezzo della significazione obliqua dei bestiari, che il poeta richiama nuovamente il tema della resurrezione della carne.⁴⁵

D'altra parte il verbo « giacque » sembra fissare la *Stimmung* prevalente nel finale del canto: quella di una fissità colma d'attesa. Beatrice è paragonata a una « sposa tacita ed immota » (v. 111); il suo sguardo rimane fermo sulla danza dei tre apostoli prima e dopo avere pronunciato le parole con cui presenta Giovanni a Dante (vv. 115-17); movimento e suono del « giro » degli apostoli si interrompono istantaneamente come accade a dei rematori al comando d'un fischio (vv. 130-35):

A questa voce l'inflammato giro
si quietò con esso il dolce mischio
che si facea nel suon del trino spiro,
 sí come, per cessar fatica o rischio,
li remi, pria ne l'acqua ripercossi,
tutti si posano al sonar d'un fischio.

Quest'ultima pare una similitudine inconsueta per la sua pregnante fisicità, sorprendente dopo l'accumulo di notazioni puramente visive dei versi precedenti (« vista », v. 116; « adocchia », v. 118; « vedere », v. 119; « vedere non vedente », v. 120; « t'abbagli », v. 122; « veder », v. 123) e successivi (« veder », vv. 137 e 138).

All'apparire di Giovanni, Dante tenta di scorgere, all'interno della veste di luce che lo fascia, il suo corpo mortale, forse inscenando come *agens* l'episodio tramandato da alcune leggende medievali (tra queste lo *Speculum historiale* di Vincenzo di Beauvais o la *Legenda aurea*), che avevano narrato l'assunzione in cielo in carne e ossa dell'apostolo prima della sua morte sulla base di un fraintendimento di *Io.*, 21 21-23 (vv. 118-26):⁴⁶

45. Com'è noto, nel *Physiologus* è detto che la femmina del pellicano prima uccide i piccoli, e poi li resuscita col proprio sangue.

46. Vd. P.J. TOYNBEE, *Dante and the legend of St. John the Evangelist* (*Par.* xxv, 100-2; 112-124), in *Id.*, *Dante studies*, Oxford, Clarendon Press, 1921, pp. 92-95, e R. JACOFF, *Dante and the legend(s) of St. John*, in *DS*, vol. cxvii 1999, pp. 45-57.

Qual è colui ch'adocchia e s'argomenta
 di vedere eclissar lo sole un poco,
 che, per veder, non vedente diventa;
 tal mi fec' io a quell' ultimo foco
 mentre che detto fu: « Perchè t'abbagli
 per veder cosa che qui non ha loco?
 In terra è terra il mio corpo, e saragli
 tanto con gli altri, che 'l numero nostro
 con l'eterno consiglio proposito s'agguagli.

La domanda che dobbiamo porci ora è questa: perché Dante rappresenta drammaticamente questo errore, che lo porta alla cecità, dopo che la speranza gli si era mostrata come visione chiara e distinta e dopo che nel brillante esito dell'esame su questa virtù il poeta aveva mostrato una straordinaria capacità di discernimento, rappresentata proprio in termini di capacità visiva?⁴⁷ In effetti nelle battute conclusive del canto sarà lo stesso Giovanni a ribadire che Cristo e la Vergine sono le uniche due creature salite al cielo con il proprio corpo.

Dante dunque qui si fingerebbe ingannato dalla falsa interpretazione di un passo del vangelo di Giovanni per ribadire una certezza dogmatica (in particolare, il proprio culto mariano). Ma possiamo accontentarci di una simile spiegazione, che pone la poesia della *Commedia* in una posizione totalmente ancillare rispetto alla teologia e attribuisce allo stesso Dante una tale goffaggine interpretativa, dopo che per tutto il canto, come abbiamo visto, egli ha saputo penetrare il senso recondito delle Scritture e coniugare con estrema libertà e competenza tanti *loci paralleli* biblici? Se proviamo a leggere il passo evangelico che dovrebbe aver suscitato l'errore di Dante, i dubbi aumentano (*Io.*, 21 21-23):

Hunc ergo, cum vidisset, Petrus dicit Iesu: « Domine, hic autem quid? ». Dicit ei Iesus: « Si sic eum volo manere donec veniam, quid ad te? Tu me sequere ».
Exivit ergo sermo iste in fratres quia discipulus ille non moritur. Et non dixit ei Iesus "non moritur" sed "si sic eum volo manere donec venio, quid ad te?".

Il brano biblico è inequivocabile, e presenta esplicitamente la mancata morte di Giovanni come una diceria. Mi pare che il nodo cruciale di questo problema consista in una questione che Dante lascia implicita ma che molti Padri della Chiesa trattano ampiamente, ovvero l'inoperatività, per dir così, della speran-

47. Cfr. i seguenti passaggi del canto: « [...] *veduto* il ver di questa corte » (v. 43); « però li è conceduto che d'Egitto / vegna in Ierusalemme *per vedere* » (vv. 55-66); « Da molte stelle *mi vien questa luce* » (v. 70); « [...] Le nove e le scritture antiche / pongon lo segno, ed esso lo mi addita, / de l'anime che Dio s'ha fatte amiche » (vv. 88-89); « questa rivelazion *ci manifesta* » (v. 96).

za nei beati. I beati, grazie alla loro condizione privilegiata, non hanno più bisogno né di fede né di speranza; anche la ricongiunzione con il loro corpo dopo la fine dei tempi non è qualificabile come speranza, bensì come certezza. Non così, naturalmente, per coloro che si trovano ancora entro un orizzonte terreno. San Paolo, in un passo cruciale della Lettera ai Romani ripreso da Agostino per dimostrare la stretta interdipendenza di fede, speranza e carità e poi, grazie al passo agostiniano, da Pietro Lombardo proprio nella *Distinctio* 26 da cui Dante trae la propria definizione di speranza, presenta una formula di estrema efficacia, “chi spera, non vede”:

De spe quoque ait Apostolus: « Spes quae videtur, non est spes: quod enim videt quis, quid sperat? Si autem quod non videmus speramus, per patientiam expectamus » [Rom., 8 24]. Cum ergo bona nobis futura esse creduntur, nihil aliud quam sperantur. Iam de amore quid dicam, sine quo fides nihil prodest? Spes vero esse sine amore non potest. [...] Propter quod et apostolus Paulus fidem quae per dilectionem operatur [Gal., 5 6] approbat atque commendat, quae utique sine spe non potest esse. Proinde nec amor sine spe est nec sine amore spes, nec utrumque sine fide.⁴⁸

Gli uomini, nella loro esistenza terrena, dunque, non vedono ma possono sperare, mentre i beati vedono ma non possono sperare. Dante, tuttavia, si trova in una condizione che né san Paolo né altri avrebbero potuto immaginare: si trova, cioè, « con le due stole nel beato chiostro » (v. 127), vale a dire che è l'unica creatura dell'universo a godere, benché temporaneamente, del privilegio di Cristo e della Vergine di risiedere in paradiso con l'anima e con il corpo.

Ecco che, allora, il tentativo di vedere nell'apparizione luminosa di Giovanni anche il suo corpo mortale mi pare costituisca una velata allusione alla condizione-limite, alla sfida che il viaggio stesso di Dante rappresenta. L'accecamento del poeta è descritto, nella similitudine dei vv. 118-20, attraverso l'immagine dell'eclisse: esso è, cioè, provocato paradossalmente da un adombramento, non da un incremento della luce: lo stesso paradosso rappresentato emblematicamente dal v. 120: « per veder, non vedente diventa ». Il paradosso è legittimo perché rispecchia la condizione di chi da un lato vede, o crede di vedere, qualcosa che non esiste (il corpo glorioso di Giovanni), dall'altro subisce un accecamento che lo costringe a ricordare la propria condizione umana di creatura ancora bisognosa di speranza, come avevano insegnato Paolo e Agostino. Perdendo la vista, il poeta smarrisce dolorosamente anche la possibilità di confortarsi tramite la contemplazione di Beatrice (vv. 136-39). Il

48. AGOSTINO, *Enchiridion ad Laurentium (De fide, spe et caritate)*, VIII, in *PL*, vol. XI col. 235.

“corpo glorioso” è un limite che solo la volontà divina può fissare: la replica di Giovanni (« in terra è terra il mio corpo », v. 124), nella sua perentorietà tautologica, punta il dito su quella frontiera invalicabile, e costituisce il rovescio della precedente, euforica affermazione dantesca: « ciascuna vestita / *ne la sua terra* fia di doppia vesta: / e *la sua terra* è questa dolce vita » (vv. 91-93).

Ma il poema che ha inteso unire « cielo » e « terra », esaltare l'umano nel divino, la pienezza del corpo nell'immaterialità dei cieli, non rinuncia nemmeno nella conclusione del nostro canto a indicare l'esperienza terrena come necessario fondamento delle realtà ultime della resurrezione e della beatitudine celeste: la commozione dantesca per non poter vedere presso di sé la diletta presenza dell'amata vale come conferma estrema del carattere dinamico e immanente della poesia dantesca.

STEFANO PRANDI

★

Postilla bibliografica. Sul rapporto dei versi iniziali con le *Rime* dantesche, cfr. J.A. SCOTT, *Understanding Dante*, Notre Dame, Univ. of Notre Dame Press, 2004, pp. 97 sgg.; partic., sul significato da attribuire al v. 2, cfr. C. CUINI, *Al quale ha posto mano e cielo e terra* (*Par.* xxv, 2), in *Novità nella 'Divina Commedia'. Acrostici e motivi polemiaci*, Roma, Serarcangeli, 1993, pp. 198-203; R. HOLLANDER, « *Al quale ha posto mano e cielo e terra* » (*Paradiso* 25,2), in « *Electronic Bulletin of the Dante Society of America* », Jan. 1997 (consultabile al sito <http://www.princeton.edu/~dante/ebdsa/rh97.htm>). Per quanto riguarda invece la figura di Giacomo, cfr. ID., *Allegory in Dante's 'Commedia'*, Princeton, Princeton Univ. Press, 1969, pp. 64-66; D. CONRIERI, *San Giacomo e la speranza: osservazioni su 'Par.' xxv, vv. 13-99*, in *GSLI*, vol. CXLVIII 1971, pp. 309-15; K.D. UTTI, *The Codex Calixtinus and the european St. James the Major*, in “*De sens rassis*”. *Essays in honor of Rupert T. Pickens*, ed. K. BUSBY et al., Amsterdam, Rodopi, 2005, pp. 645-66. Sulla « *tëodia* » del v. 73, cfr. M. DAVID, *Dante et sa théodie*, in *Omaggio a Gianfranco Folena*, Padova, Editoriale Programma, 1993, vol. I pp. 429-46. Infine, sulla cecità di Dante nella parte del canto, cfr. J. GAFFNEY, *Dante's blindness in 'Paradiso' xxv-xxvi. An allegorical interpretation*, in *DS*, vol. XCI 1973, pp. 101-12, e ARIANI, *Lux*, pp. 291 sgg.

S. P.

CANTO XXVI

« A LA RIVA » DEL « DIRITTO » AMORE*

Ma io, perché venirvi? o chi 'l concede?
Io non Enèa, io non Paulo sono.

(*Inf.*, II 31-32)

1. Il viaggio è appena iniziato, ma il timore della propria indegnità interrompe subito la guerra del cammino e della pietà; così quell'impresa che fu tanto rapida nel cominciare viene frenata, quasi interrotta, dal dubbio che attanaglia la mente. Solo dopo le rassicurazioni di Virgilio, Dante acquisisce consapevolezza della grazia che Dio gli ha concesso, quella grazia che al termine del lungo e faticoso itinerario oltremondano gli darà il privilegio di fissare lo sguardo nel mistero della Trinità divina.

« Io non Paulo sono ». Ma, alla costruzione dell'identità del personaggio e dell'autore, non c'è dubbio che contribuisca anche il modello paolino, tanto che l'esperienza del *vas electionis*, percepita come inattuabile all'inizio del cammino, progressivamente si rivela invece analogicamente possibile. Il modello di san Paolo si riconosce soprattutto nella terza cantica e si riverbera in punti nodali dell'ascesa paradisiaca. Se già nei primi versi del *Paradiso* viene ripreso il *raptus* dell'apostolo, così come era stato riferito dallo stesso protagonista in *II Cor.*, 12 2-4,¹ non poteva mancare nella *Commedia* l'altro evento decisivo della vita di Saulo di Tarso: l'accecamento sulla via di Damasco e il successivo risanamento della vista grazie all'intervento di Anania ispirato da Dio (*Act.*, 9 1-19).

Dante si appropria di quel racconto e lo rifrange in due punti cruciali della sua narrazione: tra la fine del xxv e l'inizio del xxvi canto del *Paradiso*, quando,

* *Lectura* tenuta alla Casa di Dante in Roma domenica 1° febbraio 2009. Il testo completo di qualche passaggio omissso per ragioni di tempo e integrato dalle note venne poi pubblicato in D. PIROVANO, *Dante e il vero amore. Tre letture dantesche*, Pisa-Roma, Serra, 2009, pp. 91-126. Viene qui riproposto con adattamento ai criteri della silloge di nuova destinazione. Pochi, essenziali, gli aggiornamenti bibliografici.

1. Cfr. *Par.*, I 4-6 (« 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 »), e *II Cor.*, 12 2-4 (« scio hominem in Christo ante annos quattuordecim sive in corpore nescio sive extra corpus nescio Deus scit raptum eiusmodi usque ad tertium caelum et scio huiusmodi hominem sive in corpore sive extra corpus nescio Deus scit quoniam raptus est in paradysum et audivit arcana verba quae non licet homini loqui »). Il passo paolino è ripreso anche nell'Epistola a Cangrande (*Ep.*, XIII 79).

accecato dalla luce di san Giovanni, si appresta a rispondere alle domande che l'apostolo gli porrà sulla carità in attesa che Beatrice gli ridoni, rafforzata, la vista; e nel canto xxx, quando, appena entrato nell'Empireo, Dante è avvolto da una luce che lo acceca. Ora, però, se nel passo di *Par.*, xxx 49-51 («così mi circumfulse luce viva, / e lasciommi fasciato di tal velo / del suo fulgor, che nulla m'appariva»), Dante isola dal racconto biblico solo l'istante della folgorazione di Saulo, come dimostra la precisa citazione di *Act.*, 9 3 («et subito circumfulsit eum lux de caelo»),² nell'episodio di intensa tensione emotiva che salda insieme i canti xxv e xxvi del *Paradiso* emergono più spiccatamente il prolungato accecamento e il ruolo salvifico di Beatrice novella Anania.

Come Saulo rimase tre giorni senza vedere («et erat tribus diebus non videns et non manducavit neque bibit», *Act.*, 9 9), così il venir meno della facoltà visiva di Dante, provocato dalla luce di san Giovanni, acquista un risalto particolare per intensità e per durata, che lo distingue dai plurimi e momentanei scacchi della vista che il personaggio ha subito e subirà nel corso del suo viaggio: l'accecamento inizia negli ultimi versi (118-39) del canto xxv e si prolunga fino al v. 81 del canto xxvi, per un totale di 103 versi. Questo episodio risulta evidente, però, non solo per la sua estensione, ma anche per le sue implicazioni narrative, e simboliche, perché Dante in condizione di cecità affronta l'esame sulla carità rispondendo alle domande di san Giovanni.³

Il lungo periodo di accecamento richiama alla memoria un altro episodio cruciale del viaggio, quando Dante, immerso nella densa nube di fumo che avvolge la terza cornice del purgatorio, si affida a Virgilio, la «scorta [...] saputa e fida» (*Purg.*, xvi 8), che offre al pellegrino disorientato non soltanto la mano, ma l'omero, al quale egli possa appoggiarsi. In questo modo, sorretto dalla sua guida, Dante ascolterà, senza poterlo vedere, Marco Lombardo gettare i fondamenti di quel discorso sull'amore che poi lo stesso Virgilio pronuncerà nei due canti successivi. Nel cielo stellato, però, l'accecamento si configura

2. Negli *Atti degli Apostoli*, l'episodio della folgorazione di Saulo sulla via di Damasco è narrato in altri due luoghi: *Act.*, 22 6-16 e 26 12-18. In entrambe queste versioni ritorna il verbo *circumfulgeo*. Partic. in *Act.*, 22 6 («et adpropinquante Damasco media die subito de caelo circumfulsit me lux copiosa») e 26 13 («die media in via vidi rex de caelo supra splendorem solis circumfulsisse me lumen»). Secondo G. LEDDA, *L'ineffabilità della "visio Dei" e lo scacco del "geomètra"*, in ID., *La guerra della lingua. Ineffabilità, retorica e narrativa nella 'Commedia' di Dante*, Ravenna, Longo, 2002, pp. 299-319, a p. 302, la scelta del verbo «circumfulse» ribadisce «l'importanza dell'approdo finale al modello paolino anche per gli scacchi visivi di Dante personaggio».

3. F. FIGURELLI, *Il canto xxvi del 'Paradiso'*, in ID., *Studi danteschi*, Napoli, Ist. Univ. Orientale, 1983, pp. 357-77, a p. 359, ha messo giustamente in risalto l'episodio e ha parlato di «vero tema narrativo e di grande portata, sia per la sua estensione, sia per i sensi allegorici di cui foltamente l'investono i numerosi particolari che seguono».

ben piú drammatico, se non altro perché qui non sono le condizioni esterne a provocare il buio, ma perché l'intensissima luce sfolgorante di Giovanni ha abbacinato Dante, e così il pellegrino celeste non può che rimanere profondamente turbato quando, rivoltosi a guardare la sua guida Beatrice, si rende conto di non poterla vedere, benché le fosse vicino, e per di piú nel mondo felice, un turbamento messo in risalto dall'antitesi ravvicinata « per veder / non poter veder », resa tra l'altro piú evidente dallo schema accentuativo dei due versi, e dalla marcata allitterazione prima del fonema *m* e poi del fonema *v*. Si leggano i versi conclusivi di *Par.*, xxv 136-39:

Ahi quanto ne la mente mi commossi,
quando mi volsi per veder Beatrice,
per non poter veder, benché io fossi
presso di lei, e nel mondo felice!

La guida potrebbe intervenire, ma non interviene. Beatrice così sollecita ad aiutare Dante durante i due esami precedenti, assumendosi prima il ruolo di mediatrice tra l'esaminatore e l'esaminando (*Par.*, xxiv 34-45 e xxv 28-33), e poi addirittura quello di partecipante attiva all'esame della speranza, quando risponde lei stessa alla seconda domanda di san Giacomo (ivi, xxv 49-63), ora tace; un silenzio piú che eloquente e un mancato coinvolgimento reso piú appariscente dalla drammatica situazione in cui viene a trovarsi il *viator*.

Perché Beatrice non interviene? Dante ha fissato acutamente i suoi occhi nella luce di san Giovanni ed è rimasto abbagliato. Risolto il dubbio e sfatata la leggenda dell'assunzione corporea dell'apostolo, però, la facoltà visiva del celeste pellegrino non viene immediatamente restituita né dall'evangelista né dalla guida. Questo stato di perdurante cecità, del tutto eccezionale, non può dunque essere semplicemente un effetto magari colpevole della curiosità di Dante, come è stato interpretato da Francesco Torraca⁴ – una curiosità del resto prontamente soddisfatta –, ma ha un significato preciso che emerge in relazione al successivo esame sulla carità: solo al termine di esso infatti Dante recupererà, rafforzata, la vista per intervento di Beatrice.

Per rispondere alla domanda e per capire non solo il ruolo della guida ma anche il senso del prolungato accecamento, mi pare opportuno riflettere su un particolare del racconto che precede l'eclissarsi della vista di Dante. La luce

4. Cfr. TORRACA, ch. a *Par.*, xxvi 1-3: « Dante aveva voluto co' suoi occhi verificare se nella fiamma stesse non solo lo spirito, ma anche il corpo di S. Giovanni; era stato, quello, un movimento di curiosità tutta terrena, una dimenticanza momentanea delle cose celesti, del fine altissimo, pel quale tre apostoli erano discesi a lui nel cielo cristallino, e lo interrogavano. Il suo temporaneo accecamento si può considerare come punizione di questa colpa involontaria ».

dell'apostolo Giovanni sfavilla, si avvicina e quindi si unisce alle altre due di Pietro e di Giacomo che sono già presso Dante e che danzano e cantano con il ritmo che si conviene al loro intenso amore. Il movimento dell'apostolo della carità è paragonato, per la sua grazia, a quello di una fanciulla che si alza ed entra nella danza per rendere onore alla novella sposa. In questo quadro, dice il poeta, « e la mia donna in lor tenea l'aspetto, / pur come sposa tacita e immota » (*Par.*, xxv 110-11). Beatrice, dunque, agli occhi di Dante è come una sposa.

Un termine così fortemente connotato riferito a Beatrice era stato usato una sola altra volta nel poema, poco prima della sua epifania nel paradiso terrestre, quando il seniore che impersona il *Cantico dei cantici* la invoca con le parole di un versetto del biblico poemetto d'amore (*Cant.*, 4 8): « e un di loro, quasi da ciel messo, / “*Veni, sponsa, de Libano*” cantando / gridò tre volte, e tutti li altri appresso » (*Purg.*, xxx 10-12). È un invito « di carattere squisitamente nuziale », ⁵ e non a caso all'apparizione della sua donna Dante avverte la forza possente dell'antico amore. Ma subito dopo quella sposa diviene un ammiraglio, che in atto regalmente protervo rimprovera con aspre parole e accusa senza remore. Quell'antico amore, che suscita nell'*agens* un profondo brivido, deve infatti essere ancora completamente purificato, per essere poi confessato e manifestato davanti all'apostolo della carità.

Allora la ripresa del termine “sposa” in questo punto del viaggio paradisiaco non è priva di significato. In questo rinnovato contesto nuziale, Beatrice-sposa, tacita e immota, ascolterà Dante in prima persona parlare d'amore: qui infatti egli dirà le sue parole definitive.⁶ Sosterrà l'argomentazione privo della vista sensibile, ma al contrario di quei « ciechi che si fanno duci » – coloro che avevano creduto che ciascun amore fosse « in sé laudabil cosa » (vd. *Purg.*, xviii 18 e 36) – Dante confesserà e dimostrerà che il vero amore è *caritas*. La navigazione attraverso le acque perigliose dell'amor torto è giunta finalmente alla riva, la riva del diritto amore. E ancora: Dante ha qui la comprensione

5. L. PERTILE, *La puttana e il gigante. Dal 'Cantico dei cantici' al paradiso terrestre di Dante*, Ravenna, Longo, 1998, p. 57.

6. Cfr. A. GESSANI, *Dante, Guido Cavalcanti e l'“amoroso regno”*, Macerata, Quodlibet, 2004, pp. 268-69: « si può dire che con questo canto [*Par.*, xxvi] si conclude il lungo, articolato esame che Dante ha compiuto, nella *Commedia*, sull'amore, con l'episodio di Francesca rivedendo l'itinerario che avrebbe potuto essere anche il suo, se fosse rimasto ai principi dell'amore cortese, con la lezione di Virgilio illuminando i processi buoni e cattivi dell'amore stesso in quanto amore per cose terrene, con le risposte all'esame di S. Giovanni mostrando qual è il fine ultimo, per la natura e per l'autorità delle Scritture, della *charitas* ».

definitiva e completa della sua esperienza d'amore per Beatrice,⁷ quella donna alla cui vista si sentiva pervaso da una fiamma di carità, tanto da sentirsi disposto al perdono verso chiunque l'avesse offeso e tanto da rispondere, forse allora piú inconsapevolmente che consciamente, con la semplice parola « Amore » a chi gli avesse chiesto qualsiasi cosa (*V.n.*, XI 1):

Dico che quando ella apparia da parte alcuna, per la speranza de la mirabile salute nullo nemico mi rimanea, anzi mi giugnea una fiamma di caritate, la quale mi faceva perdonare a chiunque m'avesse offeso; e chi allora m'avesse domandato di cosa alcuna, la mia risponsione sarebbe stata solamente "Amore", con viso vestito d'umilitade.

Ora tutto è chiaro. Ora quell'amore che lo ha infiammato fin da fanciullo viene interpretato nel suo senso vero e definitivo. Davanti al principe della carità, Dante rilegge la sua storia d'amore per Beatrice alla luce del vero amore: la *caritas*. Non a caso, dunque, Dante ricorda subito il primo sguardo d'amore (« occhi, che fuor porte / quand' ella entrò col foco ond' io sempr' ardo » *Par.*, xxvi 14-15) e non a caso Beatrice, novella Anania, al termine dell'esame restituirà a Dante la vista, potenziandola, e lo farà non con l'imposizione delle mani, ma con i suoi occhi. L'intera esperienza d'amore è racchiusa in due sguardi: quel primo lontano sguardo, che come il sole gli scaldò per la prima volta il petto d'amore (cfr. *Par.*, III 1), e questo sguardo salvifico che risana e dona la capacità di poter vedere i misteri piú alti.

Dunque Dante, in questo momento drammatico e cruciale del suo viaggio, nonostante la perdita della vista, ha saputo mantenere viva la luce della sua ragione, tra l'altro ben due volte richiamata da san Giovanni,⁸ e non si è smarrito, a differenza di quei maestri, o sedicenti tali, che sono ciechi e che quindi non possono riconoscere la verità. Nel passo già ricordato di *Purg.*, XVI 10-15, Dante era come un cieco che seguiva la sua guida-ragione per non smarrirsi e grazie a lui poi aprì gli occhi per comprendere il mistero dell'amore.⁹ Ora, di nuovo cieco, drammaticamente cieco, dimostra in prima persona che la sua esperienza di uomo e di poeta d'amore è approdata alla riva diritta.

Beatrice, novella Anania, e sposa, suggella con il suo sguardo risanatore il nuovo poeta d'amore, del vero amore. Se Saulo di Tarso riaprendo gli occhi fu un uomo nuovo, tanto da mutare nome, e scoprì il senso della sua vita e

7. S. VALERIO, *Lingua, retorica e poetica nel canto xxvi del 'Paradiso'*, in *LA*, n.s., n. 22 2003, pp. 83-104, a p. 98, parla di « comprensione definitiva e completa del ruolo salvifico di Beatrice ».

8. Vd. *Par.*, xxvi 6 (« ben è che ragionando la compense »), e 21 (« di ragionare ancor mi mise in cura »).

9. Vd. almeno E. MALATO, « *Sí come cieco va dietro a sua guida / per non smarrirsi [...]* ». *Lettura del canto xvi del Purgatorio*, in *ID.*, *Studi*, pp. 216-57, alle pp. 219-27.

della sua missione nel grande progetto divino della storia, Dante, riaprendo gli occhi, si accorge non solo di avere la vista potenziata, che gli servirà per accedere ai piú alti misteri del cosmo e della divinità, ma anche di essere riconosciuto poeta d'amore, del vero amore che salva e dona vita. Come Paolo sarà consacrato al suo apostolato da Pietro, Giacomo e Giovanni,¹⁰ cosí Dante davanti agli stessi apostoli, vergini liete attorno a Beatrice sposa tacita e immota, è definitivamente consacrato nuovo poeta dell'amore.

2. Dopo questa premessa, indispensabile per cercare di chiarire il significato dell'intero episodio che raccorda i due canti xxv e xxvi e le circostanze in cui si svolge il terzo esame di Dante, incominciamo la lettura (vv. 1-12):

Mentr' io dubbiava per lo viso spento,
de la fulgida fiamma che lo spense
uscí un spiro che mi fece attento,
dicendo: « Intanto che tu ti risense
de la vista che hai in me consunta,
ben è che ragionando la compense.
Comincia dunque; e dí ove s'appunta
l'anima tua, e fa ragion che sia
la vista in te smarrita e non defunta:
perché la donna che per questa dia
region ti conduce, ha ne lo sguardo
la virtù ch'ebbe la man d'Anania ».

'Mentre ero dubbioso e timoroso a causa della vista che era in me spenta, dalla sfolgorante luce che l'aveva abbagliata uscí una voce¹¹ che attirò la mia attenzione, dicendo: « Intanto che tu riacquisti la facoltà della vista che hai consumata guardando intensamente verso di me, è bene che tu compensi lo smarrimento della vista sensibile con l'uso di quella intellettuale, esercitando la ragione. Comincia dunque; e di' dove la tua anima si protende con il desiderio come a suo termine, e fa' conto che la tua capacità visiva sia in te smarrita temporaneamente e non perduta per sempre: perché la donna che per questa

10. Cfr. *Gal.*, 2 9: « et cum cognovissent gratiam quae data est mihi Iacobus et Cephas et Iohannes qui videbantur columnae esse dexteris dederunt mihi ».

11. Il lessema « spiro » è disseminato non casualmente nei tre canti dell'esame, ed è uno dei tanti indizi del voluto raccordo. Cosí in *Par.*, xxiv 31-33, Dante utilizza il termine per esprimere la voce di san Pietro: « il foco benedetto / a la mia donna dirizzò lo spiro, / che favellò cosí com'i' ho detto ». In *Par.*, xxv 131-32, poi, il « trino spiro » esprime le voci unisone dei tre apostoli che formano una dolce armonia: « il dolce mischio / che si facea nel suon del trino spiro ».

divina regione ti conduce possiede nei suoi occhi la stessa virtù risanatrice che ebbe la mano di Anania per la vista di Paolo »’.

Il canto precedente si conclude con un intenso brivido, che senza soluzione di continuità apre il nuovo.¹² Dante si trova in uno stato di incertezza e di timore, reso da quel verbo « dubbiare », che, come in altri luoghi del poema, condensa in sé entrambi i significati;¹³ e soprattutto dalla marcata evidenza del campo semantico della vista (« viso », v. 1; « vista », vv. 5 e 9; « sguardo », v. 11),¹⁴ una vista che però risulta drammaticamente offuscata, come dimostrano i termini « spento » (v. 1), « spense » (v. 2), « consunta » (v. 5), « defunta » (v. 9), tutti messi in rilievo dalla posizione in fine di verso.

Le parole di san Giovanni però sono rassicuranti. Dante è invitato a compensare il momentaneo smarrimento della vista sensibile con l’esercizio di quella intellettuale, e può confidare nella sua guida, che, benché ora sia tacita e immota, ha nel suo sguardo la virtù che ridona la luce degli occhi. La compensazione richiesta – da notare il verbo « compense » in posizione di rilievo a fine v. 6 – non può essere ottenuta con un semplice dialogare, ma con un ben preciso uso della ragione.¹⁵ La promessa di recuperare la vista sensibile è già una certezza ed essa lascia traccia nella stessa disposizione delle parole all’interno della quarta terzina: infatti del già rilevato campo semantico della vista, lo « sguardo » risanatore di Beatrice è l’unico termine che compare in posizione forte a fine verso, ribaltando la disposizione “vista-offuscamento” attiva nelle prime tre terzine.

La prima domanda dell’apostolo è sintetica, però spicca non solo per il forte *enjambement* dei vv. 7-8, ma anche e soprattutto per il valore connotativo di « s’appunta ».¹⁶ Già il Tommaseo, nella nota conclusiva al canto xxvi (to. III p. 2040), lo metteva in rilievo scrivendo: « Bello l’*appuntarsi* dell’anima, sottintendendo e l’oggetto e il perché dell’amore; parola che potentemente

12. Nelle edizioni moderne del poema l’unione dei due canti è messa in evidenza anche graficamente dal punto esclamativo che chiude *Par.*, xxv 139. È uno dei pochi casi della *Commedia* in cui un canto non finisce con un punto fermo.

13. Il verbo esprime insieme esitazione e timore come in *Inf.*, iv 18, e *Purg.*, xx 135. Cfr. L. ONDER, s.v. *Dubbiare*, in *ED*, vol. II p. 601.

14. Di questa « singolare e sintomatica insistenza » parlò già G. GETTO, *Il canto della carità*, in *Id.*, *Aspetti della poesia di Dante*, Firenze, Sansoni, 1966, pp. 103-22, a p. 104.

15. Alcuni commentatori, come per es. Scartazzini-Vandelli, Mattalia, Chimenz, Giacalone, invece interpretano, secondo me meno bene, il « ragionando » del v. 6 come ‘conversando’, ‘discorrendo’.

16. Cfr. G. RATI, *Canto xxvi*, in *Lect. Dant. Neap., Par.*, pp. 501-19, a p. 504: « la prima domanda di San Giovanni al poeta spicca per la posizione di forte rilievo, accentuato dall’*enjambement*, dei due emistichi nei quali è formulata [...] e per l’incisività di una parola, *s’appunta* » (corsivi nel testo).

congiunge le idee di moto e di fermezza, di forza e d'acume », ma nel significato complessivo del poema il verbo « s'appunta », denominale da *punto*, si iscrive in un ben preciso itinerario semantico. Come è stato già opportunamente dimostrato, il termine *punto* nelle sue diverse valenze grammaticali è ricorrente nel poema, ma esso risalta per una sua specifica « peculiarità di impiego » tale da farne una parola chiave della *Commedia*.¹⁷ Così nella domanda di san Giovanni, il « dí ove s'appunta l'anima tua », si può riconoscere non solo la tensione dinamica e l'acutezza del desiderio connesse al significato del verbo, ma in filigrana vi si legge tutto il percorso della ricerca del vero amore che ha condotto Dante dalle acque perigliose dell'amor torto in cui erano naufragati Paolo e Francesca (« ma solo un punto fu quel che ci vinse », *Inf.*, v 132) alla riva del diritto amore alla quale presto approda, quando nel Primo Mobile vedrà le gerarchie angeliche girare attorno al punto luminosissimo dal quale dipende il cielo e tutta la natura,¹⁸ cosicché non a caso, in *Par.*, xxx 10-11, vengono riprese e risemantizzate proprio le parole di Francesca: « Non altrimenti il trïunfo che lude / sempre dintorno al punto che mi vinse ».

3. Dante, confortato dalle parole di Giovanni, incomincia a parlare (vv. 13-18):

Io dissi: « Al suo piacere e tosto e tardo
vegna remedio a li occhi, che fuor porte
quand' ella entrò col foco ond' io sempr' ardo.
Lo ben che fa contenta questa corte,
Alfa e O è di quanta scrittura
mi legge Amore o lievemente o forte ».

Io dissi: « Quando a lei piacerà, presto o tardi che sia, guariscano per il suo intervento quegli occhi attraverso i quali un giorno ella entrò nel mio cuore, accendendovi quel fuoco d'amore di cui ardo sempre ». Dante manifesta subito il suo nuovo stato d'animo. Le parole di Giovanni gli hanno dato la certezza che Beatrice prima o poi interverrà a soccorrerlo, e dunque, fiducioso, si appresta a rispondere. La rima inclusiva *sguardo* : *ardo* mette in relazione i due

17. Vd. E. MALATO, *La visione del « vero in che si queta ogni intelletto »*. *Lettura del canto xxviii del 'Paradiso'*, in ID., *Studi*, pp. 299-349, a p. 314, ora in questo vol., pp. 812-53, a p. 824.

18. Cfr. *ivi*, l. cit., per la marcata risonanza del termine *punto* in *Par.*, xxviii: ben cinque occorrenze sulle ventuno dell'intero *Paradiso*: vv. 16, 25, 41, 95, 101. In *Par.*, xxix 12, poi, Beatrice riprenderà proprio il verbo *appuntarsi* nella perifrasi che indica Dio: « là 've s'appunta ogni *ubi* e ogni *quando* ». Secondo M. ARIANI, *Introduzione al 'Paradiso'*, in RSD, a. VIII 2008, pp. 3-41, a p. 15, la metafora del "punto", di origine neoplatonica, passa a Dante attraverso Dionigi Areopagita.

sguardi che, come detto, racchiudono l'intera esperienza d'amore di Dante per Beatrice, quello sguardo giovanile che per primo suscitò quell'amore che ancora arde dentro il suo cuore, e questo promesso sguardo paradisiaco, che risana e che apre gli occhi alla visione del vero Amore, che muove il sole e le altre stelle.

Il richiamo della propria storia d'amore diventa la premessa indispensabile per il discorso sull'amore. Se Guido Cavalcanti in *Donna me prega* aveva perentoriamente sostenuto l'inconciliabilità tra la riflessione per « natural dimostramento » sull'essenza di amore e il coinvolgimento emotivo, Dante apre la sua dimostrazione, per giunta condotta davanti al principe della carità, affermando che solo chi ama può degnamente parlare d'amore. Questa tesi trova un'autorevole conferma nella prima pagina di uno dei più fortunati scritti medievali sulla carità, l'*Epistola ad Seuerinum de caritate*, testo probabilmente non ignoto a Dante, che infatti lo ricorda in *Purg.*, xxiv 52-54, quando, rispondendo a Bonagiunta, definisce la novità fondamentale del suo nuovo stile.¹⁹ Così scrive Frate Ivo (par. 1), sebbene l'*Epistola* sia stata a lungo attribuita a Riccardo di San Vittore:

Quomodo enim de amore loquitur homo qui non amat, qui uim non sentit amoris? De aliis nempe copiosa in libris occurrit materia; huius uero aut tota intus est, aut nusquam est, quia non ab exterioribus ad interiora suauitatis suae secreta transponit, sed ab interioribus ad exteriora transmittit. Solus proinde de ea digne loquitur qui secundum quod cor dictat interius exterius uerba componit.²⁰

Quell'amore che gli detta dentro, dunque, fa ora rispondere a Dante che Dio è principio e fine dell'amore, e che quindi verso di lui s'appunta ogni desiderio della sua anima. Se il senso generale della risposta pare evidente, la terzina (vv. 16-18) è stata diversamente interpretata; alcuni commentatori, infatti, accogliendo « scrittura » in senso proprio e come soggetto, spiegano: 'Dio è principio e fine di tutta la Sacra Scrittura che mi insegna ad amare in modo semplice o in modo arduo'. Ma mi pare che in questo contesto la spiegazione più persuasiva sia quella che legge « scrittura » in senso traslato, come esito e oggetto di Amore. Dunque: 'quello stesso bene che appaga gli abitanti del paradiso, cioè Dio, è inizio e fine di quell'affetto interiore che Amore mi insegna'²¹ con mag-

19. La probabile fonte è stata riconosciuta per primo da M. CASELLA, rec. a F. FIGURELLI, *Il dolce stil novo*, Napoli, Ricciardi, 1933, in SD, vol. xviii 1934, pp. 105-26.

20. FRATE IVO, *Epistola ad Seuerinum de caritate*, in *Trattati d'amore cristiani del XII secolo*, a cura di F. ZAMBON, Milano, Mondadori-Fondazione Lorenzo Valla, vol. II 2008, pp. 421-67, a p. 422.

21. Il verbo *leggere* è usato qui come termine tecnico dell'insegnamento universitario medievale: cfr. anche *Par.*, x 137.

giore o minore intensità. Si può infatti riconoscere nella risposta di Dante una *transumptio* della scrittura, come già visto tra l'altro presente in altri punti del poema (per es., *Purg.*, xxiv 58-60), generata dalla citazione di *Apoc.*, 1 8: « Ego sum Alpha et Omega », e che si estende al sostantivo « scrittura » e al verbo « legge ».²²

Questo amore che insegna e che orienta verso Dio è il vero amore, che salva e dona vita, la *caritas*, cioè l'amore che viene da Dio, è in Dio e va verso Dio. È infatti grazie alla carità che Dio è amato per se stesso, essendo principio e fine di ogni vero amore; perciò, come scrive san Tommaso nella *Summa Theologiae*, II^a-II^{ae} qu. 23 a. 5, la carità considera una sola ragione principale nell'amore, e cioè la bontà di Dio, che si identifica con la sua natura: « caritate diligitur Deus propter seipsum. Unde una sola ratio diligendi principaliter attenditur a caritate, scilicet divina bonitas, quae est eius substantia ». Ed è infatti quella somma bontà che non solo infonde l'anima umana direttamente, ma soprattutto la fa innamorare di sé, cosicché poi essa la desidera sempre. Beatrice aveva già detto a Dante in *Par.*, vii 142-44:

ma vostra vita senza mezzo spira
la somma beninanza, e la innamora
di sé sí che poi sempre la disira.

L'amore è la sostanza di Dio, ma è anche suo dono gratuito, infuso nell'uomo, carità creata, come spiega san Tommaso: « Unde caritas non potest neque naturaliter nobis inesse, neque per vires naturales est acquisita, sed per infusionem Spiritus Sancti, qui est amor Patris et Filii, cuius participatio in nobis est ipsa caritas creata » (*Summa Theol.*, II^a-II^{ae} qu. 24 a. 2).

E Beatrice aveva già scorto questo dono in Dante quando, ancora all'inizio dell'ascesa paradisiaca (*Par.*, v 7-12), aveva affermato:

Io veggio ben sí come già respande
ne l'intelletto tuo l'eterna luce,
che, vista, sola e sempre amore accende;
e s'altra cosa vostro amor seduce,
non è se non di quella alcun vestigio,
mal conosciuto, che quivi traluce.

22. Cfr. però anche *Apoc.*, 21 6 e 22 13. La pronuncia di *Par.*, xxvi 17 (*o* non *omega*) è un dato acquisito dopo gli studi di Bruno Nardi e le precisazioni di Concetto Del Popolo. Cfr. B. NARDI, *Perché Alfa ed O' e non Alfa ed Omega*, in ID., *Saggi e note*, pp. 317-20, e C. DEL POPOLO, *Per la pronuncia di Alfa e O in 'Par.'* xxvi, 17, in ID., « Noi leggevamo un giorno... ». *Parole lingua esegesi*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2011, pp. 73-87. Sulla discussa interpretazione della terzina 16-18 vd. ancora, in fondo, la « nota di approfondimento ».

E proprio san Tommaso, nel cielo del Sole, aveva detto a Dante (*Par.*, x 82-87):

[.] Quando
 lo raggio de la grazia, onde s'accende
 verace amore e che poi cresce amando,
 moltiplicato in te tanto resplende,
 che ti conduce su per quella scala
 u' senza risalir nessun discende[. . .].

La presenza di questo dono non comporta alcun determinismo. L'uomo, che ha ricevuto da Dio anche il dono della libertà, ha una sua precisa responsabilità, e nel proprio modo di amare esprime compiutamente la pienezza del proprio essere, come era stato dimostrato da Virgilio nei canti centrali del *Purgatorio*. La virtù cristiana della carità presuppone infatti la capacità umana di amare, e non a caso Dante utilizzerà nei versi dell'esame (vv. 7-66) per ben sette volte il sostantivo *amore* (vv. 18, 27, 29, 38, 48, 51, 62) e due volte il verbo *amare* (vv. 35, 65), mentre il termine *carità* ha una sola occorrenza (« caritate », v. 57): questa marcata insistenza fa di *amore* una parola chiave finalizzata a una specifica connotazione semantica di tutto l'episodio.²³ Inoltre, a differenza di quanto avvenuto nei due esami precedenti sulla fede e sulla speranza, san Giovanni evita di chiedere la definizione della carità e Dante non la esplicita nelle sue risposte. Insomma quello che interessa al poeta è esprimere la sua verità definitiva sull'amore, concludendo quel lungo itinerario che era iniziato nel cerchio dei lussuriosi.

Se infatti l'amore è la forma, il motore e la radice di ogni operazione umana, è l'amore-*caritas* che dirige l'uomo al bene più alto. Perciò questo esame è collocato per ultimo. La perfezione della carità era già stata affermata da san Paolo (« nunc autem manet fides spes caritas tria haec maior autem his est caritas », *1 Cor.*, 13 13), ed era stata ribadita dal pensiero teologico medievale. In particolare san Tommaso, nella *Summa Theologiae*, I^a-II^{ae} qu. 62 a. 4, aveva riconosciuto un ordine di generazione in cui la fede precede la speranza e la carità, e un ordine di perfezione in cui la carità precede la fede e la speranza. La nobiltà della carità era poi stata dimostrata in II^a-II^{ae} qu. 23 a. 6, perché essa è, secondo il Dottore Angelico, la virtù che raggiunge Dio come è in se stesso.

Così nei canti del cielo stellato la successione di fede, speranza e carità presuppone un ordine ben preciso. Quando Beatrice si rivolge a Pietro, in

23. Si può riconoscere qui una evidente finalit  che per analogia ricorda quanto si verifica in *Inf.*, v, dove la parola *amore* e i suoi derivati risultano nettamente prevalenti su *lussuria*. Vd. E. MALATO, *Dottrina e poesia nel canto di Francesca. Lettura del canto v dell'Inferno*, in ID., *Studi*, pp. 50-102, alle pp. 65-66, ora in *Cento canti, Inf.*, to. I pp. 162-205, alle pp. 174-75.

Par., xxiv 40-41, dicendo « S'elli ama bene e bene spera e crede, / non t'è occulto », le tre virtù teologali sono disposte secondo quello che Tommaso chiama un ordine di generazione, ma poi l'ordinamento dei tre esami procede secondo l'ordine di perfezione, dunque riconoscendo che « *caritas non est qualiscumque amor Dei: sed amor Dei quo diligitur ut beatitudinis obiectum, ad quod ordinamur per fidem et spem* » (*Summa Theol.*, I^a-II^{ae} qu. 65 a. 5), e infatti mentre Dante risponde a Giovanni, presso di lui sono presenti anche Pietro e Giacomo, che rimangono in silenzio ad ascoltare.

4. Se Dio è principio e fine del vero amore, e se Dante ha orientato verso Dio il proprio desiderio, occorre chiarire ora come si è impresso in lui questo amore per il sommo bene. Insomma perché Dante ama Dio? Alla risposta concorrono congiuntamente il ragionamento filosofico e la rivelazione scritturale (vv. 19-45):

Quella medesima voce che paura
tolta m'avea del súbito abbarbaglio,
di ragionare ancor mi mise in cura;
e disse: « Certo a piú angusto vaglio
ti conviene schiarar: dicer convienti
chi drizzò l'arco tuo a tal berzaglio ».

E io: « Per filosofici argomenti
e per autorità che quinci scende
cotale amor convien che in me si 'mprenti:
ché 'l bene, in quanto ben, come s'intende,
cosí accende amore, e tanto maggio
quanto piú di bontate in sé comprende.

Dunque a l'essenza ov' è tanto avvantaggio,
che ciasun ben che fuor di lei si trova
altro non è ch'un lume di suo raggio,
piú che in altra convien che si mova
la mente, amando, di ciasun che cerne
il vero in che si fonda questa prova.

Tal vero a l'intelletto mio sterne
colui che mi dimostra il primo amore
di tutte le sustanze sempiterno.

Sternel la voce del verace autore,
che dice a Moisé, di sé parlando:
"Io ti farò vedere ogne valore".

Sternilmi tu ancora, incominciando
l'alto preconio che grida l'arcano
di qui là giú sovra ogne altro bando ».

‘Quella medesima voce che mi aveva levata la paura dell’improvviso abbagliamento mi sollecitò ancora a ragionare, e disse: « Certamente è necessario che tu chiarisca il tuo pensiero: devi dichiarare chi diresse l’arco del tuo amore verso questo divino bersaglio »’. San Giovanni invita Dante a proseguire il ragionamento, affinché il suo pensiero circa la carità si manifesti con maggior precisione e chiarezza. Una duplice metafora agricola, l’una implicita nel significato proprio del verbo (« schiarar », v. 23), la seconda tratta dal « vaglio » (v. 22), che quanto più ha fori angusti tanto maggiormente consente di ottenere farina bianca e fine, lo induce a un ulteriore, più sottile esame. La terza metafora, legata al campo semantico delle armi e diffusa nella tradizione poetica, si riconnette a un sistema *transumptivus* particolarmente fecondo nella *Divina Commedia*,²⁴ e la sua *convenientia* in questo contesto fu già messa in luce da Benvenuto da Imola (vol. v p. 373):

Et hic nota quod metaphora est propriissima ad propositum: sicut enim multi sagittatores tendunt ad unum signum, et tamen pauci attingunt illud; ita omnes homines tendunt ad summum bonum, sed pauci consequuntur, quia falluntur diversis viis etc.

La richiesta di precisazione voluta dall’apostolo genera e giustifica una risposta estesa e articolata, suddivisibile in una premessa generale, in un ragionamento costruito in forma di sillogismo e in una conclusione con l’allegazione di tre *auctoritates*, una filosofica e due scritturali, a sua volta una dell’Antico e una del Nuovo Testamento.

Dante dunque inizia: ‘Necessariamente un tale amore si imprime nel mio animo per argomentazioni filosofiche e per l’autorità dei libri sacri, la cui ispirazione scende dal cielo’. Il carattere stringente di questo amore, che emerge dal significato di necessità implicito in « convien » (v. 27) – e che tra l’altro riprende il « ti conviene » e il « convienti » (v. 23) della richiesta di Giovanni –, nasce dall’accordo tra ragione e rivelazione. L’argomentazione razionale con il concorso della verità rivelata rende peranto possibile conoscere la natura e l’essenza della *caritas* distinguendola dagli altri tipi di amore: l’attributo « cotale » (v. 27) specifica appunto le peculiarità dell’amore che si rivolge a Dio.

Dante procede poi argomentando persuasivamente in forma sillogistica: ‘il bene, appena si comprende intellettualmente nella sua vera natura, subito suscita amore nei suoi riguardi, e tanto più grande quanto più ha in sé di bontà. Di conseguenza l’intelletto di ogni uomo in grado di distinguere la verità sulla quale si basa questa argomentazione deve di necessità rivolgersi,

24. Vd. L. MARCOZZI, *La guerra del cammino: metafore belliche nel viaggio dantesco*, in *La metafora*, pp. 59-112, a p. 110.

amando, a quell'essenza, che ha tanta superiorità rispetto a un'altra essenza, che ogni bene, che si trova fuori di lei, non è altro che un riflesso della sua luce'. Dunque il bene, una volta compreso come tale, suscita sempre l'amore nell'uomo, e questo amore è tanto più grande quanto più il bene inteso è perfetto. La premessa maggiore si fonda sulla perfetta congiunzione di bene e di amore, e implica un processo conoscitivo: il bene infatti per essere amato va prima conosciuto nella sua essenza e nel suo valore. La seconda premessa, cioè che Dio è il sommo bene e che gli altri beni non sono che un riflesso del suo raggio, è riconosciuta vera per il concorso della filosofia e della Scrittura, come riveleranno poi le tre *auctoritates* allegate nei versi successivi (vv. 37-45). La conseguenza, necessaria, si potrebbe dire cogente, resa esplicita dalla ripresa per la terza volta in pochi versi di « convien » (v. 34), è che l'uomo rivolga il proprio amore a Dio.

Ora, prescindendo da eventuali rimandi intertestuali – per l'individuazione dei quali è sempre auspicabile nei dantisti un atteggiamento di prudenza, viste anche le condizioni biografiche in cui Dante scrisse la *Divina Commedia* –, importa qui mettere a fuoco la coerenza di questo sillogismo dantesco nell'ambito del pensiero medievale. Si è detto che la premessa maggiore si basa sulla connessione di amore e di bene e che sottintende un processo di conoscenza. La prima proposizione, che ha le sue radici nel pensiero antico e che risulta dato acquisito nella filosofia e nella teologia del XIII e XIV secolo, risulta vera e universalmente accettabile. Gli esempi potrebbero moltiplicarsi, ma basta leggere le limpide parole con cui san Tommaso nella *Summa Theologiae*, I^a-II^{ae} qu. 27 a. 1, proprio nel primo articolo della questione dedicata alla causa dell'amore, sostiene questa tesi: « causa amoris [...] est amoris obiectum. Amoris autem proprium obiectum est bonum [...]. Unde relinquitur quod bonum sit propria causa amoris ». Il Dottore Angelico poi, nel successivo articolo, chiarisce inequivocabilmente la necessità del processo conoscitivo, perché l'amore richiede una percezione del bene e il bene non può essere amato senza prima essere conosciuto: « amor requirit aliquam apprehensionem boni quod amatur [...]. Sic igitur cognitio est causa amoris, ea ratione qua et bonum, quod non potest amari nisi cognitum ».

La seconda proposizione è altresì ragionevole e vera. L'idea di Dio-sommo bene, già presente nel pensiero antico, è un fondamento del pensiero medievale, e innerva la teologia del XIII e del XIV secolo. Se nell'autorevole e fecondo trattato di Dionigi Areopagita *De divinis nominibus* il primo nome di Dio che viene preso in considerazione è Bene, san Tommaso – uno tra i tanti teologi che si potrebbero ricordare – riconosce questa identificazione in più punti della sua opera. Mi pare significativa in proposito una dimostrazione

contenuta nella *Summa contra gentiles*, I 40, perché si conclude con l'allegazione del versetto dell'*Esodo* citato anche da Dante:²⁵

Ostenditur etiam ex praedictis quod Deus sit « omnis boni bonum ». Bonitas enim uniuscuiusque est perfectio ipsius, ut dictum est. Deus autem, cum sit simpliciter perfectus, sua perfectione omnes rerum perfectiones comprehendit, ut ostensum est. Sua igitur bonitas omnes bonitates comprehendit. Et ita est omnis boni bonum. Item. Quod per participationem dicitur aliquale, non dicitur tale nisi in quantum habet quandam similitudinem eius quod per essentiam dicitur: sicut ferrum dicitur ignitum in quantum quandam similitudinem ignis participat. Sed Deus est bonus per essentiam, omnia vero alia per participationem, ut ostensum est. Igitur nihil dicitur bonum nisi in quantum habet aliquam similitudinem divinae bonitatis. Est igitur ipse bonum omnis boni. Adhuc. Cum unumquodque appetibile sit propter finem; boni autem ratio consistat in hoc quod est appetibile: oportet quod unumquodque dicatur bonum vel quia est finis, vel quia ordinatur ad finem. Finis igitur ultimus est a quo omnia rationem boni accipiunt. Hoc autem Deus est, ut infra probabitur. Est igitur Deus omnis boni bonum. Hinc est quod Dominus, suam visionem Moysi promittens, dicit, Exodi 33, 19: « Ego ostendam tibi omne bonum ».

Torniamo ora al canto xxvi del *Paradiso*. L'argomentazione dantesca è ferrea e persuasiva, ma in essa trapela, come ha opportunamente riconosciuto Giovanni Getto, « una contenuta commozione » che si rivela nell'inseguirsi delle parole fondamentali (« amor », « amore », vv. 27 e 29; « bene », « ben », vv. 28 e 32; « bontate », v. 30; « amando », v. 35).²⁶

Un particolare rilievo assume anche la serie rimica *amore : autore : valore* (vv. 38-42). La rima *-ore* non è rara nella *Divina Commedia*, ma la serie si incontra in luoghi particolari, cosicché si possono intrecciare suggestivi collegamenti. Infatti troviamo la serie *amore : valore* (con « ardore » come terzo rimante) in *Purg.*, xv 67-75, là dove Virgilio, in quella sorta di preludio paradisiaco, spiega a Dante le caratteristiche dell'amore divino:

Quello infinito e ineffabil bene
che là sù è, cosí corre ad amore
com' a lucido corpo raggio vene.
Tanto si dà quanto trova d'ardore;
sí che, quantunque carità si stende,

25. Non sarà poi inutile ricordare un altro testo della stessa *Summa contra gentiles*, III 17: « Omnia igitur ordinantur sicut in finem in unum bonum quod est Deus [...]. Et Apoc. (22, 13): "Ego sum Alpha et Omega, primus et novissimus" ». A conclusione del suo capitolo, infatti, il Dottore Angelico allega il versetto dell'*Apocalisse* che si è incontrato anche in *Par.*, xxvi 17.

26. GETTO, *Il canto della carità*, cit., p. 108.

cresce sovr' essa l'eterno valore.

E quanta gente piú là sú s'intende,
piú v'è da bene amare, e piú vi s'ama,
e come specchio l'uno a l'altro rende.

Tra l'altro in queste terzine del *Purgatorio* la rima *-ore* si intreccia – come nel passo di *Paradiso*, xxvi, che stiamo esaminando – con la rima *-ende*, e la parola « s'intende » risulta presente in entrambi i luoghi.

Ma la serie rimica *amore : valore* si incontra, tra le sue varie occorrenze, in altri significativi passi paradisiaci: l'esordio di *Par.*, v, dove Beatrice spiega a Dante il perché del momentaneo abbagliamento (e la circostanza non può lasciare indifferenti visto che anche qui Dante è privo della vista sensibile); il solenne *incipit* di *Par.*, x, che mette in evidenza quell'*amore-caritas* che operando dentro la stessa Trinità creò l'universo con supremo ordine e bellezza; e l'inizio della risposta di Salomone in *Par.*, xiv, con parole pervase di amore divino.²⁷

Ma torniamo al canto xxvi e alla parte conclusiva della risposta di Dante, che – come detto – contiene l'allegazione delle *auctoritates*. Essa si innesta nel ragionamento coerentemente, si potrebbe dire quasi per naturale sviluppo, come dimostra la ripresa della stessa parola a inizio dei due versi consecutivi: « il vero [...] / Tal vero » (vv. 36-37). Ora quella contenuta commozione pare traboccare nelle successive tre terzine, dove emerge lo stesso verbo, che le particelle enclitiche sembrano voler progressivamente espandere, « sterne », v. 37; « Sternal », v. 40; « Sternilmi », v. 43: sempre in posizione forte, a fine o inizio verso, si susseguono tre predicati uguali che rimandano tutti al medesimo oggetto, « tal vero ».

Continua dunque Dante: 'Chi mi spiega razionalmente qual è l'amore primo di tutte le sostanze immortali dimostra alla mia intelligenza questa verità. La dimostra la voce di Dio stesso, l'infalibile autore della Scrittura, quando, rispondendo a Mosè, che gli chiedeva di vedere la sua gloria, dichiara:

27. Vd. *Par.*, v 1-6: « S'io ti fiammeggio nel caldo d'amore / di là dal modo che 'n terra si vede, / sí che del viso tuo vinco il valore, / non ti maravigliar, ché ciò procede / da perfetto veder, che, come apprende, / così nel bene appreso move il piede »; *Par.*, x 1-6: « Guardando nel suo Figlio con l'Amore / che l'uno e l'altro etternalmente spira, / lo primo e ineffabile Valore / quanto per mente e per loco si gira / con tant' ordine fé, ch'esser non puote / senza gustar di lui chi ciò rimira »; *Par.*, xiv 37-42: « [...] Quanto fia lunga la festa / di paradiso, tanto il nostro amore / si raggerà dintorno cotal vesta. / La sua chiarezza séguita l'ardore; / l'ardor la visione, e quella è tanta, / quant' ha di grazia sovra suo valore ». Sulle occorrenze dei rimanti che anche qui si sono messi in rilievo cfr. M. MOCAN, *Amore : ardore : valore*, in EAD., *La trasparenza e il riflesso. Sull'« alta fantasia » in Dante e nel pensiero medievale*, Milano, Bruno Mondadori, 2007, pp. 33-56, anche se non condivido l'interpretazione complessiva data dalla studiosa e l'allegazione di alcune fonti.

« Io ti mostrerò tutto il bene ». Me la dimostri tu stesso, Giovanni, all'inizio del sublime annuncio che proclama, più solenne di ogni altro bando, il mistero della divinità'. L'identificazione delle tre *auctoritates* non è unanime e non sono mancate, soprattutto per la prima, proposte varie e discordanti. La certezza si ha solo per la citazione veterotestamentaria, in quanto Dante riporta letteralmente il punto in cui sul Sinai Dio promette di rivelarsi a Mosè (« Ego ostendam omne bonum tibi », *Ex.*, 33 19).

In questa stretta aderenza del verso dantesco al testo biblico, colpisce allora la traduzione di « bonum » con 'valore'. Il termine è usato anche in altri luoghi del poema in riferimento a Dio (per es.: *Purg.*, xv 72; *Par.*, I 107, x 3, xxix 143), ma non è mancato chi ha avvertito in questa versione l'eco dell'*incipit* del sonetto *Vedeste, al mio parere, omne valore* inviato da Cavalcanti a Dante in risposta al sonetto *A ciascun'alma presa e gentil core*: fu, quella, l'occasione de « lo principio de l'amistà tra lui e me » (*V.n.*, III 14) e l'inizio di un dialogo tra i due poeti sulla natura e sull'essenza dell'amore.²⁸ Ora nel cuore del ragionamento conclusivo di Dante sull'amore, nel canto in cui il pellegrino celeste dichiara apertamente di essere giunto « a la riva » del « diritto » amore (v. 63), questa possibile allusione dissimulata a Cavalcanti, che si sovrappone alla fonte scritturale diretta ed esplicita dell'*Esodo*, sembra aprire un nuovo suggestivo capitolo dell'ininterrotto dialogo, in presenza e in assenza, tra Dante e Guido.²⁹

La terza citazione, quella neotestamentaria, deriva sicuramente da uno scritto dell'apostolo Giovanni, ma tra i commentatori c'è incertezza nell'individuazione del testo. Alcuni hanno pensato all'*Apocalisse*, già richiamato al v. 17 di questo canto, altri al prologo del quarto vangelo. Io penserei al vangelo non solo perché il latinismo « preconio » (v. 44) pare meglio adattarsi all'annuncio evangelico, ma anche, e soprattutto, perché nel celebre prologo giovanneo, come ha scritto bene mons. Giovanni Fallani nel suo commento (nota a *Par.*, xxvi 43-45), « è contenuta la grandiosa visione del mistero trinitario, della creazione, della redenzione e del rapporto tra il Verbo di Dio e l'umanità », senza dimenticare, infine, che al successivo v. 53, Dante designa Giovanni come « l'aguglia di Cristo », cioè con il simbolo dell'evangelista, autorizzato dalla letteratura patristica e proposto spesso nell'iconografia.

28. Cfr. partic. POLETTO (vd. DANTE ALIGHIERI, *La Divina Commedia*, con commento del prof. G. POLETTO, Roma-Tournay, Tip. Liturgica di S. Giovanni-Lefebvre, 1894, vol. III) e CHIAVACCI LEONARDI, *ad l.* Inoltre si può rimandare a VALERIO, *Lingua, retorica e poetica*, cit., pp. 90-91, e a M. MOCAN, *Io ti farò vedere ogni valore*, in EAD., *La trasparenza e il riflesso*, cit., pp. 71-80.

29. Vd. almeno E. MALATO, *Dante e Guido Cavalcanti. Il dissidio per la 'Vita nuova' e il « disdegno » di Guido*, Roma, Salerno Editrice, 2004².

Nell'intenzione di Dante dovrebbe riscontrarsi un legame tra le due fonti bibliche: il poeta vuole allegare due testi scritturali che rivelino la somma bontà di Dio. Nel passo dell'*Esodo*, a Mosè che chiedeva di vedere la sua gloria, Dio risponde promettendo di mostrare il proprio bene, che è la sua stessa essenza, anche se Mosè non potrà vederne il volto. Ora il Vangelo è la rivelazione di Dio, sommo bene, che in Cristo mostra tutto il suo amore per l'umanità. Nell'incarnazione del Verbo gli uomini possono vedere la gloria divina: « et vidimus gloriam eius gloriam quasi unigeniti a Patre plenum gratiae et veritatis » (*Io.*, 1 14). Se la legge fu data per mezzo di Mosè, come narrato nell'episodio dell'*Esodo* che segue la ricordata teofania (*Ex.*, 34), la grazia e la verità sono venute per mezzo di Cristo, come scrive appunto l'evangelista; che poi prosegue: « et de plenitudine eius nos omnes accepimus et gratiam pro gratia quia lex per Mosen data est gratia et veritas per Iesum Christum facta est Deum nemo vidit umquam unigenitus Filius qui est in sinu Patris ipse enarravit » (*Io.*, 1 16-18).

Piú arduo riconoscere « colui che mi dimostra il primo amore / di tutte le sostanze sempiterno » (vv. 38-39). Nell'ambito del ragionamento che Dante sta conducendo mi pare indubbio che l'identificazione piú coerente e persuasiva sia quella di Aristotele, e in particolare il settimo capitolo del XII libro (1072b) della *Metafisica* letto con il commento di san Tommaso.³⁰

5. San Giovanni riconosce la bontà del ragionamento dantesco, che si fonda sull'accordo tra i filosofici argomenti (« intelletto umano », v. 46) e la rivelazione (« autoritadi a lui concorde », v. 47, che richiama tra l'altro l'« autorità che quindi scende » del v. 26), ma poi rivolge all'esaminando una terza e conclusiva domanda. Dante ne comprende la vera intenzione e confessa apertamente che il proprio amore che si rivolge a Dio, e conseguentemente ai fratelli, è una risposta al precedente amore con cui Dio ama l'uomo. È Dio infatti che ama per primo e l'uomo, che ha la capacità di amare e soprattutto di riconoscere il vero amore, non può che ricambiare questo grande dono (vv. 46-66):

E io udi': « Per intelletto umano
e per autoritadi a lui concorde
d'i tuoi amori a Dio guarda il sovrano.
Ma dí ancor se tu senti altre corde
tirarti verso lui, sí che tu suone
con quanti denti questo amor ti morde ».
Non fu latente la santa intenzione

30. Sulla discussa identificazione dei vv. 38-39 vd. in fondo la "nota di approfondimento".

de l'aguglia di Cristo, anzi m'accorsi
dove volea menar mia professione.

Però ricominciai: « Tutti quei morsi
che posson far lo cor volgere a Dio,
a la mia caritate son concorsi:

ché l'essere del mondo e l'esser mio,
la morte ch'el sostenne perch' io viva,
e quel che spera ogne fedel com' io,
con la predetta conoscenza viva,
tratto m'hanno del mar de l'amor torto,
e del diritto m'han posto a la riva.

Le fronde onde s'infronda tutto l'orto
de l'ortolano eterno, am' io cotanto
quanto da lui a lor di bene è porto ».

‘E io sentii: « Il piú alto dei tuoi amori è rivolto verso Dio per le ragioni a cui giunge l'intelletto umano con le sue capacità naturali e per l'autorità della scrittura che con lui si accorda. Ma di ancora se senti altre corde tirarti verso di lui, così che tu esprima tutti i modi con i quali l'amore verso Dio ti attrae ». Non mi sfuggì lo scopo devoto perseguito da san Giovanni – simboleggiato, come detto, nell'interpretazione patristica e nell'iconografia con l'aquila –, anzi mi avvidi dove l'apostolo desiderava condurre la mia professione'.

Il v. 48 è stato diversamente inteso dai commentatori perché, a partire da Benvenuto da Imola, alcuni hanno interpretato il « guarda » come imperativo e « sovrano » come oggetto. Tuttavia, tale lettura risulta incoerente nel contesto e per giunta superflua, come hanno dimostrato nelle note *ad l.* dei loro commenti Scartazzini e Poletto. Le parole di san Giovanni, invece, vogliono essere un'autorevole, la piú autorevole, approvazione del fatto che Dante ha saputo riconoscere e poi seguire la strada verso il vero amore, perché non « ciascun amore » è « in sé laudabil cosa », e se forse la sua materia appare sempre esser buona, non ciascun segno lo è, sebbene « buona sia la cera » (cfr. *Purg.*, xviii 34-39). Dice infatti l'evangelista: il piú alto e il piú nobile dei tuoi amori è rivolto verso Dio, e non a caso qui risuona per la prima volta nel canto il nome di Dio, precedentemente sempre espresso soltanto attraverso perifrasi, che viene « esplicitamente a identificarsi con quel sommo bene della mente, e con quel supremo amore, che il Poeta ha proclamato precipua meta della propria anima ».³¹

31. G. BARLOZZINI, *Il canto xxvi del 'Paradiso'*, Torino, SEI, 1961, p. 14, che poi in nota aggiunge: « Il v. 48 dovrà perciò essere detto con forte accentazione espressiva della parola *Dio* ».

In questo contesto le parole dell'apostolo risultano perfettamente coerenti e per nulla superflue. Poco prima, in un canto strettamente collegato a questo, cioè *Par.*, xxiv 46-48, Dante, in procinto di essere interrogato sulla fede da san Pietro, introduce una similitudine tratta dalle scuole teologiche del suo tempo o comunque dall'insegnamento universitario: « Sí come il baccialier s'arma e non parla / fin che 'l maestro la question propone, / per approvarla, non per terminarla ». Alla luce di quella chiave di lettura offerta dallo stesso poeta, possiamo ora pensare che san Giovanni « termini » (*determinatio magistralis*) autorevolmente il ragionamento convalidato con prove (*approbatio*) di Dante.

Le due metafore delle « corde » e dei « denti » non hanno incontrato sempre il favore degli esegeti,³² ma, soprattutto attraverso la prima, resa particolarmente evidente dalla rima inclusiva *concorde : corde*, è possibile riconoscere la traccia di un testo che forse Dante aveva presente quando scriveva questi versi. In precedenza ho già avuto occasione di ricordare l'*Epistola ad Seuerinum de caritate*; in essa l'autore, parlando della carità, che in termini paolini è il vincolo della perfezione (*Col.*, 3 14), introduce l'immagine della triplice corda (« funiculus triplex »), di matrice biblica, che non si può rompere e che unisce l'uomo a Dio.³³

Questa stessa immagine viene ripresa e nuovamente interpretata in un altro testo sulla carità spesso associato al precedente, cioè il trattato *De iv gradibus violentae caritatis* di Riccardo di San Vittore, testo che ha avuto una notevole fortuna come dimostra la sua diffusione manoscritta. Per conoscere la stima che Dante nutriva per colui che « a considerar fu piú che viro » (*Par.*, x 132) bastano i riscontri che sono stati individuati nella *Divina Commedia*, e in particolare nel *Paradiso*.³⁴ Difficile stabilire se e in che misura Dante abbia

32. Così la metafora dei « denti » (v. 51) non piacque a VENTURI, ch. a *Par.*, xxvi 33: « Quanti motivi, e stimoli tu senti a questo amore: aspra metafora per un soggetto di tanta soavità ». Gli rispose però già LOMBARDI, ch. a *Par.*, xxvi 51: « *Aspra metafora* (critica il Venturi) *per un soggetto di tanta soavità*. Non sono però, a ben riflettervi, meno aspre le comuni metafore, con cui dicesi amore *abbruciare, ardere, ferire, impiagare* ec. e se il nome d'amore raddolcisce queste abbondevolmente, può lo stesso nome raddolcire quella bastantemente ». In séguito fece eco a Venturi anche TOMMASEO, to. III p. 2033 (ch. a *Par.*, xxvi 17): « Ma *corde* dell'amore di Dio è alquanto grosso, e peggio il *mordere de' denti*, che rammenta il *dente longobardo* (*Par.*, vi 94) ». E cfr. anche Casini, in CASINI-BARBI, ch. a *Par.*, xxvi 50: « di modo che tu manifesti (*suone*: cfr. *Par.* xv 68) tutti i motivi onde sei infiammato di questo amore: "aspra metafora per un soggetto di tanta soavità", nota il Vent., né senza qualche ragione ».

33. FRATE IVO, *Ep. ad Seuer. de caritate*, part. 29-30. L'immagine deriva da *Eccl.*, 4 12: « et si quispiam praevaluerit contra unum duo resistent ei funiculus triplex difficile rumpitur ».

34. Per es., *Par.*, 1 7-9. Sull'importanza di Riccardo di San Vittore nella *Commedia* cfr. MOCAN, *La trasparenza e il riflesso*, cit., passim. Si può anche ricordare la citaz. esplicita del *De gratia contemplationis* nell'*Epistola a Cangrande* (*Ep.*, XIII 80).

avuto diretta conoscenza del trattato sulla carità del mistico vittorino, ma c'è una corrispondenza davvero notevole tra un passo di Riccardo e questi versi del xxvi del *Paradiso*. Nel par. 5 del *De iv gradibus*, Riccardo vuole presentare ai suoi lettori una citazione della carità che lega e lo fa introducendo l'immagine biblica, tratta dal libro del profeta Osea, dei lacci di Adamo (« In funiculis Adam traham eos, in uinculis caritatis », *Os.*, 11 4), che poi spiega così:

Sed qui sunt isti funiculi Adam primi parentis nostri, nisi munera Dei? Quae, inquam, sunt ista caritatis uincula nisi Dei beneficia? Bona naturae, gratiae et gloriae. His eum beneficentiae uinculis obnoxium fecit et beniuolentiae debitorem constituit. Naturam condidit, gratiam contulit, gloriam repromisit. Ecce « funiculus triplex »: dona conditionis, bona iustificationis, praemia glorificationis. Et scimus quia « funiculus triplex difficile rumpitur ». Et tamen ruptus: « a saeculo enim confregit iugum, rupit uincula ». Adiecit autem et Dominus adhuc manu ualida multiplicare super nos caritatis suae uincula, ut nos sibi arctius astringeret et altius irretiret. Contulit nobis bona sua, pertulit pro nobis mala nostra ut ex utroque sibi obnoxios redderet et de bonis quae contulit nobis et pro malis quae pertulit pro nobis. In huiusmodi caritatis funiculis captiuam duxit captiuitatem, largiter donans dona hominibus et libenter sustinens mala pro hominibus. O quam male fortis est quem tot caritatis uincula tenere non possunt! O quam male liber est quem huius captiuitatis iura non inuoluunt!³⁵

Nella sua risposta, Dante riprende gli stessi argomenti: 'Tutti quei motivi che potenzialmente inducono l'animo umano a rivolgersi a Dio hanno concorso a suscitare in me la carità: perché l'esistenza dell'universo e l'esistenza di me come persona, il sacrificio che Cristo patì per la mia redenzione, e ciò che ogni credente al pari di me spera, insieme alla già esposta sicura cognizione, mi hanno salvato dai flutti dell'amore fallace e mi hanno depresso sulla spiaggia di quello vero'. In una sintesi vigorosa e stupenda Dante riconosce nella carità l'essenza del cristianesimo: la creazione del mondo, l'esistenza del singolo uomo, la redenzione tramite il sacrificio di Cristo, la glorificazione, che si aggiungono alla certezza, precedentemente dimostrata e dunque acquisita, che Dio è il sommo bene degno dell'amore supremo, sono i doni che Dio nella sua infinita bontà ha elargito all'essere umano.

Dante però qui non sta piú dimostrando, ma sta professando; trabocca infatti il sentimento, come rivela l'accumulo di pronomi e aggettivi di prima persona singolare; e si può anche notare, come ha già fatto Giovanni Calò, l'appassionata antitesi del v. 59 (« la morte ch'el sostenne perch'io viva »), « nella quale il povero *io* del peccatore redento, contrapposto al Dio che morì per lui,

35. RICCARDO DI S. VITTORE, *De iv gradibus violentae caritatis*, in *Trattati d'amore cristiani*, cit., vol. II pp. 478-531, alle pp. 480-82.

dice l'immensità del sacrificio e la grandiosità del dramma fra umano e divino ch'è tutto il cristianesimo». ³⁶ In questi versi non si avverte infatti la freddezza della dimostrazione, ma l'afflato della poesia, che prorompe nella metafora finale della navigazione: un'immagine così diffusa e icastica nel poema, tanto da essere la prima a comparire, in *Inf.*, I 22-27, dove tra l'altro si riscontrano gli stessi rimanti *riva : viva*, parole-rima che però qui risaltano maggiormente per la presenza della rima equivoca dei vv. 59 e 61. ³⁷ E allora, come ha scritto suggestivamente Giovanni Getto, è come se Dante, afferrato dall'onda maestosa di queste verità essenziali, emerga al centro di un'esperienza vitale, nell'atto di approdare, salvo dal mare insidioso degli amori fallaci, sulle rive sicure dell'amore vero. ³⁸

Il linguaggio metaforico, di ascendenza giovannea, continua nella terzina successiva che conclude l'esame: 'Io amo tutte le creature di cui si adorna interamente il giardino di Dio, cioè il mio prossimo, in proporzione alla grazia da lui concessa ad esse'. ³⁹ L'amore verso il prossimo, come insegnava la teologia medievale, dipende direttamente e proporzionalmente dall'amore che verso di esso nutre Dio (il quale a sua volta è commisurato ai meriti di ciascuna anima), laddove Dio, sommo bene, si deve amare di per sé, in quanto tale. ⁴⁰

6. Non appena Dante cessa di parlare, risuona nel cielo un dolcissimo canto, in cui si percepisce distintamente la voce di Beatrice, e immediatamente il pellegrino celeste, per virtù dello sguardo della sua donna, recupera, rafforzata, la vista sensibile; quindi riaperti gli occhi, vede un quarto lume (vv. 67-81):

Sì com' io tacqui, un dolcissimo canto
risonò per lo cielo, e la mia donna
dicea con li altri: « Santo, santo, santo! ».
E come a lume acuto si disonna

36. G. CALÒ, *Il canto xxvi del Paradiso*, Roma, Bontempelli, 1914, p. 13.

37. Ingenerose, e frutto di una stagione critica storicamente determinata, le parole di E. DONADONI, *Il canto xxvi del Paradiso*, in *Lett. dant., Par.*, pp. 525-48, alle pp. 536-37: « Nel discorrere della carità, Dante rimarrà dunque uno scolastico, armato di ragionamenti e di testi, senza intimo palpito per ciò che dice. Intenderà, ma non intuirà [...]. Possiamo dunque ammettere che fosse proprio nell'intenzione del Poeta di ridurre in così angusta e fredda pagina la professione della massima virtù ».

38. Vd. GETTO, *Il canto della carità*, cit., p. 111.

39. Cfr. *Io.*, 15 1 e 20 15. L'immagine è molto amata da Dante (cfr. anche *Par.*, XII 71-72 e 104; XXIII 71-72) e incoraggia qui la doppia figura etimologica: « orto : ortolano »; « fronde : s'infronda ». Sull'immagine agricola dei vv. 64-66 vd. in fondo la "nota di approfondimento".

40. Cfr., tra gli altri, PIETRO LOMBARDO, *Sent.*, III 27; THOM. AQU., *Summa Theol.*, I^a qu. 6 a. 4; II^a-II^{ae} qu. 23 a. 5, qu. 26 a. 6, qu. 44 aa. 1-2; e poi anche ID., *Commento alle 'Sentenze' di Pietro Lombardo*, dist. 30 qu. 1 a. 4.

per lo spirto visivo che ricorre
 a lo splendor che va di gonna in gonna,
 e lo svegliato ciò che vede aborre,
 sí nescia è la súbita vigilia
 fin che la stimativa non soccorre;
 cosí de li occhi miei ogni quisquilia
 fugò Beatrice col raggio d'i suoi,
 che rifulgea da piú di mille milia:
 onde mei che dinanzi vidi poi;
 e quasi stupefatto domandai
 d'un quarto lume ch'io vidi tra noi.

‘Cosí come io tacqui, risuonò per il cielo un dolcissimo canto, e la mia donna diceva con gli altri: « Santo, santo, santo! »’. L'inno di ringraziamento e di lode, ricco di implicazioni bibliche e liturgiche,⁴¹ suggella il discorso sull'amore, ma esso si distingue dai due precedenti, il canto del *Te Deum* di *Par.*, xxiv 112-14, e il canto del versetto 11 del salmo 9 « Sperent in te » di *Par.*, xxv 97-99, che avevano concluso rispettivamente l'esame della fede e quello della speranza, e si differenzia anche dal successivo canto del *Gloria* che aprirà solennemente *Par.*, xxvii 1-3. In questo dolcissimo inno, infatti, che Mengaldo riconosce come « uno dei punti piú alti del ventiseiesimo », ⁴² è particolarmente sottolineata la partecipazione di Beatrice, la cui voce solista si distingue nel coro dei beati.⁴³ Dante, ancora privo della vista sensibile, percepisce e isola nel canto la voce di quella “sposa” che era stata per tutto il tempo dell'esame tacita e immota: è il sigillo che rende definitive le parole pronunciate sull'amore, è il sigillo impresso all'interpretazione della sua intera esperienza d'amore, è anche il preludio del recupero della vista rinnovata. E infatti il poeta prosegue: ‘e come a una luce acuta ci si desta dal sonno perché lo spirito visivo corre incontro allo stimolo luminoso che passa nell'occhio di membrana in membrana, e colui che è cosí repentinamente svegliato rimane attonito, stupito e disorientato di ciò che

41. Esso traduce forse *Is.*, 6 3, oppure riproduce *Apoc.*, 4 8. Si può però anche pensare al canto presente nella liturgia della messa, come suggeriscono BOSCO-REGGIO, ch. a *Par.*, xxvi 69: « Per la sua solennità di canto liturgico e di preparazione all'eucarestia del sacrificio cristiano, può essere sembrata a Dante l'espressione migliore di questo solenne “rendimento di grazie” ».

42. P.V. MENGALDO, *Appunti sul canto xxvi del 'Paradiso'*, in *Id.*, *Linguistica e retorica di Dante*, Pisa, Nistri-Lischi, 1978, pp. 223-46, alle pp. 237-38.

43. L'effetto musicale di questo coro in cui si distingue la voce di Beatrice è attentamente spiegato da A. BONAVENTURA, *Dante e la musica*, Livorno, Giusti, 1904, pp. 115-16: « Piú strumenti o piú voci possono eseguire insieme la medesima frase musicale: però noi distinguiamo le une e le altre. Cosí ci sembra di udire la voce soprana di Beatrice, pure unita a quelle dei Beati nel cantar tutti insieme l'inno di lode, Santo, Santo, Santo! ».

vede, tanto inconsapevole è il suo improvviso risveglio, fin quando non interviene a soccorrerlo l'estimativa – cioè il senso interno che discerne e giudica i dati immediati della sensazione singola –, allo stesso modo Beatrice con la luce dei suoi occhi, la quale splendeva così da essere visibile a oltre mille miglia, allontanò dai miei occhi ogni più piccola ombra: per cui la mia vista fu in séguito migliore; e quasi stupefatto domandai di un quarto lume che io vidi tra noi.⁴⁴

L'articolata descrizione dinamica del processo visivo, che esprime il recupero della vista sensibile, un processo « faticoso, quasi tormentoso », ⁴⁵ è un'ulteriore conferma della drammaticità dell'episodio dell'accecamento e conseguentemente dell'importanza del ruolo di Beatrice, messo qui in rilievo dalla luminosa terzina (vv. 76-78), e poi da quel « vidi », ripetuto a breve distanza ai vv. 79 e 81, e reso più evidente dall'accentazione del verso.

7. A questo punto inizia l'episodio dell'incontro con Adamo, che forma la seconda parte del canto.⁴⁶ Beatrice legge la stupefazione di Dante e presenta l'archetipo dell'umanità (vv. 82-84):

E la mia donna: « Dentro da quei rai
vagheggia il suo fattor l'anima prima
che la prima virtù creasse mai ».

'E la mia donna: « Dentro quella luce contempla amorosamente il suo creatore la prima anima creata da Dio »'. Nella terzina spiccano decisamente la creazione dell'essere umano e il rapporto d'amore tra Dio e la sua creatura.⁴⁷ Il sostantivo di impronta biblica « fattor »⁴⁸ e il verbo « creasse » esprimono ica-

44. Sulla similitudine dei vv. 70-79 vd. in fondo la "nota di approfondimento".

45. MENGALDO, *Appunti*, cit., p. 238.

46. Sulla struttura compositiva, razionale e simmetrica, del canto cfr. BARLOZZINI, *Il canto xxvi*, cit., p. 7; MENGALDO, *Appunti*, cit., pp. 223-24; RATI, *Canto xxvi*, cit., p. 501. Aggiungo qui che alcuni interpreti hanno insistito sulle corrispondenze e sui legami particolari che legano i canti xxvi delle tre cantiche, sviluppando soprattutto il rapporto Ulisse-Adamo: cfr. in proposito A. ZENATTI, *Il canto xxvi del 'Paradiso'*, letto nella Sala di Dante in Orsanmichele il dì 25 di febbraio 1904, Firenze, Sansoni, s.d., p. 21; FIGURELLI, *Il canto xxvi*, cit., p. 377; N. BORSELLINO, *Notizie dell'Eden ('Paradiso' xxvi)*, in LI, a. xli 1989, pp. 321-33, alle pp. 329-31; VALERIO, *Lingua, retorica e poetica*, cit., pp. 85-86 e 99-102; G. SASSO, *Ulisse e Adamo (e altre questioni)*, in « La cultura », a. xliv 2006, pp. 183-214, alle pp. 183-89.

47. Sul primato dell'essere umano nella creazione scrive Dante in *Conv.*, III 6 10: « sí come ciascuno maestro ama la sua opera ottima piú che l'altre, cosí Dio ama piú la persona umana ottima che tutte l'altre ».

48. Vd. D. CONSOLI, s.v. *Fattore*, in *ED*, vol. II pp. 813-14, a p. 814: « L'uso biblico del termine per

sticamente e intensamente, infatti, l'atto della creazione dell'« anima prima », formata direttamente da Dio, « prima virtù », una perifrasi in cui si coglie soprattutto la valenza creatrice e il principio primordiale che si esplica in energia vivificante. E infatti questa stessa perifrasi si ritrova solo in un altro punto del poema a esprimere la creazione dell'uomo come atto primario di amore (*Par.*, XIII 79-83):

Però se 'l caldo amor la chiara vista
de la prima virtù dispone e segna
tutta la perfezion quivi s'acquista.
Così fu fatta già la terra degna
di tutta l'animal perfezione [...]

Inoltre il chiasmo « anima prima [...] prima virtù », l'iterazione di « prima », il verbo « vagheggia » – che esprime un amoroso anelito a contemplare con desiderio e ammirazione e che non è solo atto affettivo ma anche atto speculativo –,⁴⁹ l'anfibologica reversibilità di soggetto e oggetto, designano la circolarità di un vicendevole atto d'amore. È l'anima che vagheggia il fattore o viceversa? In *Par.*, x 10, l'uomo è invitato a contemplare con amore l'opera di Dio; in *Purg.*, xvi 85, il vagheggiare è del creatore nei confronti della sua creatura. L'anfibologia rende suggestivamente il reciproco amore.⁵⁰ Se dovessi propenderei però per « l'anima prima » soggetto, non solo per analogia con quanto avviene con altri personaggi paradisiaci (cfr. *Par.*, ix 7-9), ma anche perché qui si sente soprattutto la risposta d'amore di Adamo, creato, redento e glorificato da Dio, quel Dio desiderato a lungo « senza speme » nei lunghissimi anni trascorsi nel limbo.

È un momento solenne, pervaso di religioso stupore, reso da una presentazione « piena d'incanto », come scrive con finezza nel suo commento Attilio Momigliano, che poi precisa: « prima quella sua improvvisa comparsa che colpisce Dante di meraviglia; poi questo raffigurarlo come una luce fissa nella contemplazione di Dio, e insieme questo definirlo come la *prima* anima creata dalla *prima* virtù, questo raccostarlo a Dio, alla sua virtù creatrice che offerse in Adamo la prima prova della sua capacità di dar vita a quella meraviglia che è l'uomo » (Momigliano, nota ai vv. 82-84). Di fronte a Dante non c'è infatti semplicemente l'ombra del primo parente (*Inf.*, iv 55), ma un lume, dentro il

indicare il sommo creatore (*Is.* 51, 13; *Deut.* 32, 15) si rinnova in D[ante], con particolare riferimento all'origine divina delle anime ».

49. Vd. A. NICCOLI, s.v. *Vagheggiare*, in *ED*, vol. v p. 858.

50. Vd. FIGURELLI, *Il canto xxvi*, cit., p. 370, e anche BARLOZZINI, *Il canto xxvi*, cit., p. 20, secondo il quale l'anfibologia deve rimanere tale senza essere sciolta: « è l'una cosa e l'altra ».

quale si coglie l'eterno rapporto d'amore tra Dio e l'uomo. Adamo è il *primum* dell'umanità, non solo in senso cronologico, ma anche in senso genetico-ideale.⁵¹ E in lui che ha vissuto interamente il tempo dell'uomo, dall'istante della creazione al momento presente, Dante può incontrare e rileggere tutta la storia dell'essere umano, che infatti si "squadernerà" nei versi successivi (vv. 118-23). La presenza di Adamo nel canto dell'amore-carità si giustifica e si iscrive allora in questo nuovo significato della storia: la storia è l'incontro dell'amore di Dio e l'uomo. In Adamo, infatti, si possono riconoscere compiutamente quei doni d'amore, i « funiculi Adam » appunto, di cui aveva parlato nel passo già ricordato Riccardo di San Vittore, e che lo stesso Dante aveva poco fa professato davanti agli apostoli e a Beatrice.⁵²

Il rilievo e il valore di questo incontro si riconoscono, inoltre, se si pensa alla collocazione che Adamo occupa nell'*iter* paradisiaco di Dante. Egli, il primo uomo che nacque direttamente dalla mano del creatore, di fatto, è l'ultimo personaggio che per speciale grazia di Dio si muove dall'Empireo per incontrare il pellegrino celeste.⁵³ Dante, ormai prossimo a contemplare il punto da cui dipende il cielo e la natura e a immergere i suoi occhi nel mistero della Trinità divina nel cui secondo cerchio pare dipinta la nostra effigie, che è la figura umana, quella di Cristo, ma anche quella di Adamo, di Dante stesso, di ogni uomo, incontrando qui « l'anima prima / che la prima virtù creasse mai » (vv. 83-84), riconosce in suprema sintesi il disegno provvidenziale di Dio che per amore crea, redime e glorifica l'essere umano.

8. Il già rilevato senso di religioso stupore si manifesta prima in « una delle più belle similitudini che Dante abbia tratto dal tesoro della memoria »⁵⁴ e poi in un'ansia di sapere che qualche commentatore ha avvicinato all'intenso disio di cui avvampa il pellegrino oltremondano dinanzi a Ulisse (vv. 85-96):⁵⁵

51. Vd. GETTO, *Il canto della carità*, cit., p. 113.

52. Si può anche osservare, prendendo spunto da THOM. AQ., *Summa Theol.*, 1^a qu. 95 a. 3, che Adamo nello stato di innocenza possedeva tutte le virtù. In tale stato fede, speranza e carità, secondo il Dottore Angelico, esistevano sia come abiti sia come atti. Può essere un'ulteriore giustificazione del "quarto lume" che si affianca ai tre precedenti di Pietro, Giacomo e Giovanni.

53. Cfr. BORSELLINO, *Notizie dell'Eden*, cit., p. 332: « Forse per una sutura nella composizione del poema, il primo uomo del mondo diventa l'ultimo uomo del paradiso, vale a dire l'ultimo personaggio della serie paradisiaca ancora depositario di una storia da raccontare. Dopo di lui, per altri sette canti, non leggeremo altre storie, e il viaggio di Dante si compirà nell'attualità ultraterrena della beatitudine ».

54. FIGURELLI, *Il canto xxvi*, cit., p. 371, ma sulla coerenza e la poeticità di questa immagine c'è unanime consenso tra i commentatori e i lettori del poema.

55. Tra gli altri, cfr. G. GIACALONE (in DANTE ALIGHIERI, *La Divina Commedia*, commento e

Come la fronda che flette la cima
 nel transito del vento, e poi si leva
 per la propria virtù che la soblima,
 fec' io in tanto in quant' ella diceva,
 stupendo, e poi mi rifece sicuro
 un disio di parlare ond' io ardeva.

E cominciai: « O pomo che maturo
 solo prodotto fosti, o padre antico
 a cui ciascuna sposa è figlia e nuro,
 divoto quanto posso a te supplico
 perché mi parli: tu vedi mia voglia,
 e per udirti tosto non la dico ».

‘Come l’albero che flette la cima al passaggio del vento, ma poi successivamente riprende la posizione eretta grazie alla sua forza naturale che lo spinge verso l’alto, allo stesso modo mi comportai io mentre Beatrice parlava, colmo di reverente stupore, e quindi un desiderio incontenibile di parlare, che mi bruciava, mi ridiede sicurezza, facendomi risollevare la testa piegata. E cominciai a dire: « O frutto che unico tra quelli umani sei stato creato affatto compiuto, o antico padre del quale ogni sposa è insieme figlia e nuora, per quanto posso io devoto ti prego ferventemente affinché tu mi parli: tu vedi il mio desiderio, e al fine di sentire immediatamente la tua risposta, non lo esprimo »’.

Già l’*Ottimo* si accorse della coerenza di questa similitudine nel contesto: come una pianta piegata dal vento naturalmente riprende la sua posizione, così il religioso sgomento di Dante è vinto dalla virtù naturale per la quale ogni uomo desidera di sapere.⁵⁶ Dietro la similitudine dell’albero è stato riconosciuto un luogo staziano, ma all’immagine di contenuta violenza e di tensione del poeta latino, per il quale la natura è regno della libertà e quindi dell’incontrollato conflitto di forze opposte, Dante sostituisce un’immagine di elastica evidenza, in cui prevalgono notazioni di levità e di obbedienza dell’elemento naturale alle sue leggi intrinseche.⁵⁷

postille critiche di G.G., vol. III. *Paradiso*, Roma, Signorelli, 1977, ch. a *Par.*, xxvi 90); ripreso poi da G. SANTANGELO, *Il canto xxvi del ‘Paradiso’*, in ID., *Dante e la Sicilia e altre letture e note dantesche*, Palermo, Flaccovio, 1985, pp. 165-82, a p. 176.

56. Vd. *Ottimo Commento*, ch. ai vv. 85-90: « Qui introduce una similitudine d’uno ramo, la cui cima prima si pieghi per lo vento, e, quello passato, per la virtù che l’attrae, in su si leva; e così dice che fece elli, che ammirandosi piegò li occhi dello intelletto, li quali poi dirizzati dalla virtù naturale, per la quale ogni uomo desidera di sapere, rassicurato levò il viso, e cominciò a parlare, come seguita ».

57. Vd. MENGALDO, *Appunti*, cit., pp. 224-25. Cfr. STAZIO, *Theb.*, vi 854-57: « Ille autem, Alpini

Il senso di commozione e di religioso stupore si esprime poi anche nelle parole che Dante rivolge ad Adamo, in particolare nelle due solenni apostrofi consecutive (« O pomo », vv. 91-92; « o padre antico », vv. 92-93): la prima continua il *modus transumptivus* della vegetazione che caratterizza questo canto xxvi; la seconda – che tra l'altro spicca per la ravvicinata presenza di « padre [...], sposa [...] figlia e nuro » – fa emergere l'idea della naturale generazione dell'essere umano. L'ansia di conoscere, tanto acuta che i desideri rimangono inespressi per accelerare il momento della risposta, non annulla però quell'intrinseco senso di commozione e di riverenza che Dante sta provando davanti ad Adamo, come si può cogliere nel v. 94, aperto da « divoto » e chiuso da « supplico », in marcata diastole, che rendono congiuntamente una preghiera pervasa da un tono di umiltà ma al tempo stesso di intenso fervore.⁵⁸

9. È Adamo che dunque, leggendo in Dio il desiderio di Dante, formula i quattro quesiti: quanto tempo è passato dalla sua creazione, quanto tempo è rimasto nel paradiso terrestre, quale fu la colpa che provocò l'ira di Dio, e quale fu la lingua che inventò e che parlò (vv. 97-114):

Talvolta un animal coverto broglia,
 sí che l'affetto convien che si paia
 per lo seguir che face a lui la 'nvoglia;
 e similmente l'anima primaia
 mi faceva trasparer per la coverta
 quant' ella a compiacermi venía gaia.

Indi spirò: « Sanz' essermi proferta
 da te, la voglia tua discerno meglio
 che tu qualunque cosa t'è piú certa;
 perch' io la veggio nel verace specchio
 che fa di sé pareglio a l'altre cose,
 e nulla face lui di sé pareglio.

Tu vuogli udir quant' è che Dio mi puose
 ne l'eccelso giardino, ove costei
 a cosí lunga scala ti dispuose,
 e quanto fu diletto a li occhi miei,
 e la propria cagion del gran disdegno,
 e l'idioma ch'usai e che fei.

ueluti regina cupressus / uerticis urgentes cervicem inclinat ad Austros, / uix sese radice tenens,
 terraeque propinquat, / iamdudum aetherias eadem reditura sub auras ».

58. E cfr. infatti anche l'altra occorrenza di « supplico » (*Par.*, xv 85), nelle parole rivolte da Dante a Cacciaguida.

La letizia di Adamo nel compiacere Dante, che è anche gioioso fervore di carità come è sempre in paradiso,⁵⁹ traspare attraverso il corruscare della sua luce, espresso da una similitudine assai discussa: ‘accade talora che un animale si agiti sotto il drappo in cui è fasciato, in modo che il suo impulso necessariamente appare per il fatto che l’involucro asseconda il suo movimento; allo stesso modo il primo uomo creato mi lasciava comprendere, attraverso lo scintillio del suo manto di luce, quanto era felice di compiacermi’.⁶⁰ Adamo dunque inizia a parlare e dalla sua luce esce una voce che dice: « Anche se non mi è stato manifestato a parole, intendo e conosco il tuo desiderio meglio di quanto tu conosca le cose che sono per te più certe, perché io lo vedo nello specchio veritiero, il quale accoglie in sé l’immagine perfetta di tutte le cose, mentre nessuna di esse può servire di esemplare o modello a lui ».⁶¹

Dunque tutte le cose, in quanto sono state create, riflettono, sia pure parzialmente, un aspetto della mente creatrice, perciò Dio riflette (« fa di sé pareglio »), per similitudine, il creato; ma nessuna cosa creata può riflettere adeguatamente, in una misura di eguaglianza, l’immagine di Dio, essendo egli infinito e le cose finite e caduche. Posta questa premessa, Adamo formula le quattro domande, che risultano ordinatamente collegate insieme da un polisindeto con congiunzione copulativa anaforica: ‘Tu desideri conoscere da me quanto tempo è trascorso da quando Dio mi collocò nel paradiso terrestre, dove costei ti indusse a salire tanto in alto;⁶² e per quanto tempo fu caro ai miei occhi quel giardino;⁶³ e la vera causa dell’ira divina; e la lingua che creai e parlai?’.

59. Cfr. ancora, soprattutto per analogia, alcuni versi dell’incontro di Dante con Cacciaguida (*Par.*, xv 58-69), dove compaiono tra l’altro, come qui, i rimanti *paia* : *gata*, *specchio* : *meglio*; e cfr. poi anche, per es., *Par.*, III 43-44; v 103-5 e VIII 31-39.

60. Sulla discussa similitudine dei vv. 97-99 vd. in fondo la “nota di approfondimento”.

61. Al v. 104 è preferibile la lezione « da te » rispetto a *Dante*, pur accolta e difesa da alcuni editori come per es. il Witte, soprattutto in coerenza con quanto il poeta dice in *Purg.*, xxx 63, che spiega come l’occorrenza del nome proprio – pronunciato da Beatrice in *Purg.*, xxx 55 – debba rimanere unica nel poema.

62. « Dispuose » tra l’altro ricorda « puro e disposto a salire a le stelle » di *Purg.*, xxxiii 145.

63. Altri interpreta: ‘e quanto durò ai miei occhi la felicità dell’Eden’, con « diletto » sostantivo. Cfr. per es., Casini, in CASINI-BARBI, ch. al v. 112: « *quanto fu* ecc.: per quanto tempo io godetti della beata dimora nel paradiso terrestre. Questo è il senso, ma la lettera non è ben chiara; *diletto* può essere sostantivo, e allora s’intenderà: *quanto*, quanto tempo, *fu diletto a li occhi miei*, gli occhi miei ebbero il diletto di contemplare le bellezze ecc.; o si prende per aggettivo, e bisognerà spiegare: quanto tempo *l’eccelso giardino*, il paradiso, fu caro ai miei occhi, perché mia dimora ecc. ». Il senso generale però è chiaro: Dante vuole sapere quanto tempo dimorò Adamo nel paradiso terrestre.

10. L'anima prima continua a parlare, ma nella risposta inverte l'ordine delle domande e inizia dalla terza, la piú importante, perché determinò la sua caduta e conseguentemente rese necessario l'atto d'amore supremo del sacrificio di Cristo, quel mistero della redenzione che Dante aveva già affrontato nel canto VII del *Paradiso*. In questo modo l'ordine delle quattro risposte fa sí che si crei una simmetria circolare che pone in evidenza il momento del peccato: al primo posto si colloca infatti la causa della caduta, all'ultimo posto il momento della caduta, che però con sapiente strategia si ricollega al sublime atto d'amore di Dio che muore in croce per salvare l'uomo. Al centro ci sono le due risposte che riguardano piú particolarmente la storia dell'uomo.

Si può anche osservare che, dopo aver esaudito la prima curiosità di Dante che riguarda « la cagion di tanto essilio », le tre risposte successive sono quelle che mettono in evidenza il tempo umano: la cronologia storica misurata a partire dalla creazione, il linguaggio umano che sempre si rinnova con il succedersi del tempo, e gli istanti della presenza dell'uomo nello stato edenico, una minima particella, se confrontati con i lunghi anni prima enumerati. Questa insistenza sul fattore tempo, che poi sarà ripresa nuovamente, quando Beatrice affronterà il tema della creazione degli angeli (*Par.*, xxix 10-48), risulta assai rilevante nell'ambito della concezione dantesca dell'universo: il mondo non è stato creato *ab aeterno*. Dio solo è eterno, mentre il movimento e il tempo hanno avuto un inizio. In questo canto xxvi, Dante sostiene che dalla creazione del mondo al momento presente sono trascorsi 6498 anni e dalla creazione dell'uomo alla morte di Cristo sono passati 5232 anni, mentre per gli averroisti parigini, che affermavano l'eternità del mondo, *numquam fuit primus homo*. In *Par.*, xxix 18, Dante dirà poi che « l'eterno amore », con la prima creazione, produsse « nuovi amor ». L'antitesi tra « eterno » e « nuovi » lascia intendere che Dio non solo creò « altri » amori, ma li creò pure « temporali »: nel linguaggio tecnico medievale, *novus* si opponeva ad *aeternus*, creato o non creato.⁶⁴

Ascoltiamo dalla voce di Adamo le prime due risposte (vv. 115-23):

Or, figliuol mio, non il gustar del legno
fu per sé la cagion di tanto essilio,
ma solamente il trapassar del segno.

Quindi onde mosse tua donna Virgilio,
quattromilia trecento e due volumi
di sol desiderai questo concilio;

64. Per un approfondimento cfr. A. MELLONE, *Il canto xxix del 'Paradiso' (una lezione di angelologia)*, in *Id.*, *Saggi e letture dantesche*, Angri, Gaia, 2005, pp. 157-74, a p. 160.

e vidi lui tornare a tutt' i lumi
de la sua strada novecento trenta
fiate, mentre ch'io in terra fu'mi.

Dice dunque inizialmente il primo uomo: 'Ora, figliuolo mio, non l'aver osato assaggiare il frutto dell'albero costituí di per se stesso la causa di un cosí lungo esilio, ma soltanto la violazione del limite'.⁶⁵ L'anteporre la risposta del peccato originale significa offrire una chiave di lettura precisa per il senso della storia dell'uomo che viene "squadernata" nella sua estensione cronologica súbito dopo: al centro della vicenda dell'uomo sta il sacrificio di Cristo. E non a caso Adamo evita di rispondere con un unico numero, ma divide la sua risposta calcolando prima la sua attesa, nel limbo, della venuta del Cristo redentore – per lui il periodo piú drammatico (« infernale ambascia » dirá piú avanti, al v. 133), quello cioè del desiderio « senza speme » di Dio –, e poi gli anni precedentemente trascorsi sulla terra; il resto del conteggio, fino al momento presente, viene lasciato a Dante, che ancora vive nel tempo: 'dal limbo, da cui Beatrice inviò in tuo aiuto Virgilio, per 4302 anni desiderai di salire alla corte celeste, e fin che vissi nel mondo terreno ho visto il sole ritornare per 930 volte a tutte le costellazioni zodiacali alle quali esso si congiunge nel suo cammino'. Dal momento della creazione sono dunque trascorsi 6498 anni.⁶⁶

I valori fonici e retorici dei vv. 119-23 mettono in particolare rilievo la lunghissima durata del soggiorno di Adamo nel limbo e la sua prolungata permanenza terrena. Questa vastità temporale si avverte innanzitutto nella lenta sillabazione del numerale (« quattromilia trecento e due volumi », v. 119), seguita dalla sospensione dell'*enjambement* (« volumi / di sol », vv. 119-20), che confluisce in quel verbo icastico « desiderai » marcato dall'accento interno di 6ª posizione; allo stesso modo l'altro numerale (« novecento trenta / fiate », vv. 122-23) pare dilatarsi per effetto del forte *enjambement* e poi per effetto della dieresi, tra l'altro seguita a breve distanza da un'altra dieresi con l'esito di espandere e rallentare il ritmo del v. 123, (« fiate [...] io »). Infine i « volumi di sol » della terzina 118-20 e l'astro che torna a visitare tutte le costellazioni le

65. Dunque il peccato di Adamo fu un peccato di superbia, come sostiene anche THOM. AQ., *Summa Theol.*, II^a-II^{ae} qu. 163 aa. 1-2.

66. I 930 anni di vita di Adamo si ricavano da *Gen.*, 5 5. Il periodo di attesa nel limbo è calcolato secondo la cronologia allora comunemente accettata di EUSEBIO, *Chronicorum libri duo*, in *Patrologiae Cursus completus. Series Graeca*, accurante J.-P. MIGNÉ, Lutetiae Parisiorum, Migne, vol. XIX 1857, col. 530. Sommando insieme le due date si ottiene 5232, che corrisponde a *Purg.*, XXXIII 61-63: « Per morder quella, in pena e in disio / cinquemilia anni e piú l'anima prima / bramò colui che 'l morso in sé punio ». A 5232 occorre poi aggiungere 1266, cioè gli anni che vanno dalla morte di Cristo al momento del viaggio di Dante.

quali segnano il suo cammino (vv. 121-23) suggeriscono il continuo, circolare ripetersi, dei fenomeni naturali che scandiscono i giorni.⁶⁷

In questa vastità temporale, che è la storia dell'essere umano, si iscrive anche l'esperienza qualificante della vita di Dante, cioè il suo viaggio oltremondano, la cui genesi temporale viene qui richiamata al v. 118, dove si può notare la collocazione ravvicinata delle due guide e, soprattutto, il verbo dinamico « mosse » che rimanda proprio all'iniziale impulso di Beatrice, il « movi » di *Inf.*, II 67: « Or movi, e con la tua parola ornata [...] ». Per l'ultima volta Virgilio, la « scorta [...] saputa e fida » (*Purg.*, XVI 7), viene nominato nel poema, e il suo ricordo è enfaticamente reso dalla disposizione in fine di verso oltre che dalla posizione consecutiva al soggetto « tua donna », a rendere la stretta e reciproca collaborazione delle due guide nella salvezza di Dante.⁶⁸ Il v. 118 sarà poi quasi ripetuto in *Par.*, XXXII 137 (« siede Lucia, che mosse la tua donna »), quando Bernardo, presentando santa Lucia, conferma autorevolmente a Dante un altro istante decisivo del racconto della genesi del viaggio oltremondano: anche qui compare il verbo « mosse » e soprattutto il sintagma « tua donna », la seconda volta, delle due uniche occorrenze nel poema, in cui Beatrice è connotata dal possessivo « tua ».

11. La risposta all'ultima domanda formulata, che concerne la lingua creata e parlata da Adamo, è quella alla quale viene concesso il maggior spazio; essa si articola infatti su cinque terzine consecutive (vv. 124-38):

La lingua ch'io parlai fu tutta spenta
innanzi che a l'ovra inconsumabile
fosse la gente di Nembròt attenta:
ché nullo effetto mai razionabile,
per lo piacere uman che rinovella
seguendo il cielo, sempre fu durabile.
Opera naturale è ch'uom favella;
ma cosí o cosí, natura lascia
poi fare a voi secondo che v'abbella.

67. Si è soffermato con finezza sugli aspetti stilistici di questi versi MENGALDO, *Appunti*, cit., p. 240. Riprendo e approfondisco la sua analisi, ma non concordo con la sua conclusione: « nel complesso il colloquio con Adamo ha tutto il carattere di una vera e propria digressione dottrinale ».

68. Tra l'altro il ruolo di Beatrice guida era già stato sottolineato da Adamo nei versi precedenti (vv. 110-11). Per la presenza del nome delle guide nelle tre cantiche, cfr. L. AZZETTA, « *Fervore aguto* », « *buon volere* » e « *giusto amor* ». *Lettura di 'Purgatorio'*, XVIII, in RSD, a. VI 2006, pp. 241-79, alle pp. 258-61.

Pria ch'i' scendessi a l'infernale ambascia,
 I s'appellava in terra il sommo bene
 onde vien la letizia che mi fascia;
 e *El* si chiamò poi: e ciò convene,
 ché l'uso d'i mortali è come fronda
 in ramo, che sen va e altra vene.

Continua Adamo: 'la lingua che io parlai era già completamente estinta prima che la popolazione babilonese comandata da Nembrot si accingesse all'opera che non poteva essere condotta a compimento: perché nessuna cosa prodotta dalla ragione umana durò giammai in eterno a causa del gusto degli uomini che continuamente cambia con il succedersi del tempo. È un fatto naturale esprimere a parole i propri pensieri, ma quanto al modo la natura lascia poi decidere all'uomo secondo il proprio gusto. Prima che io scendessi nell'angoscia infernale, *I* si chiamava in terra Dio dal quale proviene la felicità che mi ammanta di luce; e successivamente si chiamò *El*; e questo mutamento è naturale che avvenisse dal momento che il costume terreno assomiglia a quello della foglia sul ramo, la quale cade e lascia il posto a un'altra'.

Il linguaggio è concepito come un libero prodotto umano, che ha la sua genesi nella creatività del primo parlante, e dunque – come ogni cosa che è frutto della ragione umana – soggetto al tempo. Ancora una volta torna nel discorso di Adamo lo scorrere del tempo, qui messo in rilievo come causa della mutabilità delle lingue. Propenderei dunque per intendere « seguendo il cielo » (v. 129) come riferito al passare del tempo – che è regolato dal moto del cielo – piuttosto che 'secondo il vario influsso degli astri', come interpreta la maggior parte dei commentatori. Questa interpretazione mi pare più coerente rispetto al contesto e, come è stato già rilevato,⁶⁹ trova una conferma in due passi del *De vulgari eloquentia*, I 9 6 e 10, in cui Dante, tra le cause che necessariamente determinano il mutarsi delle lingue, adduce l'instabilità e la variabilità della natura umana, la distanza di luoghi e di tempi, ma mai l'influsso degli astri:

nostra loquela [...] et homo sit instabilissimum atque variabilissimum animal, nec durabilis nec continua esse potest, sed sicut alia que nostra sunt, puta mores et habitus, per locorum temporumque distantias variari oportet.

e poco dopo:

sermo variatur, ut dictum est, successive per tempora.

69. Vd. per es. TORRACA, CHIMENZ e CHIAVACCI LEONARDI, *ad l.*

Se è un fatto naturale che l'uomo esprima i propri pensieri con le parole, le forme in cui concretamente si configura una lingua sono una scelta dell'uomo, e dunque sono un fatto storico. Dante accoglie qui una teoria di derivazione aristotelica, che però era comunemente accettata nel dibattito contemporaneo, come dimostrano questo passo di san Tommaso, *Summa Theol.*, II^a-II^{ae} qu. 85 a. 1: « significare conceptus suos est homini naturale: sed determinatio signorum est secundum humanum placitum », assai prossimo alla terzina dantesca, e anche questo passo di Egidio Romano, *De regimine principum*, III 2 24: « est naturale homini loqui [. . .]; sed quod loquamur hoc idioma vel aliud, non est naturale, sed ad placitum ». ⁷⁰

Adamo esemplifica la teoria esposta con il nome di Dio, che in origine si chiamava *I*, ma poi, dopo la sua caduta e la sua discesa nel limbo, si disse *El*. L'« infernale ambascia » in posizione forte a fine verso e contrapposta alla « letizia che mi fascia » che la rima collega, esprime, come detto, il periodo drammatico dell'attesa del primo uomo; si tratta di un sintagma che ha solo un'altra occorrenza nel poema, quando Dante spiega a Marco Lombardo – impossibilitato a vederlo – di essere ancora un vivo e di salire per grazia lungo il monte del purgatorio provenendo dal regno dei dannati: « e venni qui per l'infernale ambascia » (*Purg.*, xvi 39). Mi pare che sia una corrispondenza significativa, come se qui Dante volesse lasciare una traccia, e non la sola, per presentarsi come figura del nuovo Adamo. ⁷¹

I due nomi di Dio, che compaiono ai vv. 134 e 136, hanno incuriosito gli esegeti, e come spesso accade per gli enigmi del poema, sono state espresse molte e diverse opinioni, non sempre congruenti. Angelo Penna fa notare che, trattandosi di una lingua presentata come estinta, probabilmente è vano ricercare il significato di *I*; ⁷² ma poi aggiunge che nei manoscritti ebraici di

70. Segnala questa corrispondenza TORRACA, ch. ai vv. 130-32. Dopo di lui, la possibile fonte compare spesso nelle note di commento. Cfr. soprattutto M. CORRADO, *Dante e la questione della lingua di Adamo* (*De vulgari eloquentia*, I 4-7; *Paradiso*, xxvi 124-38), Roma, Salerno Editrice, 2010, pp. 77-78, il quale osserva che anche « Agostino, nel *De ordine* (II 12), aveva affermato che l'impositio nominum è opera della ragione umana; [...] ma la dottrina del *nomen positum ad hominis placitum* risaliva al *De interpretatione* aristotelico, divenendo in séguito patrimonio comune della speculazione patristica e scolastica ».

71. Su Dante come figura del nuovo Adamo si legga in particolare K. BROWNLEE, *Paradiso* xxvi, in *Lect. Dant. Virg., Par.*, pp. 388-401, a p. 396, il quale tra l'altro fa notare che la serie di rime *fronda* : *onda* : *seconda*, che concludono questo canto xxvi, si ritrova, leggermente diversa, a conclusione di *Purg.*, xxxiii: *seconda* : *onda* : *fronda* (vv. 140-44), quando Dante, purificato, è reso degno di salire alle stelle.

72. Esprime questa posizione, con parole perentorie, PORENA, p. 260 (nota finale a *Par.*, xxvi): « Non entrerò in dispute particolari; ma osserverò che, trattandosi di una lingua che secondo

solito il nome divino Jahvè compare sotto la forma di due *jod* (= *I*), senza dimenticare che nel Medioevo era molto diffuso l'epistolario di san Gerolamo, il quale in una lettera a Marcella (*Ep.*, xxv) elenca i nomi di Dio in ebraico; fra essi ricorda anche «Ja» e «Jahvè», che dichiara «ineffabile», indicandone le singole lettere consonanti.⁷³

La risposta di Adamo si conclude con una similitudine naturalistica – un'ennesima immagine vegetale in questo canto – che Dante deriva da Orazio, *Ars poetica*, 60-62: «ut siluae foliis pronos mutantur in annos, / prima cadunt, ita uerborum uetus interit aetas, / et iuuenum ritu florent modo nata uigentque»,⁷⁴ dove però non si può non avvertire anche un'eco delle parole di Oderisi da Gubbio sulla fama (*Purg.*, xi 115-17):

La vostra nominanza è color d'erba
che viene e va, e quei la discolora
per cui ella esce de la terra acerba.

La tesi della mutabilità della lingua di Adamo, diversa da quella sostenuta nel *De vulgari eloquentia* (I 6 4-7) – dove in virtù dell'origine divina si affermava l'incorruttibilità del linguaggio adamitico, sopravvissuto poi nell'ebraico –, ha suscitato un notevole interesse tra gli esegeti e anche tra gli studiosi di linguistica, che hanno messo in rilievo l'evoluzione del pensiero dantesco da una concezione ancora in parte sacrale, formulata nel trattato, a una visione storica e naturale dello sviluppo delle lingue, ma in questo ambito eviterei forzature riguardo all'idea di palinodia dantesca, anche perché è sempre bene ricordarsi che il *De vulgari eloquentia* è un testo non portato a termine e non pubblicato dal suo autore.

Dante era già tutta spenta al tempo della confusione babelica, voler vedere nel segno *I* una parola o iniziale di parola (sia pure ridotta al mero suono d'una lettera) ebraica o greca o latina o volgare – di una lingua nota insomma – è un assurdo, pari a quello di voler interpretare le parole di Nembrotte [...]. Quel segno *I* non può dunque essere che il modo di rappresentare un suono che solo nella lingua di Adamo aveva un significato: il suono *i*, privo di ogni rapporto con le lingue che poi vennero».

73. Vd. A. PENNA, s.v. *El*, in *ED*, vol. II p. 647. Sulla questione cfr. soprattutto lo studio di D. GUERRI, *Il nome adamitico di Dio*, in *Id.*, *Di alcuni versi dotti della 'Divina Commedia'. Ricerche sul sapere grammaticale di Dante*, Città di Castello, Lapi, 1908, pp. 83-114, e poi l'ampia ricerca di G. CASAGRANDE, «*I s'appellava in terra il sommo bene*» (*Paradiso*, xxvi, 134), in «*Aevum*», a. I 1976, pp. 249-73.

74. Dante aveva già citato, in rapida traduzione, i successivi vv. 70-71 dell'*Ars poetica* in *Conv.*, II 13 10, ulteriore dimostrazione che il passo di Orazio gli era ben presente.

12. Adamo conclude rispondendo alla domanda sul suo tempo di permanenza nel paradiso terrestre (vv. 139-42):

Nel monte che si leva piú da l'onda,
fu' io, con vita pura e dionesta,
da la prim' ora a quella che seconda,
come 'l sol muta quadra, l'ora sesta ».

Dice Adamo: 'Nella montagna che si innalza piú di ogni altra terrena dal mare⁷⁵ io rimasi, prima e dopo aver peccato, circa sette ore, dall'ora iniziale del giorno (le sei antimeridiane) all'ora che segue il mezzogiorno, quando il sole cambia quadrante'. Dante attraverso Adamo accoglie qui l'opinione secondo la quale l'ora del peccato originale avrebbe corrisposto a quella della morte di Cristo che quel peccato redimeva.⁷⁶ Nelle sue parole conclusive l'« anima prima », che evita nuovamente di rispondere alla domanda con un unico numero, mette in rilievo il primo e l'ultimo istante, quasi a voler accentuare la breve durata della sua permanenza nell'« eccelso giardino », una minima particella, si è detto, in rapporto al periodo trascorso sulla terra e nel limbo, ma poi soprattutto, collocando quell'« ora sesta » in fine di verso e di canto, mette in forte risalto l'ora della morte di Cristo, che riscattò con il suo sacrificio d'amore il peccato e la caduta dell'uomo. E per di piú bisogna ricordare che, secondo una credenza diffusa nel Medioevo, la croce di Gesù era stata costruita utilizzando proprio il legno dell'albero della vita, e che il luogo della sepoltura di Adamo era stato proprio quello ove tale croce fu poi eretta.⁷⁷

A queste parole non può che seguire, ad apertura di *Par.*, xxvii, il dolce, inebriante, inno del *Gloria*, cantato all'unisono da tutti i beati.

DONATO PIROVANO

★

75. Suggestivo il rimando a *Inf.*, xxvi 133-35, e a *Purg.*, iii 14-15. La corrispondenza non è ovviamente sfuggita a chi ha voluto mettere in rilievo il parallelo tra Ulisse e Adamo. Cfr., per es., VALERIO, *Lingua, retorica e poetica*, cit., pp. 99-102.

76. Cfr. PIETRO COMESTORE, *Historia scholastica*, additio 1, in *PL*, vol. cxcviii col. 1075: « Quidam tradunt eos fuisse in paradiso septem horas ».

77. Cfr. B. NARDI, *Il canto xxvi del 'Paradiso'*, in *L'A*, a. xxiii 1985, fasc. 1 pp. 24-32 (poi in *Id.*, « *Lecturae* », pp. 185-92, a p. 192: « A mezzogiorno (« come 'l sol muta quadra ») Adamo aveva già peccato, e pochi istanti dopo era cacciato, poiché a mezzogiorno, all'ora sesta, comincia l'agonia del nuovo Adamo sulla collina del Calvario, là dove, secondo la leggenda medievale, il vecchio Adamo era stato sepolto ». Dante, in *Conv.*, iv 23 11, parlando dell'ora della morte di Gesù, dice « ora sesta ». In realtà Gesù morì all'ora nona come risulta dai vangeli.

Postilla bibliografica. A integrazione della bibl. generale cit. in forma abbreviata nella tavola che apre il volume, si registrano qui alcune voci essenziali di bibl. critica relative al canto xxvi del *Paradiso* che non si è avuto occasione di citare nelle note a piè di pagina: G. CAVALLINI, *Il canto xxvi del 'Paradiso'*, in ID., *Di soglia in soglia. Tre letture dantesche*, Roma, Bulzoni, 1995, pp. 63-88; F. ZAMBON, *Canti xxv-xxvi. La scrittura d'amore*, in *Esper. dant., Par.*, pp. 247-68. Per una bibl. completa sul canto xxvi del *Paradiso*, almeno nell'ambito delle *Lecturae Dantis* dal 1901 al 2000, vd. *Censim. L.D.*, pp. 286-88; vd. inoltre la *Bibliografia Dantesca Internazionale*, a cura della SDI, consultabile on line all'indirizzo <http://domino.leonet.it/sdi/bibliografia.nsf>.

Note di approfondimento

22. La scarsa aderenza al contesto della spiegazione tradizionale ('Dio è principio e fine di tutta la Sacra Scrittura che mi insegna ad amare in modo semplice o in modo arduo') era già stata riconosciuta nel '700 da LOMBARDI, ch. a *Par.*, xxvi 16-18: « *Lo ben, che fa ec. Iddio – Alfa ed omega è ec.* Secondo la chiosa del Landino, Vellutello, e Daniello (quella del Venturi non la capisco), *Alfa ed omega di quanta scrittura è Mi legge amore o lievemente, o forte, vale quanto è il principio, e il fine di quanti passi della scrittura sacra m'insegnano, o apertamente, o sotto qualch'ombra e figura, l'amor di Dio.* A questo modo però, oltre che accennerebbe Dante essere le medesime scritture sacre quelle che ad amar Dio lo indirizzassero, e renderebbe perciò inutile la seconda interrogazione, ch'è s. Giovanni per fare, *Chi drizzò l'arco tuo a tal bersaglio*, verrebbe eziandio a dire piuttosto a s. Giovanni *dove s'appuntì la scrittura sacra, che dove s'appuntì l'anima sua* ». Una diversa spiegazione, che considera tuttavia scrittura in senso metaforico, è quella di GESSANI, *Dante, Guido*, cit., p. 263: « Amore legge a Dante, in modo più o meno facile per Dante stesso, quanto è scritto nella scrittura dell'universo, che vede Dio come alfa ed omega di tutto ». Essa era già stata comunque avanzata da STEINER, ch. a *Par.*, xxvi 16-18: « di qui [*Apoc.*, 1 8] l'immagine di *scrittura* per indicare, credo, tutte le opere del creato. Il creato è scrittura di Dio che per esso si manifesta ai mortali; ma quella scrittura non la può leggere che amore; perché solo esso insegna ai mortali a cercare attraverso al creato il Creatore; e amore legge ora *lievemente*, ora *forte*, cioè si fa più fervidamente sentire secondo che trova nelle opere create minori o maggiori i segni della bontà di Dio ». Mi pare però meno persuasiva. L'ampia nota di SCARTAZZINI a *Par.*, xxvi 17-18, chiarisce invece persuasivamente il significato della terzina: « Anzi tutto ci pare evidente, che questa terzina deve contenere e contiene la risposta alla dimanda: Che è quello che tu ami. Né meno evidente ci pare, che la risposta contenuta in questa terzina, è: Dio è il principio ed il fine dell'amor mio. Or il Poeta parla di una *scrittura* che Amore legge. La *scrittura* rammenta "il libro della memoria" (*Vita Nuova, Proemio*), o "il libro che il preterito rassegna" (*Parad.* xxiii, 54). L'Amore che legge al Poeta ricorda il celebre verso: "Amor che nella mente mi ragiona" (*Purg.* II, 112); ricorda anche l'Amore che *spira e detta dentro* (*Purg.* xxiv, 52 e seg.). Là Amore *ragiona* nella mente e *detta dentro*; qui esso legge nell'interna scrittura, trattandosi qui di ciò che è già *scritto* nel libro dell'interno, cioè dell'amore che Dante possiede. *Quanta scrittura Mi legge Amore* vale dunque: Tutto ciò che è in me che alla carità si riferisce, ossia tutto l'Amor mio; rappresentato questo amore come una *scrittura*, ossia come un capitolo del libro interno. Viene dunque a dire: Dio è l'obbietto di tutto il mio amore. E aggiunge *o lievemente o forte*, volendo significare che veramente tutto quanto l'amor suo è dedicato a Dio, giusta il precetto *Matt.* xxii, 37: *Diliges Dominum Deum tuum ex toto corde tuo, et ex tota anima tua, et in tota mente tua*. Lasciando ora la scelta fra le diverse interpretazioni al lettore, diremo che la nostra ci sembra la più semplice, la più naturale, la più dantesca ».

30. Se i primi commentatori furono concordi nell'indicare Aristotele, Francesco da Buti si allontanò per primo dall'opinione condivisa e avanzò l'ipotesi che si potesse trattare di un savio teologo, senza tuttavia precisarne il nome. A metà '500 Vellutello, riprendendo la prima delle due proposte avanzate dal chiosatore anonimo delle *Chiose Ambrosiane*, identificò il filosofo con Dionigi Areopagita. Successivamente, a partire dal '700, se la maggior parte degli esegeti era concorde sul nome di Aristotele, si suggerirono anche altre identificazioni, alcune per la verità poco consone, se non aberranti, rispetto al discorso dantesco: padre Baldassarre Lombardi suppose che fosse Platone; Giosafatte Biagioli: Pitagora; Luigi Benassuti: san Pietro; Lorenzo Filomusi Guelfi: il Sole; Albino Zenatti: Virgilio; Eugenio Donadoni: Salomone. Nell'ambito del ragionamento che Dante sta conducendo mi pare indubbio che l'identificazione più coerente e persuasiva sia quella del « maestro di color che sanno ». Ma quale Aristotele, e in particolare quale suo scritto? L'antica esegesi si era già divisa su questo punto. Infatti il Lana e l'*Ottimo* avevano rimandato al *Liber de causis*, che nel Medioevo molti, anche se non tutti, ritenevano opera aristotelica; nella cosiddetta seconda redazione del commento di Pietro Alighieri si riporta invece un passo del II libro della *Fisica* aristotelica; più ampia e articolata la chiosa nella cosiddetta terza redazione di Pietro, dove, tra i testi allegati, c'è anche il XII libro della *Metafisica*. Mi pare questa l'ipotesi più convincente. Nel settimo capitolo del XII libro (1072b) della *Metafisica* si può trovare infatti quanto di più impegnato, di più profondo e di più decisivo Aristotele abbia pensato e scritto sul principio supremo di tutte le cose. In questo testo Aristotele, infatti, dimostra che il primo motore muove come ciò che è amato, mentre tutte le altre cose muovono essendo mosse. Egli dunque esiste di necessità, e in quanto esiste di necessità, esiste come bene; infatti non gli può occorrere nulla contrario alla sua natura. Da un tale principio quindi, secondo il filosofo, dipendono il cielo e la natura. Si possono individuare tracce dell'influenza di questo basilare capitolo anche nella *Divina Commedia*: in *Par.*, xxviii 41-42: « Da quel punto / dipende il cielo e tutta la natura », Dante traduce quasi letteralmente Aristotele: « Ex tali igitur principio dependet caelum et natura »; inoltre, in *Par.*, I 76-77 (« Quando la rota che tu sempiterni / desiderato ») e xxiv 130-32 (« Io credo in uno Dio / solo ed eterno, che tutto 'l ciel move, / non moto, con amore e con disio »), si ha un'allusione non proprio dissimulata allo stesso passo aristotelico che si può riconoscere in filigrana anche nella terzina (*Par.*, xxvi 37-39) che si sta tentando di decodificare. Probabilmente Dante lesse Aristotele con il commento di san Tommaso. Spiega infatti in proposito il Dottore Angelico, nel *Commento alla 'Metafisica'*, libro XII lezione 7 2529: « Deinde cum dicit « movet autem » comparat primum movens immobile ad primum mobile; dicens, quod cum primum movens immobile moveat quasi amatum, necesse est, quod aliquid sit primo motum ab ipso, per quod movet alia; et hoc est primum caelum. Quia igitur supponimus, quod motus sit sempiternus, oportet, quod illud, quod primo movetur, sempiternae moveatur, et per ipsum moveantur alia. Dicitur autem melius quasi amatum quam quasi desideratum, cum desiderium sit eius quod nondum habetur, sed amor etiam habiti est ». Troviamo infatti in Tommaso l'aggettivo « sempiternus » e l'avverbio « sempiternae » che potrebbero aver ispirato la perifrasi dantesca. In ogni caso non c'è dubbio che il significato di « sostanze sempiternae » vada ricercato nel pensiero tomista, perché Dante non poteva credere con Aristotele all'eternità del mondo increato. Dunque per Dante queste sostanze sono sempiternae non perché sono sempre esistite, ma perché, dal momento che hanno iniziato a esistere, non cessano più di essere e quindi, in questo senso, sono partecipi dell'eternità. Le sostanze sempiternae si muovono per amore del sommo bene che è il primo motore immobile. Quando Dante scrive « tutte le sostanze sempiternae » pensa certamente ai cieli, che sono in grado di amare perché mossi dalle intelligenze angeliche e dunque in

posse di una vita psichica, senza la quale non si può amare, ma anche agli angeli e agli uomini, perché amare Dio è la perfezione somma della creatura ragionevole.

39. L'immagine agricola ha comportato una difficoltà esegetica. Infatti i commentatori oscillano fra un'interpretazione ampia, che fa coincidere l'orto con l'intero mondo di cui le fronde sarebbero genericamente gli uomini – così una tradizione imponente che va da Iacomo della Lana e Benvenuto da Imola fino a parecchi moderni, fra cui Casini-Barbi, Scartazzini-Vandelli, Mattalia –, e un'interpretazione più restrittiva, che, richiamandosi al significato di « orto » di *Par.*, XII 71-72 e 104, intende la metafora come riferita specificamente alla comunità dei cristiani, escludendo perciò che si debba vedere in questi versi una dichiarazione incondizionata d'amore a tutta l'umanità – Porena, e così anche, più o meno esplicitamente, Torraca e Chimenz. Mi sembra difficile non avvertire nell'immagine un'ampia latitudine semantica, potenziata dallo stesso fervore delle replicazioni, che distingue la metafora dell'orto dai due precedenti del canto XII del *Paradiso*, più specifici (« l'orto suo », « l'orto cattolico »), anche se l'ascendenza biblica rimane la medesima; e a questo proposito si può rimandare all'insegnamento di san Tommaso, *Summa Theol.*, II^a-II^{ae} qu. 25 (*De obiecto caritatis*), dove, agli articoli 1 e 8, si dice chiaramente che la carità va estesa a tutti gli uomini in grazia di Dio, anche ai nemici. Del resto quella di Dante non è una generica e incondizionata professione di amore per tutta l'umanità, in quanto rimane in lui fermo il criterio di distinzione dato dalla quantità di grazia partecipata da Dio agli uomini, come emerge dal v. 66 (« quanto da lui a lor di bene è porto »), una differenziazione presente del resto ancora in san Tommaso, op. cit., II^a-II^{ae} qu. 26 a. 7: « Obiectum autem caritativae dilectionis Deus est; homo autem diligens est. Diversitas igitur dilectionis quae est secundum caritatem, quantum ad speciem est attendenda in proximis diligendis secundum comparationem ad Deum: ut scilicet ei qui est Deo propinquior maius bonum ex caritate velimus. Quia licet bonum quod omnibus vult caritas, scilicet beatitudo aeterna, sit unum secundum se, habet tamen diversos gradus secundum diversas beatitudinis participationes: et hoc ad caritatem pertinet, ut velit iustitiam Dei servari, secundum quam meliores perfectius beatitudinem participant ».

44. La lunga similitudine, costruita secondo i canoni della scienza medievale, ha comportato difficoltà interpretative, in particolare per il significato da attribuire al verbo « aborre » (v. 73), che alcuni riconducono a un 'abborrire', e sarebbe un *hapax* nella *Commedia*, e altri a un 'abborrare', presupponendo però un metaplasmo di coniugazione. Una volta accettata quest'ultima ricostruzione morfologica, occorre far luce sul significato del verbo, dai più inteso come 'confondere, non distinguere bene'; tuttavia, in questo ambito mi paiono più persuasivi gli esiti di una ricerca etimologica e semantica di *abborrare* condotta da G. CASAGRANDE, *Parole di Dante: « abborrare »*, in *SD*, vol. LXIII 1991, pp. 177-90, sui lessici del tempo di Dante, dalla quale emerge il significato di 'rimanere attoniti, stupiti e disorientati', che spiega meglio il passo e che sembra confermato anche dai successivi « quisquilia » (v. 76), « stupefatto » (v. 80) e, alcuni versi dopo, « stupendo » (v. 89). Su questa similitudine scrive L. VENTURI, *Le similitudini dantesche ordinate illustrate e confrontate*, Firenze, Sansoni, 1911³ (vd. ora la nuova ed. an. con una *Postfaz.* di L. AZZETTA, Roma, Salerno Editrice, 2008), p. 144: « Similitudine per Dante un po' lunga, ma dalla quale non sapresti toglier parola. Un cenno di ottica sotto il pennello di lui si trasmuta in poesia viva; e il folgorare degli occhi dell'amata avvalora l'immagine della potenza di lei, il cui sguardo è per l'Alighieri ciò che è per l'umano intelletto la *stimativa*, cioè la facoltà ragionatrice ».

60. Benvenuto da Imola aveva giudicato non inadatta l'immagine: « Hic autor volens ponere responzionem Adae, primo ostendit eius affectionem per unam comparationem naturalem et propriam; [...] Et sic breviter colligere potes quod comparatio ista non est in-

conueniens; sicut enim animal per motum, vel tremorem pellis qua coopertum est detegit appetitum comedendi vel bibendi, ita Adam primum animal rationale per tremulam scintillationem lucis, qua inclusus erat, manifestabat appetitum loquendi cum autore » (BENVENUTO, vol. v p. 381). A molti commentatori successivi tuttavia la similitudine non è piaciuta (cfr., per es., SCARTAZZINI, ch. a *Par.*, xxvi 97: « Non felice comparazione, e non chiaramente espressa »), anche perché, a partire da Alessandro Vellutello, si è aperta una caccia all'identificazione dell'animale: c'è chi ha parlato di cane (Vellutello e poi Pompeo Venturi), chi di gatto (Porena e Borsellino), chi di falco (Tommaseo), chi di cavallo (Torraca e poi soprattutto Pézard). Mi pare che questo esercizio critico sia francamente incongruo e che quindi sia più sensato lasciare il paragone indeterminato, apprezzando la discrezione dei commentatori antichi – che non manifestarono alcuna curiosità per l'animale coperto –, e sottoscrivendo la conclusione di Poletto, nella sua nota a *Par.*, xxvi 97-102: « non è, in sostanza, paragone tra una bestia ed Adamo, ma tra gli atti di quella e i movimenti di questo ».

D. P.

CANTO XXVII

INVETTIVA E PROFEZIA*

1. Conclusosi con l'ultima risposta di Adamo il canto xxvi (vv. 139-42), il xxvii s'apre con il *Gloria*, quasi uno stacco inteso a sottolineare un nuovo momento del viaggio, « una diversa vicenda, non piú personale, ma universale ». ¹ Il canto è strutturato in parti facilmente distinguibili: dopo il *Gloria* e la percezione che Dante personaggio ha del senso di ebbrezza che gli giunge dall'udire e dal contemplare (vv. 1-18), segue la prima parte dell'invettiva di san Pietro che presenta la miseranda situazione della Chiesa (vv. 19-27); tiene dietro un intermezzo « in cui si gode ancora di spettacoli terreni visti sí da occhi umani, ma atti a dar l'idea di quelli celestiali »; ² riprende poi l'invettiva di san Pietro che si conclude con l'investitura di Dante come annunciatore, tornato nel mondo, di ciò che ha visto e udito nell'aldilà. ³

Dopo un sereno spettacolo celeste, reso percepibile grazie a una mirabile similitudine con una contingenza terrena (vv. 67-75), che travalica poi (vv. 76-87) in uno sguardo all'« aiuola », alla terra (come già in *Par.*, xxii 151: « l'aiuola che ci fa tanto feroci ») prende forma una nuova visione paradisiaca che illustra la salita al Primo Mobile, la cui natura viene spiegata in un serrato argomentare filosofico e teologico da Beatrice (vv. 88-120); conclude il canto la « invettiva-speranza » di Beatrice. ⁴ Un alternarsi insomma di celeste e di umano (e, stilisticamente, di tragico e di comico, « una enciclopedia o mescolanza di stili »), ⁵ un alternarsi che ha come scopo quello di presentare e stigmatizzare l'indegnità degli ecclesiastici e la cupidigia di tutti gli uomini, ma anche di annunciare una prossima restaurazione dell'ordine per intervento provvidenziale e di sancire la missione di Dante a vantaggio dell'umanità. ⁶

* *Lectura* tenuta alla Casa di Dante in Roma domenica 8 febbraio 2009.

1. CHIAVACCI LEONARDI, vol. III p. 741, ch. al v. 1: « La terzina d'attacco distanzia fortemente questo canto dai precedenti; la vicenda degli incontri e dei dialoghi dei celesti abitanti col pellegrino della terra è conclusa ».

2. BOSCO-REGGIO, vol. III p. 440 (*Introduzione* al canto).

3. E. PASQUINI, *Un ritorno alle origini: il xxvii del 'Paradiso'*, in *Filologia romanza e cultura medievale. Studi in onore di Elio Mellì*, a cura di A. FASSÒ, L. FORMISANO, M. MANCINI, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1998, vol. II pp. 657-70, a p. 657, osserva che « i due tempi dell'invettiva di san Pietro [...] rappresentano il centro d'irradiazione cui tutto il canto cospira in tutte le sue microsequenze ».

4. BOSCO-REGGIO, ch. ai vv. 121-23.

5. PASQUINI, *Un ritorno alle origini*, cit., p. 659.

6. Cfr. CHIAVACCI LEONARDI, vol. III p. 735: « Tutto il canto è [...] costruito come su un doppio

2. L'attacco è « semplice e grandioso »:⁷ il *Gloria*, alto inno dossologico della tradizione cristiana, esaltazione di Dio nella sua essenza trinitaria, è intonato da tutti i beati (vv. 1-6):

« Al Padre, al Figlio, a lo Spirito Santo »,
cominciò, « gloria! », tutto 'l paradiso,
sí che m'inebriava il dolce canto.
Ciò ch'io vedea mi sembrava un riso
de l'universo; per che mia ebbrezza
intrava per l'udire e per lo viso.

Il distico incipitario è costruito con la figura retorica della *synchysis*, della *mixtura verborum*, combinando anastrofe e iperbato; Dante pone nel primo verso le tre persone della Trinità e, al centro del secondo, quasi isolato, il grido di glorificazione. Il canto dei beati, di tutti i beati che, insieme, hanno presenziato all'esame di Dante, inebria il poeta (la dieresi in « inebriava », v. 3, comporta una esecuzione rallentata del verbo e ne sottolinea l'intensità); allo stesso modo, ciò che si presenta ai suoi occhi è come « un riso / de l'universo » (vv. 4-5), con forte inarcatura (e « riso » rima con « paradiso », v. 2, e « viso », v. 6),⁸ così che l'ebbrezza di cui gode è raddoppiata, penetrando (« ebbrezza / intrava », vv. 5-6, con nuova inarcatura) in lui sia tramite l'udito, sia tramite la vista.⁹

registro, svolgendo due temi in forte contrasto tra loro, che si alternano in quattro principali sequenze, e creano il suo carattere di intensa drammaticità, tra il dolore del mondo e la pace gloriosa del cielo ».

7. PIETROBONO, ch. al v. 1.

8. La difficoltà di glossare il sintagma « riso / de l'universo » è stata ribadita da BOSCO-REGGIO, ch. *ad l.*, con le parole di Mattalia: « espressione di una mal commentabile felicità ». Mi chiedo se non si possa vedere in *Conv.* III 15 2, un nucleo generativo, almeno a livello verbale, dei vv. 4-6: « Dice adunque lo testo “che ne la faccia di costei appariscono cose che mostrano de' piaceri di Paradiso”; e distingue lo loco dove ciò appare, cioè ne li occhi e ne lo riso. E qui si conviene sapere che li occhi de la Sapienza sono le sue dimonstrazioni, colle quali si vede la veritate certissimamente; e lo suo riso sono le sue persuasioni, nelle quali si dimostra la luce interiore della Sapienza sotto alcuno velamento: e in queste due cose si sente quel piacere altissimo di beatitudine lo quale è massimo bene in Paradiso ».

9. B. GARAVELLI, in DANTE ALIGHIERI, *La Commedia. Paradiso*, a cura di B.G., superv. di M. CORTI, Milano, Bompiani per la Scuola, 2005 (d'ora in avanti GARAVELLI), ch. ai vv. 1-9, annota: « *Udire e viso*, i due sensi del pellegrino, si adattano alla dimensione dell'Assoluto, e concorrono a renderlo partecipe del “riso / de l'universo” »; e CHIAVACCI LEONARDI, ch. al v. 5, ulteriormente precisa: « L'ebbrezza penetrava il lui attraverso ambedue i sensi – quelli attraverso i quali è descritto (con musica e luce) tutto il paradiso dantesco ». B. MARTINELLI, *Tra san Pietro e Beatrice: la missione di Dante, Paradiso' 27*, in Id., *Dante. L'altro viaggio*, Pisa, Giardini, 2007, pp. 321-41, alle pp. 328-29, sottolinea, mi pare a ragione, come Dante collochi « al centro di questa immagine del paradiso [vv. 1-9] l'idea dell'ebbrezza, come disposizione espansiva di tutta la sfera fisica e psichica dell'uo-

Conseguenza dell'ebbrezza di Dante è il crescendo lirico dei vv. 7-9 che, mentre esaltano la perfezione della vita beata (« Oh gioia! oh ineffabile allegrezza! / oh vita intègra d'amore e di pace! / oh senza brama sicura ricchezza! », con anafora e diastole in « intègra »),¹⁰ rendono piú drammatiche, per contrasto, le parole di san Pietro, che subito seguiranno, sulla corruzione della Chiesa e, insieme, quelle di Beatrice, a conclusione del canto, sul degrado del mondo.

3. Davanti agli occhi di Dante le quattro anime luminose (« face », latinismo), cioè Pietro, Giacomo, Giovanni e Adamo, splendevano e quella di Pietro, che per prima si era fatta incontro al poeta (*Par.*, xxiv 19 sgg.), comincia a accrescere il proprio fulgore, diventando quale diventerebbe Giove, se Giove e Marte fossero due uccelli e si scambiassero vicendevolmente le piume, se cioè Giove, che emana luce bianca, cominciasse a emanare luce rossastra (vv. 10-15):

Dinanzi a li occhi miei le quattro face
stavano accese, e quella che pria venne
incominciò a farsi piú vivace,
e tal ne la sembianza sua divenne,
qual diverrebbe Iove, s'elli e Marte
fossero augelli e cambiassersi penne.

La similitudine non ha mancato di suscitare perplessità nella tradizione esegetica; d'altro canto già Sapegno limpidamente spiegava: « Ancora una di quelle similitudini ipotetiche, che, nello scrittore medievale, nascono non da un intellettualismo freddo, di tipo barocco, bensí anzi dalla immediata fertilità di una fantasia analogica, tuttora ignara dei freni e delle ragionate restrizioni di un gusto piú maturo, e pertanto piú sobrio e povero. L'elemento intellettualistico subentra, se mai, in un secondo tempo, e si fa scoperto nello sforzo, qui come anche altrove evidente, di precisare in forme rigorose il rapporto tra i due termini di paragone. A chiarire meglio la genesi del traslato può giovare il commento del Buti: «Le penne dei pianeti si intendono li colori dei raggi dei

mo, facendola coincidere con quanto si legge in San Tommaso a proposito della letizia ». Al v. 5, SAPEGNO² e anche M. SANSONE, *Il canto xxvii del 'Paradiso'*, in *Lect. Dant. Scal., Par.*, pp. 5-36, a p. 12, preferiscono leggere *perché*, contro « per che »; Sapegno glossa: « mi sembra preferibile al *per che* degli editori moderni (anche del Petrocchi); in quanto fonde, anziché distinguerle, la dolcezza del canto e la festa delle luci in un unico riso, in una medesima ebbrezza ». Ma PASQUINI, *Un ritorno alle origini*, cit., p. 658 e n. 2, tenendo conto del « doppio ordine di sensazioni che entrano nell'animo, "per l'udire e per lo viso" », ritiene giustamente irricevibile questa soluzione.

10. Giustamente VANDELLI, ch. al v. 9, rimanda a *Conv.*, III 15 3: « lo quale [il desiderio] essere non può colla beatitudine, acciò che la beatitudine sia perfetta cosa e lo desiderio sia cosa defettiva; ché nullo desidera quello che ha, ma quello che non ha, che è manifesto difetto ».

quali risplendono, come le penne delli uccelli appaiono diverse per diversi colori che dimostrano”». ¹¹

4. Dopo che il « beato coro » (v. 17), sottoposto al disegno della « provvidenza, che quivi comparte / vice e officio » (vv. 16-17), ‘il compito e l’avvicendamento’ (con due latinismi che rivestono la consueta funzione elativa), tace, san Pietro prende la parola, quasi a glossare quanto è appena avvenuto: informa infatti Dante che, come la gioia dei beati è comune, così è comune il loro sdegno e, dunque, quanto egli dirà, farà « trascolorar tutti costoro » (v. 21), farà cambiare loro colore, così come è accaduto a lui; ¹² poi, senza soluzione di continuità, il santo prosegue con parole brucianti (vv. 22-27):

Quelli ch’usurpa in terra il luogo mio,
il luogo mio, il luogo mio che vaca
ne la presenza del Figliuol di Dio,
fatt’ ha del cimitero mio cloaca
del sangue e de la puzza; onde ’l perverso
che cadde di qua sú, là giù si placa.

I versi, di « sapientissima tessitura retorica e fonico timbrica », dove « all’io dell’agens corrisponde la coppia dell’io di san Pietro (“Se io ... dicend’io”), costituendo dunque una terna cui fa eco la triplicazione – eccezionale in Dante – di mio, anzi del sintagma “il luogo mio” », sono stati giustamente definiti di « potenza cosmica, di solennità biblica »; ¹³ in essi, infatti, oltre l’eco di *Ier.*, 7 4-11 (« Templum Domini, templum Domini, templum Domini [...] ego sum

11. SAPEGNO², ch. al v. 13. In verità già F. ROMANI, *Il canto xxvii del ‘Paradiso’*, Firenze, Sansoni, 1904, pp. 9-11, aveva cercato di analizzare l’eziologia della similitudine, ricevendo un plauso in VANDELLI, ch. *ad l.*; è teso a valorizzare la similitudine SANSONE, *Il canto xxvii*, cit., pp. 15-16. Sulla linea di Sapegno si muovono anche BOSCO-REGGIO (pur con qualche cautela) e, con maggior ricchezza di argomenti, GARAVELLI e CHIAVACCI LEONARDI. R.R. BEZZOLA, *Il canto xxvii del ‘Paradiso’*, in *Let. dant., Par.*, pp. 551-66, a p. 557, apprezza totalmente la similitudine: « Colla sua irrealtà condizionata (diverrebbe – se fossero ... e cambiassersi) esprime meravigliosamente il movimento inatteso dell’arrossire, – confronto che ha sconcertato i commentatori moderni i quali non hanno sentito il suo valore dinamico fondato, come già vide il Buti, sul *tertium comparationis* raggi delle luci-penne ».

12. Per il trascolorare di Pietro e dei santi vd. S. CARAPEZZA, *Il Trascolorare di Pietro*, in *Novella fronda. Studi danteschi*, a cura di F. SPERA, Napoli, D’Auria, 2008, pp. 199-214; la studiosa, tra l’altro, sottolinea come « la sola occorrenza di termini della sfera semantica del rosso nella *Monarchia* (III 1 2), in un passo in cui si concentrano con alta frequenza i riferimenti biblici, che servono a Dante per rivendicare l’autorità profetica della sua rivelazione » compaia là dove la discussione verte sulla distinzione dei poteri di papa e imperatore.

13. Le due citaz. risp. da PASQUINI, *Un ritorno alle origini*, cit., p. 658, e GARAVELLI, ch. ai vv. 22-27.

[...], ego vidi, dicit Dominus»), è possibile riconoscere l'allusione alla « triplice professione di amore verso Gesù da parte di Pietro (per rovesciamento della triplice negazione) e alla triplice investitura del primo apostolo da parte di Cristo nella chiusa del Vangelo di Giovanni »;¹⁴ ma essi sono, nello stesso tempo, di straordinaria violenza espressiva, realizzata attraverso una fitta presenza di vocaboli “comici”: « sangue », « puzza », « perverso » (v. 26) e anche « cloaca » (v. 25, oltretutto in inarcatura) che nulla impedisce di riconoscere come un latinismo, ma il cui valore “comico” si ricava dal contrasto con « cimitero » (v. 25), cioè la tomba di Pietro.

Oggetto dell'invettiva è Bonifacio VIII, che Dante tuttavia non considera un papa illegittimo (lo dimostrano i versi di *Purg.*, xx 86-90: « veggio in Alagna intrar lo fiordaliso, / e nel vicario suo Cristo esser catto. / Veggiolo un'altra volta esser deriso; / veggio rinovellar l'aceto e 'l fiele, / e tra vivi ladroni [*i.e.* Sciarra Colonna e il Nogaret] esser anciso »;¹⁵ anche se in *Inf.*, xix 52-54, Dante fa dire a Nicolò III: « Sè tu già costí ritto, / sè tu già costí ritto, Bonifazio? / Di parecchi anni mi mentí lo scritto »), bensì un papa indegno.¹⁶ Bonifacio occupa formalmente la cattedra di Pietro, ma spiritualmente essa è vacante perché « Cristo non guida misticamente la sua Chiesa attraverso di lui, non riconoscendolo come suo vicario »;¹⁷ il pontefice infatti ha trasformato la sede apostolica, fissata appunto sulla tomba di Pietro, in una cloaca dove colano insieme il sangue delle discordie fomentate da Bonifacio e il fetore dei vizi della curia, cosicché Lucifero (il « perverso / che cadde di qua sú », vv. 26-27), confitto nel centro della terra, pare ora quasi essere appagato, « nel suo desiderio di vendetta », per la profanazione di quel luogo santo.¹⁸

L'invettiva lascia intravedere in filigrana – come ha ben segnalato Pasquini – lo spirito delle epistole petrine che « contengono, in chiave di invettiva, una serie di altre immagini variamente rifluite e riscritte nell'invettiva del pontefice dantesco, se è vero che dietro la “cloaca / del sangue e de la puzza” sembrano

14. PASQUINI, op. e l. cit., con indicazione che già Tommaso rimandava a *Ier.*, 7 4-11; il riferimento a Geremia ritorna frequente: vd., per es., VANDELLI, ch. ai vv. 22-24; GARAVELLI, ch. ai vv. 22-27; CHIAVACCI LEONARDI, ch. al v. 22.

15. INGLESE legge, al v. 86, « la fior d'aliso ».

16. In CASINI-BARBI, ch. al v. 22, si legge: « L'invettiva è diretta contro i pontefici del tempo di Dante: contro Bonifacio VIII (cfr. *Inf.* xix 53) se si ha riguardo all'anno assegnato dal poeta alla sua visione, contro Giovanni XXII (cfr. *Par.* xviii 130) se si considera il tempo in cui l'autore scriveva questi terribili versi ». Stante la pertinenza del rilievo storico, mi pare che non ci siano elementi per escludere che il pontefice in causa sia proprio Bonifacio VIII. INGLESE interpunge diversamente: « Sè tu già costí ritto? / Sè tu già costí ritto, Bonifazio? / Di parecchi anni mi mentí lo scritto! ».

17. CHIAVACCI LEONARDI, ch. al v. 23.

18. *Ivi*, ch. ai vv. 26-27.

riaffiorare 1 4, 3 [Pietro, 1 4 3-4] “his qui ambulaverunt in luxuriis, desideriiis, violentiis, comessionibus, potationibus ... in eandem luxuriae confusionem”; o ancor meglio 11 2, 10 e 13-14 [Pietro, 11 2 10 e 13-14] “eos, qui post carnem in concupiscentia immunditiae ambulant ... voluptatem existimantes diei delicias: coinquinationes, et maculae deliciis affluentes, in conviviis suis luxuriantes vobiscum, oculos habent plenos adulterii et incessabilis delicti ...”¹⁹

5. Dante poeta, impegnato a sottolineare la vergognosa situazione della Chiesa militante sulla terra, vuole che il lettore percepisca l'effetto prodotto dalle parole del santo sulla coorte dei beati, e su Beatrice in particolare, che rappresentano invece la Chiesa trionfante nel cielo (vv. 28-36):²⁰

Di quel color che per lo sole avverso
 nube dipigne da sera e da mane,
 vid' ò allora tutto 'l ciel cosperso.
 E come donna onesta che permane
 di sé sicura, e per l'altrui fallanza,
 pur ascoltando, timida si fane,
 così Beatrice trasmutò sembianza;
 e tale eclissi credo che 'n ciel fue
 quando patì la suprema possanza.

E infatti alla parole di Pietro la luce delle anime sante diventa rossastra, di quel colore cioè del quale si tingono le nubi all'aurora e al tramonto, quando il sole le colpisce di fronte (« per lo sole avverso », v. 28, con « avverso » costruito sul modello latino; Dante si rifà a Ov., *Met.*, III 183-85, dove appunto compare il sintagma *adversi solis*: « Qui color infectis adversi solis ab ictu / nubibus esse solet aut purpurae aurorae / is fuit in vultu visae sine veste Dianae »). Nello stesso tempo, come una donna dabbene, a causa di una espressione sconveniente detta da altri, e dunque solo ascoltata, pur restando salda nella propria certezza morale, cambia tuttavia colore (impallidisce o arrossisce; qui sarei propenso, con, da ultima, la Chiavacci Leonardi, ch. *ad l.*, a intendere il « trasmutò sembianza », v. 34, come 'arrossisce'), così Beatrice appunto arrossisce e il cielo tutto diviene cupo come al momento della morte di Cristo (« suprema possanza », v. 36).²¹

19. PASQUINI, *Un ritorno alle origini*, cit., pp. 660-61.

20. Vd. GARAVELLI, ch. ai vv. 28-36.

21. Le altre proposte ('impallidire', 'abbassare gli occhi') sono ricordate in SAPEGNO², ch. *ad l.* Per l'ipotesi staziano (*Theb.*, I 537-39) sotteso al verso, cfr. BOSCO-REGGIO, vol. III pp. 441-42 (*Introdu-*

Inevitabile notare come l'intero tessuto narrativo del passo, tramato di una metafora e di una similitudine, sia giocato su immagini femminili, una allusa dal latinismo (il colore del viso di Diana, che, in Ovidio, era stata vista senza abito, è rosso, come le nubi colpite dalla luce del sole che sta loro di fronte), l'altra esplicitamente enunciata, entrambe tese a rendere piú evidente la reazione di un'altra donna, Beatrice.²² Altrettanto inevitabile notare come Dante instauri un parallelo tra l'oscurarsi del cielo alla morte di Cristo storico e l'oscurarsi del paradiso di fronte « all'uccisione del Cristo mistico – perpetrata nella persona del papa », indicato appunto come indegno da Pietro.²³

6. Dopo lo stacco con funzione enfatica, Dante poeta dà di nuovo la parola a san Pietro che prosegue con la propria invettiva, « costruita sui parallelismi e sulle opposizioni »;²⁴ Martinelli ha notato che se, appunto, « la forma dell'intervento di San Pietro è quella retorica dell'*invectiva*, [...] il modo è quello dell'*indignatio*, già efficacemente tratteggiato da Quintiliano [...]]. L'*indignatio*, qui proposta in forma di azione scenica, rientra tra le forme del *pathos*, con tutti gli elementi tipici che l'accompagnano: l'esclamazione, la pronunzia, l'*excitatio* e l'energia dell'esortazione » (vv. 40-66):²⁵

« Non fu la sposa di Cristo allevata
del sangue mio, di Lin, di quel di Cleto,
per essere ad acquisto d'oro usata;
ma per acquisto d'esto viver lieto
e Sisto e Pío e Calisto e Urbano
sparser lo sangue dopo molto fleto.

San Pietro continua dunque con parole che cosí si possono glossare: 'Non fu la Chiesa – « la sposa di Cristo » (v. 40): cfr. *Par.*, XI 32-33 – nutrita (« allevata », v.

zione al canto). Il concetto racchiuso nel verso era stato già limpidamente chiarito da BUTI, vol. III p. 714 (« diventando timida e vergognosa, per quello, che aveva detto san Pietro del papa che era allora. E per questo dà ad intendere che tutti li Teologi, li santi e buoni cristiani si vergognano del peccato de' pastori della santa Chiesa »), come ricordato anche in CASINI-BARBI, ch. al v. 34.

22. Vd. GARAVELLI, ch. ai vv. 28-36.

23. Per l'eco evangelica dell'eclissi alla morte di Cristo cfr. *Luc.*, 23 44-45; *Marc.*, 15 33; *Mat.*, 27 45. La citaz. da CHIAVACCI LEONARDI, ch. *ad l.*; la studiosa ritiene – come già PIETROBONO –, a mio avviso in modo convincente, che « l'eclissi di cui qui si parla non riguarda solo il volto di Beatrice – anche se esso ne è il centro – ma tutto il cambiamento di cui il cielo è *cosperso* (infatti tale eclissi *'n ciel fue*). Per un simile confronto tra la morte del Cristo storico e lo scempio fatto della sua Chiesa riflesso sul volto di Beatrice si veda *Purg.*, XXXIII 4-6 ».

24. PASQUINI, *Un ritorno alle origini*, cit., p. 659.

25. MARTINELLI, *Tra san Pietro e Beatrice*, cit., pp. 330-31.

40) con il mio sangue, con quello di Lino e di Cleto (cioè Anacleto) perché divenisse strumento per accumulare ricchezze, bensì perché conducesse gli uomini all'acquisto della beatitudine eterna (« per acquisto d'esto viver lieto », v. 43, in opposizione a « ad acquisto d'oro usata », v. 42) e proprio per ciò Sisto, Pio, Callisto, Urbano (i nomi dei martiri sono tutti connessi in insistito polisindeto) sparsero il loro sangue, dopo aver sparso molte lacrime per la persecuzione cui era sottoposta la chiesa (« dopo molto fletto », v. 45, con un altro evidente latinismo):²⁶

Non fu nostra intenzion ch'a destra mano
d'i nostri successor parte sedesse,
parte da l'altra del popol cristiano;
né che le chiavi che mi fuor concesse
divenisser signaculo in vessillo
che contra battezzati combattesse;
né ch'io fossi figura di sigillo
a privilegi venduti e mendaci,
ond' io sovente arrosso e disfavillo.

‘Noi, primi vicari di Cristo, non abbiamo mai pensato che alcuni dovessero sedere a destra dei nostri successori e altri a sinistra – cioè, con aperta ironia, Pietro rimanda al passo di *Mat.*, 25 31-46, sul Giudizio universale, quando i buoni saranno alla destra del Padre e i reprobì alla sinistra – né che le chiavi concessemi da Cristo divenissero l'emblema (« signacolo », costruito su SIGNACULUM) della bandiera innalzata contro i popoli cristiani (facile il rimando ancora a *Inf.*, xxvii, dove si dice di Bonifacio che « ciascun suo nimico era Cristiano », v. 88; inoltre, sempre in *Inf.*, xxvii 103-5, Bonifacio spiega a Guido da Montefeltro: « “Lo ciel poss' io serrare e diserrare, / come tu sai; però son due le chiavi / che 'l mio antecessor non ebbe care” », vv. 103-5);²⁷ né che la mia effigie comparisse sul sigillo di privilegi papali concessi venalmente e contro giustizia per cui arrossisco di vergogna e avvampo di sdegno (ma « disfavillo »,

26. Vd. GARAVELLI, ch. ai vv. 46-54, e BOSCO-REGGIO, ch. al v. 44. CHIAVACCI LEONARDI, ch. ai vv. 40-42, precisa: « Lino e Anacleto seguirono direttamente a Pietro nel I secolo, morti il primo sotto Vespasiano, il secondo sotto Domiziano. Sisto e Pio sono papi del sec. II, del tempo di Adriano e di Antonino Pio. Callisto e Urbano vissero nel sec. III e morirono entrambi sotto Alessandro Severo. Non tutti oggi sono riconosciuti come martiri, ma tali li considerava l'antica tradizione nota a Dante, e i loro nomi sono iscritti nel Martirologio romano. A Callisto si deve la costruzione del primo cimitero cristiano, le ben note catacombe di S. Callisto sulla via Appia ».

27. VANDELLI, ch. al v. 50, ricorda infine che « sin dall'anno 1299 l'esercito pontificio si chiamava *chiavesignato*, perché portava per divisa le chiavi della Chiesa ».

v. 54, è perfettamente scelto da Dante poeta per indicare la reazione della santa luce di Pietro).²⁸

In vesta di pastor lupi rapaci
 si veggion di qua sú per tutti i paschi:
 o difesa di Dio, perché pur giaci?
 Del sangue nostro Caorsini e Guaschi
 s'apparecchian di bere: o buon principio,
 a che vil fine convien che tu caschi!
 Ma l'alta provedenza, che con Scipio
 difese a Roma la gloria del mondo,
 soccorrà tosto, sí com' io concipio;

‘Da quassú – continua l’apostolo – si vedono falsi pastori che, come lupi rapaci (la trasparente allusione è a *Mat.*, 7 15: « Attendite a falsis prophetis, qui veniunt ad vos in vestimentis ovium, intrinsecus autem sunt lupi rapaces »; ma si può guardare anche ai « falsi profeti o [...] maestri bugiardi in *Ep. Petr.* II 2, 1 [...] specie se incrociata con I 2, 25 e 5, 2-3 » e tener presente pure l’epistola di Dante ai cardinali italiani),²⁹ divorano gli uffici ecclesiastici (« paschi », v. 56, ‘pascoli’, per continuare nella metafora bucolica, peraltro ben presente nella tradi-

28. Vale la pena, a ulteriore commento delle parole di san Pietro, tenere presente quanto scrive l’*Ottimo Commento*, vol. III p. 589: « Dice san Pietro, che non fu la intenzione di lui, né delli predetti papi, li quali sparsero il sangue per la Chiesa, che alla mano diritta, cioè dalla parte della grazia, de’ loro successori papi, sedessero una parte de’ Cristiani per via di parte Guelfa, né dalla sinistra, cioè della indignazione, sedesse l’altra parte, cioè i Ghibellini; né che le chiavi, che sono segno dell’apostolica autoritate, fossero dipinte per via di parti, nelli gonfaloni de’ mortali Cristiani andanti incontro alli altri Cristiani; né che la imagine di san Pietro fosse imprenta nelle bolle de’ privilegij e de’ beneficij acquistati per simonia, donde spesso si vergogna e si adira ». A PUNZI, « *Animos movere* »: la lingua delle invettive nella ‘Commedia’, in CT, a. XIV 2011, fasc. 2 (*Dante oggi/2*) pp. 11-42, a p. 37, osserva che la « rabbia profonda » che prende san Pietro « si ripercuote nei verbi *arrosso*, *parasinteto* verbale con un’altra sola occorrenza in Pd 16, 105, e *disfavillo* ».

29. E. FUMAGALLI, *Il giusto Enea e il pio Rifeo. Pagine dantesche*, Firenze, Olschki, 2012, p. 73, segnala la *variatio* presente nel *Paradiso*, « con il passaggio dai lupi che si travestono da pecore ai lupi che si travestono da pastori » (e vd. anche le pp. 75-76). Il rimando alle epistole di Pietro è in PASQUINI, *Un ritorno alle origini*, cit., p. 661; quello all’epistola ai cardinali (« Non itaque videor quemquam exacerbasse ad iurgia; quin potius confusionis ruborem et in vobis et aliis, nomine solo archimandritis, per orbem dumtaxat pudor eradicatus non sit totaliter, accendisse; cum de tot pastoris officium usurpantibus, de tot ovibus, et si non ablatis, neglectis tamen et incustoditis in pascuis, una sola vox, sola pia, et hec privata, in matris Ecclesie quasi funere audiatur », *Ep.*, XI 6) in G. MARCHI, *Tempo e profezia nel canto xxvii del ‘Paradiso’*, in « Quaderni di lingue e letterature », a. XVIII 1993, pp. 377-91, partic. alle pp. 384-85, ricordato da PASQUINI, *Un ritorno alle origini*, cit., p. 661 n. 13. PUNZI, « *Animos movere* », cit., p. 39, rimanda anche a riferimenti scritturali allegati da Pietro Alighieri nella terza redazione del suo commento.

zione biblica).³⁰ O soccorso di Dio (con eco di *Ps.*, 43 23: « Exurge; quare obdormis, Domine? », e ancora di Pietro, *II* 3 9 che risuona anche in *Par.*, XXI 135) perché resti inerte, non intervieni?³¹ I Caorsini (il riferimento è a papa Giovanni XXII, originario di Cahors) e i Guaschi (si allude al predecessore di Giovanni XXII, cioè a Clemente V, il « pastor senza legge » di *Inf.*, XIX 82-87, il « Guasco » che avrebbe ingannato l'« alto Arrigo » di *Par.*, XVII 82, cioè Arrigo VII; Clemente V e Giovanni XXII furono i primi due papi avignonesi)³² s'apprestano a bere il nostro sangue, a dilapidare il tesoro spirituale acquistato con il nostro sangue: o papato (« o buon principio », v. 59), a quale miserevole fine (« vil fine », v. 60, che si oppone a « buon principio ») sei necessariamente destinato (« conviene che », v. 60, col valore del lat. *CONVENIT*)! Ma la provvidenza divina, che con le armi di Scipione salvò in Roma l'impero (« la gloria del mondo », v. 62; Dante aveva già fatto riferimento a Scipione, che, vincendo Annibale, si pone come salvatore provvidenziale di Roma e, dunque, dell'impero, nel *Convivio* e nella *Monarchia*),³³ presto giungerà in soccorso, così come io so per certo (« concipio », v. 63, un altro latinismo: *CŌNCĪPIO*)'. Insomma, davvero « l'invettiva di san Pietro si può interpretare come il "figurato" o il compimento di tutte le precedenti "figure" anti-curiali, in Dante ma anche nei suoi predecessori ».³⁴

7. San Pietro, che aveva dato avvio a questa parte della sua invettiva con una serie di negazioni, tutte in apertura di terzina, « ognuna delle quali contiene il capo d'accusa che [il santo] rivolge, quasi da un tribunale supremo, ai degeneri pontefici dell'età del poeta »,³⁵ a conclusione della sferzante requisitoria, ripe-

30. BUTI, vol. III p. 716, commenta: « così sono li benefici a' chierici, come li paschi a le pecore che ne vivono: e come li lupi nelle pasture assaliscono e divorano le pecore; così li prelati della Chiesa, che dovrebbero essere come pastori a difendere dai lupi, cioè dai dimoni, li loro sudditi e li loro populi, sono come lupi rapaci a divorare le loro facultà et a farli ruinare col loro malo esempio ». PASQUINI-QUAGLIO, ch. *ad l.*, rimanda, per « paschi », a *Ier.*, 23 1.

31. Cfr. PASQUINI, *Un ritorno alle origini*, cit., pp. 661-62.

32. Vd. B. GUILLEMAIN, *I papi di Avignone (1309-1376)*, trad. it., Cinisello Balsamo, San Paolo, 2003, pp. 9-21.

33. Cfr. *Conv.*, IV 5 19 (« E non puose Iddio le mani, quando per la guerra d'Annibale avendo perduti tanti cittadini che tre moggia d'anella in Africa erano portate, li Romani volsero abandonare la terra, se quel benedetto Scipione giovane non avesse impresa l'Andata in Africa per la sua franchezza? »), e *Mon.*, II 9 19 (« Scipione vero pro Ytalis, Annibale pro Affricanis in forma duelli bellum gerentibus, Ytalis Affricani succumberunt, sicut Livius et omnes Romanae rei scriptores testificari conantur »).

34. PASQUINI, *Un ritorno alle origini*, cit., pp. 662-63.

35. BOSCO-REGGIO, ch. al v. 40. Si noti comunque la *variatio*: « Non fu [...] / ma », v. 40 e 43; « Non fu [...] », v. 46; « né che [...] », v. 49; « né ch'io [...] », v. 52. BEZZOLA, *Il canto XXVII*, cit., p. 560,

te, in forma indeterminata, ma presentata come sicura, la profezia del veltro (*Inf.*, I 101) e quella di « cinquecento diece e cinque » (*Purg.*, xxxiii 43), alludendo, tramite Scipione, alla figura di un restauratore che s'assumerà il compito del governo del mondo.³⁶ Non mi pare un caso che, subito dopo, san Pietro ribadisca definitivamente la missione di Dante, ponga il sigillo al compito del poeta, al suo dire profetico (che è da intendersi però come esplicitazione della speranza cristiana e che, peraltro, non è concepibile senza la fede e senza la carità) e, nello stesso tempo, quasi disveli il senso ultimo dell'opera (vv. 64-66):

e tu, figliuol, che per lo mortal pondo
ancor giú tornerai, apri la bocca,
e non asconder quel ch'io non ascondo ».

«Tu, figliuolo, che, essendo mortale, dovrai tornare sulla terra, di' chiaramente ogni cosa e non celare ciò che io non celo».³⁷ Insomma, dopo l'investitura ricevuta da Beatrice in *Purg.*, xxxii 103-5 (« Però, in pro del mondo che mal vive, / al carro tieni or li occhi, e quel che vedi, / ritornato di là, fa che tu scrivi ») e xxxiii 52-54 (« Tu nota; e sí come da me son porte, / cosí queste parole segna a' vivi / del viver ch'è un correre alla morte »); dopo quella di Cacciaguida in *Par.*, xvii 128 (« tutta tua vision fa manifesta »); dopo l'invito di Pier Damiani in *Par.*, xxi 97-99 (« E al mondo mortal, quando tu riedi, / questo rapporta, sí che non presuma / a tanto segno piú mover li piedi »), giunge ora, solennissima, l'investitura di san Pietro.³⁸ Dante non ha altro modo di rendere manifesto ciò che ha appreso se non con la propria opera; direi quasi che la scrittura diventa per Dante prova della propria carità (che è virtù massima, come insegna Paolo, *I Cor.*, 13 1-13), carità armata appunto delle virtù cristiane della fede e della speranza, e, per ciò stesso, carità profetica.

8. Conclusasi con la profezia e l'investitura di Dante l'allocuzione di Pietro, il santo, gli apostoli e gli altri beati, che erano rimasti nel cielo delle stelle fisse

sottolinea invece come la ripresa dell'invettiva di Pietro sbocchi « in un'amplificatio magnificamente costruita su un doppio movimento contrastante, cioè su quel "non – ma" delle terzine 14 e 15 (vv. 40-54), poi sul triplice movimento negativo "non – né – né" (vv. 46-54), seguito da due movimenti che rinforzano affermativamente tale ripetuta negazione (vv. 55-60) ».

36. Vd. CHIAVACCI LEONARDI, ch. ai vv. 61-63.

37. PASQUINI, *Un ritorno alle origini*, cit., p. 664, ricorda che « Tommaseo cita *Ps. LXXVII 2*, "Aperiam in parabolis os meum", ma insieme *Jer. I 2*, "Levate animum, praedicate, et nolite celare" con *Ps. XXXIX 11*, "Non abscondi misericordiam tuam, et veritatem tuam, a concilio multo" ». PUNZI, « *Animos movere* », cit., p. 40, sottolinea come potrebbero moltiplicarsi le « citazioni scritturali » a proposito della ingiunzione di Pietro a Dante di « parlare senza infingimenti ».

38. Vd. BOSCO-REGGIO, GARAVELLI, CHIAVACCI LEONARDI, ch. *ad l.*

ad assistere all'esame di Dante (*Par.*, xxiv-xxvi), salgono all'Empireo e la loro ascesa è rappresentata in una scena di bellezza calma e silenziosa, quasi a contrasto del tripudio sonoro prima e della voce alterata di Pietro poi (vv. 67-75):

Sí come di vapor gelati fiocca
 in giuso l'aere nostro, quando 'l corno
 de la capra del ciel col sol si tocca,
 in sú vid' io cosí l'etera addorno
 farsi e fioccar di vapor trüanfanti
 che fatto avien con noi quivi soggiorno.
 Lo viso mio seguiva i suoi sembianti,
 e seguí fin che 'l mezzo, per lo molto,
 li tolse il trapassar del piú avanti.

'Come l'atmosfera terrestre manda in giú, a fiocchi, la neve (vv. 67-68, con « di » che specifica il complemento di mezzo, mentre soggetto è « l'aere nostro »)³⁹ quando il sole è nella costellazione del Capricorno, cioè tra il 21 dicembre e il 21 gennaio, nel cuore dell'inverno, allo stesso modo – dice Dante personaggio – io vidi il cielo abbellirsi per mezzo delle anime splendenti, che avevano fatto sosta con noi nel cielo delle stelle fisse, e quelle stesse anime splendenti fioccare all'insú verso l'Empireo'.⁴⁰ Pare che importi qui al poeta mettere in luce la regolarità del movimento delle anime beate che è simile a quello della neve che fiocca ad ampie falde; immagine, quest'ultima, cara a Dante (« come di neve in alpe senza vento », *Inf.*, xiv 30) e che certamente è di ascendenza cavalcantiana, come risulta da *Biltà di donna e di saccente core*, dove, al v. 6, si legge « e bianca neve scender senza venti ».⁴¹ Allo stesso tempo Dante sembrerebbe impegnato a intrecciare l'immagine della placida nevicata con la mirabile invenzione di *V.n.*, xxiii 7, il capitolo in cui si preannuncia la morte di Beatrice: « Io immaginava di guardare verso lo cielo, e pareami vedere moltitudine d'angeli li quali tornassero in suso », parole adibite a glossare i vv. 57-59 di *Donna pietosa e di novella etate*: « Levava li occhi miei bagnati in pianti, / e vedeava, che preavan pioggia di manna, / li angeli che tornavan suso in cielo ».⁴²

39. Vd. BOSCO-REGGIO, PASQUINI-QUAGLIO, GARAVELLI, CHIAVACCI LEONARDI (anch'essa attenta alla precisazione grammaticale), ch. *ad l.*

40. GARAVELLI, ch. ai vv. 67-72, giustamente sottolinea l'opposizione tra « l'aere nostro » (v. 68) e « l'etera » (v. 70), lemma già adibito in *Par.*, xxii 132. Vd. anche CHIAVACCI LEONARDI, ch. ai vv. 67-72.

41. CAVALCANTI, pp. 12-15. Riconosce nei versi i tratti del *plazer* PASQUINI, *Un ritorno alle origini*, cit., p. 665, che non manca di sottolineare come Dante sappia, in altri luoghi della *Commedia*, operare, anche mediante un rovesciamento, « una geniale riscrittura » dell'invenzione cavalcantiana.

42. Vd. *OM I*, pp. 154 e 163.

Insomma, un fondersi di immagini, tutte presenti alla memoria poetica di Dante.

A tali immagini se ne può aggiungere un'altra desunta dall'arte musiva; Laura Pasquini ha suggestivamente proposto di tenere in conto, per questo passo dantesco, il mosaico « che ricopre la volta a botte del corridoio d'ingresso e del braccio che a questo si oppone » del cosiddetto Mausoleo di Galla Placidia, a Ravenna, dove compaiono « su un fondale di color azzurro intenso [...] decorazioni circolari raggiate di due specie, e campite da fiori stilizzati e disposte su file sfalsate in una formula che le alterna ad angolo retto e in diagonale confondendone i raggi »; queste decorazioni, « assimilabili nella conformazione a cristalli di neve gelata che si stagliano sul fondo azzurro del cielo, poterono forse ispirare anche l'immagine della volta celeste che si adorna di un « fioccar di vapor triunfanti ».⁴³

Dante si sforza di tener dietro con lo sguardo (« viso », v. 73, latinismo semantico) a quegli splendori (i « vapor triunfanti », v. 71) e li segue fino a che lo spazio dell'atmosfera (« mezzo », v. 74, come già in *Purg.*, 115), interposto tra il suo occhio e loro, per essere diventato ormai troppo ampio (« per lo molto » v. 74), impedisce al suo sguardo di penetrare piú oltre (« il trapassar del piú avanti », v. 75, dove tanto il verbo quanto l'avverbio in forma comparativa sono sostantivati).⁴⁴

9. Terminata dunque l'ascesa delle anime beate nell'Empireo, Dante poeta riporta al centro della narrazione Beatrice, perché sarà Beatrice, che invita Dante personaggio a considerare quale percorso ha compiuto, a guardare ancora una volta la terra, a sospingerlo, con la virtù trasmessagli dal proprio sguardo, nel Primo Mobile: a mio avviso, è questo, dopo l'invettiva di Pietro e l'investitura "profetica" di Dante, l'altro grande momento del canto (vv. 76-87):

Onde la donna, che mi vide assolto
de l'attendere in sú, mi disse: « Adima
il viso e guarda come tu sè vòlto ».
Da l'ora ch'io avea guardato prima
i' vidi mosso me per tutto l'arco
che fa dal mezzo al fine il primo clima;
sí ch'io vedea di là da Gade il varco

43. L. PASQUINI, *Iconografie dantesche. Dalla luce del mosaico all'immagine profetica*, Ravenna, Longo, 2008, p. 32.

44. BOSCO-REGGIO, ch. ai vv. 74-75, e GARAVELLI, ch. ai vv. 73-75.

folle d'Ulisse, e di qua presso il lito
 nel qual si fece Europa dolce carco.
 E piú mi fora scoperto il sito
 di questa aiuola; ma 'l sol procedea
 sotto i mie' piedi un segno e piú partito.

Beatrice, che vede Dante 'libero' (« assolto », lat. *ABSOLŪTUS*) dalla cura di guardare in su, dalla preoccupazione di seguire la “nevicata” dei beati, lo invita ad abbassare lo sguardo (« Adima », v. 77, è un neologismo, costruito su *imo*, presente anche in *Purg.*, XIX 100) e a considerare quanto sia salito movendosi con questo cielo. Dante si rende conto che, dal momento in cui aveva precedentemente rivolto lo sguardo alla terra (*Par.*, XXII 151-53, quando era giunto nella costellazione dei Gemelli e nel cielo delle stelle fisse), si era spostato di « tutto l'arco che fa (describe) il primo clima dalla metà alla fine »; così che scorgeva di là da Cadice il passaggio che Ulisse cercò follemente di varcare (e il significato che Dante assegna all'impresa di Ulisse in *Inf.*, XXVI 125, al suo « folle volo », mi pare sia perfettamente ribadito qui: « varco / folle d'Ulisse », vv. 82-83) e, al di qua, quasi fino al litorale della Fenicia (« presso il lito », v. 83), nel quale Europa divenne un dolce peso per Giove, quando cioè il padre degli dèi, trasformato in toro, la rapí, portandola via sulla sua groppa (come in *Met.*, II 832-75). E « (ad oriente) » gli « sarebbe stata visibile una piú larga estensione di questa aiuola », cioè la terra, « L'aiuola che ci fa tanto feroci » di *Par.*, XXII 151; « ma il Sole procedeva » sotto di lui (« sotto i mie' piedi », v. 87), « distante piú di una costellazione » (e non la illuminava).⁴⁵

Il concetto di “clima” (e la conseguente formulazione dantesca, che non è sfuggita a qualche oscillazione esegetica), trova una glossa competente e sintetica a opera di Giovanni Buti e Renzo Bertagni: « La parte effettivamente abitata [della terra] [...] veniva suddivisa in sette zone parallele all'equatore chiamate *dimi*, che andavano dalla regione calda dei Garamanti alla regione fredda degli Sciti, popoli viventi rispettivamente fuori del primo e del settimo clima [...]. Qui [vv. 79-80] Dante dice di essersi spostato, ruotando col cielo stellato, di 90° (e precisamente dal meridiano di Gerusalemme al meridiano di Gade [Cadice]): infatti [...] ogni c[lima] si estende per 180°, e spostarsi *dal mezzo al fine* significa spostarsi da 90° (*mezzo*) a 180° (*fine* o estremità occidentale), giacché la rotazione diurna dei cieli avviene in senso orario o est-ovest. Se D[ante] ricorda il primo clima mentre poi parla di Gade e della Fenicia (“il lito

45. La spiegazione della descrizione astronomica di Dante è in G. BUTI-R. BERTAGNI, *Commento astronomico alla 'Divina Commedia'. Rassegna analitica con una parte generale sistematica e una appendice critica*, rist. an., Firenze, Sandron, 2008 (1966¹), pp. 192-96, donde tutte le citazioni.

/ nel qual si fece Europa dolce carco”, vv. 83-84) che sono nel terzo, ciò avviene perché D[ante] si trova nei Gemelli che, per la corrispondenza tra sfera terrestre e sfera celeste, giacciono appunto in una zona del cielo che parzialmente corrisponde al primo clima. Egli dunque girando coi Gemelli intorno alla terra vede tutta l’“abitabile”, ma il suo sguardo si ferma soprattutto sulla zona mediterranea che è posta al centro del mondo ».⁴⁶

10. Con un movimento improvviso, eppur consequenziale, che pare segnare lo stacco tra la terra e il cielo e, nello stesso tempo, ricordare l’inscindibile legame tra la vita vissuta e la vita eterna, Dante personaggio rivolge lo sguardo, attratto in modo irresistibile, a Beatrice.⁴⁷ Dante poeta inizia a narrare, con termini propri dell’amore cortese – che però adombrano forse qui un rapimento mistico, quello del pellegrino per la sua guida santa –⁴⁸ l’uscita dal tempo storico, segnato dai pianeti, e la salita al Primo Mobile (vv. 88-102):

La mente innamorata, che donnea
con la mia donna sempre, di ridure
ad essa li occhi piú che mai ardea;
e se natura o arte fé pasture
da pigliare occhi, per aver la mente,
in carne umana o ne le sue pitture,
tutte adunate, parrebber niente
ver’ lo piacer divin che mi refuse,
quando mi volsi al suo viso ridente.

E la virtù che lo sguardo m’indulse,
del bel nido di Leda mi divelse
e nel ciel velocissimo m’impulse.

Le parti sue vivissime ed eccelse
sí uniforme son, ch’i’ non so dire
qual Bëatrice per loco mi scelse.

Parafrasando: ‘La mia mente innamorata che – come glossano Paquini-Quaglio – « amorosamente comunica » (« donnea », v. 88, come già in *Par.*, xxiv 118-19: la « Grazia, che donnea / con la tua mente ») con la mia donna, ardeva piú che mai dal desiderio di rivolgere (« ridure », da REDŪCĒRE, come in *Par.*, xxii 21) lo sguardo a lei; e se la natura o l’arte produssero in corpi umani o in pitture immagini tanto belle come esca (« pasture », v. 91) da catturare gli occhi

46. G. BUTI-R. BERTAGNI, s.v. *Clima*, in *ED*, vol. II p. 43:

47. Vd. CHIAVACCI LEONARDI, ch. al v. 88.

48. Vd. GARAVELLI, ch. ai vv. 88-96.

degli uomini sí da conquistare l'anima, tutte queste pasture, cioè tutte queste mirabili immagini, riunite insieme, parrebbero essere nulla in confronto (« ver' », v. 95) alla divina bellezza (« piacer », v. 95, come nel noto caso di *Inf.*, v. 104: « mi prese del costui piacer sí forte ») che si riflesse splendendo in me (« mi refulse », v. 95; Benvenuto glossa: « resplenduit in faciem meam »)⁴⁹ quando mi rivolsi allo sguardo ridente di Beatrice (propenderei per interpretare « viso », v. 96, 'sguardo', come di norma nella *Commedia*, anche alla luce del successivo v. 97, « E la virtù che lo sguardo m'indulse », sebbene qui anche 'volto' sarebbe accettabile, per sineddoche: il tutto per la parte).

'E quella « virtù » – che dovrà essere intesa come 'straordinaria potenza' – che il suo sguardo mi concesse (« indulse », v. 97, latinismo, da *INDULGĒRE*, con valore appunto di 'concedere', 'accordare', in rima con « refulse », v. 95 e « impulse », v. 99 – anche questo latinismo, da *IMPĒLLĒRE* – e in consonanza con « divelse », v. 98, « eccelse », v. 100, « scelse », v. 102, cioè posto entro un reticolo fonico marcato, a sottolineare la straordinarietà dell'evento) mi spinse via dalla costellazione dei Gemelli (« dal bel nido di Leda », v. 98: Castore e Polluce nacquero, come è noto, dall'uovo di Leda, fecondato da Giove trasformatosi in cigno), per estensione dall'ottavo cielo, e mi spinse nel cielo piú veloce, il Primo Mobile'.

'Le parti « vivissime ed eccelse » (v. 100) del cielo, « che piú ferve e piú s'avviva / ne l'alito di Dio », come è detto in *Par.*, xxiii 113-14, sono tra loro perfettamente uniformi (« uniforme », v. 101, con desinenza in -e, come, per es., in *Par.*, I 109, xv 9 ecc.),⁵⁰ cosí che non so dire quale luogo Beatrice scelse per me (« mi scelse », v. 102, con dativo di vantaggio) per entrare nel Primo Mobile'. Il Primo Mobile, infatti, è assolutamente trasparente e uniforme, privo di pianeti, a differenza degli altri cieli; mentre Dante nei primi sette cieli era entrato nel pianeta che dà loro il nome e nell'ottavo era entrato nella costellazione dei Gemelli, ora non ha punti di riferimento.⁵¹

Il v. 100 presenta un problema testuale di non facile soluzione, relativo alla scelta tra le due lezioni « vivissime » o « vicissime », quest'ultima emendata in « vici[ni]ssime » dal Parodi, seguito, pur con dubbi, dal Vandelli, che pensava prima a una soluzione « et infime (o infime) et excelse »; Zingarelli e Barbi propendono per « imissime »; Lanza, nella sua edizione, sostiene la lezione « *vicissim et excelse* ».⁵² Le varianti « vivissime » o « vicissime » – quest'ultima

49. Vd. C. COLICCHI, s.v. *Rifulgere*, in *ED*, vol. iv pp. 925-26.

50. Vd. GARAVELLI, ch. ai vv. 97-102.

51. Vd. M. AURIGEMMA, s.v. *Primo Mobile*, in *ED*, vol. iv pp. 670-71.

52. Vd. DANTE ALIGHIERI, *La Commedia. Nuovo testo critico secondo i piú antichi manoscritti fiorentini*,

emendata, come già detto, in « vici[ni]ssime » – sono entrambe sostenute da testimoni autorevoli della tradizione; la lezione accolta da Petrocchi (e qui seguita) induce a glossare: ‘le sue parti velocissime e altissime sono così uniformi’;⁵³ quella accolta dalla Chiavacci Leonardi (« vicinissime »), porta a spiegare: ‘le sue parti, tanto le più vicine quanto le più lontane, sono così uniformi tra loro [...]’.⁵⁴

Ma – riprendendo la parafrasi delle parole di Dante – Beatrice, che vedeva nella mente di Dio il desiderio di sapere di Dante (« disire », v. 103, è termine pertinente alla sfera dell’affettività, per indicare l’intensità dell’ansia conoscitiva di Dante personaggio, del sentimento che lo ha accompagnato lungo tutto il percorso),⁵⁵ incominciò a parlare, ridendo con una gioia tale che sembrava che Dio stesso mostrasse la propria gioia nel volto di lei. Merita sottolineare, come buona parte dell’esegesi ha fatto, la straordinaria efficacia dell’immagine conclusiva di questi versi, dove « nel volto di lei [Beatrice] ride e gioisce Dio stesso, la bellezza e la bontà infinita in persona ».⁵⁶

11. Dal v. 106 al v. 120 il discorso di Beatrice, inteso a spiegare concetti teologici assai complessi, procede scandito di terzina in terzina, quasi che Dante poeta voglia far definire, entro lo spazio dei tre versi, ognuno dei punti toccati; i moderni editori sottolineano il fatto ponendo, a conclusione di ogni terzina, pause forti e semiforti: punto o punto e virgola.⁵⁷ Dunque, Dante poeta, per bocca di Beatrice, fa illustrare a Dante personaggio la natura del Primo Mobi-

a cura di A. LANZA, Anzio, De Rubéis, 1996 (d’ora in avanti LANZA). Lanza ricorda, *ad l.*, che alla sua lezione « si era avvicinato » V. DI BENEDETTO, *Antica prosa italiana ed altri studi*, Napoli, Ist. della Stampa, 1963, pp. 34 sgg., « che proponeva *vicissim ime* ». Cfr. *Commedia*, vol. I pp. 245-47, e Sapegno², ch. *ad l.* La proposta di Vandelli, poi da lui stesso rifiutata, si legge in G. VANDELLI, *Per il testo della ‘Divina Commedia’*, a cura di R. ABARDO, con una prem. di F. MAZZONI, Firenze, Le Lettere, 1989, pp. 254-57. Sulla lezione proposta da LANZA vd. L. SPAGNOLO, *La tradizione della ‘Comedia’ (I)*, in « Studi e problemi di critica testuale », a. LXXX 2010, p. 84.

53. A mio avviso, aiuta a capire meglio la scelta di « vivissime » quanto dice B. NARDI, *La dottrina dell’Empireo nella sua genesi storica e nel pensiero dantesco*, in ID., *Saggi*, pp. 167-274, a p. 209: « il Primo Mobile “ne la cui virtute l’esser di tutto suo contento giace” [*Par.*, II 112-14], dall’Empireo “prende vivere e potenza” » [*Par.*, XXX 108].

54. CHIAVACCI LEONARDI, ch. ai vv. 100-2. Vd. ancora, in fondo, la “nota di approfondimento”.

55. Vd. GARAVELLI, ch. ai vv. 103-11.

56. PIETROBONO, ch. al v. 105. CHIAVACCI LEONARDI, ch. al v. 105, commenta: « la gioia che splende nel volto di Beatrice – un volto umano [ma, si dovrà aggiungere, ora assunto nella gloria di Dio e perciò trasfigurato] – è dunque la stessa gioia divina. Più alta dichiarazione della divinizzazione dell’uomo non è possibile fare, forse neppure con il linguaggio della teologia ».

57. Vd. GARAVELLI, ch. ai vv. 112-14.

le, concetto che venne postulato, come ha chiarito Bruno Nardi, da Alpetragio, un arabo di Siviglia:⁵⁸

« La natura del mondo, che quieta
 il mezzo e tutto l'altro intorno move,
 quinci comincia come da sua meta;
 e questo cielo non ha altro dove
 che la mente divina, in che s'accende
 l'amor che 'l volge e la virtù ch'ei piove.
 Luce e amor d'un cerchio lui comprende,
 sí come questo li altri; e quel precinto
 colui che 'l cinge solamente intende.
 Non è suo moto per altro distinto,
 ma li altri son mensurati da questo,
 sí come diece da mezzo e da quinto;
 e come il tempo tegna in cotal testo
 le sue radici e ne li altri le fronde,
 omai a te può esser manifesto.

Spiega dunque Beatrice che la natura del mondo, il principio fondamentale del cosmo, che tiene immobile (« quieta », v. 106) il centro, cioè la terra (« il mezzo », v. 107), mentre (« e », v. 107, con valore avversativo) fa muovere intorno (cioè con moto circolare) gli altri cieli (« l'altro », v. 107), ha inizio da qui (« quinci », v. 108), da questo cielo, come da suo principio e fine (« meta », v. 108; le *metae* erano le colonnette del circo intorno alle quali dovevano girare i carri durante le gare e indicavano dunque, continuamente, un nuovo inizio e una nuova fine);⁵⁹ ma (« e », v. 109, ancora con valore avversativo) questo cielo non ha altro luogo (« altro dove », v. 109, con « dove » sostantivato a significare 'luogo') se non la mente di Dio, nella quale nasce l'amore che genera il suo procedere circolare e la virtù che esso irradia (« ch'ei piove », v. 111) sui cieli inferiori.⁶⁰ Un cielo spirituale, costituito da luce e da amore, cioè l'Empireo, delimita (« comprende », v. 112) in un cerchio – metaforicamente inteso, perché l'Empireo è pura « luce intellettuale, piena d'amore » (*Par.*, xxx 40) – il Primo Mobile, così come esso include tutti gli altri cieli, e solo colui che lo fascia

58. Vd. NARDI, *La dottrina dell'Empireo*, cit. (ma anche *Dante e Alpetragio*, in *Id.*, *Saggi*, pp. 139-66).

59. NARDI, *Dante e Alpetragio*, cit., p. 165, glossa così il v. 108: « mi pare che la parola *meta*, anzi che nel senso di *principio*, vada presa in quello di *fine* e di *misura*: di fine, poiché tutte le sfere inferiori al primo mobile "intendunt ire via sua, aut per naturam aut per desiderium imitandi ipsum ut ducantur suo motu", come vuole Alpetragio [...]; di misura, poiché al moto semplice ed uniforme del primo mobile son riferiti tutti gli altri movimenti dell'universo ».

60. Vd. CHIAVACCI LEONARDI, ch. ai vv. 9-11.

(« cinge », v. 114), lo circoscrive, Dio che lo contiene, è in grado di intendere quel primo cerchio (« precinto », v. 113, con gioco etimologico), cioè l'Empireo.⁶¹ Glossando, si può dire che il Primo Mobile è incluso solo dall'Empireo che (come è detto in *Par.*, xxii 64-67) non è in alcun punto dello spazio, ma nella mente di Dio, che sola lo comprende.

Beatrice continua chiarendo che il movimento del Primo Mobile « non è misurato, dal moto di un altro cielo, ma il moto di tutti gli altri è misurato da questo, come il dieci da cinque e da due », cioè « il dieci scomposto in fattori dà cinque (*mezzo*) e due (*quinto*) »;⁶² ma giunti a questo punto (« ormai ») – prosegue Beatrice – dovrebbe essere chiaro a Dante (« a te può esser manifesto », v. 120) come il tempo sia come un albero che affonda le proprie radici nel Primo Mobile (« in cotal testo », 'vaso', v. 118), e dispiega i suoi rami negli altri cieli (ancora una volta, chiarendo: anche il tempo, come il movimento, ha origine nel Primo Mobile, dal momento che il Primo Mobile « dà come l'unità di misura del tempo »).⁶³

12. Dante poeta ha fatto descrivere da Beatrice, con sovrana sapienza, la sola che si addice a un'anima beata, la perfezione dell'universo; ma improvvisamente il tono di Beatrice muta (v. 121), con uno stacco che a molti lettori del poema è parso violento.⁶⁴ In realtà c'è una logica ferrea nel procedere di Dante poeta; Dante vuole contrapporre alla perfezione del Primo Mobile, che simboleggia la perfezione del creato, perfezione cui l'umanità dovrebbe aspirare e che, invece, nemmeno riesce a percepire, la corruzione dell'umanità stessa; nel medesimo tempo, in rigorosa simmetria con l'incipitaria invettiva di san Pietro contro la decadenza del papato, invettiva che si chiudeva però con la certezza di un intervento provvidenziale, vuole che il canto si concluda, dopo gli amari detti di Beatrice, con l'annuncio di una speranza (vv. 121-35):⁶⁵

Oh cupidigia, che i mortali affonde
sì sotto te, che nessuno ha podere

61. Utile, per una semplice e chiara spiegazione dell'Empireo, A. GHISALBERTI, *Dante e il pensiero scolastico medievale*, Milano, Edizioni di Sofia, 2008, partic. alle pp. 47-51 e 83-88.

62. BUTI-BERTAGNI, *Commento astronomico*, cit., p. 198 e n. 2.

63. Le citaz. da BUTI-BERTAGNI, op. cit., p. 199. La metafora dell'albero capovolto ha un parallelo, come non ha mancato di ricordare GARAVELLI, ch. ai vv. 118-20, nel mito arabo dell'« albero della felicità », per la prima volta segnalato da M. ASÍN PALACIOS, *La escatología musulmana en la 'Divina Comedia'. Seguida de la Historia y crítica de una polémica*, Madrid, Inst. Hispano Arabe de Cultura, 1961³, pp. 234-35. Vd. ancora, in fondo, la "nota di approfondimento".

64. Vd. CHIAVACCI LEONARDI, ch. ai vv. 121-23.

65. Vd. BOSCO-REGGIO, ch. ai vv. 121-23.

di trarre li occhi fuor de le tue onde!
 Ben fiorisce ne li uomini il volere;
 ma la pioggia continüa converte
 in bozzacchioni le sosine vere.
 Fede e innocenza son reperte
 solo ne' parvoletti; poi ciascuna
 pria fugge che le guance sien coperte.
 Tale, balbuziando ancor, digiuna,
 che poi divora, con la lingua sciolta,
 qualunque cibo per qualunque luna;
 e tal, balbuziando, ama e ascolta
 la madre sua, che, con loquela intera,
 disìa poi di vederla sepolta.

Le parole di Beatrice sono immediate, dirette, salvo in alcuni passaggi dove sopravanza il tono profetico, sui quali sosteremo un po' di piú. Dice Beatrice: 'O avidità che sommergi sotto di te gli uomini cosí che nessuno ha la forza di alzare gli occhi sopra le tue onde, cosí che nessuno può liberarsi di te [*per oppositum* viene subito alla mente il v. 9 di questo stesso canto: « oh senza brama sicura ricchezza! »]. È vero che negli uomini sboccia il fiore del bene, per innata disposizione, ma come la pioggia costante trasforma « in bozzacchioni le sosine », cosí i tempi decaduti e corrotti portano l'uomo verso il male. Lealtà e innocenza (« Fede e innocenza », v. 127) si trovano (« son reperte », v. 127, latinismo, da *REPERTA* SUNT, come tutti gli esegeti ricordano) solo nei fanciulli; poi l'una e l'altra spariscono prima che le « guance sien coperte » (v. 129) dalla barba.

'Taluno, quando ancora non sa parlare bene (« balbuziando », v. 130, con gerundio *pro* participio presente, in contrapposizione a « con la lingua sciolta », v. 131, e ripetuto al v. 133, in contrapposizione a « con loquela intera », v. 134;⁶⁶ le due terzine, vv. 130-32 e vv. 133-35, sono costruite in modo parallelo), quando cioè è bambino, osserva i digiuni, mentre, cresciuto, divora senza ritegno qualsiasi cibo in qualunque momento dell'anno, trascurando ogni prescrizione (« qualunque cibo per qualunque luna », v. 132, con nuova iterazione espressiva di « qualunque »);⁶⁷ e talaltro, finché è infante (etimologicamente inteso), ama e rispetta la madre, ma, cresciuto, desidera poi di vederla morta, perché insofferente ai suoi moniti o per averne l'eredità'.⁶⁸

66. Vd. PASQUINI-QUAGLIO, ch. *ad l.*

67. Vd. *ivi*, ch. al v. 132.

68. G. ALESSIO, *Il canto xxvii del 'Paradiso'*, in « *Regnum celorum violenza pate* ». *Dante e la salvezza dell'umanità*. Letture dantesche giubilari, Vicenza, ottobre 1999-giugno 2000, a cura di G. CAN-

L'invettiva-profezia di Beatrice continua con una terzina che rappresenta una *crux* esegetica che ha fatto scorrere fiumi di inchiostro (vv. 136-38):

Cosí si fa la pelle bianca nera
nel primo aspetto de la bella figlia
di quel ch'apporta mane e lascia sera.

Secondo alcuni « la bella figlia / di quel ch'apporta mane e lascia sera », cioè del sole, sarebbe Circe, la maga che trasformava gli uomini in bestie e che rappresenterebbe gli allettamenti terreni; il senso della terzina sarebbe dunque, secondo Barbi e molti altri esegeti, il seguente: Cosí « ai primi allettamenti dei beni mondani (*al primo aspetto della bella figlia del sole*) gli uomini cedono e perdono la loro natura d'esseri ragionevoli per diventar bestie ». ⁶⁹ Più di recente è stata avanzata da Lino Pertile un'altra proposta che tiene conto, come probabile fonte del passo, oltre che di *Cant.*, 1 4-5 (« Nigra sum, sed formosa, filiae Ierusalem, / sicut tabernacula Cedar, sicut pelles Salomonis. / Nolite considerare me quod fusca sim, / quia decoloravit me sol »), anche del commento di Guillaume de Saint-Thierry al *Cantico* stesso, commento che ebbe a circolare anche sotto il nome di san Bernardo di Chiaravalle.

Pertile, che contestualizza la terzina nel complessivo discorso di Beatrice e non manca di ricordare come le parole della donna beata risultino affini a quelle di *Purg.*, xvi 97-114, spiega cosí quanto da lei proferito ai vv. 124-47: « Gli uomini desiderano inizialmente il bene supremo, ma la pioggia continua, cioè la cupidigia propria della natura umana decaduta, sviandoli verso beni effimeri e ingannevoli non permette loro di raggiungerlo [...]. Ciò si vede nei fanciulli i quali sono onesti e innocenti, ma cambiano in male prima di diventare adulti. Cosí, come gli uomini da bambini sono buoni e da adulti degenerano, la bella figlia del Cantico, cioè l'anima cristiana, da candida che è originalmente, diventa nera, si corrompe, quando si allontana dal sole della grazia. Questo mutamento non ti deve meravigliare; esso avviene e l'umanità traligna perché la Chiesa, veicolo della grazia, la Chiesa, che dovrebbe tenere i cristiani sulla retta via, piú non li guida: nella storia umana, come nel Cantico che la prefigura, l'umanità degenera quando è lasciata in balia di se stessa. Ma, come nel Cantico l'inverno finisce e il sole della primavera ritorna a illuminare la Sposa,

NAVÒ, Montella, Acc. Vivarium novum, 2002, pp. 209-22, a p. 220, ritiene che dei vv. 130-35 sia preferibile « la lettura, piú allegorica e, anche, piú generica, portata innanzi dalla linea che parte dal Lana, che vede nel "qualunque cibo" una figura per indicare un modo qualsiasi di offendere Dio e nel "veder sepolta" la madre il semplice averla in odio ».

69. BARBI, *Problemi*, [I] pp. 292-93, a p. 292.

così nella storia umana i raggi di questi cieli avranno presto un tale influsso sulla terra che gli uomini ritorneranno sul retto sentiero e il fiore maturerà in frutto vero». ⁷⁰

Alla efficace e, per me, convincente glossa di Pertile si può affiancare anche quella, altrettanto pertinente, della Chiavacci Leonardi, che spiega: «così (in questo modo) la pelle bianca della bella figlia del sole – la luna, secondo i Padri figura della Chiesa militante che è figlia della Chiesa trionfante (il sole) – si fa nera, si oscura nella sua visibilità, nella sua apparenza esteriore (*nel primo aspetto*); cioè la Chiesa di Cristo oscura la sua bellezza originaria nella corruzione che deturpa il suo volto». ⁷¹

Ma, tornando al testo, una più puntuale spiegazione dei vv. 142-48 è necessaria:

Ma prima che gennaio tutto si sverni
per la centesma ch'è la giú negletta,
raggeran sí questi cerchi superni,
che la fortuna che tanto s'aspetta,
le poppe volgerà u' son le prore,
sí che la classe correrà diretta;
e vero frutto verrà dopo 'l fiore ».

Beatrice, dunque, profetizza che, prima che passi un tempo molto lungo – «prima che gennaio tutto si sverni» (v. 142) significa: prima che gennaio esca dall'inverno «per l'accumularsi di quella frazione di giorno (circa un centesimo) che non è calcolata ("è [...] negletta", v. 143) nel calendario della terra», come glossa Chiavacci Leonardi (l'espressione viene normalmente intesa come una sorta di litote, il cui senso è 'non passerà molto tempo'; d'altra parte, se intesa alla lettera, assumerebbe una marcata coloritura escatologica), – i cieli del paradiso («cerchi superni», v. 144) irraggeranno, faranno piovere i loro influssi (se si accetta la lezione «raggeran», v. 144) così che la tempesta (ma «fortuna», v. 145, che potrebbe anche valere come *vox media*, si presta, come vedremo subito, anche ad altre interpretazioni), a lungo attesa, rivolgerà le

70. L. PERTILE, «*Così si fa la pelle bianca nera*»: l'enigma di 'Par.' xxvii 136-138, in LI, a. xli 1991, pp. 3-26, poi rivisto e modificato in ID., *Pelle bianca, pelle nera*, in *La punta del disio. Semantica del desiderio nella 'Commedia'*, Fiesole, Cadmo, 2005, pp. 213-33, con l'indicazione delle varie interpretazioni (da quest'ultima redazione la citaz., pp. 231-32). Ancora utile Sapegno², ch. al v. 136. Da ultimo R. HOLLANDER, *Paradiso xxvii 136-38 and the enigmatic «bella figlia» [del sole?]*, in «Letteratura italiana antica», a. ix 2008, pp. 219-22, che indica le varie interpretazioni di «bella figlia»; la nota è tratta dal commento dello stesso Hollander alla *Commedia*, come lo studioso dice nel suo contributo (p. 219 n. 1), ora leggibile in trad. it. in HOLLANDER, ch. *ad l.*

71. CHIAVACCI LEONARDI, ch. ai vv. 136-38.

poppe delle navi dove ora si trovano le prore, invertirà la rotta, così che la flotta (« classe », v. 147, ancora un latinismo, adibito a indicare 'l'umanità') procederà veloce verso la sua meta. E le promesse (« 'l fiore », v. 148) saranno seguite da buoni risultati (« vero frutto », v. 148).

In verità tanto la lezione « raggeran » (v. 144) quanto « fortuna » (v. 145) si prestano la prima a una diversa soluzione testuale (e, in parte, esegetica), la seconda a una differente interpretazione. Testimoni numerosi e autorevoli della tradizione manoscritta leggono dunque al v. 144 *ruggeran* (e anche l'edizione Lanza e quella Sanguineti: quest'ultima « rug[g]iran »);⁷² Petrocchi aggiunge che « forse *ruggeran* e i suoi affini potrebbero valere 'rosseggeranno' (cfr. antico provenzale *rogir*, francese *rougir* ecc.), sí che ne scaturirebbe un senso non lontano da *raggeran*, quasi fosse detto 'splenderanno' ».⁷³ Di recente però Silvia Finazzi ha riesaminato l'intera questione, allegando argomenti (oltre ovviamente quelli testuali) a sostegno di « *ruggeran* » con il significato di 'ruggire' (che è anche *difficilior*, come già da tempo non aveva mancato di notare Pasquini, che la ritiene lezione da preferire), « poiché tale scelta sembra essere la sola in grado di rendere efficacemente l'idea dello sdegno dei beati cui con ogni probabilità allude la profezia che chiude il canto »;⁷⁴ dal punto di vista del significato si dovrà intendere: 'i cieli paradisiaci, in forza del loro ruotare, ruggiranno così che i loro influssi [...]']

Per quanto attiene a « fortuna », non è estranea all'esegesi una interpretazione del termine come 'buona fortuna', così che si potrebbe anche spiegare (ma, a mio modo di vedere, con scelta poco convincente): 'la buona fortuna che da tanto s'aspetta, farà invertire la rotta alla flotta e dopo il fiore verrà il vero frutto'. Però, or non è molto, Roberto Antonelli ha avanzato un'altra possibilità di lettura; scrive Antonelli: « Sembra difficile che "fortuna" possa infatti qui valere 'fortunale', come tutti i piú recenti commentatori, o finanche 'buona fortuna, tempo felice', come *vox media*: non solo l'unico altro esempio in tal senso della *Commedia* (*Purg.* xxxii, 116: "ond' el piegò come la nave in fortuna") testimonia dell'accezione negativa del *topos* presso Dante (e come comunemente) ma il contesto richiede l'intervento della Fortuna-Provvidenza, non di una sia pur provvidenziale tempesta, che contrariamente al valore topico della similitudine, dall'antichità a Dante non potrebbe certo essere assunta a

72. Vd. risp. LANZA e DANTIS ALAGHERI *Comedia*, ed. critica per cura di F. SANGUINETI, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2001 (d'ora in avanti SANGUINETI).

73. Vd. *Commedia*, vol. I pp. 247-48.

74. S. FINAZZI, *Nota su 'Par', xxvii 144*, in « L'ellisse », a. VI 2011, pp. 110-20; e vd. PASQUINI, *Un ritorno alle origini*, cit., p. 667 n. 30.

raddrizzare la rotta della « classe », non della ‘flotta’ [...], ma, per sineddoche di spazio maggiore, della “nave dell’umana compagnia” (*Conv.* iv v, 8: “la nave dell’umana compagnia dirittamente per dolce cammino a debito porto correa”)⁷⁵

Nella pluralità di interpretazioni, l’allusività che percorre le ultime parole di Beatrice mi pare evidente funzione dell’afflato profetico che « riprende e amplifica la speranza di una redenzione espressa da San Pietro »;⁷⁶ comunque sia, le parole di Beatrice, unite a quelle dell’invettiva di san Pietro, legano insieme il dramma della storia e la speranza della salvezza.

GIUSEPPE FRASSO

★

Note di approfondimento

54. [v. 100] La lezione « vivissime », che, nonostante tutto, a me pare convincente, è trasmessa da Ash Eg La Laur Mad Pa Po Urb, e restituita a testo, come detto, da Petrocchi; la lezione « vicissime » è tradita da Co Fi Ga Lau Lo Mart Parm Pr Rb Ricc Triv Tz Vat (leggono « uicine » Ga e « uiuisime » Pa). Perentorio LANZA, *ad l.*: « Trattandosi di termini latini, l’unica lezione accettabile per il primo, è *vicissime* recato da Triv Mart Co Fi Ga Lau Lo Parm Pr *Rb Ricc Tz Vat, con semplice eliminazione della -e finale. Inaccoglibili sia le altre due lezioni (*vivissime* e *vicine*), sia le numerose congetture avanzate dagli studiosi ». CHIAVACCI LEONARDI, come detto, accoglie invece a testo « vicinissime »: nelle *Note integrative* al canto (pp. 762-63), dopo una celere sintesi della situazione, sottolinea, sorvolando un po’ sulle perplessità onestamente avanzate da Giorgio Petrocchi, che il testo stabilito da quest’ultimo « presuppone [...] un fatto filologicamente inaccettabile, che cioè un termine comune (*vivissime*) sia stato sostituito da più copisti con un termine privo di senso e sconosciuto alla lingua italiana quale è *vicissime*; è invece naturale, addirittura « ovvio » (Parodi), che *vivissime* sia un tentativo di correggere e dare un senso all’incomprensibile *vicissime*. Ora questa forma evidentemente erronea è ben naturalmente spiegabile, dal punto di vista paleografico, come corruzione di un originale *vicinissime*, scritto normalmente abbreviato con il trattino sopra la -i- ad indicare la -n- (*titulus*); si cfr. E.G. PARODI, in BSDI xxvi (1919), pp. 68-9 ». SANGUINETI, p. 526, sceglie « vivissime ». Indispensabile resta comunque, anche dopo gli interventi più recenti, leggere per intero quanto scrive Petrocchi in *Commedia*, vol. I pp. 245-47.

63. [vv. 115-20] Giova a chiarire il concetto espresso da Dante quanto ha scritto C. MOEVS, *The metaphysics of Dante’s ‘Comedy’*, New York, Oxford Univ. Press, 2005, pp. 1-35 e 132-60, ripreso, in modo sintetico, in ID., *Canti xxvii-xxviii-xxix. « Al divino dall’umano »*, in *Esper. dant.*, *Par.*, pp. 269-84, da dove cito: « 1) Il moto del Primo Mobile, una rotazione completa al

75. R. ANTONELLI, *Canto xxvii*, in *Lect. Dant. Tur., Par.*, pp. 419-27, a p. 422. Nel suo contributo Antonelli propone (ivi, n. 4), per i vv. 140-42 e 147-48, alcuni interventi interpuntori e diacritici meritevoli di ponderata riflessione.

76. BEZZOLA, *Il canto xxvii*, cit., p. 565.

giorno, costituisce la misura fondamentale del tempo perché ci dà il concetto basilare di “giorno” che possiamo poi moltiplicare o dividere per arrivare alle altre misure: le ore, le settimane, i mesi, gli anni. 2) Il Primo Mobile, la prima delle sfere ad essere mossa, impartisce il suo moto a tutte le altre sfere, compresi il sole e la luna. Il Primo Mobile dà origine ad ogni moto e cambiamento che si trova nel mondo. Ma il Primo Mobile è invisibile; perciò non vediamo le radici del tempo (che sono invisibili in questo cielo invisibile), ma vediamo solo le fronde, nei movimenti degli astri visibili (il sole, la luna, le stelle, i pianeti). In questo senso, dire che gli altri moti sono “mensurati” da quello del Primo Mobile significa che esso non solo li misura, ma li regola. 3) Ma Beatrice ha in mente un'altra cosa: sta invocando l'analisi aristotelica del tempo nel quarto libro della Fisica. Il tempo, dice Aristotele, “è il numero del movimento secondo il prima e il poi” [ARIST, *Ph.*, IV [Δ] (219b 1-2): “τοῦτο γάρ ἐστιν ὁ χρόνος, ἀριζιμος κινήσεως κατὰ τὸ πρότερον καὶ ὕστερον”]; citato anche da Dante in *Conv.*, IV 2 6: “Lo tempo secondo che dice Aristotele nel quarto de la Fisica, è ‘numero di movimento secondo prima e poi’, e ‘numero di movimento celestiale’, lo quale dispone le cose di qua giù diversamente a ricevere alcuna informazione”]. Il punto fondamentale per Aristotele è che non esiste un'unità intrinseca, irriducibile, del tempo o dello spazio. Il tempo e lo spazio sono infinitamente divisibili, continui; non sono costituiti da unità basilari di atomi o di secondi. Il tempo e lo spazio non hanno nessuna esistenza in se stessi: non sono cose da cui plasmare il mondo. Quindi l'unità usata per misurare il tempo è arbitraria: non è altro che un numero ordinale, un'unità arbitraria designata dal numero per misurare il cambiamento delle cose (un prima e un poi). Il cambiamento ha luogo solo in cose che esistono nello spazio e viceversa; l'*ubi* e il *quando* sono concetti inscindibili l'uno dall'altro. 4) Ma la spiegazione di Beatrice va ancora oltre: misurare il numero 10 “da mezzo e da quinto” significa dividerlo nei fattori 5 e 2. 5 e 2 sono numeri primi che non possono essere divisi (« mensurati ») da altri numeri, ma che possono generare un'infinità di altri numeri. Questa è una variazione dell'antica idea che il numero uno, dando origine al concetto di numero, contiene o genera in sé tutta la matematica. Allora come nasce il tempo nell'Empireo, per manifestarsi nel Primo Mobile? Non c'è un “come”, non è un processo. Il mondo spazio-temporale nasce dalla coscienza o esistenza pura allo stesso modo in cui la matematica nasce dal numero uno, allo stesso modo in cui 2 per 5 fa dieci. La matematica non aggiunge niente al numero uno. Ma dischiude le sue infinite possibilità; il mondo non aggiunge niente all'Empireo, ma manifesta la sua illimitata potenza e attualità ».

G. F.

CANTO XXVIII

LA VISIONE DEL « VERO IN CHE SI QUETA OGNE INTELLETTO »*

1. Primo dei due canti dedicati alla rappresentazione delle gerarchie e dei cori angelici e, attraverso questi, all'esaltazione della gloria di Dio; quello in cui al pellegrino prossimo alla conclusione del suo viaggio viene offerta la prima percezione di Dio stesso, il xxviii del *Paradiso* è senza dubbio uno dei canti più impegnativi e "difficili" della terza cantica e dell'intera *Commedia*: per l'altezza della materia, che implica delicate e assai discusse (nella dottrina del tempo) questioni teologiche, non meno che per la complessa e ardua elaborazione concettuale e stilistica del dettato poetico, corrispondente a quella. Il canto si distingue anzi come uno dei passaggi di più forte tessitura dottrinarica della terza cantica, ripresa di analoga trattazione precedentemente sviluppata nel *Convivio*:¹ costruito come una dissertazione scolastica sul tema angelologico prescelto, con una successione di questioni poste dall'allievo – in questo caso Dante, che interroga il "maestro" Beatrice –, cui vengono date risposte che provocano nuove domande; ciò che per altro non è d'impedimento al poeta ad attingere le vette della poesia, come ammette anche un lettore non sempre disposto a coglierne le suggestioni. Mi riferisco a Benedetto Croce, spesso, nel noto e discusso saggio del 1920 su *La poesia di Dante*, impegnato a indagare improbabili e varie alternanze di « poesia » e « non poesia » nel poema sacro; in

* Questo testo riproduce sostanzialmente, con aggiunta delle note e di pochi passaggi nel testo, omessi per ragioni di tempo, quello letto nella Casa di Dante, a Roma, la mattina di domenica 2 marzo 2003, nell'ambito della *Lectura Dantis Romana*. Pubblicato in RSD, a. III 2003, pp. 48-83, il saggio è stato poi accolto con qualche ritocco in MALATO, *Studi*, pp. 299-340, con aggiunta di una *Postilla* (pp. 340-49) e un corredo iconografico che si ripetono in questa sede.

1. Alle intelligenze angeliche che presiedono al moto del cielo di Venere si rivolge, com'è noto, la canzone *Voi che 'ntendendo il terzo ciel movete* (*Rime*, LXXIX), commentata nel secondo trattato del *Convivio*, dove quelle vengono definite come « sustanze separate da materia, [...] le quali la volgare gente chiamano Angeli » (II 4 2). Il tema è poi variamente ripreso, con discussione del problema delle gerarchie angeliche (II 5 sgg.), della natura degli angeli, definiti ancora « sustanze separate [...] senza grossezza di materia, quasi diafani per la purità della loro forma » (III 7 5), e della sua affinità con l'anima umana: « tra l'angelica natura, che è cosa intellettuale, e l'anima umana non sia grado alcuno [...] » (7 6; e altrove: « l'anima umana [...] con la nobilitade de la potenza ultima, cioè ragione, partecipa de la divina natura a guisa di sempiterna intelligenza; però che l'anima è tanto in quella sovrana potenza nobilitata e dinudata da materia, che la divina luce, come in angelo, raggia in quella », 12 14-19). L'argomento, come si vedrà ancora avanti, era di notevole rilievo nel dibattito teologico del Medioevo.

cui a proposito di questi passaggi osserva: « Poesia didascalica, [...] ma poesia, in quanto cioè, diversamente che nella prosa [il *Convivio*, la *Monarchia*, il *De vulgari eloquentia*], il motivo che vi domina non è l'indagare e l'insegnare che la mente opera, ma la rappresentazione dell'atto dell'indagare e insegnare, la virtù di quest'atto, che si compiace e gioisce di sé stessa e che delle cose indagate si vale appunto come di materia per asserire sé stessa. Perciò [...] la forma, ossia la poesia, ora gl'importa, come poeta ch'egli è, assai più che la materia, per grandemente che questa gl'importasse, come a filosofo, teologo e politico: anche qui, le dottrine sono il libretto, sul quale compone la sua musica ».²

Ma il riconoscimento non risolve la "difficoltà" della lettura: che indusse perfino un benemerito degli studi danteschi, Giuseppe Vandelli, commentatore del canto nel 1921 – l'anno seguente quello del saggio crociano, e da questo probabilmente condizionato –, a definire il xxviii del *Paradiso* un « canto [...] prevalentemente didattico », mirato ad « ammaestrare » su « dottrine teologico-cosmogoniche, che [...] hanno poco o nessun interesse per noi moderni »; soggiungendo: « tutti sappiamo come un'esposizione di siffatte materie, tutte intellettuali e razionali, non possa divenire interamente arte e poesia, nemmeno se l'artista, se il poeta si chiama Dante [...]. Lo vela quasi tutto come una opaca tinta grigia, rotta qua e là da improvvisi bagliori di vivida luce, da linee o macchie di colore più acceso: è la poesia che, frenata e compressa, tratto tratto prorompe, perché il poeta col suo meraviglioso inestinguibile potere doma la rude materia e la costringe, per quanto sorda e riluttante, a rispondere ».³ Non sorprende perciò che relativamente esiguo sia il numero dei *lectores* di questo canto – tra i quali spicca però il nome illustre di Gianfranco Contini, con un contributo per molti aspetti illuminante –, al confronto con altri di più agevole fruibilità.⁴

2. B. CROCE, *La poesia di Dante*, Bari, Laterza, 1958⁹ (1920¹), p. 151. Sulla valutazione crociana della poesia di Dante, vd. le osservazioni sviluppate in E. MALATO, *Dante*, Roma, Salerno Editrice, 2009³ (1999¹), pp. 267 sgg., 275.

3. G. VANDELLI, *Il canto xxviii del 'Paradiso'*, Firenze, Sansoni, 1921, poi in *Lett. dant., Par.*, pp. 567-95, alle pp. 570-71.

4. Si segnalano qui le principali voci della bibl. critica sul canto: oltre VANDELLI, *Il canto xxviii*, cit., A. FRATTINI, *Il canto xxviii del 'Paradiso'* (1957), Torino, SEI, 1959; G. CONTINI, *Un esempio di poetica dantesca (il canto xxviii del 'Paradiso')* (1965), in *Lect. Dant. Scal., Par.*, pp. 999-1026 (poi in ID., *Varianti*, pp. 477-97, da cui si cita); G. PADOAN, *Il canto xxviii del 'Paradiso'* (1972), in *Nuove lett. dant.*, vol. VII 1974, pp. 175-91; E. TADDEO, *Il canto xxviii del 'Paradiso'*, in GSLI, vol. CLIII 1976, pp. 161-85; A. MELLONE, *Il canto xxviii del 'Paradiso'* (1987), in *Lect. Dant. Rom., Par.*, pp. 731-54; F. SPERA, *La poesia degli angeli: lettura del canto xxviii del 'Paradiso'*, in LI, a. XLII 1990, pp. 537-52; G. DI PINO, *Il primo canto degli angeli: 'Paradiso' xxviii*, in L'A, a. XXXIII 1992, fasc. 2 pp. 42-62; R. SCRIVANO, *Intelligenza del cosmo. 'Pd.' xxviii*, in ID., *Dante, 'Commedia'. Le forme dell'oltretomba*, Roma, Edizioni Nuova Cultura, 1997, pp. 105-28. Vd. inoltre, almeno: G. BUSNELLI, *Il concetto e l'ordine del 'Paradiso' dantesco*, vol. II.

Addirittura piú severo, dunque, il giudizio di Vandelli rispetto a quello di Croce, che pur non aveva negato anche ai canti dottrinali del *Paradiso* respiro di poesia, sia pur solo come “forma” e “modo” dell’espressione poetica: che è comunque un “limite” inaccettabile (e non accettato) dalla piú matura e consapevole critica dantesca. In realtà, deviante e per molti versi – non esito a dire – ottenebrante è già il fondamentale concetto crociano che la *Commedia* sia da leggere come « un “romanzo teologico” o “etico-politico-teologico” », in cui la poesia avrebbe sofferto « una certa compressione » da parte della “struttura”, e tanto piú la pretesa di distinguere un Dante filosofo e teologo, interessato alla materia che tratta, da un Dante poeta, al quale piú di questa materia interesserebbe la forma poetica della scrittura: « Dante poeta non combacia con Dante critico », scrive ancora Croce, e « l’atto della creazione poetica e l’atto del pensiero filosofico di essa sono due atti distinti e diversi ».⁵

Vero è invece esattamente il contrario. E inesorabilmente si preclude la possibilità di capire la poesia di Dante chi non riesca a cogliere l’unità profonda di riflessione teorica e di ispirazione poetica nella scrittura del poema sacro, in cui il “filosofo” (che si identifica con l’uomo tormentato dall’ansia della conoscenza), il “teologo” (che è poi il cristiano che si interroga sulle verità della sua fede) e il poeta concorrono a dare la piú alta rappresentazione che sia mai stata tentata della problematica esistenziale dell’uomo: focalizzata su lui stesso, uomo del Medioevo, e tuttavia, in ragione proprio della forza poetica di quella rappresentazione, capace di parlare agli uomini di ogni tempo, anche – come il nostro – per tanti versi lontanissimo da quella età.

Né d’altra parte è concepibile che la poesia della *Commedia* possa ridursi – come ritiene Croce e con lui Vandelli, si è visto, seguiti episodicamente da

L’ordine, Città di Castello, Lapi, 1912, partic. cap. II, pp. 17-23; B. NARDI, « *si come rota ch’igualmente è mossa* » (1935), in ID., *Nel mondo di Dante*, pp. 337-50; COSMO, *L’ultima ascesa*, pp. 299-313; N. CARICI, *Gli angeli e i cori angelici nella Divina Commedia*, Lavagna, Tip. Artigianelli, 1939; R. GUARDINI, *Der Engel in Dantes ‘Göttlicher Komödie’*, München, Kosel, 1951 (trad. it., in ID., *Studi su Dante*, Brescia, Morcelliana, 1967, pp. 11-130); S. PASQUAZI, *Alle soglie dell’Empireo*, in ID., *All’eterno dal tempo. Studi danteschi*, Roma, Bulzoni, 1985³ (1966¹), pp. 365-81, partic. pp. 375-78; G. PETROCCHI, *Figure dantesche di Dio e degli angeli*, in « L’approdo letterario », a. XI 1965, pp. 3-18, poi con il titolo *La dottrina degli angeli*, in ID., *Itinerari*, pp. 279-92 (benché soprattutto focalizzato sul canto XXIX); A. PERTUSI, *Cultura greco-bizantina nel tardo Medioevo nelle Venezie e i suoi echi in Dante*, in *Dante e la cultura veneta*. Atti del Convegno di Venezia-Padova-Verona, 30 marzo-5 aprile 1967, Firenze, Olschki, 1967, pp. 157-97, partic. alle pp. 182-97; A. MELLONE, *Il primo mobile*, in *Lect. Dant. Mod., Par.*, pp. 231-49, partic. alle pp. 236-42; F. TATEO, « *Le sustanze che l’appaion tonde* »: *alle soglie dell’ultimo cielo (Pd’ 1 e xxviii)*, in ID., *Simmetrie dantesche*, Bari, Palomar, 2001 (1987/1990/1993¹), pp. 215-38, partic. i par. 2, *Il centro dell’universo e l’ordine inverso dei cieli*, e 3, *Etica e mistica: una felicità nuova*, pp. 223-38.

5. CROCE, *La poesia di Dante*, cit., pp. 56, 62, 21.

altri –⁶ a una serie di “squarci lirici” che « variano e interrompono di continuo » il blocco « robusto e massiccio » dell’edificio narrativo, o, nel caso del canto xxviii del *Paradiso*, di lampi di luce e macchie di colore che ravvivano la « opaca tinta grigia » della “dissertazione didattica”.⁷ Non è nei passaggi piú o meno suggestivi, nelle immagini particolari, nelle similitudini delicatissime – « Quali colombe dal disio chiamate [...] » (*Inf.*, v 82), « Era già l’ora che volge il disio [...] » (*Purg.*, viii 1), « Quali per vetri trasparenti e tersi [...] » (*Par.*, iii 10), e via discorrendo –; non è, dicevo, o non è soltanto in questi passaggi che si coglie la grande poesia di Dante, e neanche nella capacità dantesca, per riprendere ancora le parole di Croce, di « avvivare con freschissima fantasia i particolari delle disquisizioni e parti informative ed espedienti di racconto, [...] e investire tutte queste cose col suo commosso e sublime accento »;⁸ non è insomma nei dettagli, per quanto frequenti ed estesi e magari sublimi, non è nella “forma” e nel “modo” di descrivere le cose che si esprime, ripeto, l’alta poesia di Dante, cosí come in una grande e compatta sinfonia non è la dolcezza dei passaggi melodici o l’andamento gradevole dei movimenti che fanno la grande musica, ma l’unità e l’organicità della costruzione armonica.

Nella *Commedia* è la costruzione complessiva dell’universo dantesco che risponde a profonde motivazioni poetiche, non distinte e non distinguibili dalle non meno profonde sollecitazioni religiose, intellettuali, emozionali dell’uomo Dante. Lo stesso disegno generale dell’architettura del mondo ultraterreno e dell’organizzazione di esso, particolarmente nel *Paradiso* (ma non solo, certo, in questo), esprime uno straordinario tentativo di conciliazione tra fisica e metafisica, di visibile e percettibile con ciò che sfugge ad ogni realtà corporea rapportabile alla comune esperienza dell’uomo, e insomma uno straordinario sforzo di sintesi della cultura scientifica e teologica del tempo, che egli ampiamente dominava, con la sua fantasia poetica: attenta sempre, per altro, quest’ultima, a non entrare in conflitto con la prima.

Ho dedicato a questi problemi alcune pagine del mio libro su *Dante*, alle quali mi permetto di rinviare.⁹ Basti qui ricordare come anche il ben noto diverso respiro che distingue i tre regni dell’oltremondo dantesco risponde a un

6. Vd. per es. SPERA, *La poesia degli angeli*, cit., p. 537: « Il canto xxviii del *Paradiso* [...] sembra essere un caso esemplare per distinzioni fra poesia e non poesia [...]. Il problema posto quindi dal canto xxviii è la possibilità e il senso di una poesia che ha per esclusivo oggetto un’entità non umana, bensí puramente spirituale: l’angelo ».

7. CROCE, *La poesia di Dante*, cit., pp. 62 e 60, e VANDELLI, il passo sopra cit.

8. CROCE, *La poesia di Dante*, cit., p. 64.

9. Vd. MALATO, *Dante*, cit., i capitoli dal xiv al xvii, e partic. le pp. 297 sgg., di cui si riprendono qui di séguito alcuni brevi passaggi.

preciso e raffinato disegno di poetica. L'inferno è il regno dei forti sentimenti e delle passioni ancora vive, del legame non infranto con gli interessi, gli affetti, gli umori della vita; il purgatorio è il regno delle passioni sopite, in cui non è del tutto venuta meno la memoria e l'attenzione alle cose della terra, ma l'interesse è ormai proiettato verso la nuova vita cui le anime sono destinate; nel paradiso si è operato il distacco dalle cose terrene, che perdono rilievo e incidenza nella considerazione delle anime, immerse nella beatitudine della contemplazione e dell'amore di Dio.

Con il variare della realtà contestuale, durante il viaggio, il "tono" della rievocazione, e con esso l'atteggiamento del "personaggio" narrante e dei suoi interlocutori, si adattano, nel corso del racconto, al mutare delle condizioni ambientali, man mano che dalla *civitas diaboli*, il regno del peccato, si compie l'ascesa alla *civitas Dei*, sede della beatitudine. Il linguaggio si adegua progressivamente al diverso quadro narrativo. Ma è tutto l'itinerario dantesco che fin dal primo passo, dallo smarrimento nella selva oscura, e per tutto il lungo percorso ultraterreno, punta a questo traguardo: alla "realtà" ineffabile del paradiso, immaginato e rappresentato – in tutti i suoi gradi, e soprattutto ai suoi livelli più alti – come un'esplosione rutilante, uno sflogorio di luci e di bagliori, un'armonia soavissima di suoni e canti, un tripudio inebriante di odori (vd. *Par.*, xxx 67-68, 125-26, ecc.), di dolcezza e di gioia, che persegue un'idea precisa e cardinale dell'intero edificio: la visione ultima di Dio concepito come fulgore, luce di verità assoluta, e come tale supremo appagamento della mente.

È il tema centrale di questo canto xxviii del *Paradiso*, che si sviluppa nei successivi, fino al sublime epilogo del xxxiii: quando « A l'alta fantasia qui mancò possa » (*Par.*, xxxiii 142), e la visione – con il poema – si conclude, in perfetta e appagata coincidenza tra il « disio », ansia di conoscenza mistica, e il « velle », il volere, sete di conoscenza razionale, nel nome di Dio stesso, « l'amor che move il sole e l'altre stelle » (ivi, vv. 143 e 145). Di qui, funzionale a questo disegno, e ben al di là del preteso "grigioso" di Vandelli, la grandiosa rappresentazione dei cori angelici, sostenuta da una costruzione elaborata e complessa, talvolta preziosa, perfino ardua, del discorso, con studiata ricerca di parole auliche – si pensi alla fitta presenza di latinismi: *alo, igne, arto, miro, cape, rape, sape, vimi, ubi, cura, templo, esempio*, ecc.; di rime ricercate e rare: *roffia, paroffia, s'innilla, s'invera* –, che esprimono non artificio, ma lo sforzo di adeguamento del linguaggio attraverso il quale il poeta è chiamato a rappresentare realtà inimmaginabili dalla mente umana ai parametri conoscitivi di questa.¹⁰

10. Anche CONTINI, *Un esempio*, cit., p. 487, osserva: « La lingua del canto è [...] connotata da uno sforzo intenzionale di differenziazione ».

2. Ma veniamo al testo dantesco e cerchiamo di verificare nella realtà materiale del testo stesso le considerazioni fin qui svolte. Come non di rado accade a Dante, fin dall'inizio del canto viene in qualche modo anticipata quella che risulterà poi l'idea-guida che sostiene tutto il discorso poetico e teologico sviluppato in questo passaggio dell'opera. Leggiamo i versi d'apertura (1-12):

Poscia che 'ncontro a la vita presente
 d'i miseri mortali aperse 'l vero
 quella che 'mparadisa la mia mente,
 come in lo specchio fiamma di doppiero
 vede colui che se n'alluma retro,
 prima che l'abbia in vista o in pensiero,
 e sé rivolge per veder se 'l vetro
 li dice il vero, e vede ch'el s'accorda
 con esso come nota con suo metro;
 così la mia memoria si ricorda
 ch'io feci riguardando ne' belli occhi
 onde a pigliarmi fece Amor la corda.

Il periodo complesso, svolto in ben quattro terzine, per dodici versi, si articola in tre parti: una premessa, nella prima terzina, di raccordo con l'antefatto, seguita da una lunga similitudine, in cui il secondo elemento della comparazione, sviluppato in un'ampia *narratio* di due terzine, viene anticipata, come spesso, sull'oggetto della comparazione, che occupa l'ultima terzina.¹¹ Il canto precedente si è chiuso con un'aspra rampogna di Beatrice contro la miseria degli uomini, travolti, sommersi dalla « cupidigia » dei beni terreni (xxvii 121 sgg.), e quella viene richiamata in apertura del nuovo canto quasi con implicazione antitetica – suggerisce Giorgio Padoan – alla visione della beatitudine angelica che qui viene illustrata.¹² In realtà la prima terzina è ben più di un banale richiamo al tema conclusivo del canto precedente: in quella ripresa, in soli tre versi è compresa una nota didascalica – una valutazione chiarificatrice del senso di quella concione di Beatrice: la netta condanna de « la vita presente » –, e anche un ostentato richiamo al « vero », la 'verità', obiettivo primario e fondamentale dell'itinerario dantesco, subito dopo ribadito, con la non casuale allusione a Beatrice come « quella che 'mparadisa la mia mente ».

11. Sulle similitudini nella *Commedia*, oltre il classico studio di L. VENTURI, *Le similitudini dantesche ordinate, illustrate e confrontate*, Firenze, Sansoni, 1874, Nuova ed. an. a cura di L. AZZETTA, Roma, Salerno Editrice, 2008, che ne conterebbe ben 597, vd. la bella voce di A. PAGLIARO, *Similitudine*, in *ED*, vol. v pp. 253-59, e la bibl. ivi cit.

12. Vd. PADOAN, *Il canto xxviii*, cit., p. 175: « L'invettiva di Beatrice contro i corrotti costumi dei mortali [...] prepara, per antitesi, alla visione della beatitudine angelica ».

Dopo che Beatrice, dunque – e vedremo tra poco la gravidanza di quella indicazione –, non soltanto ‘si pronunciò contro’, ma «aperse ’l vero», ‘rese manifesta la verità’, sul traviamiento e il degrado morale «d’i miseri mortali», degli infelici che vivevano nel mondo contemporaneo, accadde ciò che Dante descrive, si è detto, con una preziosa similitudine. ‘Come colui che vede riflessa nello specchio (che ha davanti) la fiamma di un «doppiero», grossa torcia di cera formata da piú candele,¹³ da cui riceve luce alle spalle, e prima che l’abbia vista o vi abbia pensato si volge, per vedere se esso («’l vetro») ¹⁴ gli abbia mostrato la verità, l’immagine di un oggetto reale, e vede che quella, l’immagine riflessa, «s’accorda», corrisponde perfettamente a questo, l’oggetto reale, come – per riprendere l’interpretazione corrente – il canto (la «nota») si accorda con la misura («con suo metro»), con la melodia che lo accompagna;¹⁵ così la mia memoria conserva il ricordo di ciò che feci io, volgendomi a guardare negli occhi belli di Beatrice, con i quali Amore mi legò, mi avvinsse (da giovane): «tesseo il laccio per prendermi», chiosa Daniello.¹⁶

Dove oltre il senso letterale, che sommariamente si è qui cercato di illustrare, va còlta tutta una serie di riferimenti e di implicazioni semantiche ignorando i quali si perde una parte importante del messaggio poetico di Dante. Notevole è innanzitutto l’insistito richiamo del “vero”, che torna nel v. 2 e nel v. 8, tra i dodici appena letti, ma si ripete ancora ben quattro volte – tre nella forma tronca *ver*, sempre con valore di sostantivo – ai vv. 87, 108, 136 e 139, cui si aggiunge la forma verbale parasintetica *s’invera* del v. 39. Una «parola-chiave» del canto, segnalata già da Contini: «la parola che qui Dante insegue e ripete, il *vero*, è talmente palese, da sottostare alla piú vivida illuminazione della coscienza, anzi dell’intenzionalità».¹⁷ E il rilievo appare tanto piú fondato e significativo se si consideri da un lato che la parola *vero* – con le varianti *vera* e

13. La voce, *hapax* in Dante, è già in GUINIZZELLI (*Al cor gentil*, 22: «Amor per tal ragion sta ’n cor gentile / per qual lo foco in cima del doplero»), con ripresa forse non insignificante. Per il suo significato e l’uso antico, vd. s.v. *GDLI*, vol. IV 1966.

14. È il «piombato vetro», lo specchio, appunto, di *Inf.*, xxiii 25.

15. Il senso del verso, solitamente chiosato in modo aporetico, è giustamente fatto oggetto di una riflessione da PORENA, p. 868, ch. *ad l.*: «Ma che significa propriamente *come nota con suo metro*? Nota e metro sono due parole che hanno in Dante i piú vari significati. *Nota* può significare parola scritta o parlata, canto, segno, macchia, grido; e *metro* così parola come verso, o musica, o ritmo, o misura. Anche escludendo quelli che qui non vanno certamente, resta campo alla maggiore incertezza. Si tratta dell’accordo della musica con la parola? o della parola col suo ritmo poetico? o della musica come melodia col suo ritmo? [...]». Ma vd. anche CONTINI, *Un esempio*, cit., pp. 488-89.

16. Cit. da *Comm. figur.*, vol. III p. 619a.

17. CONTINI, *Un esempio*, cit., p. 478. E aggiunge: «Se per comodità si suddivide il canto in quattro tempi o movimenti [...] risulta che ognuno di essi contiene la parola-chiave» (l. cit.).

veri e nelle diverse valenze grammaticali (sostantivo o aggettivo) – compare complessivamente 109 volte nella *Commedia* (16 nell'*Inferno*, 39 nel *Purgatorio*, 54 nel *Paradiso*, delle quali sei concentrate in questo canto, cui si aggiunge l'occorrenza unica della forma verbale *s'invera*);¹⁸ dall'altro che in questo stesso canto l'allusione al "vero" si intreccia fittamente con il reiterato uso del verbo *vedere* – nelle varie forme coniugate (17 volte in tutto il canto, compreso il participio sostantivato *veduta* del v. 107, oltre a quattro equivalenti: *riguardando*, *mira*, *contemplo/are*) –,¹⁹ a rimarcare – e sarà esplicitamente dichiarato piú avanti – che la conquista del "vero", il godimento della luce della verità, è connesso al "vedere", come ripetutamente è detto, del resto, nel *Convivio*.²⁰ Dove per altro "vedere" non è necessariamente ed esclusivamente l'atto fisico della visione ottica, attraverso gli occhi, bensì la *visio intellectualis*, la percezione, la conquista della verità attraverso l'intelletto.

Ma al di là della "parola-chiave" *vero*, di cui si vedrà meglio avanti la densità concettuale, va qui registrata quella che sopra ho segnalato come anticipazione dell'idea-guida che sostiene tutto il discorso teologico sviluppato in questo canto e nell'intero poema: implicita nell'allusione a Beatrice come « quella che 'mparadisa la mia mente ». Che non è una generica indicazione elativa di quella che era stata la « gentilissima » della *Vita nuova*, tornata nella *Commedia* come guida illuminata e illuminante del pellegrino sulla via della salvezza, ma al contrario si propone come icastica definizione del ruolo piú alto e sublime a lei affidato: in cui l'elemento di maggior rilievo non è il pur notevole verbo « 'mparadisa », sul quale si soffermano generalmente i commentatori – chiosando spesso banalmente, come perfino Sapegno: « esalta a gioie paradisiache » –,²¹ bensì il secondo emistichio, « la mia *mente* », evidenziato per altro

18. A questi sarebbero da aggiungere 18 *verace/i*, 15 *veramente*, 11 *verità/ate*. I dati sono ricavati da DANTE ALIGHIERI, *La Divina Commedia. Testo, concordanze, lessici, rimario, indici*, [Pisa,] IBM Italia, 1965, pp. 710-11.

19. Vd. ai vv. 5, 6, 7, 8, 16, 40, 47, 50, 76, 87, 97, 102, 107, 109, 110, 112, 138; i sinonimi ai vv. 11, 43, 57, 131.

20. Cfr. *Convivio*, II 4 8 (« la veritade ancora per loro ["li gentili"] veduta non fue »), 5 1 (« li antichi la veritade non videro de le creature spirituali »); III 10 1 (« questa digressione che mestiere è stata a vedere la veritade »), ecc. È per altro notevole che l'insistenza sul verbo *vedere* è estesa a tutti gli ultimi canti del *Paradiso*, come ha rilevato, fra gli altri, Umberto Bosco, in una chiosa al canto xxx: « "e vidi lume in forma di rivera..." [v. 61]: subito si accampa questo verbo *vedere*. Il "vidi" che costituisce la parola-rima nei versi 95-99 ha indotto tutti a osservare che il verbo domina nel canto; ma in verità esso domina non solo in esso ma in tutti i quattro canti finali, nei quali, appunto, la visione diretta e concreta si sostituisce alla speculazione astratta. *Vedere*, e i suoi derivati e sinonimi, tornano nel c. xxx una trentina di volte, e altrettante, pressappoco, nei cc. xxxi e xxxiii: frequenza un po' minore (circa una ventina) ha nel c. xxxii [...] » (BOSCO-REGGIO, vol. III p. 491).

21. SAPEGNO², vol. III p. 352, ch. *ad l.* Vandelli si sofferma invece a « considerare la efficace perifrasi

dalla collocazione finale in rima (benché tutto l'andamento ritmico del verso, con studiata e sapiente disposizione delle arsi in 1^a, 6^a e 10^a posizione, tenda a esaltare i tre elementi su cui si vuol sollecitare l'attenzione del lettore: « quella che 'mparadísia la mia ménte »). Il senso è dunque, non corrivo: 'colei che esalta la mia *mente* alla beatitudine paradisiaca'; di cui l'alta valenza comunicativa sarà pienamente evidenziata soltanto in un passaggio successivo del canto, come si vedrà tra poco.

Né può sfuggire la densità semantica di quella apparentemente complessa e involuta formula dell'ultima terzina: così la mia memoria conserva il ricordo di ciò che feci io, ecc. Che meglio si può spiegare se si recupera quel passaggio, proprio all'inizio del percorso paradisiaco, in cui, anticipandone l'ultimo traguardo, Dante ha avvertito i suoi lettori che giunse nel cielo piú alto, « cioè Empireo, lo quale è pura luce e amore », diremo con Buti,²² e « vide cose che ridire / né sa né può chi di lassú discende; // perché appressando sé al suo disire, / nostro intelletto si profonda tanto, / che dietro la memoria non può ire » (*Par.*, I 4-9). Un concetto di cui è stata rilevata la dipendenza da un passo della seconda lettera di san Paolo ai Corinzi, in cui l'apostolo, ricordando il proprio rapimento fino al terzo cielo (« sive in corpore, sive extra corpus, nescio, Deus scit »), ricorda che « audivit arcana verba, quae non licet homini loqui » (12 2-4), così reinterpretato nell'Epistola a Cangrande: « et vidit arcana Dei, que non licet, ecc. » (*Ep.*, XIII 79). L'altezza di ciò che si è sentito (o visto) è tale, da rendere irrifribili quegli « arcana » (« cose che ridire / né sa né può »), perché, avvicinandosi « al suo disire », all'oggetto supremo del suo desiderio, cioè a Dio, la mente si immerge, « si profonda » tanto in lui, che la memoria non può seguirla. Si opera quello che nel linguaggio dei mistici era definito « excessus mentis », un 'eccesso della mente', che supera i suoi limiti naturali: perché l'intelletto umano, nota l'esegeta della Epistola a Cangrande, quando si avvicina a Dio, si eleva a tal punto che la memoria dopo il ritorno (« post reditum ») viene meno, per aver superato il limite concesso all'uomo: come accadde all'apostolo Paolo, il quale, dopo aver superato con l'intelletto la ragione umana, nella sua ascesa, non ricordava che cosa fosse accaduto fuori di sé.²³

laudativa con che il terzo verso designa Beatrice, come colei che eleva, esalta a gioie paradisiache lo spirito del Poeta »: *Il canto xxviii*, cit., p. 1918.

22. Cit. da *Comm. figur.*, vol. III p. 2b.

23. « Ad que intelligenda [quod memoria sequi non potest] sciendum est quod intellectus humanus, in hac vita, propter connaturalitatem et affinitatem quam habet ad substantiam intellectualem separatam, quando elevatur, in tantum elevatur, ut memoria post reditum deficiat propter transcendisse humanum modum. Et hoc insinuat nobis per Apostolum ad Corinthios loquentem [. . .]. Ecce, postquam humanam rationem intellectus ascensione transierat, quid extra

Qui Dante non ancora è arrivato all'Empireo, non ancora è giunto al cospetto di Dio, ma è prossimo a lui, è pervenuto in quel cielo ultimo che custodisce i sacri misteri, gli *arcana Dei* (e si ricordi « l'alto preconio che grida l'arcano » di *Par.*, xxvi 44), i quali gli saranno mostrati tra poco, e già sta entrando in quella dimensione di « excessus mentis » per cui la memoria rischia di fallire. Quella costruzione, oltre a stabilire un sottile profondo raccordo con Paolo, di cui si vedranno avanti le importanti implicazioni, qui, con il richiamo esplicito alla « memoria » che « si ricorda », e si ricorda di ciò che ha visto riflesso « ne' begli occhi » di Beatrice, vuole rappresentare il particolare stato di grazia del pellegrino, trasfuso attraverso gli occhi di « quella che 'mparadisa la *sua* mente », per cui gli è concesso il privilegio straordinario di poter vedere e fermare nella memoria, e poi riferire ai suoi lettori, ciò che non fu consentito di dire neanche all'apostolo Paolo.

3. La lunga e articolata similitudine iniziale descrive il gesto di Dante, l'atto di voltarsi e cercare conferma della realtà di ciò che ha visto riflesso negli occhi di Beatrice, ma non dà alcuna indicazione e neanche allude a questa immagine riflessa, che egli spiega invece nei versi seguenti (vv. 13-39):

E com' io mi rivolsi e furon tocchi
 li miei da ciò che pare in quel volume,
 quandunque nel suo giro ben s'adocchi,
 un punto vidi che raggiava lume
 acuto sí, che 'l viso ch'elli affoca
 chiuder conviensi per lo forte acume;
 e quale stella par quinci piú poca,
 parrebbe luna, locata con esso
 come stella con stella si collòca.
 Forse cotanto quanto pare appresso
 alo cigner la luce che 'l dipigne
 quando 'l vapor che 'l porta piú è spesso,
 distante intorno al punto un cerchio d'igne
 si girava sí ratto, ch'avria vinto
 quel moto che piú tosto il mondo cigne;
 e questo era d'un altro circumcinto,
 e quel dal terzo, e 'l terzo poi dal quarto,
 dal quinto il quarto, e poi dal sesto il quinto.

se ageretur non recordabatur »: *Ep.*, XIII 78-79. Su questi problemi e la trattazione che se ne trova nell'Epistola a Cangrande, vd. B. NARDI, *Il punto sull'epistola a Cangrande*, Firenze, Le Monnier, 1960 (« Lectura Dantis Scaligeri »), partic. pp. 5 sgg., 31 e passim; vd. inoltre A. MAIERÚ, s.v. *Memoria*, in *ED*, vol. III pp. 888-92, partic. a p. 891.

Sopra seguiva il settimo sí sparto
 già di larghezza, che 'l messo di Iuno
 intero a contenerlo sarebbe arto.
 Cosí l'ottavo e 'l nono; e ciascheduno
 piú tardo si movea, secondo ch'era
 in numero distante piú da l'uno;
 e quello avea la fiamma piú sincera
 cui men distava la favilla pura,
 credo, però che piú di lei s'invera.

La descrizione è ancora una volta costruita con ricercata maestria formale. Una sequenza di nove terzine, ventisette versi, in cui è rappresentato con apparente distacco, senza enfasi, l'oggetto della visione, caricato come sempre di uno straordinario bagaglio di valori significativi. Come colui che si volge per avere conferma della « fiamma di doppiero » di cui ha visto la luce riflessa nello specchio, così Dante si volge per trovare una spiegazione di ciò che ha visto riflettersi negli occhi di Beatrice. 'Come io mi volsi indietro, egli dice, e i miei occhi furono toccati, furono colpiti, ebbero la percezione di ciò che appare « in quel volume », in quella sfera rotante (che naturalmente è il nono cielo, Cristallino o Primo Mobile, già sopra alluso come « Lo real manto di tutti i volumi / del mondo, che piú ferve e piú s'avviva / ne l'alito di Dio e ne' costumi », *Par.*, xxiii 112-14), ogni volta – aggiunge con una notazione di tormentatissima lettura – che nel suo giro si guardi con attenzione (« quandunque nel suo giro ben s'adocchi »),²⁴ vidi un punto che irradiava una luce così acuta, così intensa, che

24. Quasi tutti i commentatori, antichi e moderni, si soffermano problematicamente sul senso di questo verso, in realtà per varie ragioni di difficile interpretazione. Una sintetica esposizione delle difficoltà esegetiche si legge in PASQUINI-QUAGLIO, p. 1062, ch. *ad l.* Notevole per altro la chiosa di Baldassarre Lombardi (1827), ripresa poi da Raffaello Andreoli (1891) e da altri, che assume « quel volume » come indicativo dell'intera volta celeste – perché il cielo Cristallino, avvolgendo tutti gli altri cieli, tutti li comprende – e osserva: « *Quandunque nel suo giro ben s'adocchi*, ogni qualvolta il moto de' medesimi cieli ben si consideri. Allude a quel del salmo: "Caeli enarrant gloriam Dei" [18 1] » (in *Comm. figur.*, vol. III p. 620a), nel senso che « Chi guardi in cielo non può non vedervi Iddio, come fece il Poeta » (Andreoli, *ivi*, p. 620b): interpretazione che ha il vantaggio, rispetto ad altre, di non anticipare, come oggetto della visione, ciò che viene spiegato solo nel séguito del discorso. In realtà « ben s'adocchi » è qualcosa di piú che « si guardi con attenzione »: « "Adocchiare" è fissar l'occhio ed attentamente mirare col formar sopra la cosa veduta qualche disegno d'impossessarsene », nota Pompeo Venturi (1727; *ivi*, p. 620a), e forse qui vuol anche esprimere il senso di 'guardare con occhio reso piú acuto dal supporto di strumenti dottrinari, teologici, che consentano di andare al di là della mera apparenza' (piú o meno in questo senso anche MATTALIA, pp. 511-12, ch. *ad l.*). Coerente con questa ipotesi potrebbe essere la studiata scelta verbale oppositiva nei due elementi della proposizione temporale: 'come i miei occhi *furono toccati, colpiti*, da ciò (il *fulgore divino*, la *gloria di Dio*) che appare in quel massimo cielo che avvolge tutti gli

l'occhio che esso colpisce con una luminosità folgorante («'l viso ch'elli affoca») è costretto a chiudersi «per lo forte acume»; un punto così piccolo, che qualunque stella che qui dalla terra appaia piccolissima («più poca») sembrerebbe una luna se posta a confronto con quello, come una stella sta accanto all'altra nella volta celeste'.

La rappresentazione rapida, essenziale, apparentemente “neutra”, salvo la terminologia e la comparazione superlativa, resta formalmente tale anche nel successivo intervento di Beatrice, che cogliendo l'ansia di conoscenza di Dante offre la sua spiegazione prima ancora che egli l'abbia richiesta (vv. 40-45):

La donna mia, che mi vedea in cura
forte sospeso, disse: «Da quel punto
depende il cielo e tutta la natura.
Mira quel cerchio che più li è congiunto;
e sappi che 'l suo muovere è sí tosto
per l'affocato amore ond' elli è punto ».

Dante è in grande apprensione («in cura / forte sospeso»). Beatrice, che pure al primo approdo nel nono cielo, ugualmente intuendo «'l suo disire», il desiderio di Dante, gli offre, non richiesta, la spiegazione di ciò che appare «ridendo tanto lieta, / che Dio pareo nel suo volto gioire» (xxvii 103-5), qui non mostra alcuna emozione, è quasi fredda, evidentemente compresa della solennità del momento, e la sua esplicazione è indiretta, perifrastica, parafrasando Aristotele: ‘Da quel punto dipendono il cielo e tutta la natura’.²⁵

Non dice: è Dio. E infatti quel punto non è veramente – al contrario di quanto si legge comunemente nei commenti – Dio, di cui Dante avrà la visione illuminante soltanto alla fine del suo viaggio, nell'Empireo, grazie all'intercessione di Maria, impetrata da san Bernardo; e anche lí potrà non descriverlo, perché Dio è indescrivibile, tanto al di sopra di ogni concetto umano «ch'a

altri, visibile sempre che lo si guardi con occhio attento, scaltrito, penetrante, *vidi* [...]’. Il senso di «suo giro» come l'intera volta celeste che comprende tutti i cieli sottostanti nei quali risplende la gloria di Dio potrebbe essere avallato dalla prima definizione di quel cielo all'inizio del percorso paradisiaco: «Dentro dal ciel de la divina pace / si gira un corpo ne la cui virtute / l'esser di tutto suo contento giace» (*Par.*, II 112-14).

25. Esempio dell'effetto fuorviante di un erroneo approccio critico al testo – per cui, inseguendo una inverosimile alternanza di «poesia» e «non poesia», non si riesce a distinguere ciò che è voluto dal poeta in ragione di un particolare effetto poetico che gli preme di raggiungere – è il sorprendente giudizio, su tale passaggio, di VANDELLI: «Beatrice, che ha avuto tante volte parole fervide e vigorose per nominare o descrivere, mentre le addita al Poeta, le meraviglie degli altri cieli, qui, additando il punto luminoso che raffigura Iddio, non sa far di meglio, per designarlo, che adattare al caso suo una sentenza di Aristotele»: *Il canto xxviii*, cit., p. 1939.

tal vista [l'parlar] cede, / e cede la memoria a tanto oltraggio » (xxxiii 56-57), potendo solo dare un'idea delle impressioni e delle emozioni da lui provate mentre « la sua vista, venendo sincera, / e più e più intrava per lo raggio / de l'alta luce che da sé è vera » (vv. 52-54). Quel punto è invece, per così dire, l'«emblema», greicamente il τύπος (= 'impronta'), auerbachianamente la « figura » di Dio,²⁶ la prima intuizione che il pellegrino possa averne nella sua essenza di « luce eterna che sola in te sidi, / sola t'intendi, e da te intelletta / e intendente te ami e arridi » (vv. 124-26).

È stato rilevato come la perifrasi di Beatrice è una ripresa quasi letterale di una formula della *Metafisica* di Aristotele, certo nota a Dante e commentata anche da san Tommaso: « ex tali igitur principio [il primo motore immobile] dependet caelum et natura [...] hoc enim est Deus » (xii 7). Dove l'apparentemente minima sostituzione di *punto* a *principio*, come forza dominante « il cielo e tutta la natura », vale a dire tutto il mondo vivente, « consegue – nota Torraca – un effetto poetico stupendo ».²⁷ In realtà, se la formula dantesca, come in non pochi altri casi, è ricavata con minimo adattamento da una “fonte” autorevole – scritturale, dottrinale, letteraria –, il senso viene poi del tutto piegato alle esigenze comunicative del poeta. *Punto* – come è stato illustrato, proprio in quest'aula, in una brillante conferenza tenuta qualche settimana fa da Corrado Bologna –²⁸ non è parola banale. Etimologicamente corrisponde al latino *punctum*, participio passato del verbo *pungere*, che significa propriamente ‘ferire in modo lieve penetrando nella pelle o in una superficie con una estremità aguzza o con un oggetto acuminato’.²⁹ Nell'uso pratico, poi, senza perdere il suo originario valore di participio verbale, assunto come sostantivo ha acquisito una gamma assai ampia di significati, in gran parte rappresentati nella *Commedia*, dove il termine nelle sue diverse valenze grammaticali è ricorrente, con una frequenza certo inferiore a quella sopra segnalata per *vero* (46 volte nel poema: 16 nell'*Inferno*, 9 nel *Purgatorio* e 21 nel *Paradiso*, di cui ben cinque in questo canto xxviii),³⁰ ma con tale peculiarità di impiego da farne a sua volta una “parola-chiave”, non meno di *vero*, nel tessuto generale dell'opera: come aveva del resto già rilevato Contini e ha ribadito Bologna nella conferenza citata.³¹

26. Si fa qui riferimento, naturalmente, al ben noto mirabile saggio di E. AUERBACH, *Figura* (1946), in *Id.*, *Studi*, pp. 174-221 (sul concetto di τύπος e *figura* vd. le pp. 176 sgg.).

27. TORRACA, to. III p. 897, ch. *ad l.*

28. La conferenza di Corrado Bologna, dal titolo *Il « punto » che « vinse » Dante in Paradiso*, fu tenuta alla Casa di Dante, nell'ambito sempre della *Lectura Dantis Romana*, il 12 gen. 2003. Vd. poi *Id.*, *Id.*, in *CT*, a. VI 2003, pp. 721-54.

29. Vd. *DELI*, vol. IV p. 1002, s.v.

30. Vd. ai vv. 16, 25, 41, 95, 101.

31. Vd. CONTINI, *Un esempio*, cit., pp. 489 sgg.

Punto può essere il tempo dello smarrimento di Dante nella selva (« Io non so ben ridir com'io v'entrai, / tant' era pien di sonno in quel *punto* / che la verace via abbandonai », *Inf.*, I 10-12), il luogo (e l'occasione) della caduta di Francesca (« ma solo un *punto* fu quel che ci vinse [...] », *Inf.*, v 132), il tema dottrinale sul quale forse Averroè fu indotto in errore (« quest' è tal *punto*, / che piú savio di te fé già errante », *Purg.*, xxv 62-63), e cosí via; e però è anche – ed è in qualche modo implicito negli usi appena percorsi – un concetto matematico infinitesimale, un'entità astratta e indefinibile che la geometria euclidea indicava come “nulla”: « Punctum est, cuius pars nulla est », ‘punto è ciò, la cui parte è nulla’, cosí tradotto da Dante nel *Convivio*: « lo punto per la sua indivisibilitade è immensurabile » (II 12 27).³² Un'entità indefinibile, non divisibile e non misurabile, che richiama alla mente la definizione di Dio offerta da san Tommaso: « maxime ens et maxime indivisum ».³³ Cosí il concetto di “punto”, osservava già Tommaseo, « trasporta il pensiero dal non misurabile all'incommensurabile e all'infinito ».³⁴ L'infinitamente piccolo assunto come emblema dell'infinitamente grande.

Quel punto cosí piccolo che al suo confronto la stella piú piccola sembrerebbe una luna, dalla luce cosí acuta e bruciante che lo sguardo da essa colpito non può sopportarla, è circondato da nove cerchi concentrici fiammeggianti. La descrizione è introdotta ancora una volta da una similitudine, che propone come termine di paragone un « alo » – citato nella forma del nominativo latino: *halos* –, un alone, quella fascia luminosa che avvolge gli astri (la luna, il sole) quando c'è rifrazione della luce nel vapore dell'atmosfera. Ricostruiamo il discorso di Dante (vv. 22 sgg.): forse quanto un alone sembra cingere da vicino il corpo luminoso che lo provoca e lo colora con i propri raggi (« la luce che 'l dipigne ») quando il vapore che lo produce è piú denso, tanto era distante – dunque, vicinissimo –, intorno al punto, un cerchio di fuoco, che « si girava sí ratto », cosí veloce, che avrebbe vinto in velocità il moto del cielo che piú rapido di ogni altro avvolge la terra: insomma, il moto rotatorio del « cerchio d'igne » intorno al punto luminoso è piú veloce di quello velocissimo del nono cielo, il Primo Mobile. E quello è « circumcinto » da un altro cerchio di fuoco, e questo da un terzo, e il terzo da un quarto, e da un quinto il quarto, e poi da un sesto il quinto. Sovrastava quello il settimo, cosí esteso in larghezza che

32. EUCLIDE, *Elementa*, def. 1 del lib. 1: cit. dal commento di C. VASOLI al *Convivio*, in *OM* II, p. 238. La definizione è ripetuta in ISIDORO: « Prima autem figura huius artis [geometria] punctus est, cuius pars nulla est » (III 12 7). Vd. A. NICCOLI, s.v. *Indivisibilitate*, in *ED*, vol. III p. 424.

33. THOM. AQ., *Summa Theol.*, I^a qu. 11 a. 4 co.

34. TOMMASEO, to. III pp. 2082-85, a p. 2082, nella prosa *Dio, gli Angeli, i cieli*, Append. al canto XXVIII (nell'ed. del 1837, compariva in nota al lemma *punto*, v. 16).

la messaggera di Giunone, Iride, cioè l'arcobaleno, se costituisse un cerchio intero, anziché un arco, « sarebbe arto », stretto, a contenerlo. Così l'ottavo e il nono, e ciascuno si muoveva piú lento, secondo che era piú lontano dal primo; e quello aveva la fiamma « piú sincera », piú limpida, piú fulgente, che era piú vicino a « la favilla pura », a quel punto di pura luce; perché, credo, « piú di lei s'invera »: verbo di conio dantesco, formato da *in + vero* (analogo al già visto « 'mparadisa », altrimenti « s'indova », *Par.*, xxxiii 138, ecc.), che vuol esprimere la maggiore capacità del cerchio piú vicino alla « favilla pura », proprio perché piú vicino, di assorbire, di 'far proprio il *vero*' di cui quella era portatrice.

Così, in tre versi, sono inviati al lettore due messaggi importanti: il primo, che la « favilla pura », di cui *s'invera* il « cerchio d'igne », esprime la propria essenza fondamentale come 'luce di verità'; il secondo, attraverso quel « credo », che Dante ha avuto l'intuizione della natura profonda di quel « punto [...] che raggiava lume », e solo in quanto ha capito può designarlo come « favilla pura », che altrimenti sarebbe designazione gratuita, immotivata. Di ciò Beatrice gli dà conferma, con l'indicazione che si è vista – 'Da quel punto dipende il cielo e tutta la natura' –, e però gli fornisce, e Dante offre al lettore, un'altra informazione di non secondaria importanza (vv. 43-45): guarda, o meglio, « mira », 'guarda con attenzione (e con ammirazione)', « quel cerchio che piú li è congiunto »: cioè, non solo 'gli è piú vicino', come si legge in tutti i commenti, ma è *congiunto*, 'strettamente unito' ad esso, che è evidentemente ben altro concetto; e sappi che il suo moto è così veloce « per l'affocato amore », per l'amore ardente, « ond' elli è punto ». Con cui da un lato si coglie una seconda qualità fondamentale di quel fulgore puntiforme, che non è dunque soltanto 'luce di verità', ma anche 'amore ardente' (« luce intellettuale, piena d'amore », dirà nel primo canto dell'Empireo: xxx 40); dall'altro, con la ripresa in rima equivoca della parola *punto*, participio verbale correlato al sostantivo, che quel « punto » è capace di 'pungere', in tutta l'ampia valenza semantica del verbo.

La scandita enumerazione dei cerchi, che a taluno è parsa un po' stucchevole, ha invece una precisa funzione rappresentativa: mirata a dare il massimo rilievo, nella fantasia del lettore, allo spettacolo, che oggi diremmo fantasmagorico, di quella successione di cerchi fiammeggianti che ruotano concentricamente, via via piú lenti, intorno al punto-luce.³⁵ È un saggio di quella che

35. Lo riconosce anche Vandelli, che pur denuncia « quel martellare insistente e monotono » della enumerazione dei cerchi: « Il tono e l'andamento del discorso sono qui innegabilmente prosastici, ma è anche vero che Dante in tal modo, quasi tenendo per mano e guidando egli stesso il lettore, lo obbliga a soffermarsi e a considerare e a imprimersi nella mente i cerchi ad uno ad uno, per modo che infine abbia intera e chiara la visione di tutto quell'immenso sistema di luci e

sopra ho definito la “fantasia poetica” di Dante, capace per altro di ben altri prodigi: tra i quali non ultimo la “miracolosa” attitudine³⁶ – di cui si è appena visto qualche esempio – a condensare in un verso, in pochi versi, in uno spazio relativamente esiguo del testo, in un’immagine, una quantità enorme di valori simbolici, di informazioni, di “messaggi”, spesso collegati con altri “messaggi” dislocati in luoghi diversi e magari lontani del poema, in una costruzione che resta tuttavia compattamente, mirabilmente unitaria, regolata da una rigorosa, inderogabile coerenza interna, di cui mai il prodigioso architetto perde il pieno controllo.

Richiami a distanza in funzione talvolta iterativa, per riprendere e ribadire o corroborare un concetto di particolare rilevanza, o altrimenti mirati a rendere sfumato o ambiguo e polivalente un significato già espresso, perfino didascalica del suo stesso discorso: si è visto con quella che è stata definita la “parola-chiave” *vero*, una delle molte, ma certo tra le più importanti e dense di significato della *Commedia*; si è visto con *punto*, giocato ambigualmente non solo nel riferimento al peccato – proprio e di Francesca – e alla prima « visione divina », come ha notato Contini,³⁷ ma anche nella ripetuta formulazione verbale per cui se Francesca ricorda, nel canto v dell’*Inferno*, che « solo un punto fu quel che ci vinse », Dante poco avanti, nel xxx del *Paradiso*, ricorderà « il trionfo che lude / sempre dinanzi al punto che mi vinse » (vv. 10-11). E un riscontro in qualche modo analogo si ha in un altro passaggio di questo canto, con ripresa di una formula “infernale” naturalmente segnalata dai critici, ma forse non pienamente recuperata nei suoi complessi valori semantici: è dal canto III dell’*Inferno*, dove è segnalata la « ’nsegna / che girando correva, tanto ratta / che d’ogne posa mi pareva indegna » (vv. 52-54): variamente fraintesa dai commentatori attraverso i secoli e che invece si chiarisce perfettamente – come mi è occorso di osservare in una “lettura” di quel canto tenuta proprio in questa sala nel novembre del 1988 – collegando quella immagine a un verso illuminante certo non casualmente collocato poche terzine più sopra: « come la rena quando turbo spira » (v. 30).³⁸

di fuochi, così diverso e superiore a quanto di più vasto e luminoso ci può offrire non pure la realtà, ma la stessa possibilità di quaggiù »: *Il canto xxviii*, cit., p. 1924.

36. Sull’uso delle formule « miracolo » e « miracoloso » in riferimento all’opera di Dante, diffuso anche presso critici di grande rigore – da Barbi a Curtius, da Auerbach a Pagliaro, a Contini, ecc. –, vd. E. MALATO, *Il mito di Dante dal Tre al Novecento*, in « *Per correr miglior acque...* », to. 1 pp. 3-39, alle pp. 3 sg., poi in ID., *Studi*, pp. 658-92, alle pp. 658 sg.

37. « Dall’occasione di tanto peccato [di Francesca] alla visione divina, quale abisso e quale preterintenzionalità di parentela! » (*Un esempio*, cit., p. 490): ma sembra davvero improbabile che si tratti di « parentela » preterintenzionale.

38. Vd. E. MALATO, *Canto III. Propedeutica al regno dei dannati*, in *Cento Canti, Inf.*, to. 1 pp. 97-130.

La « 'nsegna » girava dunque in un moto vorticoso e inarrestabile su se stessa, intorno al proprio asse. La ripresa di quella formula, in questo canto xxviii del *Paradiso*, appare in funzione non insignificante rispetto all'uso che ne è fatto qui e sopra, e non soltanto perché « è palese il richiamo, contestualmente [...] antitetico, all'insegna dei neghittosi », come scrive Contini.³⁹ Quel « cerchio d'igne / si girava sí ratto », che, guarda caso, « avria vinto / quel moto che piú tosto il mondo cigne »: dove la formula ripetitiva di quella adottata per descrivere il moto vorticoso de la « 'nsegna » degli ignavi vuole rimarcare la differenza radicale tra le due realtà: nel limbo, simbolo di un valore insignificante, e si capisce ora pienamente il senso di quell'aggettivo, « indegna » di « ogne posa », che poteva in quel luogo essere apparso, in prima lettura, determinativo incongruo al contesto; qui, simbolo di un valore altissimo, il piú alto, la gloria di Dio che si manifesta nel luogo piú vicino all'emblema di Dio stesso, e si capisce come il moto sia, motivatamente, “degnamente”, il piú veloce concepibile nell'universo.⁴⁰

Né può ignorarsi un'altra implicazione, di grande rilievo dottrinale e poetico, ravvisabile in quella similitudine d'apertura, di cui solo così si spiega l'ampio sviluppo narrativo, prevalente sull'oggetto della comparazione. Nel rappresentare la prima percezione del « punto [...] che raggiava lume », poco avanti riconosciuto come « favilla pura », non attraverso una visione diretta ma riflessa « ne' belli occhi » di « quella che 'mparadisa la mia mente », Dante ha certamente tenuto presente un passo della prima epistola di san Paolo ai Corinzi – torna, dunque, Paolo –, nel quale si nega che sia possibile avere di Dio una visione che non sia indiretta: « Videmus nunc per speculum in aenigmate, tunc autem facie ad faciem » (12 13), ‘vediamo ora, qui sulla terra, come attraverso uno specchio, in modo enigmatico, potremmo dire “figurato”, ma allora, in cielo, vedremo faccia a faccia’. Come ha osservato Contini, quella visione anticipata del punto-luce riflessa negli occhi di Beatrice « fa proprio assistere al passaggio dal “nunc” al “tunc”, dal “per speculum” al “facie ad faciem”, e ha quindi letteralmente valore di perno ».⁴¹ Ma non solo. Dante che all'inizio

Sull'interpretazione di questi versi, che impone una punteggiatura diversa da quella comunemente adottata, vd. le pp. 111 sgg.

39. CONTINI, *Un esempio*, cit., p. 491.

40. Si potrebbe osservare che il moto vorticoso della « 'nsegna » è, rapportato al turbine (« come la rena quando turbo spira »), un moto su se stessa, mentre il moto del « cerchio d'igne » è un moto rotatorio, astrattamente diverso. In concreto, però, quest'ultimo si svolge « intorno al punto », sopra definito come incomparabilmente piú piccolo della piú piccola stella del firmamento – e si è visto come il concetto dantesco di *punto* sia appunto l'infinitamente piccolo –, per cui le due immagini risultano di fatto, e non a caso, esattamente coincidenti.

41. CONTINI, *Un esempio*, cit., pp. 480-81; dove aggiunge: « Giusto, dunque, che sia verbalmente

del viaggio ha mostrato di schermirsi con Virgilio (« Io non Enëa, io non Paulo sono », *Inf.*, II 32), qui assume in proprio la *visio Pauli*, ne afferma la “titolarità”, per riprendere ancora una notazione di Contini,⁴² di cui darà conferma nella chiusura del canto, attraverso l'imputazione a Dionigi di quello spettacolo delle gerarchie angeliche diverso dall'indicazione che ne aveva dato Gregorio.

Lo vedremo avanti. Ma non può sfuggire una ulteriore implicazione di questo recupero paolino. Se il *vedere per speculum* di Paolo vuol dire propriamente ‘conoscere attraverso l'indagine detta appunto speculativa’, avere conoscenza di Dio attraverso la lettura e l'interpretazione delle Sacre Scritture, che rivelano la verità ultraterrena, qui Dante, che non è più sulla terra ed è quindi in condizione di averne – come ne avrà – una visione diretta, trova tuttavia una conferma più generale di quella indicazione: proprio in paradiso, dove lo splendore degli angeli e dei beati, sfavillanti in un oceano di luce, è non altro che un riflesso della virtù divina (« O isplendor di Dio, per cu' io vidi / l'alto trionfo del regno verace [...] », *Par.*, xxx 97-98).⁴³ Né il ruolo, per così dire, di Beatrice, in questo passaggio, si esaurisce nell'offerta al suo poeta di una prima percezione di Dio riflessa nei propri occhi: qui ella è “funzionalmente” mediatrice del primo contatto del pellegrino con la luce di Dio, e in quanto tale è simbolo della teologia, guida dell'uomo nella sua ricerca di Dio e garante del suo retto cammino nella conquista della verità.⁴⁴

connotato in modo così peculiare. E forse tocca spingersi un passo più in là, se nell'ultima citazione, “per veder se 'l vëtro / li dice il vero”, l'allitterazione non è accidentale, ma contribuisce a fissare e coinvolgere, tra la soggettività della visione e l'oggettività del vero, la mediazione dello specchio ».

42. « Dante, titolare [...] della nuova *visio Pauli* »: *ivi*, l. cit. Oltre che in un accenno della seconda lettera ai Corinzi (12 2), la *visio Pauli* è stata illustrata in una *Visio sancti Pauli*, attribuita all'apostolo, in realtà un testo apocrifo scritto probabilmente in greco agli inizi del V secolo, tradotto in latino e ampiamente diffuso in Occidente, indicato tra le possibili fonti della *Commedia* (su cui vd. MALATO, *Dante*, cit., pp. 347 sgg.). Sul tema, vd. T. SILVERSTEIN, *Did Dante know the Vision of St. Paul?*, in « Harvard Studies and Notes in Philology and Literature », a. XIX 1937, pp. 231-47; *Id.*, *The Vision of St. Paul. New Links and Patterns in Western Tradition*, in « Archives d'histoire doctrinale et littéraire du Moyen Age », a. XXVI 1959, pp. 199-248; *Id.*, *Visiones et revelaciones Sancti Pauli. Una nuova tradizione di testi latini nel Medio Evo*, Roma, Acc. Naz. dei Lincei, 1974.

43. L'osservazione è già in PADOAN, *Il canto xxviii*, cit., anche se egli rimarca, a proposito del richiamo paolino, che la situazione rappresentata da san Paolo « sta a rappresentare cosa ben diversa da quella qui descritta da Dante » (p. 180).

44. Così già Benvenuto: « homo non potest immediate videre Deum, nisi sub imagine, respiciens oculos Beatricis, idest per speculationem et comparisonem sacre theologie tamquam per speculum » (*Comm. figur.*, vol. III pp. 618b-619a). Sul valore della teologia nella prospettiva di Dante e la sua possibile identificazione nella figura di Beatrice, vd. K. FOSTER, s.v. *Teologia*, in *ED*, vol. V pp. 564-68, partic. alle pp. 567-68.

4. L'esplicazione di Beatrice, anziché appagare, provoca invece in Dante un nuovo dubbio, da cui scaturisce una nuova domanda di chiarimento: che non è un espediente un po' tedioso per alimentare il dialogo lungo il percorso narrativo, o anche soltanto un pedissequo adeguamento alle consuetudini scolastiche medievali, ma, al contrario, un modo per dare concreta evidenza – qui, come altrove – a quel bisogno di conoscenza, di conquista del « vero », in cui si identifica Dio stesso, quale si è visto punto d'arrivo di tutto l'itinerario dantesco. Si ricordi l'esordio, già programmatico, del *Convivio*: « Sí come dice lo Filosofo [= Aristotele] nel principio de la Prima Filosofia, tutti li uomini naturalmente desiderano di sapere. [...] onde, acciò che la scienza è ultima perfezione de la nostra anima, ne la quale sta la nostra ultima felicitade, tutti naturalmente al suo desiderio semo subietti ». ⁴⁵ Ma la conoscenza è frutto della ricerca, della ciceroniana « veri inquisitio atque investigatio » (*Off.*, I 4 13), del tormento del dubbio, attraverso il quale, solo, si perviene alla verità, come del resto egli stesso ha tenuto a mettere in rilievo in un passaggio del canto IV del *Paradiso*, non a caso tutto costruito intorno alla parola « vero »: « Io veggio ben che già mai non si sazia / nostro intelletto, se 'l ver non lo illustra / di fuor dal qual nessun vero si spazia. / [...] / Nasce per quello [= dal desiderio di conoscenza], a guisa di rampollo, / a piè del vero il dubbio; ed è natura / ch'al sommo pinge noi di collo in collo » (vv. 124-26, 130-32). È un'esigenza naturale dell'uomo, dunque, già enunciata anni prima nel *Convivio*, ribadita nella *Monarchia* ⁴⁶ e altrove, la sete di conoscenza, la ricerca e la conquista del vero, cui si perviene solo attraverso l'esercizio del dubbio: una sorta di anticipazione, di qualche secolo, del « dubbio metodico » di cartesiana memoria.

Il dubbio di Dante nasce dalla constatazione che i nove cerchi fiammeggianti, via via piú lenti man mano che siano piú esterni, e perciò anche piú grandi, ruotano con velocità inversa a quella dei cieli 'corporei', i cieli astrali (« con l'ordine ch'io veggio in queste rote », v. 47), che sono invece progressivamente piú veloci, man mano che dal centro si avvicinano alla periferia. È appena il caso di ricordare che nella visione dantesca, mutuata dalla cosmografia di Claudio Tolomeo, a conferma di Aristotele, i cieli sono concepiti come una successione di immense sfere trasparenti, concentriche alla terra, immobile al centro dell'universo, tutte ruotanti di un moto via via piú veloce man mano

45. *Conv.*, I 1 1. Il concetto è ricorrente nel trattato, e non solo in esso. Sulla sua valenza nella visione intellettuale e nell'opera di Dante, vd. A MAIERÚ, s.v. *Verità*, in *ED.*, vol. V pp. 960-65.

46. L'esordio della *Monarchia* ripete, com'è noto, quello del *Convivio*, entrambi desunti dalla *Metafisica* di Aristotele (I 1, 980a), espressamente citato, si è visto, nel primo caso: « Omnium hominum quos ad amorem veritatis natura superior impressit [...] » (*Mon.*, I 1 1).

che dal primo cielo, quello della luna, ci si avvicina all'ultimo, il Primo Mobile, così detto proprio perché è il primo che si muove, ricevendo l'impulso da Dio, e imprime il moto a tutti gli altri.

Ciò Dante ha spiegato nel canto II del *Paradiso*, quando Beatrice, trattando delle macchie lunari, illustra al pellegrino l'ordine fisico e metafisico dell'universo (vv. 112-48)⁴⁷ e ricorda anche che « Lo moto e la virtù d'i santi giri / [...] / da' beati motor convien che spiri » (vv. 127, 129), dove proprio le intelligenze angeliche sono indicate come i motori dell'universo, preposti da Dio a questo ruolo. I cieli fisici, solidali tra loro, si muovono in realtà di un moto unitario, che è però tanto più rapido quanto più il cielo è esterno: così come, per intendersi, in una ruota che giri con una certa velocità di rotazione, vari punti fissati su un raggio avranno velocità diversa, più veloce all'estremità del raggio, meno in prossimità del centro. Nel caso dei cerchi di fuoco, invece, la progressione è inversa, con effetto accentuato dalla maggiore ampiezza dei cerchi più esterni: e se quella visione celeste deve supporre – come Dante suppone – che rispecchi l'ordine dell'universo, la contraddizione appare evidente, ed esige una spiegazione (vv. 52-57):

Onde se 'l mio disir dee aver fine
in questo miro e angelico templo
che solo amore e luce ha per confine,
udir convienmi ancor come l'esempio
e l'esemplare non vanno d'un modo
ché io per me indarno a ciò contemplo ».

L'intuizione che la struttura celeste debba rispecchiare (o rappresentare) quella del mondo fisico è implicita nella formulazione della domanda: « *mi convien ancora udire* – diremo con parole di Vellutello, che riprende Buti –, *come l'esempio*, cioè come il mondo sensibile di sotto, e *l'esemplare*, e il mondo intelligibile qua su di sopra, *non vanno d'un modo*, non osservano nel moto un medesimo ordine ». ⁴⁸ Dante ha bisogno ancora una volta dell'aiuto illuminante di Beatrice per capire ciò che a lui, con la sola sua intelligenza umana, non appare e non può apparire chiaro (« *ché io per me indarno a ciò contemplo* »): ⁴⁹ come mai

47. Ma vd. anche *Par.*, VIII 97-111, XIII 52-78, e passim.

48. Cit. da *Comm. figur.*, vol. III p. 624a: intendendo dunque il mondo sensibile « l'esempio », immagine di quello ultrasensibile, « l'esemplare », che è invero interpretazione diffusa nell'esegesi antica (cfr. *ivi*, pp. 622-25). Ma è stato anche inteso in senso opposto, assumendo *esempio* come modello, con riferimento al mondo ultrasensibile, e invece *esemplare*, inteso come verbo, quale l'imitazione: vd. SAPEGNO², vol. III p. 356, ch. *ad l.*

49. E sarà appena il caso di ricordare che già in *Par.*, II 52-57, Beatrice aveva avvertito Dante che

al “modello”, quella “forma” del mondo ultrasensibile mostrata a lui per particolare privilegio, non corrisponda la “copia”, la realtà di quel mondo sensibile che dovrebbe essere, secondo ciò che finora ha visto e appreso, uno “specchio” del primo. Dove per altro è notevole che, attraverso quella mirabile definizione (« in questo miro e angelico templo / che solo amore e luce ha per confine ») si danno insieme molteplici indicazioni al lettore: la prima, che quello in cui si trova, il cielo Cristallino o Primo Mobile, è il cielo degli angeli; la seconda, conferma che, intorno a questo, unico confine di questo è l'Empireo, lo spazio illimitato che è sede di Dio: « amore e luce », dice qui, « luce e amore », aveva anticipato nel canto precedente (« Luce e amor d'un cerchio lui comprende », xxvii 112). Ma soprattutto significativa è quella definizione di « miro e angelico templo » per il cielo Cristallino. ‘Tempio’ è non soltanto il luogo consacrato alla divinità, non soltanto, nel lessico biblico, la ‘sede di Dio’,⁵⁰ ma il luogo in cui si conservano gli oggetti sacri più preziosi, primo tra i quali l'arca dell'alleanza tra il popolo ebraico e Dio: « Et apertum est templum Dei in caelo: et visa est arca testamenti eius in templo eius [...] », recita l'*Apocalisse* (11 19). E certo non a caso questa definizione, nobilitata dalla forma latineggiante *templo* (con un'altra sola occorrenza, nel *Paradiso*, per il tempio di Gerusalemme da cui Gesù scacciò i mercanti, xviii 122; contro cinque *tempio*, due nell'*Inferno*, due nel *Purgatorio* e una nel *Paradiso*), è riservata proprio e soltanto a quel cielo che accoglie le gerarchie angeliche, i cori angelici, quegli *arcana Dei* sui quali a lungo si è interrogata la speculazione teologica.

Nella risposta di Beatrice è anche una implicita motivazione dell'ampia trattazione riservata nel *Paradiso* al problema degli angeli (vv. 58-60):

« Se li tuoi diti non sono a tal nodo
sufficienti, non è maraviglia:
tanto, per non tentare, è fatto sodo! ».

‘Non sorprende che le tue dita, le tue forze intellettuali, non siano capaci di sciogliere questo nodo, tanto esso è diventato stretto e inestricabile, poiché nessuno ha finora tentato di scioglierlo’. Il nodo problematico cui Dante allude è realmente complesso e spinoso nella riflessione teologica del Medioevo,

la “chiave dei sensi” può condurre fuori strada: « ‘S’elli erra / l’oppinïon’, mi disse, “de’ mortali / dove chiave di senso non diserra, // certo non ti dovrien punger li strali / d’ammirazione omai, poi dietro ai sensi / vedi che la ragione ha corte l’ali. [...] »: ‘dove la chiave dell’esperienza sensibile non disserra la porta della verità, non dovrebbero poi pungerti gli strali della sorpresa, non dovresti meravigliarti quando vedi che con la guida dei sensi la ragione ha le ali corte, non è in grado di andare lontano’.

50. Cfr. A. NICCOLI, s.v. *Tempio*, in *ED*, vol. v pp. 545-46.

e ne aveva egli stesso dato nel *Convivio*, come sopra si è ricordato, una prima rapida ma non sommaria trattazione, prendendo le mosse dalla canzone *Voi che 'ntendendo il terzo ciel movete*,⁵¹ allocutiva alle intelligenze preposte al moto del terzo cielo, il cielo di Venere: è il problema del rapporto che corre tra l'ordine cosmico, quello che nel *Convivio* è definito « l'ordine sensibile », percettibile alla osservazione umana, e quello che invece è definito « l'ordine intellettuale de l'universo », e quindi tra l'ordine esemplare, quest'ultimo, e l'ordine esemplato, l'altro, e del ruolo che in questo rapporto svolgono le intelligenze angeliche.⁵²

Il problema è tanto più spinoso, in quanto gli angeli sono una presenza di grande rilievo nella tradizione ebraico-cristiana, che non trova tuttavia nei testi sacri – se si esclude ciò che Dante ne ricaverà nel canto seguente (vv. 40 sgg.) – quella compiutezza di trattazione che possa ritenersi esaustiva per ogni dubbio di ogni fedele. *Angelo*, com'è noto, è parola greca (ἄγγελος = 'messaggero, nunzio'; da cui anche *vangelo*, da εὐαγγέλιον 'buona novella'), con la quale i *Septuaginta* hanno reso l'espressione ebraica *mal'ach*, che vuol dire appunto 'messaggero di Dio'. Un angelo, secondo Matteo e Luca, è il messo di Dio che annuncia l'incarnazione del Verbo, spesso rappresentato o ritenuto – e Dante stesso lo propone così, per esempio nella valletta dei principi, nel canto VIII del *Purgatorio* – antropomorfo, benché rigorosamente incorporeo. La qualificazione di « intelligenza » (« Intelligenze, o vero per più usato modo volemo dire Angeli », *Conv.*, II 2 7; « li movitori di quelli <cieli> sono sustanze separate da materia, cioè intelligenze, le quali la volgare gente chiamano Angeli », 4 2) ne definisce bene la natura di « [pura] forma », « puro atto », come sarà specificato nel canto seguente (vv. 22, 33), e la conseguente stretta affinità con l'anima umana.⁵³

51. Su cui vd. la bella voce di M. PAZZAGLIA, in *ED*, vol. v pp. 1116-18.

52. Sarà utile, a questo punto, riprodurre integralmente il passo del *Convivio* cui si è accennato (III 7 6): « E però che ne l'ordine intellettuale de l'universo si sale e discende per gradi quasi continui tra la infima forma e l'altissima <e de l'altissima> a la infima, sí come vedemo ne l'ordine sensibile; e tra l'angelica natura, che è cosa intellettuale, e l'anima umana non sia grado alcuno, ma sia quasi l'uno a l'altro continuo per li ordini de li gradi, e tra l'anima umana e l'anima più perfetta de li bruti animali ancor mezzo alcuno non sia; e noi veggiamo molti uomini tanto vili e di sí bassa condizione, che quasi non pare essere altro che bestia; e così è da porre e da credere fermamente, che sia alcuno tanto nobile e di sí alta condizione che quasi non sia altro che angelo: altrimenti non si continuerebbe l'umana spezie da ogni parte, che esser non può ». Ma vd. ancora su questo tema C. VASOLI, s.v. *Intelligenza*, in *ED*, vol. III pp. 473-74 (oltre che, naturalmente, tutti i luoghi del *Convivio* cui da questa si rimanda); ai quali si aggiunga la trattazione dedicata a *Gli angeli in Dante* da A. MELLONE, s.v. *Angelo*, sempre in *ED*, vol. I pp. 268-71.

53. Vd. ancora *Conv.*, II 2 14: « perfettissima di tutte l'altre, è l'anima umana, la quale con la

Non è questo il luogo per un'approfondita disamina del tema angelologico che appassiona Dante. Ma occorre ricordare questi dati di riferimento per capire la "necessità" della sua trattazione all'interno del quadro dell'universo poetico dantesco. Nel suo sforzo di rappresentazione del *Vero* universale, fisico e metafisico, che va dalla creazione all'ordinamento del cosmo, alla definizione delle "leggi" divine che governano la vita della terra e dei cieli, ai concetti stessi e alle dimensioni dello spazio e del tempo che da quelle scaturiscono, alla posizione dell'uomo e al suo destino in questo immenso scenario, non poteva evidentemente, nel momento in cui dall'anticipazione generica, nei luoghi già visti, passa alla rappresentazione fisica, non poteva, dicevo, mancare uno spazio riservato a questi strumenti fondamentali della virtù divina.

5. Beatrice è pronta a sciogliere il « nodo » e invita Dante a impegnare tutta la 'sottigliezza' del proprio ingegno se vuol soddisfare la fame di conoscenza che lo tormenta (« poi disse: "Piglia / quel ch'io ti dicerò, se vuo' saziarti; / e intorno da esso t'assottiglia », vv. 61-63). E continua (vv. 64-78):

Li cerchi corporai sono ampi e arti
secondo il piú e 'l men de la virtute
che li distende per tutte lor parti.
Maggior bontà vuol far maggior salute;
maggior salute maggior corpo cape,
s'elli ha le parti igualmente compiute.
Dunque costui che tutto quanto rape
l'altro universo seco, corrisponde
al cerchio che piú ama e che piú sape.
Per che, se tu a la virtù circonde
la tua misura, non a la parvenza
de le sustanze che t'appaion tonde,
tu vederai mirabil conseguenza
di maggio a piú e di minore a meno
in ciascun cielo, a süa intelligenza.

Il ragionamento di Beatrice si sviluppa con la semplicità e il rigore del sillogismo scolastico: i cerchi corporali, le sfere dei cieli fisici, sono piú grandi o piú piccoli secondo la maggiore o minore virtù che si diffonde nei loro spazi; una maggiore virtù produce un maggior bene, e così un corpo piú grande contiene

nobilitade de la potenza ultima, cioè ragione, partecipa de la divina natura a guisa di sempiterna intelligenza; però che l'anima è tanto in quella sovrana potenza nobilitata e dinudata da materia, che la divina luce, come in angelo, raggia in quella ».

un bene maggiore, se tutte le sue parti sono ugualmente perfette; quindi questo, il Primo Mobile, che è il cielo corporeo piú grande, che avvolge tutti gli altri e « tutto quanto rape », ⁵⁴ tutti li rapisce, li trascina con sé, è quello che accoglie maggiore virtù e corrisponde al cerchio angelico « che piú ama e che piú sape », quello che ‘maggiormente accoglie in sé amore e sapienza’: il primo, il piú piccolo, che, si è visto, piú vicino alla « favilla pura, [...] piú di lei s’invera », e qui si conferma come essenza di amore e (luce di) sapienza. Perciò, conclude Beatrice, se tu applichi la tua misura alla virtù, e non alla dimensione apparente di quelle sostanze angeliche che ti si sono mostrate come cerchi, vedrai una mirabile corrispondenza di maggiore estensione con maggiore virtù (« di maggio a piú ») e di minore a piú piccola (« di minore a meno »), in ciascun cielo, con la sua intelligenza angelica.

C’è insomma una sorta di rovesciamento speculare tra l’ordine del mondo sensibile e quello del mondo ultrasensibile, tra « l’esempio » e « l’esemplare », corrispondente alla configurazione a sua volta speculare dei due sistemi: il primo, geocentrico, con la terra al centro e le sfere celesti che la avvolgono, via via piú grandi e piú virtuose quanto piú si avvicinano all’Empireo e a Dio; il secondo, teocentrico, con al centro il punto-luce divino e intorno i vari cerchi di fuoco tanto meno virtuosi quanto maggiore è la loro ampiezza e quindi la loro distanza da Dio. La dinamica celeste vede dunque al centro di tutto Dio, somma luce e sommo amore, che trasmette la propria virtù alle intelligenze angeliche, le quali tanta piú ne ricevono quanto piú sono a lui vicine e altrettanta ne trasmettono, ne riflettono, come ha spiegato sopra, ai cieli fisici cui corrispondono.⁵⁵

La spiegazione appare a Dante cosí piena e appagante, da lodarla con una brillante similitudine (vv. 79-87):

Come rimane splendido e sereno
l’emisferio de l’aere, quando soffia

54. È notevole che in *Conv.*, II 5 17, Dante abbia trattato il tema con una terminologia analoga, ripresa da una fonte nota: « Ancora si muove tutto questo cielo [...]: lo qual movimento, se è da intelletto alcuno, o se esso è da la rapina del Primo Mobile, Dio lo sa ». La fonte sembra il trattato *Sphaera* di Giovanni Sacrobosco (John of Holywood), che al cap. I scrive: « Primus [= il moto del Primo Mobile] omnes alias speras impetu suo rapit intra diem et noctem circa terram semel », con impiego di un verbo, *rapere*, usato anche da Alberto Magno e altri (cit. da G. BUSNELLI e G. VANDELLI in *Conv.* 1964, to. I p. 142, *ad l.*, ripreso da C. VASOLI in *Conv.* 1968, p. 167, comm. *ad l.*, con rinvio a studi di F. ANGELITTI, in *BSDI*, vol. XVIII 1911, p. 42, e a *Id.*, *Dante e l’Astronomia*, in *AA.VV.*, *Dante e l’Italia*, Roma, Fondaz. Marco Besso, 1921, pp. 218-46, a p. 219).

55. Il tema, si è ricordato, è stato già trattato nel canto II, quando Beatrice, spiegata l’origine delle macchie lunari, illustra a Dante l’ordinamento dei cieli e l’azione delle intelligenze motrici: vd. *partic.* vv. 112 sgg.

Borea da quella guancia ond' è piú leno,
 per che si purga e risolve la roffia
 che pria turbava, sí che 'l ciel ne ride
 con le bellezze d'ogne sua paroffia;
 cosí fec'io, poi che mi provide
 la mia donna del suo risponder chiaro,
 e come stella in cielo il ver si vide.

La similitudine risulterà piú chiara se si considera che nella iconografia antica – e ce n'è traccia ancora, ricorda Attilio Momigliano (ch. *ad l.*), nella pittura del Rinascimento: per esempio, nella *Nascita di Venere* e nella *Primavera* di Botticelli – i venti venivano raffigurati come figure umane con le guance gonfie in atto di soffiare.⁵⁶ Nelle carte venivano a volte disegnate delle testine ai quattro punti cardinali, raffiguranti i venti provenienti dalle rispettive direzioni. Borea soffiava da nord, e poteva farlo o con violenza, con entrambe le gote, emettendo il vento piú rigido, la tramontana; o con una sola delle due gote: con la sinistra, da nord-est, provocando il grecale, o con la destra, da nord-ovest, provocando il vento piú temperato (« piú leno »), cioè il maestrale. L'immagine è vivace e raffinatamente evocativa: come l'atmosfera del nostro emisfero (« l'emisperio de l'aere »)⁵⁷ rimane luminosa e tersa quando spira il maestrale, per mezzo del quale si purifica e si scioglie « la roffia / che pria turbava » – parola forte, di grande potenza espressiva, che vuol indicare non solo la 'nuvolaglia' che può offuscare il cielo, ma addirittura, sembra da intendere, la 'immondizia del cielo' –;⁵⁸ come, dunque, il cielo resta « splendido e sereno » (e non sfugga l'aggettivazione alta), tanto che « ne ride / con le bellezze d'ogne sua paroffia » – che assume, in rima con *roffia*, un'altra parola ricercata, di grande efficacia

56. Analoga iniziativa assume Federico Zuccari nella tavola relativa al canto v dell'*Inferno*, della serie del *Dante historiato da Federigo Zuccaro* conservata presso il Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi di Firenze: vd. ora l'ed. in facsimile, Roma, Salerno Editrice, 2004, tav. 7 (num. di inv., 3480 F), e la nota di A. Mazzucchi, nel relativo *Commentario* (ivi, id., 2005, p. 34): « Andrà notata la soluzione escogitata da Zuccari per visualizzare la "bufera infernal": la roccia assume infatti sulla destra la conformazione di un volto sbuffante (verosimilmente derivato dall'iconografia di Eolo) da cui prorompe il vento che fa vorticosamente volteggiare le anime dannate ».

57. Propriamente è la parte della sfera celeste che è sopra di noi, circoscritta dal nostro orizzonte.

58. Il vocabolo, di non rarissimo uso toscano, significherebbe propriamente « ripulitura e spuntatura di pelli conciate » (E.G. PARODI, *La rima e i vocaboli in rima nella 'Divina Commedia'* [1896], poi in ID., *Lingua*, vol. II pp. 203-84, a p. 283), e risulta attestato in antichi statuti senesi, fiorentini, ecc. Per le attestazioni e la possibile etimologia (forse dal franc. ant. « *roife rofe roffe rufe* crosta, ulcera, malattia del capo, ecc. »: PARODI, op. e l. cit.; o da un longob. *hruf*, 'forfora': GDLI), collegata forse a *ruffa*, 'sudiciume, forfora', vd. anche GDLI, vol. XVII 1994, s.vv. *Roffia* e *Ruffa*³, e DEI, s.vv. *Roffia* e *Ruffa*².

fonica ed espressiva: alla lettera, ‘parrocchia’, qui usato in senso metaforico, per ‘parte’ –;⁵⁹ così, continua Dante, come il cielo spazzato dal maestrale ride con tutti gli splendori di ogni sua parte, « fec’io », rimase cioè ‘splendida e serena’ la mia mente, dopo che la mia donna mi ebbe fatto dono della sua risposta chiara e il *vero*, la verità, fu evidente, fulgida e splendente come una stella in cielo.

6. Chiariti i dubbi, riprende la descrizione di quanto appare alla vista del poeta pellegrino. E non sarà senza significato che la prima immagine colta e rappresentata dopo la illuminante spiegazione della sua guida celeste sia una “reazione” di quelle sostanze angeliche al « risponder chiaro » di Beatrice, che fece risplendere il *vero* « come stella in cielo » (vv. 88-96):

E poi che le parole sue restaro,
non altrimenti ferro disfavilla
che bolle, come i cerchi sfavillaro.
L’incendio suo seguiva ogne scintilla;
ed eran tante, che ’l numero loro
piú che ’l doppiar de li scacchi s’inmilla.
Io sentiva osannar di coro in coro
al punto fisso che li tiene a li *ubi*,
e terrà sempre, ne’ quai sempre fuoro.

Appena Beatrice cessò di parlare, i cerchi fiammeggianti cominciarono a scintillare, come un ferro incandescente che sfavilla; e quelle scintille, ciascuna delle quali è un angelo, innumerevoli, lampeggiando intorno ai cerchi di fuoco in movimento e seguendone il moto, esprimono con la loro animazione e con i loro canti corali – che aggiungono dunque un grandioso spettacolo sonoro a quello visivo e scenografico – la gloria di Dio, il « punto fisso che li tiene a li *ubi* », che li ha collocati e per l’eternità li terrà in quel sommo cielo; espressa per altro – ed è particolare di non piccolo rilievo – in modo non statico, come adorazione contemplativa, bensì attivo e dinamico.

Ancora una volta una serie di similitudini cerca di rendere piú chiaro alla fantasia del lettore quello spettacolo folgorante che è il tripudio degli angeli che si agitano intorno ai cerchi di fuoco, costituiti dalla massa di quelle stesse

59. Attestato anche nelle forme *parofia*, *parroffia*, ecc., il vocabolo era una variante, forse antecedente, di *parrocchia*, di origine orientale (di area bizantina), lungamente concorrente di quest’ultimo: vd. – oltre PARODI, *La rima*, ecc., cit., p. 282; GDLI, s.v. *paroffia*, nel vol. XII 1984; DEI, s.v. *paroffia*, vol. IV 1954 – l’ampio studio di A. SCHIAFFINI, *Del tipo « parofia » ‘parochia’ (Dante, Par., xxviii, 84)*, in SD., vol. V 1922, pp. 99-131.

creature angeliche dalla quale ciascuna di esse, in moto vertiginoso e incessante, si distacca e nella quale si reimmerge. La prima riprende un'immagine già impiegata nel canto I, quando Dante, sul punto di lasciare il paradiso terrestre, fissando il sole, lo vede « sfavillar dintorno, / com' ferro che bogliente esce del foco » (vv. 59-60). Qui è riproposta l'immagine del ferro incandescente che esce dal fuoco, con una iterazione del verbo (« disfavilla », « sfavillaro ») che rende bene l'idea della intensa luminosità e della rapidità di movimento di quelle faville, ciascuna delle quali segue il moto del proprio cerchio rituffandosi ne « l'incendio suo », e però anche del numero incalcolabile di esse, rimarcato con una seconda similitudine: erano tante, nota il poeta, che il loro numero « s'inmilla » (formazione dantesca, come *s'invera*, di *in* + *mille*), 'si inoltra nelle migliaia, nelle migliaia di migliaia', fino alla cifra iperbolica che si otterrebbe dal « doppiar de li scacchi », cioè da una progressiva duplicazione degli scacchi, partendo da uno per la prima casella e raddoppiando fino alla sessantaquattresima.⁶⁰ E tutte insieme, queste schiere infinite di angeli, « di coro in coro », e dunque distintamente, senza confondersi tra loro, cantavano 'osanna' – il grido con cui, come narrano i Vangeli, le folle acclamavano Gesù a Gerusalemme –,⁶¹ in lode di quel « punto fisso » che è il centro fisico del loro

60. Il numero sarebbe infatti di miliardi di miliardi. Nota LANDINO: « Sono sessantaquattro luoghi nello scacchieri, e' quali se s'addoppiassino, che nel primo fussi uno, nel secondo due, nel terzo «quattro», nel quarto otto, nel quinto sedici, et cetera, farebbon sommo numero » (to. IV p. 1059). L'immagine è ricavata da una leggenda, corrente nel Medioevo, per cui l'inventore del gioco degli scacchi, al re di Persia che voleva dargli un premio per la sua invenzione, avrebbe chiesto di avere tanti chicchi di grano quanti ne sarebbero risultati partendo da uno per la prima casella e duplicando ciascun numero nella casella successiva: con grave imbarazzo del re, che si accorse di non avere in tutto il regno grano sufficiente per soddisfare quella richiesta. « Il paragone degli scacchi – notano BOSCO-REGGIO, vol. III p. 468 – è un *topos* della lirica provenzale e francese (ad es. in Folchetto da Marsiglia e in Peire Vidal) e si trova pure nel *Mare amoroso* [...]: "sí com' cresce il numer de lo scacchiere, / che tanto cresce che non truova fine" (vv. 314-15) » (e vd. anche *Mare amoroso*, il testo a p. 284 e le chiose alle pp. 230-31, 334). Sul numero degli angeli Dante mantiene l'adesione già dichiarata nel *Convivio* all'insegnamento della Chiesa, la quale « dice, crede e predica quelle nobilissime creature quasi innumerabili » (II 5), con il conforto delle Sacre Scritture: *Dan.*, 7 10 (« millia millium ministrabant ei, et decies millies centena millia assistebant ei »); *Apoc.*, 5 11 (« Et vidi, et audivi vocem angelorum multorum [...]: et erat numerus eorum millia millium »); e l'avallo di san Tommaso (« multitudo angelorum transcendit omnem materialem multitudinem », *Summa Theol.*, I^a qu. 112 a. 4 ad 2).

61. Cfr. *Mat.*, 21 9; *Marc.*, 11 9 (e 10: « Hosanna in excelsis »); *Io.*, 12 13. Sul verso chiosa l'*Ottimo*: « Canto, che fu detto quando Cristo entrò il dí dell'ulivo in Jerusalem, e li Giudei li si fecero allora incontro, gittando loro vestimenta per terra e li rami dell'ulivo, e diceano: Osanna al figliuolo di David; sia benedetto colui che viene nel nome di Dio. [...] *Osanna* è nome ebreo, e non si puote tutto profferere nell'interpretazione dell'altrui lingua. *Osi*, viene a dire 'salva', o vero 'fa salvi'; *anna* è interiezione, che dimostra uno desiderio di colui che priega; quasi dica: 'Io desidero e prego che

ruotare e la ragione del loro esistere entro e oltre la dimensione spazio-temporale in cui si trovano.

Con quella formulazione Dante prende posizione su un problema dibattuto fra i teologi e i dottori della Chiesa nei secoli precedenti: se cioè gli ordini angelici, graduati gerarchicamente e perciò detti anche « gerarchie angeliche », fossero tali fin dalla creazione, oppure fossero stati formati dopo la ribellione di Lucifero, in ragione quindi di una graduazione dei meriti; e ancora, se quella gerarchia durerà in eterno oppure solo fino alla fine del mondo fisico.⁶² Dante dichiara senza esitazione che « a li *ubi* », 'laddove' Dio « li tiene » adesso, li « terrà sempre », e « sempre fuora »: dalla creazione e per l'eternità. E non rinuncia a dire la sua – vedremo tra poco con quale autorità – anche sull'ordinamento delle gerarchie angeliche, che Beatrice, intuendo « i pensier dubi » di Dante, illustra (vv. 96-129):

E quella che vedea i pensier dubi
ne la mia mente, disse: « I cerchi primi
t'hanno mostrato Serafi e Cherubi.

Così veloci seguono i suoi vimi,
per somigliarsi al punto quanto ponno;
e posson quanto a veder son sublimi.

Quelli altri amori che 'ntorno li vonno,
si chiaman Troni del divino aspetto,
per che 'l primo ternaro terminonno;
e dei saper che tutti hanno diletto
quanto la sua veduta si profonda
nel vero in che si queta ogni intelletto.

Quinci si può veder come si fonda
l'esser beato ne l'atto che vede,
non in quel ch'ama, che poscia seconda;
e del vedere è misura mercede,
che grazia partorisce e buona voglia:
così di grado in grado si procede.

L'altro ternaro, che così germoglia
in questa primavera sempiterna
che notturno Ariete non dispoglia,
perpetüalmente "*Osanna*" sberna
con tre melode, che suonano in tree
ordini di letizia onde s'interna.

tu ti salvi'; ed intendesi, il popolo tuo, o tutto il mondo, come dice Uguiccone, cap. secondo » (*Ottimo Commento*, vol. III p. 622). Ma vd. anche *GDLI*, s.v., vol. XII 1984.

62. Vd., su tutta la complessa problematica, A. MELLONE, s.v. *Gerarchia angelica*, in *ED*, vol. III pp. 122-24, e la bibl. ivi cit.

In essa gerarcia son l'altre dee:
 prima Dominazioni, e poi Virtudi;
 l'ordine terzo di Podestadi èe.
 Poscia ne' due penultimi tripudi
 Principati e Arcangeli si girano;
 l'ultimo è tutto d'Angelici ludi.
 Questi ordini di sú tutti s'ammirano,
 e di giù vincon sí, che verso Dio
 tutti tirati sono e tutti tirano.

Le schiere angeliche sono distribuite in tre gerarchie, ognuna delle quali si divide in tre ordini. La prima gerarchia è formata dai Serafi o Serafini (il nome sembra derivato da un ebraico *šārāph*, 'ardente, acceso'), seguiti dai Cherubini (anche questo nome dall'ebraico *kēřūb*, 'che intercede, che prega'), che girano così veloci per il desiderio ardente che hanno di somigliare quanto possono alla « favilla pura », e tanto più possono quanto più, vicini a quella, sono in grado di *vederla*; il terzo ordine della prima gerarchia (« Quelli altri [...] che 'ntorno li vonno », che vanno, che girano intorno a loro)⁶³ è formato dai « Troni del divino aspetto », letteralmente, sull'autorità di Gregorio Magno, 'seggi di Dio';⁶⁴ e tutti e tre godono in proporzione della loro visione di Dio. La seconda terna di ordini angelici, la seconda gerarchia, che perpetuamente canta gioiosi *Osanna* in lode di Dio con tre diverse melodie, è formata dalle Dominazioni, dalle Virtú e dalle Potestà. Quindi, nei penultimi cerchi tripudianti sono i Principati e gli Arcangeli, ultimi gli Angeli. Questi ordini, verso l'alto, tutti s'immergono nell'estasi della visione di Dio, verso il basso trasmettono le loro influenze, così che tutti sono attirati e tutti attirano verso Dio.

Ma in questa di necessità rapida e scarna sintesi dell'ordinamento dei cori angelici non può non essere posto in rilievo un passaggio che già all'inizio si è segnalato come l' "idea-guida" del canto, e in realtà poi dell'intera *Commedia*, in qualche modo anticipata e condensata, si è detto, nell'apostrofe di Beatrice come « quella che 'mparadisa la mia mente ». È in quella sorta di nota didascalica che segue la presentazione dei primi tre cori angelici. Vale la pena di rileggere quei versi (vv. 106-14):

63. *Vonno* per 'vanno' è forma non tanto pisana, come propose Zingarelli, ma della toscana meridionale e umbra: cfr. PARODI, *La rima*, cit., p. 254.

64. Gregorio aveva parlato dei Troni come di quelle schiere (angeliche) sulle quali sempre Dio si appoggia quando si trovi a esercitare la giustizia (« Throni illa agmina sunt vocata, quibus ad exercendum semper Deus omnipotens praesidet », *Homil. in Evang.*, II 34 10). Dante aveva già fatto suo questo concetto nella precedente citazione dei Troni: « Sú sono specchi, voi dicete Troni, / onde refulge a noi Dio giudicante » (*Par.*, IX 61-62)

e dei saper che tutti hanno diletto
 quanto la sua *veduta* si profonda
 nel *vero* in che si queta ogne *intelletto*.
 Quinci si può *veder* come si fonda
 l'esser beato ne l'atto che *vede*,
 non in quel ch'ama, che poscia seconda;
 e del *vedere* è misura mercede,
 che grazia partorisce e buona voglia:
 così di grado in grado si procede.

Devi sapere, avverte Beatrice, che tutti questi « amori » – appresso li chiamerà, si è visto, « ordini di letizia », « tripudi » –, queste intelligenze angeliche godono di una beatitudine (« hanno diletto ») proporzionale al grado di intensità e profondità della loro visione di Dio, definito qui però non amore, ma il « *vero* in che si queta ogne intelletto », la suprema verità in cui ogni ansia della mente trova definitivo appagamento. Non casuale sarà qui la ripresa del rarissimo verbo *profondarsi*, 'addentrarsi, penetrare, immergersi in profondità', usato già (e unicamente) all'inizio del viaggio paradisiaco, quando Dante anticipa al lettore (*Par.*, I 4-9) che egli è giunto al cospetto di Dio, « nel ciel che piú de la sua luce prende », e ha visto « cose che ridire / né sa né può chi di là sù discende; // perché appressando sé al suo disire, / nostro intelletto *si profonda* tanto, / che dietro la memoria non può ire ».

Il concetto è lo stesso, qui ripreso e ribadito: se la mente umana tende naturalmente, come ha avvertito in apertura del *Convivio*, alla conoscenza e alla verità, il termine piú alto del suo desiderio di conoscenza e di verità non può che essere Dio stesso, verità assoluta, « il vero in che si queta ogne intelletto »: e quanto piú essa si avvicina a quel Vero, tanto piú vi si immerge, *si profonda* in esso, trovando in quel "profondarsi" il proprio supremo appagamento. Ma ora segue una importante precisazione: di qui, da quanto ho detto, si può vedere come la beatitudine (« l'esser beato ») trova fondamento « nell'atto che vede », del *vedere*, nell'atto della visione come 'conoscenza intellettuale' di Dio, verità assoluta, e non nell'atto d'amore, che viene dopo (« non in quel ch'ama, che poscia seconda »); e la « misura » di quella visione, quindi il grado di quella beatitudine, è determinato dal merito (« mercede »), il quale è prodotto insieme dalla grazia divina (che ispira ogni buon sentimento) e dalla buona volontà della creatura che di quella è stato investito. Così si procede di grado in grado: « Dalla grazia al buon volere – epilogo Torraca –, dal buon volere al merito, dal merito alla visione, dalla visione all'amore di Dio ». ⁶⁵

65. TORRACA, to. III p. 891, ch. *ad l.*: « Dante intende dire – chiosano BOSCO-REGGIO, vol. III p.

Il concetto è sottile e però fondamentale nel pensiero di Dante, e dà l'impronta più profonda al suo essere uomo, cristiano, poeta, al suo modo di atteggiarsi, a tutta l'opera sua, che trova in questo luogo del *Paradiso* uno snodo cruciale. Un postulato dantesco è che la mente, sede della ragione, è ciò che rende l'uomo simile al suo creatore e lo differenzia dagli « animali bruti », che ne sono privi, come aveva avvertito nel *Convivio*.⁶⁶ L'attività della mente, l'esercizio della ragione, è la vita dell'uomo: « vivere ne l'uomo è ragione usare », aveva detto ancora (iv 15 11); che si attua in un impegno costante di ricerca del vero, in un'ansia di conoscenza e di conquista de « la luce de la veritade », sono ancora parole del *Convivio* (iv 8 4), in cui si identifica Dio stesso, « il vero [...] nel quale si cheta l'anima nostra » (ii 14 20). Il concetto è *in nuce* – nel principio fondamentale che la ragione è guida costante e irrinunciabile dell'operare umano – già in molta lirica giovanile e nella *Vita nuova*, e su di esso si è consumato lo “strappo” insanabile con l'amico degli anni della giovinezza, Guido Cavalcanti, ricordato in un verso celeberrimo dell'*Inferno* proprio come “disdegnoso” della ragione (cioè di Virgilio, la ragione-guida di Dante nel viaggio della salvezza);⁶⁷ è stato variamente approfondito nel *Convivio* e riproposto nella *Commedia*, fra l'altro nel passo del canto iv del *Paradiso* già sopra incontrato: « già mai non si sazia / nostro intelletto, se 'l *ver* non lo illustra / di fuor dal qual nessun *vero* si spazia ».

Qui, ora, vengono definitivamente fissati due punti: uno, non nuovo nell'itinerario dantesco, che il *vero* ripetutamente invocato – « nel quale si cheta l'anima nostra », aveva detto nel *Convivio*; « in che si queta ogne intelletto », fa

470, ch. ai vv. 112-14 – che la visione beatifica di Dio si commisura col merito e questo viene prodotto dalla grazia divina e dalla buona volontà con cui si coopera con la grazia ».

66. In ii 8 11 (e passim). Ma ripetutamente, com'è noto, Dante torna nel *Convivio* su questi temi, focalizzando alcuni concetti: per es. in iv 15 11: « dico intelletto per la nobile parte de l'anima nostra, che con uno vocabulo “mente” si può chiamare »; ii 8 11: « [...] lo perfettissimo animale, cioè l'uomo [...] quella parte, cioè la ragione, che è la sua perfezione maggiore [...] »; ecc.

67. È il famigerato, direi più che famoso, « forse cui Guido vostro ebbe a disdegno » di *Inf.*, x 63, su cui si sono almanaccate, a partire dal 1870, interpretazioni variamente fuorvianti. Per un recupero della bibliografia pregressa e un vaglio critico della stessa, con proposta di una nuova ricostruzione di tutto il quadro storico, fondata sulla lettera del testo e del più ampio contesto piuttosto che sulla libera fantasia degli interpreti, vd. E. MALATO, *Chiose dantesche (III). 3. Inf.*, x 63: « forse cui Guido vostro ebbe a disdegno », in FeC, a. xv 1990 (ma 1991), pp. 445-79, poi, con il titolo *Il « disdegno » di Guido*, in Id., *Dante e Guido Cavalcanti. Il dissidio per la 'Vita nuova' e il « disdegno » di Guido*, Roma, Salerno Editrice, 1997, pp. 75-109 (ma tutto il volume sviluppa un approfondimento del tema; e vd. la nuova edizione, 2004², con una Postfazione, *Nuove prospettive degli studi danteschi*, pp. 111-83, che passa in rassegna e discute consensi e dissensi alle tesi ivi esposte). Ulteriori elementi a conferma di quelle tesi in E. MALATO, *Canto xvii. L'amore come fondamento di ogni bene e di ogni male*, in *Cento canti, Purg.*, to. I pp. 484-520, partic. alle pp. 513-20.

eco a se stesso nella *Commedia* – è Dio, luce di verità, « favilla pura ». L'altro, che il premio ai giusti, la beatitudine celeste, che consiste nel godimento di Dio, si realizza non solo e non tanto nella partecipazione dell'amore di Dio, quanto nella *visione* – nel senso già chiarito di *visio intellectualis* – di Dio stesso. Nella contrapposizione, all'interno della Scolastica, tra una corrente mistica, che faceva capo ai francescani, sostenuta particolarmente da Giovanni Duns Scoto, secondo la quale fondamento della beatitudine è l'amore, e una razionalistica, ispirata a san Tommaso, secondo la quale essa consiste « ne l'atto [della mente] che vede », ⁶⁸ Dante non tanto opta per questa, pur privilegiata, ma opera una conciliazione: l'amore è un momento della beatitudine, ma non primario; essa nasce solo dalla *visio intellectualis*, dalla conoscenza razionale (e beatifica proprio in quanto appagante) del « vero in che si queta ogni intelletto »: nel punto d'incontro – sarà ribadito in chiusura del poema, già sopra ricordato – tra il « disio », ansia di conoscenza mistica, e il « velle », volontà di conoscenza razionale.

7. La chiusura del canto, le ultime tre terzine, hanno valore epilogativo e in qualche modo anche “certificativo” della complessa ricostruzione, oltre che, implicitamente, di rettifica di altre sue (di Dante) indicazioni sul medesimo tema, anticipate molti anni prima nel *Convivio* (vv. 130-39):

E Dionisio con tanto disio
a contemplar questi ordini si mise,
che li nomò e distinse com' io.
Ma Gregorio da lui poi si divise;
onde, sí tosto come li occhi aperse
in questo ciel, di sé medesimo rise.
E se tanto secreto ver proferse
mortale in terra, non voglio ch'ammiri:
ché chi 'l vide qua sú gliel discoperse
con altro assai del ver di questi giri ».

68. In realtà già Agostino aveva dichiarato che *beatitudo* « est gaudium de veritate », riconosciuta in Dio stesso: « Hoc est enim gaudium de te, qui veritas es, deus, inluminatio mea, salus faciei meae, deus meus » (*Conf.*, x 23 33); e ancora: « Ubi enim inveni veritatem, ibi inveni deum meum, ipsam veritatem » (ivi, x 24 35). Alla beatitudine, prendendo le mosse da quelle parole di sant'Agostino, dedica ampio spazio san Tommaso, che al tema riserva varie *quaestiones* della *Summa Theologiae* (1^a-11^{ae} qu. 2 sgg., e partic. qu. 3: *Quid sit beatitudo*; ma vd. anche *Suppl.*, 92: *De visione divinae essentiae per comparisonem ad beatos*, ecc.), dove giunge ad affermare: « ultima et perfecta beatitudo non potest esse nisi in visione divinae essentiae » (1^a-11^{ae} qu. 3 a. 8). Così Dante, già nella *Monarchia*, aveva affermato la « beatitudinem vite eterne, que consistit in fruitione divini aspectus [...] » (III 15 7). Ma su questo tema vd. anche B. NARDI, *La dottrina dell'Empireo nella sua genesi storica e nel pensiero dantesco*, in *Id.*, *Saggi*, pp. 167-214, partic. alle pp. 204 sgg.

Entrano in scena Dionigi l'Areopagita e san Gregorio Magno. Il primo, discepolo di san Paolo, forse vescovo di Atene morto martire nel 95 d.C., supposto autore di un *De coelesti hierarchia*, 'Della gerarchia celeste', trattato basilare, nel Medioevo, su tale materia, in realtà opera di un ignoto neoplatonico del V secolo; il secondo, papa Gregorio I, vissuto nel VI secolo, autore dei *Moralia*, in cui si tratta delle gerarchie angeliche.⁶⁹ Dionigi, continua Beatrice, con tanto fervore si mise a studiare questi ordini angelici, che li chiamò e li divise come ho fatto io. Ma Gregorio dissentì da lui, così che appena aprì gli occhi in questo cielo, dopo la morte, dovette sorridere di se stesso. Né devi meravigliarti se una verità così misteriosa (« tanto secreto ver ») fu descritta da un mortale in terra, perché gliela rivelò chi venne quassù, insieme con molte altre verità di questi giri.

Sono tra i pochi, Dionigi e Gregorio, che hanno trattato la materia angelologica – e questo spiega l'allusione di Beatrice, all'inizio, al « nodo » che « è fatto sodo » –, il secondo proponendo un ordine diverso da quello suggerito dall'altro. Dante aveva seguito l'indicazione di Gregorio nella prima trattazione della materia, nel *Convivio* (II 5 5 sgg., si è detto). Qui, alludendo al sorriso di quest'ultimo quando, giungendo in paradiso, ha constatato un ordine diverso da quello da lui descritto, in realtà egli fa la palinodia di se stesso, correggendo, qui come altrove, una propria precedente indicazione.⁷⁰ È un modo per atte-

69. Dionigi, oggi comunemente indicato come pseudo-Dionigi – di cui nessuno mise in dubbio, nel Medioevo, l'identificazione con il discepolo di san Paolo convertito nell'Areopago (*Att.*, 17 34) –, godette di grandissima autorità per tutta l'Età di mezzo, almeno dagli inizi del IX secolo, quando Ilduino, abate di Saint-Denis, tradusse l'intero *Corpus Dionysiacum* (traduzione poi variamente migliorata e rifatta nei decenni e nei secoli successivi), a Giovanni Scoto Eriugena, a Ugo e Tommaso di San Vittore, ad Alberto Magno, e fino a Cusano, Lefèvre d'Étaples, Ficino, ecc. (vd. su di lui la voce di M. CRISTIANI, in *ED*, vol. II pp. 460-62, e la bibl. ivi cit.). Dante lo ha già incontrato nel suo itinerario celeste, collocato nel cielo del Sole, tra gli spiriti sapienti, identificato proprio in ragione della sua competenza angelologica: « Appresso vedi il lume di quel cero / che giù in carne più a dentro vide / l'angelica natura e 'l ministero [la natura e l'ufficio degli angeli] » (*Par.*, x 115-17). Papa Gregorio, qui sminuito nella sua autorità di trattatista della materia angelica, è stato a sua volta già ricordato in rapporto alla leggenda per cui con le sue preghiere aveva salvato l'anima dell'imperatore Traiano, mosso a render giustizia alla vedovella (*Purg.*, x 73-93; *Par.*, xx 108; vd. su di lui la voce di S. SAFFIOTTI BERNARDI, in *ED*, vol. III pp. 282-83, e la bibl. ivi cit.). L'"infortunio" non ne offusca tuttavia la austera dignità di spirito pio e giusto, già rimarcata con « la sua gran vittoria » (*Purg.*, x 75), per cui aveva sottratto l'anima di Traiano al regno delle tenebre. Né certo casuale sarà la collocazione del dotto pontefice, autore dei *Moralia*, nel nono cielo, Cristallino o Primo Mobile, che nella gerarchia parallela dei cieli e delle scienze, enunciata nel *Convivio* (II 13-14), corrisponde proprio all'Etica (13 8): « Lo Cielo Cristallino, che per Primo Mobile dinanzi è contato, ha comparazione assai manifesta alla Morale Filosofia [...] » (14 14). Ma vd. ora D. SBACCHI, *La presenza di Dionigi Areopagita nel 'Paradiso' di Dante*, Firenze, Olschki, 2006, e partic. pp. 21 sgg., 117 sgg.

70. È appena il caso di ricordare che già in *Par.*, II 46 sgg., Dante prende atto del proprio errore

stare *in re* la sua scrupolosa fedeltà al *vero* e l'abiura dell'errore, anche proprio. Ma non solo. La maggiore autorità dello pseudo-Dionigi nasce, per esplicita dichiarazione (« ché chi 'l vide qua sú gliel discoperse »), dall'essere egli stato discepolo di san Paolo, il quale era stato in paradiso, come aveva egli stesso rivelato (nel passo già ricordato della seconda lettera ai Corinzi), durante il suo rapimento mistico, e poteva aver avuto da lui informazioni sull'ordinamento dei cieli per conoscenza diretta: un'anticipazione ne è data nell'incontro con Dionigi medesimo, nel cielo del Sole (*Par.*, x 116-17). È possibile che Dante abbia avuto un ripensamento, o forse abbia conosciuto piú tardi il *De coelesti hierarchia* e solo per questo avesse prima seguíto l'indicazione di Gregorio.⁷¹ Certo, con il recupero di quello, egli recupera – e fa propria, come sopra si è accennato – l'esperienza paolina, con tutte le implicazioni che ciò comporta nella prospettiva di una convalida della propria esperienza oltremondana. Ma questo è un altro discorso, per un'altra volta.

Ben al di là del preteso “grigiore” di Vandelli, al di là della diffidenza di tanti critici che si sono accostati ad esso con prevenzione o sospetto, io mi permetto di affermare che questo è un canto straordinario, “strepitoso”, uno dei canti piú alti del *Paradiso*, in cui, dominando con la consueta maestria una materia ingrata, Dante riesce a dare, proprio qui, il messaggio piú eccelso e poeticamente efficace ai suoi lettori, ribadito in chiusura con quell'insistito richiamo al « tanto secreto *ver* » ‘proferito’ da un « mortale in terra », rivelato « con altro assai del *ver* di questi giri ». È certo un canto impegnativo, talvolta arduo alla lettura, che non è da tutti. Ma Dante ha avvertito, fin dal primo approdo in paradiso, i suoi lettori (*Par.*, II 1-6):

in ordine alla supposta origine delle macchie lunari, precedentemente adombrata nel *Convivio* (II 13 9), e si fa correggere da Beatrice, che gliene offre la spiegazione corretta. Anche in *Par.*, xxvi 124 sgg., affida ad Adamo una spiegazione dell'origine delle lingue che precisa e in parte modifica quanto aveva affermato nel *De vulgari eloquentia* (I 6 4-6, 9 6-9; e vd., su tale questione, CHIMENZ, pp. 866 sg., ch. a *Par.*, xxvi 125-26, 127-29). Né sembra irrilevante, a questo punto, il richiamo di TATEO, « *Le sustanze che t'appaion tonde* », cit., pp. 237 sg., al « riso » di Virgilio e Stazio, che dalla voce di Beatrice apprendono l'errore di « *Quelli ch'anticamente poetaro / l'età de l'oro e suo stato felice* », e « forse in Parnaso esto loco sognaro » (*Purg.*, xxviii 139-41, 146): un “sorriso” di autocommisera-zione, di papa Gregorio come dei due poeti antichi, forse non casualmente collocati entrambi in chiusura del canto xxviii di ciascuna delle due ultime cantiche del poema.

71. In realtà lo stesso Gregorio, che nei *Moralia* (xxxii 48) aveva dato l'ordinamento qui confutato, ne aveva poi indicato nelle *Homiliae* (xxxiv 7) uno diverso e meno lontano da quello dello pseudo-Dionigi (vd. BUSNELLI-VANDELLI, to. I pp. 135-36, nota a II 5 5; e anche PADOAN, *Il canto xxviii*, cit., pp. 184 sgg.): dato forse sfuggito a Dante, oppure volutamente ignorato, per poter qui affermare con forza la correzione dell'errore e la conquista del « secreto *ver* ».

O voi che siete in piccioletta barca,
 desiderosi d'ascoltar, seguiti
 dietro al mio legno che cantando varca,
 tornate a riveder li vostri liti:
 non vi mettete in pelago, ché forse,
 perdendo me, rimarreste smarriti.

Lo smarrimento del lettore non può essere, però, lo smarrimento del poeta.

*

[POSTILLA. Dopo la stesura di questo saggio mi è accaduto, durante un soggiorno a Firenze, di fare una visita al Battistero di San Giovanni, che ha stimolato qualche ulteriore riflessione sulla materia del canto xxviii del *Paradiso*, di cui è parso opportuno dare conto in una nota aggiuntiva. Com'è noto, il Battistero di Firenze – il « mio bel San Giovanni » di Dante (*Inf.*, xix 17) – è un edificio religioso che ha avuto grande rilievo nella storia della città. Oggetto di interventi di abbellimento protratti nel corso dei secoli, con il contributo di artisti fra i maggiori che abbiano operato nell'Italia centrale per tutto il Medioevo e oltre, era già alle soglie del XIII secolo compiuto nelle sue strutture e definito nel programma complessivo delle decorazioni, in gran parte eseguite nel corso di quel secolo. In particolare della cupola, che esibisce nella volta una ricca figurazione musiva, organizzata in tre grandi aree o “quadri” distinti: due trapezoidali nella parte inferiore, divisi in ampie fasce orizzontali parallele, e un terzo, sovrastante le prime due, a sua volta organizzato come un'ampia fascia circolare che occupa tutta la parte centrale, sormontata da un vasto registro ornamentale che circonda la lanterna. Nella fascia superiore si vede una imponente figurazione delle gerarchie angeliche che non poteva non colpire l'attenzione di chi si era appena impegnato in un tentativo di interpretazione del canto paradisiaco dei cori angelici e si era imbattuto nel problema della “necessità”, per Dante, di quella rappresentazione. Ma tutta la scenografia di quella cupola offre lo spunto per altre considerazioni.

Di quei mosaici è oggi possibile avere una visione precisa e una migliore conoscenza storica attraverso una preziosa pubblicazione che ne offre una accurata riproduzione, con ampio corredo illustrativo.⁷² Tutto il programma

72. Vd. MIRABILIA ITALIAE, *Il Battistero di San Giovanni a Firenze*, a cura di A. PAOLUCCI, Modena, Panini, 1994, vol. [I.] *Atlante*, vol. [II.] *Saggi*, di AA.VV. Il vol. I offre, a p. 403, f.t., una utilissima riproduzione complessiva della decorazione dell'intera volta, anticipata in pianta schematica a pp. 400-1; seguono poi riproduzioni dei singoli settori o di particolari, con precisa descrizione,

della decorazione musiva della cupola del Battistero – databile agli anni 1240-1310 circa (op. cit., vol. I p. 402) –, appare concepito, come spesso negli edifici sacri, in chiave escatologica: « Nell'insieme esso rappresenta il cosmo della fede cristiana e tutta la storia della salvezza dalla Creazione del mondo al Giudizio universale, sempre con particolare attenzione al ruolo assegnato al Battista, patrono del San Giovanni e di tutta la città ». ⁷³ Costruita su base ottagonale, corrispondente a quella dell'edificio, la cupola è divisa in otto settori, ciascuno costituito da uno spicchio della volta avente a base un lato dell'ottagono; di questi, tre, sui lati nord-ovest, ovest e sud-ovest – opera di « Artisti toscani (1260-1275 circa) » (op. cit., vol. I pp. 484-86, e vd. i particolari alle pp. sgg.) –, costituiscono il primo “quadro” (vd. qui la tav. 2 f.t.), con una grande immagine di Cristo giudice al centro, in un tondo affiancato sui due lati da tre fasce a sviluppo orizzontale che rappresentano la Madonna con san Giovanni Battista, apostoli, angeli e santi, nelle due coppie di fasce superiori, ai lati del Cristo (pp. 484-86 e 487-95), mentre la terza coppia, la più ampia, in basso, mostra a sinistra « Gli Eletti e il Paradiso » (« Ambito di Meliore e di Coppo di Marcovaldo, 1260-1270 circa », pp. 496-98), a destra « I dannati e l'Inferno » (« Ambito di Coppo di Marcovaldo, 1270-1275 circa », pp. 499-501; vd. qui il partic. nella tav. 4 f.t.).

In quest'ultima è, nel mezzo, il famoso Satana da tempo collegato al Lucifero dantesco, raffigurato con un dannato nella bocca, da cui fuoriescono il busto e le gambe, mentre altri due dannati sono masticati da altre due bocche serpentine che sporgono ai due lati della testa mostruosa; con scene di demoni e di tormentati che in qualche modo richiamano alla mente quella che sarà poi la scenografia infernale di Dante. Dove colpisce anche, a una prima osservazione, in uno spazio sotto il grande medaglione di Cristo – alla base del settore sul lato ovest, in un motivo che si estende dal paradiso, a sinistra, all'inferno, a destra (di chi guarda: ma alla destra di Cristo il primo, alla sinistra il secondo) –, una serie di arche con i coperchi semiaperti o rovesciati da cui stanno uscendo varie figure, rappresentazione della resurrezione dei morti, con due coperchi semisollevati su lati opposti, nelle due arche di centro, che fanno da separatori fra le due zone (pp. 485, 498-99): e naturalmente vengono alla mente le « arche » del sesto cerchio, di cui « Tutti li [...] coperchi eran sospesi » (ix

attribuzione e datazione. Il vol. II offre un'ampia serie di studi storico-critici che illustrano la storia del monumento e dei suoi elementi artistici, seguiti da una serie di “schede” illustrative di questi (pp. 399-562). Un solo saggio considera un suo possibile interesse dantesco: M. TAVONI, *Sul fonte battesimale di Dante*, pp. 205-28.

73. I. HUECK, *Il programma dei mosaici*, nell'op. cit., vol. II pp. 229-63, a p. 229. E vd. qui la tav. 1 f.t., con la rappresentazione schematica in pianta dell'intera composizione.

125, 121), con le figure di « Farinata che s'è dritto: / da la cintola in sú », o di Cavalcante che forse « s'era in ginocchie levata » (*Inf.*, x 32-33, 54). Altrove, demoni forcuti o con ali da pistrello (pp. 499-500), angeli con trombe del giudizio e simboli della Passione (pp. 489-90) o muniti di spada (pp. 426, ecc.).

Nei cinque settori dei lati da sud a nord, che formano il secondo “quadro”, in quattro fasce parallele sovrapposte sono rappresentate, dall'alto verso il basso e con modulo continuo: « Storie della Genesi » (op. cit., pp. 420-35), « Storie di Giuseppe ebreo » (pp. 436-51), « Storie di Cristo » (pp. 452-67) e « Storie di san Giovanni Battista » (pp. 468-83), realizzate fra il 1270 e il 1305 circa. Sopra tutti, nella più larga fascia che si estende a tutti gli otto spicchi (pp. 410-11), sormontata dal motivo ornamentale che arriva fino alla lucerna (opera forse di un artista lucchese, databile intorno al 1240; pp. 404-5 e 406-9), sono « Le Gerarchie angeliche e il Creatore » (pp. 410-11; vd. qui la tav. 3 f.t.): partendo sempre dal lato ovest, al di sopra del Cristo giudice, e da destra verso sinistra: « Il Creatore tra i Cherubini e i Serafini », il primo con in mano un libro aperto in cui si legge: « CREAVI DEUS ANGELOS » (« Artista influenzato da Bonaventura Berlinghieri, 1240-1250 circa », p. 412), seguito, in senso rotatorio, da destra verso sinistra, da « Dominationes » (p. 413), « Potestates » (p. 414), « Arcangeli » (p. 415), « Angeli » (p. 416), « Principatus » (p. 417), « Virtutes » (p. 418) e « Troni » (p. 419), tutti in coppia, opera di « Artisti toscani » databili fra il 1240 e il 1260 circa (pp. 410 sgg.).

Tranne i Serafini e i Cherubini, i più vicini al Creatore, rappresentati con le sole teste circondate da ali piumate, tutti gli altri sono raffigurati con figure intere, sempre alate, con ricche tuniche e in mano cartigli, verghe o simboli vari, e in un caso, quello delle Potestà, indossanti la lorica con elmo crestato, armate di spada e reggenti lancia e scudo. Sono raffigurazioni lontane da quelle sfavillanti proposte da Dante, ma sono, nel complesso compositivo del suo « bel San Giovanni » – che egli deve aver visto in una fase prossima all'ultima, e mentre certo erano in corso le attività (e forse le discussioni) per le ultime “rifiniture”, databili ai primissimi anni del Trecento –, una “presenza” imponente e suggestiva, che da sola può forse spiegare se non altro la scelta di riservare alle gerarchie angeliche lo spazio e il rilievo che è stato loro concesso nel poema.⁷⁴

74. Anche se il complesso monumentale avrà subito qualche alterazione, per via dei restauri, nel corso dei secoli (vd. l'op. cit., vol. II pp. 475 sgg.), certo l'effetto scenografico di quella rappresentazione sarà stato non meno potente di quello che esercita sull'osservatore moderno, se attrezzato del bagaglio culturale necessario per recepire pienamente il messaggio che intende trasmettere; con, in più, la componente mistica propria del fedele del Medioevo. Sui criteri e i modi della decorazione vd. HUECK, *Il programma dei mosaici*, cit., e A.M. GIUSTI, *I mosaici della cupola*, ivi, pp. 281-342.

Benché necessariamente statica, la maestosa rappresentazione delle gerarchie angeliche nella parte piú alta della decorazione della cupola offre un'idea forte di quelle schiere di angeli che fanno da corona a Dio, con tutte le figure rivolte verso di lui: verso sinistra le figure di destra, verso destra quelle di sinistra, sempre in coppia, tranne quella degli Angeli, sul lato opposto, a est, in cui le due figure si danno le spalle per essere ciascuna rivolta verso Dio nella sezione piú breve del semicerchio; mentre i Serafini e i Cherubini lo circondano, in piú stretto contatto con lui. La costruzione appare tanto piú degna di attenzione, in quanto, come rileva l'autrice del saggio di commento, probabilmente mancava ogni precedente: « Dal punto di vista iconografico questo registro della cupola è uno dei piú interessanti perché l'ideatore del programma aveva in mente un concetto per il quale, a giudicare dalle opere conservate, non esisteva un esempio che si potesse seguire ».⁷⁵

Altri, per es. il curatore dei mosaici di Monreale, aveva rappresentato la creazione degli angeli, come della luce, all'interno del ciclo della *Genesi*. « L'ideatore del programma fiorentino invece – continua Irene Hueck – ha scelto per la creazione degli angeli la rappresentazione delle *Gerarchie angeliche*, collocata al di sopra del registro con *La creazione del mondo*. Con la sua dimensione piú alta dei singoli cicli biblici, il registro degli angeli conferisce a tutta la cupola il concetto che già in principio Dio volle l'ordine gerarchico della corte celeste ».⁷⁶ Un problema teologico al quale viene data una soluzione coincidente con quella adottata, si è visto, da Dante. Ed è particolarmente interessante notare come nella rappresentazione musiva di San Giovanni anche gli ordini angelici seguono la gerarchia indicata dallo pseudo-Dionigi, fatta propria dal poeta. I piú vicini al Creatore sono i Serafini e i Cherubini, collocati uno per lato, sopra i primi e sotto gli altri; quindi, partendo dalla destra di Dio (la sinistra di chi guarda), seguono i Troni a sinistra e le Dominazioni a destra, le Virtú a sinistra e le Potestà ancora a destra, e cosí via, alternando fra destra e sinistra in modo da graduarne la distanza dalla destra di Dio, fino agli Angeli, si è detto, che sono gli ultimi, e si danno reciprocamente le spalle per interporre lo spazio minimo possibile tra il loro volto e Dio stesso.⁷⁷ È dunque rigoro-

75. HUECK, *Il programma*, ecc., cit., p. 237.

76. HUECK, op. cit., p. 238. E vd. anche, in ordine al problema della rappresentazione delle gerarchie angeliche, Y. CHRISTE-R. BONVIN, *Les neuf choeurs angéliques. Une création tardive de l'iconographie chrétienne*, in « Cahiers de Saint-Michel de Cuxa », a. xv 1984, pp. 67-99. Ma in generale sull'angeliologia di Dante e prima di lui vd. S. BEMROSE, *Dante's Angelic Intelligence. Their Importance in the Cosmos and in Pre-Christian Religion*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1983.

77. « I mosaicisti – nota ancora HUECK (p. 239) – devono avere avuto difficoltà non indifferenti nel realizzare il programma di questo registro. Ovviamente avevano nel repertorio di bottega

samente rispettato il concetto di “gerarchia” tra le schiere o cori angelici, e non potendosi disporli in cerchi concentrici intorno al Creatore, come chiedeva pseudo-Dionigi, si è adottata la soluzione che a giudizio dell’ideatore dei mosaici meglio poteva rappresentare all’occhio dell’osservatore quel concetto.

Ora, che Dante avesse una particolare considerazione del « suo bel San Giovanni » è cosa nota. Vi allude esplicitamente nel passo già ricordato del XIX dell’*Inferno*, in cui descrive le buche dei simoniaci, nella terza bolgia dell’ottavo cerchio, assimilandole ai « fori / [...] / fatti per loco d’i battezzatori » (vv. 14, 18) nel fonte battesimale di San Giovanni, evocando l’episodio di un suo intervento per salvare un bambino che vi era caduto dentro e stava annegando (« l’un de li quali, ancor non è molt’ anni, / rupp’io per un che dentro v’annegava [...] », vv. 19-20).⁷⁸ Vi allude implicitamente – ma con allusione carica di commozione – all’inizio del XXV del *Paradiso* (« Se mai continga che ’l poema sacro [...] », v. 1), quando dichiara il sogno della sua vita (vv. 7-9):

[...] con altra voce omai, con altro vello
ritornerò poeta, e in sul fonte
del mio battesimo prenderò ’l cappello.

Il fonte battesimale e il rito che vi si compie sono non soltanto il luogo e l’occasione in cui il nuovo nato entra nella comunità dei credenti, ma il simbolo e il sigillo della sua fede cristiana, che è iniziazione alla vera vita e viatico della salvezza. Il Battistero è dunque di per sé un luogo di alto valore simbolico nella coscienza di ogni fedele; e tanto più doveva esserlo quello di San Giovanni, che nella sua stessa struttura, nelle sue decorazioni, nel ricco e complesso programma figurativo che ne adorna le superfici interne e forse altri particolari (non ancora, ai tempi di Dante, le mirabili porte, di cui la prima, sul lato sud, firmata da Andrea Pisano e datata al 1330, fu messa in opera nel 1336),⁷⁹ trasmette un messaggio di grande suggestione in chi sia disposto a riceverlo. « Il San Giovanni – nota Antonio Paolucci – è ottagono perché con il sacra-

modelli per il Cristo, per Serafini, Cherubini, Arcangeli ed Angeli. Per gli altri cori angelici non esisteva ancora un’iconografia prestabilita e si dovevano adattare a questa esigenza altri modelli. I Troni, per esempio, seguono il tipo degli Arcangeli, ma il loro attributo, una mandorla con una gradazione di colori variati, serviva come esempio per le rappresentazioni successive delle Gerarchie angeliche. Non si può negare efficacia alla trasformazione di qualche modello, probabilmente per un santo guerriero armato all’antica, in rappresentanti del coro delle *Potestà* ».

78. Sul senso di questo discusso passo dantesco, con convincenti proposte circa la definizione della incerta foggia di quei *battezzatoi* e sulle modalità dell’intervento di Dante, vd. M. TAVONI, *Effrazione battesimale tra i simoniaci (Inf. XIX 13-21)*, in RiLI, a. x 1992, fasc. 3 pp. 457-517, e ID., *Sul fonte battesimale di Dante*, cit.

79. Cfr. l’op. cit., vol. I p. 70 (e vd. anche il vol. II, pp. 405-7).

mento del Battesimo si entra nella “*octava dies*”, nel giorno infinito della Eternità. Le tematiche resurrezionali ed escatologiche e quelle profetiche incarnate dal Precursore sovrastano questo recinto sacro che un tempo era contiguo ai sepolcri». ⁸⁰

Il grandioso programma figurativo doveva essere molto avanzato già nel 1216, se a quella data la corporazione dei mercanti di Calimala stipulò un accordo con l’Opera di San Giovanni per la gestione del Battistero, compresa la cura dell’arredo artistico. ⁸¹ E deve aver proceduto a ritmi sostenuti, anche se in tempi di necessità lunghi, con risultati tuttavia vicini alla ultimazione della cupola entro il secolo, si è visto, prima che Dante lasciasse Firenze. L’entità e la continuità dell’impegno, insomma, anche al di là del rilievo oggettivo dei risultati conseguiti, devono essere stati un “evento” di forte incidenza nella coscienza di tutti i fiorentini del Duecento, e tanto più, è lecito supporre, di Dante, che vi trovava rappresentato un disegno escatologico che in qualche modo anticipa, in una prospettiva universale, quello che sarà poi il suo disegno della *Commedia*. Sembra perciò ragionevole credere che quest’ultimo sia non esente da suggestioni di quello.

Era stata già rilevata, si è ricordato, la forte affinità del Satana di Coppo di Marcovaldo con il Lucifero dantesco; non so se anche la simiglianza delle arche della resurrezione con quelle degli eretici del sesto cerchio dell’inferno; mentre non è sfuggita la presenza, nell’angolo in basso a sinistra, súbito dopo l’ultima arca dell’inferno, di un dannato a testa in giù che agita le gambe in alto, come gli appena visti simoniaci di Dante. Meno rilevano forse le immagini di angeli e demoni, di cui certo non mancavano altri esempi nella pittura del tempo; non tanto meno, invece, quelle dei beati e soprattutto dei dannati, di cui echi – come di tutta la composizione di San Giovanni – si avvertono già nel Giudizio universale di Giotto, nella padovana Cappella degli Scrovegni, databile intorno al 1303-’5 e certamente ben noto a Dante (che addirittura si sospetta anzi possa esserne stato in parte il suggeritore). ⁸²

80. A. PAOLUCCI, *Il Battistero di San Giovanni a Firenze*, presentazione dell’op. cit., vol. II pp. 7-11, a p. 11.

81. Cfr. GIUSTI, *I mosaici della cupola*, cit., p. 281.

82. In realtà il tema dei “debiti” di Dante verso il mosaico di Coppo di Marcovaldo e anche l’affresco di Giotto non è nuovo nella letteratura critica: qualche accenno ve ne è in E. WILKINS, *Dante and Mosaics of his «Bel San Giovanni»*, in «*Speculum*», a. XI 1927, pp. 1-10, poi in ID., *The Invention of the Sonnet and Other Studies in Italian Literature*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1959, pp. 51-60; e vd. anche ID.-E.F. ROTSCILD, *Hell in the Florentine Baptistry Mosaics and Giotto's Paduan Fresco*, in «*Art Studies*», a. VI 1928, pp. 31-35. Anche Roberto Longhi aveva segnalato come «l’atrocità delle pene» rappresentate nel mosaico del Battistero di Firenze appare «tale da suggerire più di uno spunto al Dante delle “trasmutazioni”» (R.L., *Giudizio sul Duecento* [1939], ora in ID., *Opere*

Ma qui sembra venire in evidenza un problema diverso e piú complesso: relativo non solo e non tanto ai singoli “prelievi” di dettaglio, ai “debiti” particolari che Dante possa aver contratto verso il grande messaggio figurativo della volta del Battistero di Firenze, o quello dell’affresco giottesco o di altri accessibili al tempo suo, quanto del “rapporto dialettico” generale che possa intercorrere fra il suo disegno escatologico e quello che trovava variamente rappresentato in quelle (e altre) opere d’arte del tempo. La composizione complessiva di San Giovanni, con i cori angelici che sovrastano sontuosamente tutta la rappresentazione, ripresa tale e quale da Giotto – e sia pure in uno schema per molti versi semplificato, ma per altri arricchito rispetto a quello fiorentino –, appare non solo un precedente troppo immediato e troppo stringente per non proporsi come un dato di riferimento preciso dell’ideazione dantesca, ma un elemento di raccordo che va al di là del singolo particolare, per importante che sia, e in tal caso di grande rilievo. Sembra riproporsi insomma, in termini piú incalzanti, il problema delle “fonti” della *Commedia* da indagare in un àmbito nel quale finora sono stati fatti solo sporadici e – tranne rare eccezioni – poco approfonditi sondaggi; e insieme quello del rapporto tra

complete, Firenze, Sansoni, vol. vii 1974, pp. 1-53, a p. 7), ripreso da Contini, che indica « nell’enciclopedia [...] delle tradizioni e delle invenzioni linguistiche » della *Commedia* « l’esatta, e perciò stesso piú lata, rispondenza di Dante a quei modi figurativi “pisani” » (G.C., *Contributi longhiani*, 1. *Sul metodo di Roberto Longhi* [1949], in *Varianti*, pp. 101-10, alle pp. 109-10). Piú recentemente ha ripreso l’argomento Lucia Battaglia Ricci, che in varie occasioni è tornata sul tema: già in uno studio di alcuni anni fa, segnalando varie coincidenze tra figure o situazioni dantesche e altre riconoscibili nell’inferno del Battistero e in quello della Cappella degli Scrovegni, osservava: « Due particolari, la sezione delle anime che sembrano trasportate dal vento e l’immagine del religioso fornito di tiara che [...] assolve un dannato “chiercuto”, fanno supporre un rapporto diretto di Dante con questo affresco per due “luoghi” del suo inferno: e cioè per l’immagine dei lussuriosi trasportati dalla “bufera infernal, che mai non resta” (*Inf.*, v 31 sgg.) e per l’invenzione tragicamente sarcastica che regge la storia – e la condanna – del francescano Guido da Montefeltro (*Inf.*, xxvii 67 sgg.) » (L.B.R., *Ragionare nel giardino. Boccaccio e i cicli pittorici del ‘Trionfo della Morte’*, Roma, Salerno Editrice, 2000² [1987¹], p. 67: ma vd. tutto il par. *Dante e l’arte figurativa*, pp. 65-71, e passim). Una piú ampia rassegna di “riprese” o comunque “riscontri” o “echi” danteschi dall’arte figurativa del tempo è ora in EAD., *Viaggio e visione: tra immaginario visivo e invenzione letteraria*, in *Dante da Firenze all’aldilà*. Atti del terzo Seminario dantesco internazionale, Firenze, 9-11 giugno 2000, a cura di M. PICONE, Firenze, Cesati, 2001, pp. 15-73, alle pp. 52 sgg. Per altro proprio il Lucifero dantesco potrebbe essere non strettamente ed esclusivamente dipendente da quello di Coppo di Marcovaldo, se, come aveva avvertito fin dalla fine dell’Ottocento Arturo Graf, il diavolo con tre facce – visto « come l’antitesi della Trinità, o come il suo rovescio » – potrebbe avere precedenti molto antichi, francesi e forse anche toscani, ove si accolga una indicazione di Boccaccio e di Sansovino che « nella chiesa di San Gallo, a Firenze, era dipinto un diavolo con piú bocche »: A.G., *Demonologia di Dante*, in *Id.*, *Miti, leggende e superstizioni del Medio Evo*, Torino, Loescher, 1892-1893, vd. ora la rist. an., Bologna, Forni, 1965, vol. II pp. 77-139, alle pp. 89-95 e 127-29 (la citaz. da p. 93; ma sul Lucifero vd. ora BATTAGLIA RICCI, *Viaggio e visione*, cit., pp. 24 sgg.).

il linguaggio figurativo, dal quale Dante poteva assumere suggerimenti e suggestioni, e il linguaggio verbale nel quale quelle suggestioni venivano tradotte: come sempre, in piena autonomia e per vie proprie, verso traguardi impensati e ineguagliabili.⁸³ Una possibile direzione di ricerca per la critica dantesca, negli anni avvenire. Che ha già aperto nuove e insospettate prospettive di indagine, sempre nell'ambito dei rapporti con le arti figurative, nel settore dei commenti danteschi, dove sono stati riconosciuti apporti esegetici importanti da parte di illustratori della *Commedia*.⁸⁴

ENRICO MALATO

[2003(-2005)]

83. Al di là del discorso generale sui “rapporti” tra Dante e l'arte figurativa del Duecento e del primo Trecento, che invece ha cominciato a sollecitare gli studiosi: vd. per es. F. ULIVI, *L'esperienza figurativa nella 'Commedia'*, in *Dante e Giotto*. Atti del Convegno promosso dalla Casa di Dante in Roma e dalla Società Dante Alighieri, Roma 9-10 novembre 1967, Roma, Il Veltro, 1968, pp. 43-55; G. FALLANI, *Dante e la cultura figurativa medievale*, Bergamo, Minerva Italica, 1976² (1971¹); C. VARESE, *Parola e immagine figurativa nei canti del Paradiso terrestre*, in RLI, a. XCIV 1990, pp. 30-42; C. KLEINHENZ, *Dante and the Tradition of Visual Arts in the Middle Ages*, in «Thought», a. X 1990, pp. 17-26, ecc.; mentre il tema dantesco entra più o meno marginalmente in altri contributi su materie che lo coinvolgono: vd. per es. C. CONSOLI, *Il Giudizio Finale del Battistero di Firenze e il suo pubblico*, in «Quaderni medievali», a. V 1980, pp. 55-83; E.P. NASSAR, *The Iconography of Hell: From the Baptistery Mosaics to the Michelangelo Fresco*, in DS, a. CXI 1993, pp. 53-105; Y. CHRISTE, *Il Giudizio Universale nell'arte del Medioevo*, trad. it., Milano, Jaca Book, 2000, ecc. Ma non sempre con l'approccio migliore: vd. per es. le riserve di Fallani sulle pur estese coincidenze da lui stesso rilevate tra i Giudizi Universali affrescati del Medioevo e la *Commedia*: «ma non si può lontanamente pensare a Dante, poiché non basta l'affinità estrinseca del soggetto a creare rapporti e influenze» (op. cit., p. 80); con l'ineccepibile replica di Battaglia Ricci, oggi, sembra, tra i pochi dantisti che abbiano maturato una lucida consapevolezza del problema: «Affermazione condivisa da altri studiosi, ma che [...] pare tutta da dimostrare. Lo stesso ricchissimo scavo operato da Fallani [...] pare anzi provare esattamente il contrario» (*Viaggio e visione*, cit., p. 17 n.). E vd. tuttavia ora C. KLEINHENZ, *On Dante and the Visual Arts*, in *Dante for the New Millennium*, Edited by T. BAROLINI and H.W. STOREY, New York, Fordham Univ. Press, 2003, pp. 274-98, in cui scrive: «My final, broader consideration concerns the possible influence of the visual arts on Dante's organization of the *Comedy*. [...] I would like to suggest that the idea for his kind of parallel structure came to Dante forcefully from his looking, since the time he was a small boy, and ever with love, upon the mosaics in the cupola of the Florentine Baptistery» (p. 282, e vd. anche le pp. sgg.).

84. Vd. E. MALATO, *Il «secolare commento» alla 'Commedia'. Il Censimento e l'Edizione Nazionale dei Commenti danteschi*, in ID., *Studi*, pp. 693-742, partic. alle pp. 729 sgg.

CANTO XXIX

ANGELI E DEMONI: COSMOGONIA, TEMPO UMANO ED ETERNITÀ*

1. Il canto xxix del *Paradiso* compone, col precedente, uno dei dittici piú esibiti del poema dantesco: in esso Beatrice non solo descrive i cori angelici e discute dei vari problemi inerenti la creazione, le facoltà e il numero degli angeli, nonché la ribellione di Lucifero e dei suoi seguaci, ma si diffonde pure in un racconto d'amplissimo respiro cosmogonico e d'alto valore teologico e scritturale. Un forte nodo li lega, come succede, per esempio, coi canti xxvi e xxvii dell'*Inferno*, dedicati entrambi – ed essi soli – ai cosiddetti consiglieri frodolenti. Tuttavia esistono almeno due ragioni per considerare questa constatazione insufficiente a intendere il complesso ordito macrotestuale del dittico. La prima è che un canto può anche palesare echi e risonanze non episodici, ma connaturati alla sua concreta individualità, con canti piú lontani: questo avviene coi *capitula* che intrattengono chiari rapporti numerici fra di loro, com'è il caso del xiii, quello di Pier della Vigna, e del xxvi dell'*Inferno*, quello d'Ulisse (26 è il doppio di 13), canti che risultano legati da notevoli affinità. A volte si riscontrano richiami e riverberi di vario tipo, se non altro parziali, fra *capitula* che occupano posizioni simili o quasi nelle cantiche, come succede coi quinti canti d'*Inferno* e *Purgatorio* (Francesca da Rimini e Pia de' Tolomei) o del già citato xxvi dell'*Inferno* nei confronti del xxvii del *Purgatorio*, secondo una mia interpretazione che spero possa tradursi presto in un saggio compiuto. E ognuno può da sé ritrovar nella memoria esempi in grado d'allungare questo minimo campionario.

Ma la struttura matematico-geometrica del poema dantesco non è (fortunatamente) blindata, e si offre non solo alle relazioni intratestuali prima alluse, ma pure a un tipo di costruzione piú frastagliata e ariosa, in virtù della quale alla scansione in canti si sovrappongono altre scansioni, altre possibilità di modulare il discorso poetico, rompendo gli argini apparenti dei *capitula* e intessendo nuove melodie, che interagiscono con quella primaria come l'apporto di nuovi e diversi strumenti musicali. Ne vedremo un esempio giustappunto nella serie dei canti xxviii e xxix del *Paradiso*. Ovviamente sono già stati piú

* Questa *lectura* costituisce una revisione del testo presentato alla Casa di Dante in Roma domenica 22 febbraio del 2009. Ringrazio Matteo Milani, Beatrice Barbiellini Amidei e Luca Sacchi per aver riletto il manoscritto.

volte segnalati dalla critica gli speciali rapporti che legano il xxix ai canti II, VII e XIII del *Paradiso*, dove il poeta svolge le sue ardue meditazioni sull'origine e la struttura dell'universo.¹ E ha ragione Piero Boitani a osservare che nel canto xxix « culmina [...] la riflessione di Dante sul tema della Creazione divina che, annunciata sin dall'apertura del poema in *Inf.* I, prosegue allargandosi sempre piú, prima all'anima umana (*Purg.* XVI e XXV), poi all'intero universo » (i già citati canti del *Paradiso*).²

A questa esigenza di volger lo sguardo oltre i confini del singolo canto s'abina poi un'altra istanza, d'ordine interno, che pur essendo, con ogni evidenza, collegata alla precedente, richiede in ogni modo d'essere valutata anche per sé sola. Mi riferisco alla partizione o segmentazione del canto, intesa come fattore organizzativo intrinseco, portatore o coadiutore di significati a complemento di quelli che emergono dallo snodarsi continuo delle terzine. Secondo la trecentesca rubrica, che le edizioni moderne, compresa quella critica del Petrocchi, son solite riportare, nel canto xxix « si tratta de la superbia e cacciamento de li rei e malvagi angeli e de la dilezione e gloria de' buoni; e infine si riprende tutti coloro che predicando si partono dal santo Evangelio e dicono favole; e contiencisi in questo canto certe declaragioni di certe oscuritadi del celestiale regno ».³ Di primo acchito diremmo che non si tratta di una rubrica esemplare dal punto di vista strutturale, ma mi pare innegabile che, sotto il rispetto del mero contenuto, essa espone una serie di elementi che il canto in effetti presenta. Ciò non malgrado è prassi abbastanza comune nei commentatori (con qualche eccezione) introdurre una partizione del canto che individui i nuclei in cui si struttura, sia nella componente narrativa, sia, secondo la necessità, in quella dottrinale.

In verità già l'antica rubrica evidenziava a suo modo una bipartizione del testo: da un lato una sezione potremmo dire diegetica, ossia un "racconto" che ha come protagonisti gli angeli (« la superbia e cacciamento de li rei e malvagi angeli e de la dilezione e gloria de' buoni ») e dall'altro una sezione piú perentica, nella quale « si riprende », ossia Beatrice rimprovera « tutti coloro che predicando si partono dal santo Evangelio e dicono favole »; inoltre, dissemi-

1. E, per quanto riguarda il discorso sugli angeli, il canto si collega anche a *Inf.*, xxxiv 121-26; *Purg.*, xii 25-27; *Par.*, xix 46-48. Altri rapporti significativi si registrano con *Inf.*, iii 1-9; *Par.*, vii 64-72 e 124-38. Vd., da ultimo, M. GALLARINO, *Metafisica e cosmologia in Dante. Il tema della rovina angelica*, Bologna, Il Mulino, 2013.

2. P. BOITANI, *Canto xxix*, in *Lect. Dant. Tur., Par.*, pp. 441-55, a p. 442. Il critico allude ai vv. 39-40 di *Inf.*, I (« Quando l'amor divino / mosse di prima quelle cose belle »), « poi ripresi, al presente, nell'ultimo verso del poema » (l. cit.).

3. *Commedia*, vol. IV p. 475.

nate tanto nella prima come nella seconda parte, il canto contiene « certe dichiarazioni di certe oscuritadi del celestiale regno »; sospetto che l'anonimo rubricatore si sia concesso una dose di *aequivocatio* o di bisemia nell'uso dell'aggettivo *certe*: nel primo caso (« certe dichiarazioni ») egli intende senza dubbio 'spiegazioni certe, sicure', mentre nel secondo sintagma (« certe oscuritadi ») il significato non può essere che 'alcune oscurità' che riguardano il *Paradiso*. Come vedremo più avanti, questa dualità fra la prima sezione, narrativo-didattica, e la seconda, parenetico-didattica, contenente per giunta un'invettiva, ha costituito per molta esegesi una difficoltà difficilmente sormontabile, all'interno del più generale ostacolo d'ascendenza *grosso modo* crociana che una parte della critica ha trovato nell'ammettere la possibilità d'una poesia che tratti delle intelligenze separate, ossia degli angeli.

Lungi dal pormi simili problemi,⁴ ritengo che non la materia grezza autorizzi a parlare di poesia, bensì l'unione indissolubile di una qualsiasi materia con una forma che si riveli capace d'entrare in simbiosi con essa, costituendo un tutto armonico e solidale, dove la separazione di forma e materia è solo attuabile per pura comodità d'analisi, e dove la qualifica di "poetico" non deriva né dalla considerazione estrinseca della materia (per cui alcuni argomenti sarebbero poetici e altri no), né da quella altrettanto estrinseca della forma (per cui alcune caratteristiche formali, per es. retoriche o metriche, sarebbero poetiche e altre no), ma da un complesso concorso di fattori, che è impossibile ridurre a norma e che dipende, in fondo, dal giudizio della comunità letteraria. Dante, com'è noto, è poeta capace di dominare, interpretare e trasformare in poesia tanto le passioni umane come le descrizioni paesaggistiche, tanto le polemiche dottrinarie come qualsiasi altro argomento; in certi momenti l'Alighieri si dimostra uno dei pochi poeti a rinnovare, ancorché inconsapevolmente, la tradizione antica della poesia filosofica, quella dei poemi *Peri fyseos* ('Sulla natura'), dei presocratici o di Lucrezio.⁵ Che poi il tema dell'angelologia, pur al di fuori dalla riflessione della patristica o dalle impostazioni scolastiche, sia anche osses-

4. Peraltro ormai da tempo si può dire che la critica più avvertita ha superato questo falso problema; vd. ad es. N. MINEO, *Per l'interpretazione del canto xxix del 'Paradiso'*, in *Bibliologia e critica dantesca. Saggi dedicati a Enzo Esposito*, a cura di V. DE GREGORIO, vol. II. *Saggi danteschi*, Ravenna, Longo, 1997, pp. 243-62, con richiamo a G. PETROCCHI, *La dottrina degli angeli* (1965), in *Id.*, *Itinerari*, pp. 279-92, e a S. PASQUAZI, *Alle soglie dell'Empireo*, in *Id.*, *All'eterno dal tempo. Studi danteschi*, Roma, Bulzoni, 1985³ (1966¹), pp. 365-81. Vd. pure C. DELCORNO, *Beatrice predicante ('Par.' xxix, 85-126)*, in *L'A*, n.s., n. 35 2010, pp. 111-31.

5. D'accordo con B. NARDI, *Il canto xxix del 'Paradiso'* (1956), in *Id.*, « *Lecturae* », pp. 193-201, a p. 194: « [...] ché la poesia non fiorisce solo intorno alle chiare fresche e dolci acque del Sorgia, ma anche nei severi esametri che narran l'eterna lotta degli atomi, nel grande inno di Cleante, nel *Fedone* e nel *Fedro* in riva all'Ilisso ».

sivamente presente nell'orizzonte artistico moderno testimoniano a sufficienza poeti come Rainer Maria Rilke (*Elegie duinesi*) o Rafael Alberti (*Sobre los ángeles*), pittori come Paul Klee e molti altri artisti contemporanei.⁶

Già Attilio Momigliano aveva perfettamente intuito alcuni tratti essenziali di questo canto, quando scriveva, a proposito dei vv. 13-15: « Qui non siamo di fronte a una pagina dedotta con metodo scolastico, ma ad una cosmogonia che astrae dagli aspetti dell'universo e descrive il nascere dei suoi elementi fondamentali, le linee ideali che lo sorreggono. Eternità; tempo; spazio; forma e materia, disgiunte e unite, sono le entità che si muovono in questo dramma metafisico, dominate da un essere immenso che fa sentire la sua presenza e non appare in nessuna forma ». Salvo poi negare valore poetico, anzi definendolo addirittura “caricaturale”, al discorso di Beatrice nella seconda parte del canto: « Qui il discorso di Beatrice comincia a declinare [si riferisce ai vv. 37-41]: da una solenne cosmogonia, che è perfettamente a suo luogo in questo altissimo cielo, discende ad una polemica dotta [...] ma in sostanza meschina a quell'altezza e in bocca di Beatrice [...]. I vv. 103-26 sono fra i più pittorescamente caricaturali che abbia scritto Dante: ma sono troppo lontani dall'elevato motivo iniziale del discorso di Beatrice: e perciò si ha l'impressione che questo canto vada via via degenerando e che i trapassi dall'uno all'altro motivo siano piuttosto casuali ». ⁷ Più avanti si avrà occasione di esprimere pareri assai diversi da questo.

2. Per quanto riguarda il problema della partizione operata dagli esegeti recenti, mi limito a qualche esempio. Il classico commento di Giovanni Andrea Scartazzini individua sei momenti:

- 1) 1-48. Breve silenzio di Beatrice-creazione degli angeli (48 vv.).
- 2) 49-66. Angeli ribelli e fedeli (18 vv.).
- 3) 67-84. Le facoltà degli angeli (18 vv.).
- 4) 85-126. Vanità di filosofi e predicatori e venditori d'indulgenze (42 vv.).
- 5) 127-35. Numero degli angeli (9 vv.).
- 6) 136-45. La grandezza di Dio negli angeli (10 vv.).

Un altro importante commento, quello di Natalino Sapegno, divide il testo in modo diverso, individuando – si direbbe con minor efficacia ermeneutica – un più ridotto numero di parti:

6. Vd. M. CACCIARI, *L'angelo necessario*, Milano, Adelphi, 1998; il titolo è ispirato a W. STEVENS, *The necessary angel* (1960).

7. MOMIGLIANO, vol. III risp. pp. 803 e 805.

- 1) 1-66. Discorso di Beatrice sulle intelligenze separate: loro creazione (66 vv.).
- 2) 67-126. Discorso di Beatrice sulle intelligenze separate: loro facoltà (60 vv.).
- 3) 127-35. Discorso di Beatrice sulle intelligenze separate: loro numero (9 vv.).
- 4) 136-45. La grandezza di Dio rispecchiata nelle intelligenze create (10 vv.).

Umberto Bosco e Giovanni Reggio riconoscono sette momenti, ma in realtà, rispetto ai sei di Scartazzini-Vandelli, i due studiosi hanno suddiviso la prima parte (i primi 48 versi) in due: all'inizio l'attimo di silenzio di Beatrice (i primi 9 vv.) e quindi i vv. 10-48, nei quali la guida paradisiaca parla della creazione degli angeli, mentre per il resto la struttura resta invariata:

1. 1-9. Attimo di silenzio di Beatrice (9 vv.).
2. 10-48. Beatrice parla della creazione degli angeli (39 vv.).
3. 49-66. Angeli ribelli e angeli fedeli (18 vv.).
4. 67-84. Facoltà degli angeli (18 vv.).
5. 85-126. Beatrice condanna la vanità dei filosofi e dei predicatori (42 vv.).
6. 127-35. Numero degli angeli (9 vv.).
7. 136-45. Grandezza di Dio (10 vv.).

Niccolò Mineo, autore di un eccellente saggio molto attento anche ai valori artistici del testo, propone una suddivisione più complessa:⁸

0. Introduzione: vv. 1-9.
1. Prima parte: vv. 10-69.
 - 1.1. Prima sezione: vv. 10-48.
 - 1.1.1. Prima sottosezione: vv. 10-36.
 - 1.1.2. Seconda sottosezione: vv. 37-48.
 - 1.2. Seconda sezione (indivisa): vv. 49-69.
2. Seconda parte: vv. 70-126.
 - 2.1. Prima sezione (indivisa): vv. 70-87.
 - 2.2. Seconda sezione: vv. 88-126.
 - 2.2.1. Prima sottosezione: vv. 88-102.
 - 2.2.2. Seconda sottosezione: vv. 103-26.
3. Terza parte (indivisa): vv. 127-45.

Secondo una proposta di Mario Aversano, il canto si può dividere in un esor-

8. MINEO, *Per l'interpretazione del canto xxix*, cit.

dio e cinque tempi, dunque sei parti come quelle di Scartazzini-Vandelli, ma con qualche differenza importante che esamineremo in seguito. Interessante il fatto che, dopo un esordio di 12 versi, si susseguano quattro tempi alternati di 33 e 24 versi, chiusi da un quinto tempo di 19 versi.⁹

1. 1-12. Esordio (12 vv.).
2. 13-45. Primo tempo (33 vv.).
3. 46-69. Secondo tempo (24 vv.).
4. 70-102. Terzo tempo (33 vv.).
5. 103-26. Quarto tempo (24 vv.).
6. 127-45. Quinto tempo (19 vv.).

Infine, secondo Piero Boitani, il canto è « nitidamente diviso in tre grandi campiture (vv. 1-81; 82-126; 127-45) ». ¹⁰

3. Non v'è dubbio che le prime quattro terzine costituiscano un momento a parte (vv. 1-12):

Quando ambedue li figli di Latona,
coperti del Montone e de la Libra,
fanno de l'orizzonte insieme zona,
quant' è dal punto che 'l cenít inlibra¹¹
infin che l'uno e l'altro da quel cinto,
cambiando l'emisperio, si dilibra,
tanto, col volto di riso dipinto,
si tacque Bëatrice, riguardando
fiso nel punto che m'avëa vinto.
Poi cominciò: « Io dico, e non dimando,
quel che tu vuoi udir, perch' io l'ho visto
là 've s'appunta ogne *ubi* e ogne *quando*.

Nei primi nove versi il poeta svolge una straordinaria, ancorché difficile similitudine.¹² «Quando il sole e la luna (Apollo e Diana, figli di Latona e di Giove)

9. M. AVERSANO, *Canto xxix*, in *Lect. Dant. Neap., Par.*, pp. 553-87.

10. BOITANI, *Canto xxix*, cit., p. 441. Lo stacco fra i vv. 81 e 82, all'interno di una frase pronunziata da Beatrice, non è rilevato (che io sappia) da nessun altro critico (se ne trovano echi nel commento di HOLLANDER, vol. III p. 318), ma in effetti esso segna il passaggio dal discorso didattico alla dura requisitoria contro i teologi e i predicatori. Tuttavia si veda quanto dico in seguito.

11. Preferibile in realtà la lezione di VANDELLI: « che 'l cenít i'nlibra ».

12. Per alcuni aspetti semantici della similitudine vd. A. CORNISH, *Planets and angels in 'Paradiso' xxix: the first moment* (1990), in EAD., *Reading Dante's stars*, New Haven (Conn.)-London, Yale Univ. Press, 2000, pp. 119-41; C. MOEVS, *The metaphysics of Dante's 'Comedy'*, Oxford, Oxford Univ. Press,

trovandosi il primo nel segno dell'Ariete (il Montone) e l'altra in quello della Bilancia (la Libra), si fanno cintura con la linea dell'orizzonte, uno sorgendo e l'altra tramontando, per il tempo in cui l'uno e l'altro si liberano dal punto (dalla posizione) di equilibrio in cui lo zenit (il punto piú alto della volta celeste) sembra tenerli, abbandonando la cintura dell'orizzonte e dirigendosi in due emisferi diversi (il sole ascendendo in quello boreale, la luna sprofondando in quello australe), per altrettanto tempo Beatrice, col volto dipinto dal sorriso, tacque, collo sguardo fisso nel punto che mi aveva sopraffatto, impedendomi di guardarlo'.¹³

Il nucleo della similitudine è costituito dalla durata dei due comparandi: il movimento opposto di sole e luna e il sorriso silente di Beatrice. Poiché prima che il sole, tagliato a metà dalla linea dell'orizzonte, si liberi completamente nel cielo e la luna, altrettanto dimidiata, s'inabissi del tutto, deve trascorrere un lasso di tempo breve, ma (come indica Porena, p. 876) non istantaneo, non mi pare ragionevole l'interpretazione di chi considera che l'amata di Dante taccia per un « istante infinitesimalmente piccolo » (come dice ad es. Giorgio Petrocchi).¹⁴ Ma questo è, tutto sommato, un problema secondario rispetto alla reale

2005, e HOLLANDER, vol. III p. 313. Come giustamente riassume quest'ultimo, Dante non chiarisce se sta descrivendo l'alba o il tramonto. Tuttavia il rimando a *Inf.*, I 39, dove il sole è in Ariete al momento della Creazione, potrebbe indurre a credere, per un richiamo intratestuale, quasi una sorta di figuratività interna, che anche qui si tratti di un'alba. Vd. anche quanto scrivo infra. Del tutto improbabile, poi, che Dante stesse descrivendo, come alcuni vogliono, un'eclissi. Per tutti questi aspetti il commento di HOLLANDER è forse il migliore, anche se si dimostra un po' troppo incline a trascurare i valori piú artistici del testo e i problemi filologici che esso presenta.

13. Apollo e Latona, ben presenti nella *Commedia*, mostrano valenze semantiche di vario tipo; in particolare AVERSANO, *Canto XXIX*, cit., pp. 558-63, vede in Latona un'immagine materna associabile a quella di Maria, con il corollario, già forse adombrato nel poema, d'un'equivalenza poetica fra Apollo e Cristo (*Par.*, I); d'altra parte nel genere medievale dell'alba religiosa il paragone fra il sole che sorge e Cristo che resuscita è del tutto normale.

14. PETROCCHI, *La dottrina degli angeli*, cit., p. 280. Cfr. CHIAVACCI LEONARDI, vol. III p. 790: « In questa figura – di geometria e insieme di sospeso mistero – è forse adombrato (secondo una suggestiva ipotesi critica) l'ascendere e il precipitare delle due diverse schiere angeliche all'inizio del mondo, dopo un tempo ugualmente breve ». « Artificiosa » qualifica NARDI, *Il canto XXIX*, cit., p. 195, secondo me in modo non accettabile, la similitudine, considerandola « uno dei soliti espedienti di stile regolato per incatenare l'attenzione dell'ascoltatore »; ma aggiunge che essa è da considerare « come rievocazione di un frequente spettacolo naturale, che soltanto ad uno spirito vigile e curioso non sfugge ». Quest'ultima osservazione, che non esclude affatto la nostra interpretazione, è invece pienamente condivisibile. Riprendendo il suggerimento di Chiavacci Leonardi, questo tempo assai breve, ma non infinitesimale, richiama, anche qui con eco intratestuale, il breve lasso di tempo intercorso fra la creazione degli angeli e la ribellione di Lucifero e dei suoi seguaci: « Né giugneriesi, numerando, al venti [...] » (in questo canto, vv. 49 sgg.). Questi parallelismi con significati contrari o comunque semanticamente molto dissonanti e figurativamente

portata semantica del paragone e alla pertinenza dei segni zodiacali che sono in gioco. In questo senso, se Momigliano (vol. III p. 802) aveva considerato la similitudine uno « sfoggio scientifico e puntello retorico », il commento meno adeguato è quello di Bosco-Reggio (vol. III p. 516): « Dante probabilmente ha voluto dare una designazione puramente esemplificativa, indicando due costellazioni diametralmente opposte, e perciò avrebbe potuto usare anche altre costellazioni ». Né meglio van le cose col pur ricco commento di Giovanni Getto, nel quale, se comprendo bene il valore riduttivo del riferimento, la similitudine incipitaria del canto è considerata alla stregua di « un frontespizio o una miniatura emblematica di un testo intessuto di cose e discorsi pertinenti al cielo ». ¹⁵

In verità tale suggerimento potrebbe pure ammettersi, ove si considerasse la funzione della miniatura non puramente esornativa, ma coadiuvante in forma specifica alla semiosi del testo narrativo, come hanno dimostrato varie indagini degli ultimi tempi. ¹⁶ Ma che non si tratti di questo pare confermato dall'accento poco chiaro, sempre da parte di Getto, a un « "eroico" (alla Vico) barocco dantesco » e al « bizzarro disegno » della similitudine astronomica. ¹⁷ Piero Boitani suggerisce che la « grandiosa bilancia cosmica » descritta nella similitudine serve a indicare le due parti del discorso di Beatrice sugli angeli, quella sviluppata nel canto precedente e quella del nostro XXIX. ¹⁸

La rivendicazione d'un significato piú pregnante, sia pure avanzata forse con qualche eccesso di sottigliezza, si deve a Mario Aversano, che insiste piú sull'aspetto mitico che su quello astronomico dell'immagine e sostiene, sulla scia di Pietro di Dante, che il profilo biografico del personaggio di Latona la rende emblema della religione e madre della sapienza (Apollo) e della castità (Diana); e inoltre « il suo errare per tutto il mondo, il destino di perseguitata e di umiliata, il non trovar pace, l'essere in continua angustia per la vita dei figli » la rende in parte simile all'*exul inmeritus* di Firenze, ossia proprio a Dante. ¹⁹ Ma

contrastati come un chiaroscuro, sono grati al poeta e al suo senso musicale e pittorico; ne vedremo altri esempi in questo stesso canto.

15. G. GETTO, *Il canto ventinovesimo del 'Paradiso'*, in ID., *Aspetti della poesia di Dante*, Firenze, Sansoni, 1966, pp. 123-45, a p. 124.

16. Per esempio quelle sulle miniature delle *cantigas* di Alfonso el Sabio di B. HERNÁN-GÓMEZ PRIETO, *Palabra e imagen. Dos 'Cantigas de Santa María' (136 y 294)*, in « La parola del testo », a. VII 2003, pp. 201-36, e *La leyenda de la santa emperatriz en Gautier de Coinci y en Alfonso el Sabio. Lectura iconográfica comparada*, in *Filologia e Linguistica. Studi in onore di Anna Cornagliotti*, a cura di L. BELLONE, G. CURA CURÀ, M. CURSIETTI, M. MILANI, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2012, pp. 311-43.

17. GETTO, *Il canto ventinovesimo*, cit., p. 126.

18. BOITANI, *Canto XXIX*, cit., p. 442.

19. Vd. AVERSANO, *Canto XXIX*, cit., le citaz. alle pp. 560-61. Occorre però esser cauti quanto si

piú che questo, mi pare importante quanto sostenuto già da Silvio Pasquazi, e cioè che l'inizio del xxix canto rimandi al prologo del viaggio, all'uscita dalla « selva oscura ».²⁰ Infatti l'Ariete è il segno nel quale, secondo la credenza dantesca, si era verificata la Creazione: « Temp' era dal principio del mattino, / e 'l sol montava 'n sú con quelle stelle / ch'eran con lui quando l'amor divino / mosse di prima quelle cose belle [...] » (*Inf.*, I 37-40).

Credo però che, oltre l'accenno alla Creazione, destinato a riverberarsi immediatamente dopo, nei versi che il canto dedica appunto a quest'atto d'amore di Dio (vv. 13-48), il Montone rimandi anche, inevitabilmente, al momento dell'incarnazione di Gesù, che alla Creazione è legata teologicamente a filo doppio. E si noti come Gesù e il Vangelo siano richiamati nella seconda parte del discorso di Beatrice (la sezione "parenetica") piú d'una volta: al v. 96 (« e 'l Vangelo si tace »), al v. 98 (« ne la passion di Cristo [...] »), al v. 109 (« Non disse Cristo [...] »), e al v. 114 (« de l'Evangelio fero scudo e lance »). Insomma Ariete e Libra impostano e rivelano la struttura equilibrata del canto, dove la prima parte è riferita al Vecchio Testamento (e concretamente al libro della *Genesi*) e la seconda al Nuovo (concretamente al Vangelo). Il canto è dunque un inno all'amore divino, sia nella forma della Creazione, sia in quella della Redenzione, e opportunamente Aversano cita un passo di san Giovanni Damasceno, « che interpreta il rifarsi dell'equilibrio del sole e della luna come monumentum della nostra resurrezione: "Ac tum rursus cum sole copulata renascitur et renovatur; atque in hoc monumentum fert resurrectionis nostrae" (*De fide orthodoxa*, PL xciv, 168) ».²¹

La similitudine fornisce in realtà una chiave di lettura (come una chiave musicale in una partitura) del *capitulum*, e la presenza della Bilancia indica in fondo l'equilibrio in cui il poeta (come lo zenit della similitudine) tiene una serie di elementi che compongono il canto, a cominciare dalla parte narrativo-didattica e da quella parenetico-didattica che si succedono (poi con una chiusa di nuovo didascalica sul numero degli angeli) in un modo che a qualcu-

tratta di scoprire correlazioni autobiografiche fra personaggi della *Commedia* (anche di tipo mitologico, come in questo caso) e Dante. Per questa via, ad esempio, si è sostenuto, senza alcun fondamento, che il Poeta mettesse in guardia se stesso dal pericolo di diventare un orditore d'inganni come Ulisse (vd. F. D'OVIDIO, *Studi sulla Divina Commedia*, Napoli, Guida, 1931). Per il poeta le tentazioni, quelle che hanno rischiato di farlo perdere, sono (o sono state) altre. In particolare è Dante stesso (*Purg.*, XIII 136-38) a confessare i suoi timori d'esser punito per il peccato di superbia (il « tormento di sotto », cioè la pena assegnata ai superbi nel primo girone del purgatorio): « Troppa è piú la paura ond' è sospesa / l'anima mia del tormento di sotto, / che già lo 'ncharco di là giú mi pesa ».

20. PASQUAZI, *Alle soglie dell'Empireo*, cit., pp. 367-68.

21. AVERSANO, *Canto XXIX*, cit., pp. 563-64.

no è parso sorprendente, ma che trova piena giustificazione nell'equilibrio riconoscibile anche a livello programmatico e che si estende (qui come altrove) all'uso di lessico alto e basso e ad altri aspetti dell'arte dantesca, come vedremo appresso.

Dal punto di vista squisitamente formale non si possono trascurare almeno un paio di osservazioni. Per la prima, che riguarda la parola *punto*, ripetuta al v. 4 e al v. 9, mi limito a rimandare alle osservazioni di Enrico Malato in una sua lettura del canto xxviii, con riferimento anche al saggio di Corrado Bologna a proposito della rima equivoca *punto*, sostantivo al v. 41 e participio passato al v. 45.²² Qui, nel canto xxix, il v. 9 (« fiso nel punto che m'avea vinto ») non può non rimandare a *Par.*, xxx 11 (« sempre dintorno al punto che mi vinse ») e soprattutto, ancora una volta in parallelismo chiaroscuro, a *Inf.*, v 132: « ma solo un punto fu quel che ci vinse », il momento cruciale della conversione di Paolo e Francesca alla lussuria.

La seconda osservazione riguarda la doppia rima derivativa *Libra*: (*i*)*nlibra*: *dilibra*, con *inlibrare* forma parasintetica di tipico conio dantesco e *dilibrare* sospetto di *aequivocatio* tra un verbo denominale ('uscire da uno stato di equilibrio') da *libra*, 'bilancia' (come suggerisce Benvenuto e in questo caso si tratterebbe d'un altro neologismo dell'Alighieri), e uno derivato dall'aggettivo *libero* (francesismo corrente), come dichiarano ad esempio l'*Ottimo* e il Buti e come ancora intende l'*Enciclopedia Dantesca*,²³ rifiutando l'altra spiegazione perché non terrebbe conto del complemento *da quel cinto*, « che meglio risponde all'idea di movimento contenuta nell'atto del liberarsi »; ma d'altra parte il normale verbo *librare* viene da *libra*, e, che io sappia, il toscano ignora casi di *liberare* che per sincope dell'intertonica diventino *librare*, mentre l'unico altro esempio dantesco di *deliberare* (« Da questa istanza può deliberarti / esperienza », *Par.*, II 94-95) è appunto *deliberare* senza sincope, né può essere diversamente per ragioni metriche.²⁴

22. Vd. E. MALATO, *La visione del « vero in che si queta ogni intelletto »*. *Lettura del canto xxviii del 'Paradiso'*, in RSD, a. III 2003, pp. 48-83, poi in ID., *Studi*, pp. 299-340, poi in questo vol., pp. 812-53 (da cui si cita), e C. BOLOGNA, *Il « punto » che « vinse » Dante in Paradiso*, in CT, a. VI 2003, pp. 721-54. Il *punto* di *Par.*, xxviii 16-18, è immagine ripresa de Jorge Luis Borges, grande lettore di Dante, nell'*Aleph*. Non è ovviamente il caso di rimandare alla bibl. specifica sul canto xxviii, ma, oltre a quello di Malato, mi piace rammentare, tra i molti contributi importanti, il fondamentale saggio di G. CONTINI, *Un esempio di poesia dantesca (il canto xxviii del 'Paradiso')* (1965), in *Lect. Dant. Scal., Par.*, pp. 999-1026, poi in ID., *Varianti*, pp. 477-97, e quello di F. SPERA, *La poesia degli angeli* (1990), in ID., *La poesia forte del poema dantesco*, Firenze, Cesati, 2010, pp. 225-39.

23. Vd. ED, vol. II p. 347 (voce non firmata).

24. È pur vero che esistono casi di *delivare* in testi tradotti dal francese (il *Palamedes* pisano, i *Conti morali senesi*), come attesta il *Corpus OVI*, consultato nel settembre del 2013.

Dunque sarà preferibile ritenere che la serie rimica sia impostata su una variazione morfologica utile a potenziare l'idea contenuta nel lessema *libra*,²⁵ cioè quella di un equilibrio che va al di là dell'esordio, ma che, a mio giudizio, occorre estendere all'intera composizione del canto: in altre parole, l'immagine della Libra preannunzia il bilanciamento non solo fra il xxviii e il xxix canto, ma anche fra i due tipi diversi di discorso che si susseguono nel xxix, quello di carattere "storico" e quello di carattere "parenetico", che dunque vanno considerati come un dittico nel dittico, come due parti complementari d'uno stesso discorso; sia detto questo in opposizione a chi, come ad esempio Sapegno (vol. III p. 364) e buona parte dei commentatori, considera il discorso parenetico come "parte minore" e ritiene che « L'intensità poetica s'attenua nelle parti successive del discorso, che obbediscono a suggerimenti più modestamente informativi, e [...] si svia in una digressione morale di tono tutt'affatto diverso, aspramente satirico ». Né è possibile tacere della suggestione del v. 7, sottolineata dal ritmo dattilico (« tanto, col volto di riso dipinto »), che nell'indicare, attraverso il riso, una totale adesione d'amor puro, suggerisce, ancora una volta *per aequivocationem*, la distanza da quell'altro « riso » (lí sinonimo di 'bocca') della Ginevra baciata da Lancillotto con amor passionale nel v dell'*Inferno*.

La quarta terzina (« Poi cominciò [...] ») costituisce la ripresa dell'argomentare con un nesso fortissimo, perché con la parola « appunta » (v. 12) riprende una volta di più il concetto di "punto" e il lessema associato, e coi latinismi di sapore scolastico *ubi* e *quando* (v. 12) anticipa la discussione su tempo e spazio della Creazione (« in sua eternità, di tempo fore, / fuor d'ogne altro comprender [...] », vv. 15 sgg.), e infine col verbo « ho visto » (v. 11) instaura la tematica della visione, che tanta parte ha nel poema, e segnatamente nel *Paradiso* e nel resto del canto xxix. Come succede altre volte nella *Commedia*, la pausa corrisponde a una strategia narrativa, che tende l'arco della sospensione per scoccare con più forza la freccia del discorso, un discorso che porta il pellegrino a uscire definitivamente dal tempo per entrare nell'eterno.

4. Dopo l'esordio inizia il *recital* di Beatrice,²⁶ l'ultimo discorso teologico del poema, che durerà fino alla fine del canto, discorso nel quale sarebbe difficile

25. Non si tratta quindi di una sottigliezza eccessiva, come vogliono BOSCO-REGGIO, vol. III p. 516.

26. Così BOITANI, *Canto xxix*, cit., p. 441: « Un canto assoluto, *Paradiso* xxix, nel quale parla una voce sola, quella di Beatrice, volando da prima dell'inizio al mondo terreno del Trecento e poi di nuovo alla pienezza dei cieli ».

scindere il legame profondo (con parola dantesca, qui adoprata al v. 36, diremmo il “vime”) che unisce teologia, mistica ed etica, una sorta d’istanza trina che informa questo come (e forse piú di) altri canti della *Commedia*. E tuttavia non è improprio cercare anche qui di distinguere, come s’è fatto dinanzi, eventuali parti che compongano il tutto. E, anche qui, occorrerà ripetere come non sia escluso che il testo offra piú d’una possibilità, quasi sopportasse agevolmente il sovrapporsi di piú schemi strutturali, ognuno dei quali rivela una parte di verità. Certo uno stacco al v. 84, intuito da Scartazzini-Vandelli e da Bosco-Reggio, o al v. 82, visto da Boitani,²⁷ mi pare effettivo, prima che Beatrice sposti l’accento dalla dottrina degli angeli e dalla censura specifica degli errori commessi riguardo alla questione della loro memoria, alla piú generale reprimenda contro la vanità di filosofi e predicatori che propalano sciocchezze in ordine alle diverse verità della Sacra Scrittura, con riferimento speciale questa volta al Vangelo.

Peraltro il v. 84 è sovente un verso-chiave nei canti danteschi, specie quando questi contano 136 versi, perché 84 è la sezione aurea di 136. Rammento che la sezione aurea è il medio proporzionale fra il tutto e la parte rimanente, e per trovarla basta moltiplicare un numero per 0,618; la sezione aurea d’un segmento è anche la misura del lato del pentagono inscritto in una circonferenza che ha quel segmento come diametro, e il pentagono, come il numero cinque, ha notevoli valenze simboliche specie se riferito alla Madonna.²⁸ Nel nostro canto, che conta 145 versi e nel quale, quindi, la sezione aurea dovrebbe cadere fra il v. 89 e il 90, se togliamo le tre terzine iniziali (quelle della similitudine), otteniamo appunto un insieme di 136 versi pronunziati ininterrottamente da Beatrice, nei quali il v. 84 recupera la sua funzione simbolica prevista. Peraltro anche il rovescio di 84, ossia 48, può essere importante; e nel nostro caso il v. 48 (come riconoscono gli stessi Scartazzini-Vandelli e Bosco-Reggio) si trova proprio al termine della parte sulla creazione degli angeli. Ma anche lo stacco tra i vv. 69 e 70, su cui insiste Aversano, può considerarsi opportuno, perché quei numeri sono notevolmente prossimi alla metà del canto (72,5 se contiamo i 145 vv., 68 se contiamo i 136 del discorso di Beatrice). E in effetti fino al v. 69 Beatrice espone la dottrina, dal v. 70 inizia la polemica con le scuole filosofiche. In definitiva la struttura del canto xxix esce, da queste osservazioni, piú complessa e piú articolata di quanto non appaia a prima vista.

27. Cfr. qui il par. 2.

28. In effetti cinque sono le lettere delle parole *Virgo* e *Maria*, il mese mariano (maggio) è il quinto dell’anno e così via. Cfr. A. D’AGOSTINO, *Polimorfismo del “mariale” bonvesiniano*, in *Miscellanea di studi romanzi offerta a Giuliano Gasca Queirazza*, Alessandria, Edizioni dell’Orso, 1988, vol. I pp. 223-41.

Il discorso dottrinario, ancorato, come è ormai noto, alle argomentazioni di Pietro Lombardo (*Sententiae*, lib. II dist. 2), tranne che per il tema della memoria degli angeli, sviluppa in modo sistematico la materia, esaurendo l'antico schema riassumibile nell'esametro *Quis quid ubi quibus auxiliis cur quomodo quando*, utile nello svolgimento d'una composizione letteraria. Ovviamente la domanda *quibus auxiliis* è in questo caso impertinente, perché un Dio onnipotente non ha certo bisogno di mezzi esterni per far quel che fa.²⁹

Le prime due terzine del discorso (vv. 13-18) sono dedicate al "perché" (il *cur*) della Creazione:

Non per aver a sé di bene acquisto,
ch'esser non può, ma perché suo splendore
potesse, risplendendo, dir "*Subsisto*",
in sua eternità di tempo fore,
fuor d'ogne altro comprender, come i piacque,
s'aperse in nuovi amor l'eterno amore.

La Creazione è definita un atto gratuito d'amore con un verso di grande sapienza poetica:³⁰ « s'aperse in nuovi amor l'eterno amore »: il verbo *aprirsi* suggerisce una metafora, per cui Dio, definito con l'attributo dell'eterno amore, s'apre, si schiude come un fiore (e si rammenti l'importanza dell'immagine della rosa nel *Paradiso*) che produce amori nuovi, ovvero prima non esistenti. I significati sono ulteriormente rilevati dalla struttura del verso, che si può considerare tripartita: dopo il verbo si succedono due sintagmi nominali in parallelismo (aggettivo+sostantivo) e con un poliptoto (la parola *amore*, prima al plurale e poi al singolare). La Creazione avviene fuori del tempo (« di tempo fore », v. 16) e dello spazio (il « comprender » del v. 17) ed è atto gratuito,³¹ perché Dio, sommo bene, non può vedere il suo bene accresciuto da alcunché, ma è determinata dalla volontà di dar l'esistenza a creature che, riflettendo lo

29. Di norma i commentatori insistono sull'*ubi* e sul *quando*, anche perché sottolineati da Beatrice al v. 12, e al massimo sul *quomodo* (e i più avvertiti sul *cur*), ma l'insegnamento dell'« angiola » passa in rassegna tutti gli elementi dell'esametro, compreso il *quis*, che già era designato come « la 've s'appunta ogni *ubi* e ogni *quando* » nel citato verso e che poi si ritrova come « i » al v. 17, come « eterno amore » al v. 18, come *Dio* al v. 21 e come *sire* al v. 28. Una volta detto che il *quis* è l'Onnipotente, l'unico elemento superfluo alla *lectio* è, come detto, il complemento *quibus auxiliis*.

30. « Un verso tra i più memorabili dell'intero poema » lo definisce C. CALENDÀ, *Una lettura di 'Paradiso' xxix: culmine e dissoluzione della quaestio nella poesia dottrinale della 'Commedia'*, in Tenz, n. 4 2003, pp. 11-30, a p. 16.

31. Non quindi un'emanazione per necessità di natura, come nella filosofia di Sigieri, pur ammesso da Dante in paradiso (cfr. NARDI, *Il canto xxix*, cit., p. 196).

splendore divino, possano prender così coscienza del proprio essere (termine introdotto e ribattuto più avanti).

Non è facile determinare i valori propri di parole quali « splendore » e il latinismo « *subsisto* » (secondo avverte Aversano; Bosco-Reggio rammentano come « splendore » per Dante abbia sempre il significato di luce riflessa e Boitani sottolinea che il verbo *subsisto* « non indica il mero esistere, ma l'essere vero e integro »),³² ma quel che si evince dalle terzine è in fin dei conti il mistero della paternità, d'un Dio padre amoroso, che è anche modello di paternità (intesa ovviamente come fattore teologicamente marcato in senso storico) per l'essere umano.³³

È singolare come il canto xxix sia fittamente legato al xiii, nel quale san Tommaso, parlando della sapienza di Salomone, spiega come tutte le cose incorruttibili (gli angeli, i cieli, la materia prima e l'anima dell'uomo) e corruttibili (tutto quello che è creato da cause seconde) non siano, appunto, « se non splendor di quella idea / che partorisce, amando, il nostro Sire » (ivi, vv. 53-54). Ed è poco comprensibile come un lettore della fibra di Giovanni Getto avvertisse nel canto la presenza d'un Dio « inaccessibile, senza volto e senza nome [...] un Dio apocalittico più che un Dio paolino, una realtà sfingea, sovrumana e un po' disumana ».³⁴ All'attento lettore non sfuggiranno poi le tramature linguistiche, con i giochi etimologici (*splendore-risplendendo*; *eternità-eterno*), e l'anadiplosi *fore*, finale del v. 16 ripreso come *fuor* all'inizio del v. 17, tutti elementi di per sé inerti, se non fossero usati sia come effetti musicali al servizio del contenuto, sia come collaboratori all'edificazione di un contenuto (o forse meglio di un referente) che è splendore, ed è eterno, fuori dal tempo e dallo spazio. I commenti forniscono abbondanti citazioni di san Tommaso, che qui non è certo il caso di ripetere. Ma non deve sfuggire la pregnanza di quell'aggettivo « nuovi », attribuito di « amori »;³⁵ aggettivo carico di significati per un autore che aveva scritto la *Vita nuova*, che aveva fatto parte del “Dolce stil nuovo” e che sicuramente annetteva alla *renovatio* una carica semantica del tutto particolare.

32. Vd. risp. AVERSANO, *Canto xxix*, cit., p. 567; BOSCO-REGGIO, vol. III p. 517; BOITANI, *Canto xxix*, cit., p. 443.

33. Da non dissociare, però, dalla maternità, qui già intravista nel personaggio mitico di Latona (cfr. qui il par. 3), e in genere dalla venerazione a Maria, che è l'ultimo passaggio del poema (canti xxxii e xxxiii, con la glorificazione della Vergine e l'orazione di san Bernardo: « Vergine madre, figlia del tuo figlio ») prima che Dante affigga lo sguardo nella luce divina.

34. GETTO, *Il canto ventinovesimo*, cit., p. 127.

35. Per la variante *nove amor*, con riferimento ai nove cori angelici, vd. *Commedia*, vol. IV p. 477, *ad l.*

La nuova terzina si lega ai versi precedenti, sviluppando ulteriormente il tema del *quando* (vv. 19-21):

Né prima quasi torpente si giacque;
ché né prima né poscia procedette
lo discorrer di Dio sovra quest' acque.

Dio non era inoperoso prima della Creazione, perché il tempo (qualcosa costituito da un « prima » e da un « poscia ») venne creato con essa, e non esisteva avanti che l'Onnipotente si movesse per il cielo Cristallino (ché tale, come dimostrato da Bruno Nardi, è il senso da dare all'espressione « quest'acque »).³⁶ Come si vede, all'interno dei canti dedicati agli angeli, Dante va ben al di là della tematica a loro pertinente e, sulla base dei testi sacri, nonché della letteratura patristica, riscrive, con la capacità sintetica che è tutta sua, l'intera creazione dell'universo. Se il ricordo va immediatamente alla frase del *Genesis*: « et spiritus Dei ferebatur super aquas » (1 2), occorre esser grati a Boitani che ha pure rammentato alcuni passi della poesia latina classica, nella fattispecie Ovidio: « Ipse deus velox discurrere gaudet in altis / montibus » ('il dio stesso veloce gode di correre sugli alti monti?', il soggetto è Pan, *Fast.*, II 285-6) e Virgilio: « rotis summas levibus perlabitur undas » ('e già con le ruote del lieve suo carro / trascorre a fior delle onde il mare tranquillo', qui è Nettuno, *Aen.*, I 147).³⁷ In fondo la Libra è anche il simbolo di un certo bilanciamento fra cultura cristiana e cultura classica.³⁸ Altrettanto importante è il richiamo all'uso classico e medievale del verbo latino *discurrere* come verbo tecnico dell'oratore, che indica lo spaziare su qualche argomento.

Grazie a queste note puntuali, insomma, possiamo avanzare due ipotesi: la

36. B. NARDI, *Lo discorrer di Dio sovra quest'acque*, in ID., *Nel mondo di Dante*, pp. 307-13. Un'ottima analisi del modo in cui Dante riscrive la citazione biblica (*Gen.*, 1 2) si legge in BOITANI, *Canto XXIX*, cit., pp. 444-45. E quanto all'aggettivo « quest(e) », come rilevano giustamente BOSCO-REGGIO, vol. III p. 518, esso disambigua il significato delle « acque », proprio perché Dante e Beatrice si trovano nel Primo Mobile. Peraltro l'aggettivo dimostrativo funge da deittico, all'interno del canto, che ci riporta alla nozione del "viaggio" dantesco. Vari deittici col morfema *questo* denotano i cori angelici: « questi amori » (v. 46), « questo consistorio » (v. 67), « queste sustanze » (v. 76), « Questa natura » (v. 130) o la loro attività: « quest' arte » (v. 52), e "mettono in situazione" quanto narrato dai versi. A questi s'aggiunga: « Quelli che vedi qui » (v. 57), « qua sú » (v. 88). Altri, invece, svolgono funzioni alquanto diverse (vv. 40, 88 e 124).

37. Vd. BOITANI, *Canto XXIX*, cit., pp. 444-45.

38. Dico "di un certo" perché alla fine la bilancia penderà dal piatto della Sacra Scrittura. Sempre BOITANI, op. cit., p. 452, osserva che Dante, pur seguendo da vicino Pietro Lombardo, si dimostra più rivoluzionario di questi: « Dante usa questi libri sapienziali e profetici ebraici [*Genesis*, *Ecclesiastico*, *Sapienza*, *Salmi*, *Giobbe* e *Isaia*], e tuttavia li riempie di immagini platoniche, di concetti aristotelici – insomma di sapienza greca ».

prima è che in realtà Dante non ha qui del tutto ignorato, come s'è sempre detto,³⁹ l'azione del Verbo, della parola di Dio, tanto presente nel *Genesi* come nell'*incipit* del vangelo di Giovanni; la seconda è che anche in questo canto, pur dipendente si può dire *in toto* da testi della cultura religiosa, Dante non dimentica la cultura classica. Come osserva Boitani, il canto xxix costituisce una « ri-Scrittura [...] di inaudito ardimento: narrazione che riscrive la *Genesi*, e il Prologo del vangelo di Giovanni, ebraico-cristiani nel linguaggio greco-latino-scolastico del platonismo e dell'aristotelismo, che elimina dal Principio ogni antropomorfismo e ad esso sostituisce la metafisica e le categorie di pensiero ».⁴⁰

In un certo senso, possiamo aggiungere, il nostro sommo poeta, autore di eccezionali capacità sincretiche, vuole scrivere per il mondo moderno un'opera che sia tanto rappresentativa come lo furono quelle d'Omero per il mondo antico, per lui ovviamente avvolte in un alone mitico, dato che erano fuori della sua portata, o almeno come l'*Eneide* del suo Virgilio. Quello che sí sembra mancare, come si nota soprattutto nella continuazione del discorso, è ogni riferimento al racconto dell'*Esamerone*, della creazione in sei giorni, o comunque frazionata, scaglionata, a qualunque cosa si possa riferire, nella mente dell'autore biblico, il termine "giorno". Come sottolinea ancora Boitani, Dante « abbandona [...] l'immaginario antropomorfo che domina il racconto di *Genesi* e di tanti altri miti di creazione, per inaugurare un *mythos* filosofico ».⁴¹

Per questo occorrerebbe leggere il canto xxix in uno con il vii del *Paradiso*, che presenta una lunga e affascinante esposizione del *Timeo* platonico, filtrata dal metro 9 del lib. III del *De consolatione Philosophiae* di Boezio e anche col già citato canto XIII, nel quale san Tommaso distingue fra la creazione divina diretta (quella che in realtà è la protagonista del canto che stiamo leggendo, fatto avvenuto una volta per tutte, fatto storico perché atto generativo della storia e del tempo)⁴² e la creazione indiretta, in cui attraverso una scala dell'essere,

39. Anche da BOITANI, op. cit., p. 445; credo che Dante facesse coincidere il *Verbum* con l'*Amor*.

40. Ivi, p. 441.

41. Ivi, p. 445.

42. In ogni caso pensare alla creazione del tempo è qualcosa che supera la ragione umana, per la quale, se qualcosa è creato, automaticamente esso individua un "prima" rispetto all'atto della creazione. Tutta la teologia della Creazione e l'angelologia, all'interno della quale, come dice lo stesso Dante, esistono gli angeli non bisognosi di memoria, perché in contatto con l'eternità divina, richiede un evidente atto di fede, malgrado il Poeta voglia far ricorso anche, sia pure in posizione gerarchicamente subordinata, alla capacità umana di comprendere (« e anche la ragione il vede alquanto », v. 4). Osserva HOLLANDER, vol. III p. 314: « Il punto di quanto dice Dante è che qualsiasi cosa stesse facendo, Dio non stava certo "perdendo tempo", anche se, a rigore, non ci sarebbe stato niente da perdere, non esistendo, prima della Creazione, il tempo ». Sempre lo stu-

d'atto in atto, la luce del Verbo discende attraverso i cieli fino agli elementi del mondo sublunare, riducendosi a tal punto da non produrre altro che cose effimere, di breve durata.

L'immagine di Dio che sovrasta il cielo acqueo (l'Empireo) può anche ricordarsi, in anticipo ed *e contrario*, con quella del dio pagano Nettuno che dagli abissi marini vede con stupore l'ombra della nave Argo (*Par.*, xxxiii 96). Osserva Anna Chiavacci Leonardi che « l'impresa di Giasone, piú volte ricordata nel poema, non è qui citata a caso [...]. Essa è portata, all'apertura della cantica (cfr. II 16), a paragone di quella che Dante stesso compie nell'*ultimo lavoro* (I 13). E torna ora nella chiusura, significando ancora la somiglianza tra le due imprese: quella nave che solca arditamente il mare è la stessa poesia di Dante che tenta di raffigurare l'infinito. Tale rapporto è significato anche dall'immagine, profondamente suggestiva, dell'ombra: come Dante, Nettuno vede solo l'*ombra* della eccezionale realtà che lo sovrasta (cfr. I 23); e come Dante, egli guarda dal basso verso l'alto ».⁴³

Da notare che l'"ombra" è, nel linguaggio medievale, anche il riflesso di qualcosa, la sua immagine deformata;⁴⁴ quella che vede Nettuno è l'immagine deformata dello scafo della nave Argo. Si rammenti anche la fine di Ulisse (*Inf.*, xxvi), che, inabissandosi con la sua nave, vede la superficie delle acque richiudersi come al rallentatore sopra il suo capo. Se l'impresa degli argonauti è comparabile a quella del Dante poeta della *Commedia*, possiamo quasi immaginare che il Dante *auctor* sia il Demiurgo che crea come Dio crea l'universo, mentre Nettuno da un lato e Ulisse dall'altro sono le creature: Dio e Dante trascorrono sopra le acque, Nettuno e Ulisse vedono solo l'immagine dal basso metafisico della loro mitica esistenza.

5. Le cinque terzine seguenti descrivono a un tempo il *quomodo*, il *quid* e l'*ubi*; in particolare le prime tre narrano il gesto, l'atto creativo, le ultime due il risultato (vv. 22-36):

dioso americano nota che al v. 43 di questo canto la parola *ragione* fa la sua ultima comparsa nel poema, dopo essere stata usata per una trentina di volte, « quasi che le parole che afferiscono al versante logico del discorso debbano essere lasciate fuori dall'Empireo ».

43. CHIAVACCI LEONARDI, vol. III p. 921.

44. Basti pensare al *Novellino*: « Qui conta come Narcís innamorò de l'ombra sua », cioè della sua immagine riflessa nella fonte (vd. l'ed. a cura di A. CONTE, pref. di C. SEGRE, Roma, Salerno Editrice, 2001, p. 78). E il *Lai de l'ombre* di Jean Renart è giustamente tradotto come *L'immagine riflessa* da Alberto Limentani (vd. JEAN RENART, *L'immagine riflessa*, intr., trad. e note di A.L., Torino, Einaudi, 1970).

Forma e materia, congiunte e purette,
usciro ad esser che non avia fallo,
come d'arco tricordo tre saette.

E come in vetro, in ambra o in cristallo
raggio resplende sí, che dal venire
a l'esser tutto non è intervallo,
cosí 'l triforme effetto del suo sire
ne l'esser suo raggiò insieme tutto
senza distinzione in essordire.

Concreato fu ordine e costruito
a le sustanze; e quelle furon cima
nel mondo in che puro atto fu prodotto;
pura potenza tenne la parte ima;
nel mezzo strinse potenza con atto
tal vime, che già mai non si divima.

Il racconto della Creazione passa ora attraverso nuove immagini. Prima, a significare la simultaneità dell'atto creativo, quella dell'arco a tre corde dal quale il sommo arciere scocca tre frecce che vanno a dar l'esistenza a tre entità: la pura « forma » o « atto » (le intelligenze),⁴⁵ la « materia » pura o « potenza » (la materia prima e informe) e una terza entità frutto dell'unione indissolubile delle prime due (ossia i cieli), come spiegherà nei versi successivi. Poi, a indicare l'istantaneità, Dante introduce la similitudine del raggio di luce⁴⁶ che, appena raggiunge una sostanza trasparente, l'illumina tutta subito, senza successione o distinzione temporale fra un principio, un mezzo e una fine (la teoria della propagazione istantanea della luce, anch'essa in san Tommaso, resse fin oltre Galileo).⁴⁷ Il risultato fu un ordine e una struttura delle sostanze create simultaneamente (« concreato »); in base alla gerarchia i puri atti occupano la posizione piú elevata, la materia prima quella piú bassa e nel mezzo i cieli, costituiti dal nodo inscindibile di potenza e atto.

Giustamente nota Sapegno che « propriamente nel concetto degli scolastici puro atto è soltanto Dio; le intelligenze sono composte, secondo alcuni, di forma e materia spirituale; secondo altri, di atto e potenza » (e rimanda a Tom-

45. L'aggettivo « purette » del v. 22 (nel significato di 'prette') è un *hapax* dantesco per il *Corpus OVI*.

46. Questo accenno alla luce potrebbe essere l'unico elemento che recupera qualcosa del racconto del *Genesi*, appunto il « Fiat lux ».

47. Per A. MELLONE, *Il canto XXIX del 'Paradiso' (una lezione di angelologia)*, in *Nuove lett. dant.*, vol. VII pp. 193-213, poi col tit. *Il canto XXIX del 'Paradiso'*, in *Id.*, *Saggi e letture dantesche*, Angri, Gaia, 2005, pp. 157-74, da cui si cita; questo è l'unico luogo dantesco in cui si alluda a questa idea, peraltro comune nella fisica medievale.

maso, *Contra gentiles*, II 53-54, e *De ente et essentia*, 5). Sapegno conclude: « Bisogna pertanto pensare che Dante usi la definizione in senso puramente formale (in quanto alla forma si attribuisce l'essere in atto) e non esistenziale (come facevano erroneamente gli averroisti) ». ⁴⁸ Da un lato l'« ordine » (v. 31) è un concetto che ha qualcosa di gerarchico, mentre il « costruito » (l. cit.) è caratterizzato da qualcosa di strutturale, di equilibrio e interdipendenza delle parti. Se questa costruzione dell'universo è « una delle più grandiose immaginazioni del pensiero medievale » (come dicono Bosco-Reggio, vol. III p. 519), vorrei notare una vaga analogia con certe dottrine strutturaliste del Novecento, per esempio con quelle di Ferdinand de Saussure o di Louis Hjelmslev, in cui si contrappongono le polarità « forma » e « sostanza », « significante » e « significato », « espressione » e « contenuto », alle quali si aggiunge il segno linguistico che propriamente è qualcosa di immateriale, essendo costituito dal vincolo funzionale delle due polarità. ⁴⁹

A Charles S. Singleton si deve poi un'osservazione molto opportuna, ripresa da Robert Hollander: « the poem is proceeding thematically in the opposite direction to that of a *summa*: the journey moves ever upwards, toward God, and here comes to a treatise on angels, in these two cantos so near the end, whereas a *summa* begins with God, in its first section of questions, and then passes to the creation or procession of creatures from God [...], beginning with the highest creatures, which are the angels ». ⁵⁰ Il richiamo principale ed esplicito è ovviamente alla *Summa* di san Tommaso, ma il discorso vale anche per i prodotti culturalmente meno alti, come possono essere i *Lucidaria* latini e romanzi. ⁵¹

Anche in queste terzine l'attenzione al dettaglio formale è assai vigile. Il concetto trinitario si dissemina nell'« arco tricordo » e nelle « tre saette » del v. 24, nella triplice elencazione degli oggetti trasparenti del v. 25 (« vetro », « ambra » e « cristallo »), nell'aggettivo « triforme » del v. 28, nell'elencazione ai vv. 32-36 dei tre effetti. ⁵² La parola *essere* è ripetuta in simile ambiente semantico

48. SAPEGNO², vol. III p. 367. A Tommaso rimanda anche MOEVS, *The metaphysics of Dante's 'Comedy'*, cit., pp. 40-45.

49. Che il *tertium* sia esigenza non solo teologica, ma anche logica e semiotica è, in linguistica, una delle conquiste di Eugeniu Coşeriu, ma essa era in realtà già intuita dai filosofi del passato, da Aristotele a Hegel.

50. SINGLETON, vol. II p. 463, nota ai vv. 8-9 (e cfr. HOLLANDER, vol. III p. 315).

51. Vd. in proposito L. SACCHI, *Le domande del principe. Piccole enciclopedie dialogiche romanze*, Milano, LED, 2009.

52. L'immagine dell'arco è giustamente ricondotta da NARDI, *Il canto xxix*, cit., p. 197, a quella di *Par.*, I 118-20 (« né pur le creature che son fore / d'intelligenza quest' arco saetta, / ma quelle c'hanno intelletto e amore »), con ulteriore reminiscenza di *Par.*, VIII 103 (« per che quantunque que-

al v. 23 e al 29, si ha figura etimologica in « raggio », del v. 26, e « raggio » del v. 29, varie combinazioni di termini per cui, ad es. al v. 27 si legge: « a l'esser tutto non è intervallo » e al v. 29 « ne l'esser suo raggio insieme tutto », dove *tutto* cambia concordanza, rimanendo sempre ancorato allo stesso concetto, e dove *non è intervallo* è in fondo un'espressione sinonimica di *insieme* (simultaneamente, appunto senza soluzione di continuità). Infine, ma l'elenco delle raffinatezze potrebbe continuare, la figura etimologica del v. 36 riprende quella già vista della sequenza *Libra inlibra delibera*: qui abbiamo, sia pure non in rapporto rimico, « vime » ('vincolo') e « divima » ('divincola, scioglie'), denominale anch'esso di probabile invenzione dantesca e *hapax* assoluto nella lingua italiana.

6. Con le successive quattro terzine arriviamo, come s'è detto, a uno degli snodi del canto. Le prime tre rappresentano la prima delle confutazioni di errori teologici o inerenti le Sacre Scritture presenti nel canto; la quarta invece fa da riepilogo e da ponte verso il resto della trattazione (vv. 37-48):

Ieronimo vi scrisse lungo tratto
di secoli de li angeli creati
anzi che l'altro mondo fosse fatto;
 ma questo vero è scritto in molti lati
da li scrittor de lo Spirito Santo,
e tu te n'avvedrai se bene agguati;
 e anche la ragione il vede alquanto,
che non concederebbe che ' motori
senza sua perfezion fosser cotanto.
Or sai tu dove e quando questi amori
furon creati e come: sí che spenti
nel tuo disio già son tre ardori.

Con una complessa costruzione latineggiante, Beatrice confuta la posizione di san Girolamo, il quale aveva sostenuto che gli angeli erano stati creati molto prima (« lungo tratto ») del resto dell'universo. La guida paradisiaca di Dante (e dunque lo stesso poeta), ricorrendo, come è già stato detto, alle argomentazioni di Pietro Lombardo, offre invece una duplice spiegazione di quanto sostenuto nelle terzine precedenti (la simultaneità e istantaneità della Creazione, angeli compresi): 'la verità, ella dice, è contenuta in molti passi della Sacra Scrittura (« questo vero è scritto in molti lati / da li scrittor de lo Spirito San-

st'arco saetta »). Sulle pietre, vd. E. FILOSA, *Alberto Magno, Dante e le pietre preziose: una nota su ambra ed alabastro*, in DS, vol. CXXII 2004, pp. 173-80.

to »)⁵³ e tu te ne accorgerai, sol che voglia consultarla con attenzione; inoltre anche la ragione umana è in grado, almeno in parte, di giungere a questa conclusione, perché non è possibile credere che siano rimasti inoperosi per tanto tempo esseri perfetti come gli angeli, la cui perfezione consiste proprio nel far girare i cerchi celesti'.

Dante, in sintonia peraltro con la tradizione cristiana, credeva all'esistenza di vari tipi di angeli, non tutti addetti all'ufficio di muovere i cieli. Qui appare fondamentale l'aderenza del Poeta al dettato scritturale, posizione che verrà ulteriormente ribadita nel prosieguo del canto; e a quest'altezza del poema, e mettendo in bocca il vero (la verità) alla figura-chiave di Beatrice, che è sempre sua amata, ma ormai è capace di fissare lo sguardo nella divinità, Dante non fa più sconti a nessuno (se mai ne aveva fatti in precedenza) e indirizza la polemica persino contro san Girolamo (*Ad Titum*, I 2) usando una batteria di argomenti (la *Bibbia* e la ragione, con prelievi da Aristotele, da Agostino e da Tommaso); evidentemente, di là da quello che possa sembrare a un lettore ignaro o postero, la materia del contendere riveste per il Poeta una grandissima importanza. E ancor più importante è questa coincidenza di parola rivelata e di ragione, significata anche da *verba videndi*, la cui pertinenza si rivelerà sempre più nel resto del canto. Qui notiamo « agguati » al v. 42, che significa 'guardare con particolare attenzione'⁵⁴ (il corrispettivo psicologico dello sguardo « fiso nel punto che m'avèa vinto » del v. 9), e poi « vede » del v. 43 (« e anche la ragione il vede alquanto »), che indica una visione che diventa acquisto intellettuale, totalmente significato dall'« avvedrai » del v. 42. È come se Beatrice asserisse che la meta del saggio è vedere il vero.⁵⁵

L'ultima terzina (vv. 46-48), come si diceva, riepiloga i risultati fin qui raggiunti ed è quindi al servizio di una modulazione narrativa che rende più fluido il racconto, ma al tempo stesso introduce, nell'ultimo verso, oltre al numero 3, che stabilisce relazioni continue col resto del canto (e non solo), anche un accenno fondamentale al desiderio di Dante, sul quale sono stati scritti fiumi d'inchiostro e un libro intero.⁵⁶ Stupisce, anzi, che in questo libro interessante

53. BOITANI, *Canto XXIX*, cit., p. 448, osserva che Dante si pone « sullo stesso piano degli "scrittore di lo Spirito Santo". Scrittura e ri-Scrittura hanno status e ispirazione simili: anzi la ri-Scrittura sa, ben meglio della Scrittura (la quale in nessun luogo canonico descrive per filo e per segno la creazione degli angeli!), "dove e quanto questi amori / furon creati e come" ».

54. Gallicismo comune: cfr. R. VIEL, *I gallicismi della 'Divina Commedia'*, pref. di L. FORMISANO, Roma, Aracne, 2014, p. 112.

55. CONTINI (*Un esempio*, cit., pp. 478-85) prima e MALATO (*La visione del « vero in che si queta ogni intelletto »*, cit., pp. 827 sgg.) poi, hanno scritto note importanti sul concetto di "vero" nel canto XXVIII.

56. L. PERTILE, *La punta del disio. Semantica del desiderio nella 'Commedia'*, Fiesole, Cadmo, 2005.

non vi sia alcuna citazione del xxix del *Paradiso*, mentre abbondano (giustamente) riferimenti agli ultimi canti del poema. Desiderio e ardore, come l'ardore che Ulisse ebbe « a divenir del mondo esperto / e de li vizi umani e del valore » (*Inf.*, xxvi 98-99);⁵⁷ desiderio di conoscenza, d'amore e di poesia.

7. Le successive sette terzine contengono l'ultima parte dell'insegnamento esplicito che Beatrice impartisce nei canti xxviii e xxix, quella che riguarda gli angeli ribelli e gli angeli fedeli; l'ultima terzina, di nuovo, come quella dei vv. 46-48 che aveva chiuso il frammento precedente, costituisce un riepilogo narrativo (vv. 49-69):

Né giugneriesi, numerando, al venti
sì tosto, come de li angeli parte
turbò il soggetto d'i vostri alimenti.

L'altra rimase, e cominciò quest' arte
che tu discerni, con tanto diletto,
che mai da circuir non si diparte.

Principio del cader fu il maladetto
superbir di colui che tu vedesti
da tutti i pesi del mondo costretto.

Quelli che vedi qui furon modesti
a riconoscer sé da la bontate
che li avea fatti a tanto intender presti:
per che le viste lor furo essaltate
con grazia illuminante e con lor merto,
si c'hanno ferma e piena volontate;
e non voglio che dubbi, ma sia certo,
che ricever la grazia è meritorio
secondo che l'affetto l'è aperto.

Omai dintorno a questo consistorio
puoi contemplare assai, se le parole
mie son ricolte, sanz' altro aiutorio.

Questi versi sono irti di difficoltà e, per un'ampia, articolata ma anche prudente esegesi, rimetto al recente studio di Marco Gallarino.⁵⁸ 'Dopo pochissimi istanti dalla creazione (prima che si arrivi a contare sino a venti) una parte degli angeli, precipitando dal cielo, turbò, sconvolse la crosta terrestre (« il soggetto d'i' vostri alimenti », cioè la terra, che sta sotto a tutti gli altri elementi, ossia

57. Vd. anche G. SASSO, *Ulisse e il desiderio. Il canto xxvi dell'Inferno*, Roma, Viella, 2011.

58. GALLARINO, *Metafisica e cosmologia in Dante*, cit.

l'aria, il fuoco e l'acqua),⁵⁹ mentre l'altra parte rimase nell'Empireo e cominciò quell'ufficio (di contemplare e lodare Dio, ruotandogli perennemente intorno) che tu ora stai vedendo'. Questo continuo « circuir » del v. 54, ossia il (vorticoso) girare intorno al punto (Dio), in qualche modo è l'opposto della « bufera infernal che mai non resta » del v canto dell'*Inferno*; passione umana per l'effimero nel mondo dei dannati (trasformata in pena eterna per contrappasso) e passione divina per l'eterno nel *Paradiso*.⁶⁰

'La causa della caduta fu la maledetta superbia (« radix omnium malorum ») di Lucifero, quello che tu hai visto nel fondo dell'inferno, oppresso da tutto il peso dell'universo.⁶¹ Invece gli angeli che sono qui riconobbero umilmente (« modesti ») che il loro essere derivava dalla bontà di Dio;⁶² pertanto la loro capacità di vedere fu aumentata sia per la grazia illuminante sia per il loro merito, in modo tale che hanno costante e assoluta volontà di vedere Dio' (e dunque, come annotano di norma i commentatori, rimandando a Tommaso, *Summa Theol.*, 1^a qu. 62 a. 8 resp., di volere soltanto il bene). Beatrice aggiunge: 'voglio che ti sia chiaro che la concessione della grazia è in proporzione alla buona disposizione ad accoglierla'.

In sostanza il problema dottrinario più complesso riguarda il premio degli angeli fedeli e il momento nel quale hanno ricevuto la grazia, se all'atto stesso

59. Malgrado le fini osservazioni di F. MAZZONI, in *OM* III, pp. 712-32, Z.G. BARAŃSKI, *Dante tra dei pagani e angeli cristiani*, in *FeC*, a. IX 1984, pp. 293-302, a p. 300, e G.P. CESTARO, *Dante and the grammar of the nursing body*, Notre Dame, Univ. of Notre Dame Press, 2003, p. 248, continuo a pensare che questa spiegazione della parola *soggetto* sia preferibile all'altra, che orienta a credere che il testo stia discutendo della "materia prima"; cfr. anche S. BEMROSE, *Dante's angelic intelligences. Their importance in the cosmos and in pre-christian religion*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1983, pp. 197-201. Ma la questione non pare definitivamente risolta; vd. la ricca nota al v. 51 di HOLLANDER, vol. III pp. 316-17.

60. Da notare che questi angeli non distolgono mai lo sguardo da Dio, cosa che invece fanno, ma sempre per volere divino, alcuni santi al miracoloso transitar di Dante per il *Paradiso*.

61. E la superbia fu anche la colpa di Adamo; il « trapassar del segno » del progenitore nel xxvi del *Paradiso* corrisponde al superamento dei riguardi d'Ercole nel xxvi dell'*Inferno*. Anche CHIAVACCI LEONARDI, vol. III p. 793, fa un riferimento a Ulisse, quando osserva che dietro l'angelo Dante vede la « realtà dell'uomo che, se ugualmente accetterà, con modestia, la propria insufficienza (ricordiamo, ancora una volta, il *folle volo* di colui che non volle riconoscerla), ugualmente "sarà esaltato" alla visione senza tempo della presenza di Dio ».

62. Nei vv. 59-60 è possibile una duplice interpretazione sintattica, a seconda che si colleghi « presti » a « sé » o a « fatti »: 'a riconoscere di essere capaci di tanta intelligenza per dono della bontà che li aveva creati' o 'a riconoscere di avere l'esistenza per dono della bontà che li aveva creati capaci di tanta intelligenza'. Nel primo caso (che ritengo leggermente preferibile: tutto sommato anche gli angeli ribelli avranno riconosciuto di essere stati creati da Dio; quello che non erano disposti a riconoscere era la loro inferiorità di creature nei confronti del Creatore) sarebbero forse opportune un paio di virgole: « sé, da la bontate / che li avea fatti, a tanto intender presti ».

della loro creazione o nel momento della loro elevazione alla gloria. Questo problema non ha una soluzione univoca nella teologia cristiana e, stando alle conclusioni di Attilio Mellone,⁶³ Dante propende per la seconda ipotesi, collocandosi sulla scia di san Bonaventura e del pensiero francescano in genere, in contrasto, questa volta, con la posizione tomista e domenicana. In effetti, dicendo che «ricever la grazia è meritorio», ossia è una concessione fatta in base al merito di chi si dimostra pronto a riceverla nel proprio cuore, si dovrebbe supporre che tale grazia non fosse già largita a tutti gli angeli. Come si vede, entriamo in questioni sottili, ma non per questo relegate in un perimetro di pura teologia. Parlando di angeli, in realtà Dante parla anche di uomini (come ha sottolineato Anna Chiavacci Leonardi),⁶⁴ che condividono con quelli, in quanto creature di Dio, la possibilità di peccare o di essere umili, di amare il Creatore o di allontanarsene per superbia.

È un problema cruciale per Dante, che, come s'è già rammentato, nel canto XIII della seconda cantica palesa il suo grande timore di dover scontare la pena purgatoriale per il peccato di superbia.⁶⁵ Nel *Convivio* (IV 19 7) l'autore aveva citato il salmo 8: «Che cosa è l'uomo, che tu, Dio, lo visiti? Tu l'hai fatto poco minore che gli angeli, di gloria e d'onore l'hai coronato e posto lui sopra l'opere de le mani tue»). In particolare nei versi che stiamo commentando, a mio giudizio, ancora una volta si legge in filigrana uno dei miti ossessivi di Dante, quello di Ulisse, da lui stesso creato con un profilo nuovo rispetto all'anamnesi letteraria a lui nota (ma anche se avesse conosciuto l'*Odissea*, il personaggio del xxvi dell'*Inferno* sarebbe stato comunque una creatura originalissima), costruito – dicevo – quasi come un attraente fantasma polemico da esorcizzare. La caduta di Lucifero sulla terra per la “maledetta superbia” ricorda il «folle volo» di Ulisse e la sua caduta in mare per analogo moto dell'animo. Le ali (emblema tipico tanto dell'angelo quanto del demonio)⁶⁶ sono state ali del

63. MELLONE, *Il canto XXIX*, cit., pp. 170-74. Vd. anche il libro di GALLARINO, *Metafisica e cosmologia*, cit., passim (partic. alle pp. 143-57), con ampio ventaglio di interpretazioni delle questioni inerenti.

64. Vd. CHIAVACCI LEONARDI, vol. III p. 792, ma anche MINEO, *Per l'interpretazione del canto XXIX*, cit., p. 247: «In verità, nel parlare degli angeli, Dante parlava degli uomini assai più di quanto non si sia visto».

65. AVERSAO, *Canto XXIX*, cit., pp. 571-72, istituisce un interessante paragone fra Dante e san Girolamo: «ci poté essere per lui [i.e. Girolamo] il pericolo dell'orgoglio intellettuale, ma non l'insuperbire che fa tutt'uno con la cupidigia, quello *maladetto* che si esplica disconoscendo la verità che è “scritta” pur di “acquistare” dei beni materiali. Par quasi che Dante voglia farsi credere un altro Girolamo: peccò come lui, e cioè non in mala coscienza, né per fini indichiarabili».

66. Vd. partic. M. BAMBECK, *Der Teufel als Vögel* (*Par.* 29, 118), in ID., *'Göttliche Komödie' und Exegese*, Berlin-New York, De Gruyter, 1975, pp. 208-16, e L. LINK, *Il diavolo nell'arte. Una maschera senza volto* (1995), trad. it., Milano, Bruno Mondadori, 2001, anche per la rappresentazione dell'angelo ribelle (pp. 191-212). Di norma il diavolo ha però ali di pipistrello.

desiderio, ma non dell'onesta e giusta volontà di vedere Dio e di meritarsi la vita eterna, bensì di sentirsi come Dio. E come Lucifero giace nel centro della terra, oppresso dal peso dell'universo, Ulisse giace negli abissi marini, oppresso dal peso delle acque. E d'altra parte, agli angeli fedeli fu concesso quel vedere Dio che è anche l'aspirazione dell'essere umano.

Vorrei ancora notare l'espressione « ferma e piena volontate », del v. 63. La *firma voluntas* è espressione tanto del latino classico come di quello cristiano, ma non può non evocare un sintagma provenzale che Dante doveva aver presente senza ombra di dubbio: alludo al *ferm voler* della sestina di Arnaut Daniel, poeta che (come tutti sanno) Dante ammirava sopra ogni altro della letteratura occitanica a tal punto da chiamarlo « miglior fabbro del parlar materno » e da preferirlo a « quel di Limosí » (ossia a Guiraut de Bornelh). La sestina di Arnaut è poi testo che l'Alighieri ammirò a tal punto da imitarlo, sia pure con alcuni adattamenti, nel comporre la sua lirica petrosa *Al poco giorno e al gran cerchio d'ombra*.⁶⁷

In Arnaut il *ferm voler* è, come dice Mario Eusebi, « costante e stabile desiderio/amore ». ⁶⁸ In questo luogo del *Paradiso*, di là dai giusti e normali richiami alla letteratura religiosa, mi pare che questa ferma volontà degli angeli sia, anche, la riscrittura *a lo divino* (come si dice in spagnolo) di un dato profano (come a suo tempo fu un'interpretazione *a lo divino* quella della iv egloga virgiliana). I vv. 67-69, come detto, suonano a nuovo riepilogo: se Dante-personaggio è stato un buon alunno, dice Beatrice-maestra, ormai può comprendere da solo tutto quello che lei gli ha insegnato e altro ancora.

8. Giunti alla metà circa del canto, Beatrice avrebbe finito il suo discorso sulla Creazione e sugli angeli, ma inizia ora una coda polemica a proposito di un problema che pertiene ancora all'angelologia (vv. 70-84):

Ma perché 'n terra per le vostre scole
si legge che l'angelica natura
è tal, che 'ntende e si ricorda e vole,
ancor dirò, perché tu veggi pura
la verità che là giù si confonde,
equivocando in sí fatta lettura.⁶⁹

67. Cfr. A. D'AGOSTINO, *Il pensiero dominante. La sestina lirica da Arnaut Daniel a Dante Alighieri*, Milano, CUEM, 2009, partic. alle pp. 62-68.

68. Vd. ARNAUT DANIEL, *Il sirventese e le canzoni*, ed. M. EUSEBI, Milano 1984 (poi col tit. *Laur'amarra*, Parma, Pratiche, 1995²), la citaz. a p. 131.

69. Il verbo *equivocare* ha qui la sua prima attestazione (cfr. *TLIO*).

Queste sustanze, poi che fur gioconde
 de la faccia di Dio, non volser viso
 da essa, da cui nulla si nasconde:
 però non hanno vedere interciso
 da novo obietto, e però non bisogna
 rememorar per concetto diviso;
 sí che là giú, non dormendo, si sogna,
 credendo e non credendo dicer vero;
 ma ne l'uno è piú colpa e piú vergogna.

Il problema riguarda la pretesa capacità degli angeli di aver intendimento, memoria e volontà proprio come gli uomini. 'Questa falsa dottrina, dice Beatrice, è insegnata (« si legge ») laggiú sulla terra nelle vostre scuole (e tutta l'espressione gronda disprezzo),⁷⁰ ma io ti dirò la verità in proposito.⁷¹ Le sostanze angeliche, dopo che ebbero il godimento diretto della vista di Dio, non distolsero piú lo sguardo da Lui, cosí che, vedendo in un eterno presente, non hanno bisogno della facoltà della memoria, che è necessaria quando si dà una successione di tempo e dunque quando un oggetto è interrotto da un altro e il primo dev'essere recuperato grazie appunto al ricordo. Chi dice il contrario si confonde (sogna senza essere addormentato) e mente, in buona fede o no, solo che chi mente consapevolmente è colpevole e meschino'.⁷²

Una spiegazione interessante di questa appassionata polemica è quella di Chiavacci Leonardi: se la mancanza di memoria separa l'angelo dall'uomo, Dante ci sta dicendo che anche l'uomo, quando sarà elevato alla gloria, avrà le

70. P.S. HAWKINS, *Dante's testaments. Essays in scriptural imagination*, Stanford, Stanford Univ. Press, 1999, p. 192, nota che la parola *scuola* denota sempre qualcosa di pagano o d'imperfetto (tranne che in *Purg.*, xxxii 79).

71. Non mi convince l'idea di J. SCOTT, *Understanding Dante*, Notre Dame, Univ. of Notre Dame Press, 2004, p. 181, che questi versi, nei quali Beatrice svolge la sua sferzante requisitoria, costituiscano un richiamo *e contrario* alle restrizioni che san Paolo imponeva alle donne. Il critico rimanda a *1 Cor.*, 14 34-35, dove Paolo dice che è sconveniente che una donna parli in chiesa. Per lo meno non vedo un nesso cogente. NARDI, *Il canto xxix*, cit., p. 199, parla di « eco molesta di dispute di teologia senza costruito intorno alla natura degli angeli, nelle scuole di teologia », che « sale ad un tratto dalla terra al cielo, a turbare la serena contemplazione della verità faticosamente raggiunta ». Ma la *Commedia* vive proprio di questa commistione di cielo e terra.

72. CALENDIA, *Una lettura di 'Paradiso' xxix*, cit., p. 18, osserva: « La sostanziale unanimità [nell'interpretazione dei vv. 83-84] non dovrebbe però far trascurare del tutto la proposta, acuta, di Daniele Mattalia [il quale] ritiene che la distinzione riguardi invece coloro che protervamente si ostinano a far passare per vere le loro opinioni e coloro invece che avanzano ipotesi senza la pretesa di essere senz'altro dalla parte della verità: col che, è chiaro, i segni + e – si invertono, risultando i secondi meno colpevoli ». Mi pare una spiegazione troppo difforme dal dettato dantesco, questa volta forse meno complesso del solito.

prerogative dell'angelo, e dunque potrà fare a meno del ricordo, perché vedrà Dio in un eterno presente.⁷³ Il che non toglie, evidentemente, che, come sostiene Boitani, tutta la visione paradisiaca è per forza, per il Dante scrittore, un «rememorar per concetto diviso». ⁷⁴ Infatti la memoria (alla quale l'autore si rivolge ogni tanto nel suo poema; per es. «O mente che scrivesti ciò ch'io vidi», *Inf.*, II 8, dove, come si sa, *mente* vale appunto 'memoria') è l'elemento essenziale della creazione poetica. Quindi la speranza di Dante si tinge di accessissimi toni mistici, se egli è disposto a confondere la *sua* creazione nella sperata, ma a lui garantita, futura condizione di visione diretta di Dio, dove la *Commedia* sarà visione diretta come qualsiasi altra cosa di un non più esistente passato e un non più esistente futuro.

Per quanto riguarda l'aspetto dottrinario, rimando ovviamente ai vari commenti e agli studi di Mellone e di Faes de Mottoni.⁷⁵ Difficile dire quanto Dante costeggi l'eterodossia e quanto si opponga agli insegnamenti di Pietro Lombardo, di san Bonaventura, di Alberto Magno e di Tommaso d'Aquino. Nella *Monarchia* (I 2 7) sembra proprio che Dante neghi la memoria degli angeli, qui invece pare che si limiti ad affermare che gli angeli non ne hanno bisogno, affermazione che a sua volta non è esente da spunti passibili di polemica, eventualmente risolvibile in modo callido con una differenza fra due tipi diversi di memoria, umana e angelica, per evitar l'imbarazzo di negare alle creature superiori una caratteristica intellettuale di quelle inferiori.⁷⁶ È come se a volte Dante volesse, in questo canto, applicare la bilancia dell'equilibrio anche alle posizioni teologiche.

Dal punto di vista stilistico, questi versi fanno da ponte, per un lievissimo incresparsi lessicale e rimico (l'ironia delle «vostre scole», la rima in *-ogna*, con *vergogna* in posizione finale), tra la sostenutezza assoluta della prima parte e un progressivo inabissarsi nel comico delle terzine seguenti.

9. Con il v. 85 inizia appunto la sezione parenetica e ammonitrice (anch'essa, come il discorso teologico, l'ultima del poema, l'ultimo peso umano che il

73. Vd. CHIAVACCI LEONARDI, vol. III p. 793.

74. BOITANI, *Canto XXIX*, cit., p. 449.

75. Vd. MELLONE, *Il canto XXIX*, cit.; ID., *Il primo mobile*, in *Lect. Dant. Mod., Par.*, pp. 231-49, poi in ID., *Saggi e letture dantesche*, cit., pp. 197-218, e B. FAES DE MOTTONI, *Il linguaggio e la memoria dell'angelo in Dante*, in *Pour Dante. Dante et l'Apocalypse. Lectures humanistes de Dante*. Travaux du Centre d'Études Supérieures de la Renaissance autour de Dante (1993-1998), Paris, Champion, 2001, pp. 237-53.

76. Vd. anche R. IMBACH, *Dante, la philosophie et les laïcs. Initiation à la philosophie médiévale*, Paris-Fribourg, Editions du Cerf-Éditions Universitaires, 1996, p. 147.

viatore deve scrollarsi di dosso), fino al v. 126 (14 terzine per 42 vv.). Boitani vi vede, forse con un po' di capziosità, ma con indubbia efficacia, nove passaggi, corrispondenti (direi quasi in forma parodica) ai nove cieli e alle loro angeliche intelligenze.⁷⁷ 1) Vv. 85-87:

Voi non andate giù per un sentiero
 filosofando: tanto vi trasporta
 l'amor de l'apparenza e 'l suo pensiero!

'Voi, dice Beatrice, continuando con la seconda plurale che si collega alle « vostre scole » del v. 70, non seguite una sola via di pensiero (l'« andar giù » indica al contempo la deduzione logica e la decadenza), perché vi preoccupate solo dell'apparenza! Il senso è chiaro, ma l'espressione è estremamente ricercata. Il « sentiero », infatti, è metafora per una modalità di pensiero; e, al v. 87, la parola « pensiero », che qui vale 'cura', 'preoccupazione' sembra quasi un'*aequivocatio in absentia*, perché sollecita il lettore a immaginare un pensiero (celato nel gerundio « filosofando ») che ha altro significato. 2) Vv. 88-93:

E ancor questo qua sú si comporta
 con men disdegno che quando è posposta
 la divina Scrittura o quando è torta.
 Non vi si pensa quanto sangue costa
 seminarla nel mondo e quanto piace
 chi umilmente con essa s'accosta.

'E questo atteggiamento comunque in cielo è tollerato (« si comporta ») un po' meglio di quando la Sacra Scrittura è sostituita (« posposta ») dalle dottrine dei filosofi o è distorta dal suo vero significato. Non si pensa quanti sacrifici di sangue costa spargere nel mondo il seme del Vangelo, e quanto è gradito a Dio⁷⁸ chi vi si accosta con umiltà, senza pretendere di interpretarlo a modo

77. BOITANI, *Canto xxix*, cit., p. 450. Secondo HOLLANDER, vol. III p. 318, Boitani (op. cit., p. 451) noterebbe che l'ira di Beatrice si limita alla questione della memoria (vv. 85-90) e non si estende ai peccati dei falsi predicatori (vv. 91-126). Non son sicuro che Boitani intenda così, e in ogni caso a me pare che l'ira di Beatrice si appunti anche ai falsi predicatori; il richiamo all'istigazione diabolica, l'uso di lessico comico (a partire dal « porco sant'Antonio / e gli altri assai che sono ancor più porci »), le espressioni forti come « moneta senza conio » denunciano un atteggiamento di rimprovero adirato non meno di quello che si nota nei versi precedenti.

78. L'espressione « quanto piace » richiama, come in un poliptoto lontano, il « come i piacque » del v. 17. È sempre Dio la Persona a cui « piace » tanto la Creazione quanto la fedeltà degli angeli umili, nel senso quasi giuridico, comunissimo in italiano antico, che « approva » entrambe le cose. In questo *piacere* si potrebbe sentire quasi un'eco delle espressioni bibliche: « Et vidit Deus lucem quod esset bona » (*Gen.*, 1 3), « Et vidit Deus quod esset bonum » (*Gen.*, 1 10, 12, 18, ecc.).

suo'. Interessante quella mezza tolleranza di filosofie che non intaccano le verità di fede e anche l'accenno, apparentemente acronico (per la forma « costa » del v. 91), al sangue versato dai martiri, come se il martirio si ripetesse anche nel presente, quasi che Dante avesse in mente pensieri di crociata contro gl'infedeli ovvero pensasse a situazioni come quella descritta piú tardi nel *Decameron*: « tutti avari e cupidi di denari gli vide, che parimente l'uman *sangue*, anzi il cristiano, e le divine cose, chenti che elle si fossero o a sacrificii o a benefici appartenenti, a denari e vendevano e comperavano » (I 2 21).⁷⁹

Boccaccio, che nel parlar male di Roma si rifà proprio a Dante e a Petrarca, potrebbe anche essersi ispirato a testi come il sirventese di Guilhem Figueira (*D'un sirventes far en est son que m'agensa*, prima metà del Duecento), nel quale il trovatore provenzale rivolge dure accuse alla Chiesa romana: « Roma, als sarrazis faitz vos pauc de dampnatge / mas grecs e latis liuratz a carnalatge » ('Ai sareceni, Roma, voi fate poco danno, / ma i greci e i latini al macello lasciate', vv. 43-44), « Roma, ses rason avetz mainta gen morta » ('Roma, senza ragione molta gente uccideste', v. 50), « faitz [...] dels crestians martire » ('fate martirio dei cristiani', v. 58).⁸⁰ E il sangue che costa la diffusione della divina Scrittura è in fondo anche (come sottolineano Pasquini e Quaglio)⁸¹ il sangue di Cristo versato nella Passione a beneficio dell'umanità, quello degli apostoli e dei martiri.

È anche interessante notare la prima comparsa del lessema *torcere* (qui, al v. 90, « torta »), che sarà ripreso poco piú tardi nel v. 97 (« la luna si *ritorse* ») e nel v. 127 (« *ritorci* / gli occhi »); tre ricorrenze, che perpetuano la legge del "tre" di cui s'è detto sopra, e in tre sfumature diverse: del tutto negativa la prima (la Sacra Scrittura distorta dal suo vero significato), *vox media* la seconda, ma in contesto negativo (l'eclissi di luna, di per sé fatto naturale, ma invocato per spiegare in modo erroneo un evento miracoloso), *vox media* ma in contesto positivo la terza (l'invito di Beatrice a Dante a volger gli occhi verso la « dritta strada »). 3) Vv. 94-96.

Per apparer ciascun s'ingegna e face
sue invenzioni; e quelle son trascorse
da' predicanti e 'l Vangelo si tace.

79. G. BOCCACCIO, *Decameron*, a cura di V. BRANCA, Torino, Einaudi, 1980, p. 75.

80. Vd. G.E. SANSONE, *La poesia dell'antica Provenza. Testi e storia dei Trovatori*, Parma, Guanda, 1984, pp. 505-15. Questo tipo di spiegazione, di per sé non impossibile, è in fondo meno probabile, non tanto o non solo alla luce di *Par.*, xxvii 121-41, e Dante ci lascia nell'incertezza di quel che volesse realmente intendere.

81. PASQUINI-QUAGLIO, p. 505.

Ritorna la censura dell'amor dell'apparenza (cfr. v. 87), che spinge il singolo filosofo a inventare nuove interpretazioni del sacro testo, che vengono poi ripetute e sviluppate (« trascorse ») dai predicatori, dimenticando il Vangelo. Come s'è anticipato, le parole di Beatrice, dal v. 94 al 126, hanno provocato a volte disagio nei commentatori, alcuni dei quali le hanno considerate aberranti dal resto del canto. Tali invece non sono, come hanno già visto alcuni sagaci lettori (Pasquazi, Mellone, seguiti da quasi tutti i commentatori negli ultimi anni), soprattutto – aggiungo – per l'equilibrio perfetto tra cielo e terra, per il contrasto tra luminosa visione paradisiaca e oscuro carico umano, tra angeli umili e angeli ribelli, tra il Primum Mobile e l'abisso luciferino, che Dante drammatizza prima di “delibrarsi” verso la visione di Dio.

Quanto alle « invenzioni » del v. 95, Mario Aversano la considera parola-chiave per comprendere il senso ultimo dell'operare dantesco: le capacità letterarie del Poeta sono « tese nello sforzo ricognitivo ed esplicativo di ciò che nella *Bibbia* è rivelato sul mondo e sull'oltremondo, sul cielo e sulla terra: cose che non sarebbe in alcun modo lecito “inventare”, immaginare di testa propria. Un tal comporre, autonomo rispetto a quanto “è scritto”, per Dante avrebbe del luciferino ». ⁸² Dante non si lascia sedurre dal « maladetto / superbir » (vv. 55-56) e assume l'atteggiamento degli angeli « modesti » (v. 58). Possiamo anche esser d'accordo con questa impostazione, ma occorre sfumarla per dare spazio a un Dante che, sia pure con la modestia indicata, si fa, come già si diceva, coautore della Sacra Scrittura, riscrivendola per autorizzazione divina.

Se il « tu » del v. 42 (« e tu te n'avvedrai se bene agguati »), che per Aversano suona quasi come un “tu solo”, ⁸³ significa che Beatrice gli conferisce il prestigioso titolo di primo esegeta del Libro di Dio, non ci si può dimenticare che è Dante-autore che mette quelle parole in bocca all'« angiola ». In altri termini, se alla base del discorso fondamentale del canto xxix c'è l'assunzione della *Bibbia* come libro che contiene la verità contro le “invenzioni” degli uomini (persino quelle di santi e dotti come Agostino, Girolamo, Gregorio, ecc.), è anche vero che Dante sul versante del mero contenuto teologico completa il racconto biblico, esprimendo giudizi anche duri su una serie di pensatori ed esegeti, e costruisce il suo poema tutto sommato ben al di là di questo compito.

La trama morale, storica, letteraria, aneddotica e personale (come vedremo

82. AVERSANO, *Canto XXIX*, cit., p. 572-73.

83. Ivi, p. 572. E si pensi anche ai vv. 67-69, ancora con la seconda persona singolare usata da Beatrice per rivolgersi a Dante: « Omai dintorno a questo consistorio / puoi contemplare assai, se le parole / mie son ricolte, sanz' altro aiutorio ».

anche alla fine di questo contributo) trascende, dal punto di vista artistico, quello che l'autore si pone come fine sapienziale, che certo è essenziale, ma non esaurisce la ricchezza del poema. E se è vero che una gran parte dei contenuti della storia degli angeli ribelli ha provenienza biblica (*Is.*, 14 11-12, ed *Eccli.*, 10 15), come dimostrato da Aversano, la cosmogonia iniziale è scritta, come già si disse, in modo diverso da quello che si legge nel libro del *Genesi*.

Un altro discorso molto interessante, e per certi aspetti convergente con quello di Aversano, è condotto da Corrado Calenda, la cui tesi è che le molteplici fonti alluse nel canto e variamente censurate, come s'è già visto, e la stessa moltiplicazione dei criteri interpretativi usati da Dante dimostrerebbero che le uniche fonti e gli unici criteri sono quelli estraibili dal testo biblico.⁸⁴ In questo modo Dante non starebbe accumulando *auctoritates*, magari cercando soluzioni sincretiche, ma le starebbe annullando, se ne starebbe liberando, facendone piazza pulita:⁸⁵ si tratterebbe, in fondo, del culmine e della dissoluzione della *quaestio* scolastica, come recita il titolo del contributo di Calenda. Effettivamente l'investitura autoconferita di *scriba Dei* pone il Poeta al di sopra di ogni dibattito teologico e di ogni "scuola"; in qualche modo anche Dante sta guardando direttamente « là 've s'appunta ogni *ubi* e ogni *quando* », per poter comunicare ai suoi lettori la verità sulla cosmogonia, ri-scritta con spirito autonomo, e sull'ordine e costruito dell'universo. Non è poco, e per quanta modestia possa pensare di aver assorbito dai cori angelici, bisogna riconoscere che i suoi timori di finire nel girone dei superbi non sono del tutto infondati.

In sostanza, ogni discorso che voglia incasellare la *Commedia* in un'etichetta le sottrae qualcosa della sua grandezza: non v'è dubbio (e dobbiamo essere profondamente grati ai critici che con forza e passione hanno sottolineato questi aspetti) che il poema sia un'opera sapienziale, di tipo profetico-apocalittico (Mineo), ma il vero problema di Dante è che, volendo scrivere un testo del genere, ma intendendo al contempo comporre un'opera di poesia di straordinaria novità, aveva davanti a sé un compito da far tremar le vene e i polsi. L'equilibrio fra Poesia e Sapienza, come quello splendidamente indicato dalla similitudine iniziale del canto, richiede capacità quasi sovrumane (il poema « al quale ha posto mano e cielo e terra », *Par.*, xxv 2). Ma se Dante è disposto a prevedere che la sua creatura sarà annullata nella fine dei giorni, perché l'unica cosa che allora conterà sarà la visione diretta di Dio e sarà in fondo essere come gli angeli descritti nel canto xxix, per il momento, mantenendosi ben ancorato allo spazio umano e terrestre, ha l'intenzione di scrivere qualcosa che rap-

84. Vd. CALENDÀ, *Una lettura di 'Paradiso' XXIX*, cit., p. 26.

85. Ivi, p. 24.

presenti tanto un nuovo testo sacro quanto un'epica moderna, cristiana, da opporre a quell'epica antica e pagana che era uno dei suoi fari dal punto di vista artistico, ma che in qualche modo intendeva emulare e superare. Non solo quindi poesia *della* Sapienza, ma anche di tutto quanto l'autore considera argomento di poesia. 4) Vv. 97-102.

Un dice che la luna si ritorse
ne la passion di Cristo e s'interpuose,
per che 'l lume del sol giú non si porse;
e mente, ché la luce si nascose
da sé: però a li Spani e a l'Indi
come a' Giudei tale eclissi rispuose.

'C'è, per esempio, chi dice che nella passione di Cristo ci fu un'eclissi solare, ma dice il falso, perché, se così fosse stato, avrebbe interessato solo Gerusalemme e non, a ovest, la Spagna e, all'est, l'India, mentre l'oscurità si estese per tutta la terra, e ciò per puro miracolo'. Anche questi versi fanno riferimento a lunghe e dotte diatribe teologiche, da Dionigi l'Areopagita a Girolamo a Tommaso, ben rammentate da tutti i commentatori e che qui non ripeteremo. E ha spesso turbato i commentatori quell'accusa di mentire (v. 100) rivolta a chi sostiene la teoria dell'eclissi solare.

Nel ripercorrere le principali posizioni degli esegeti, Hollander ha una buona nota, che sostanzialmente ribadisce il fatto che Dante, dopo aver strapazzato alcuni Padri della Chiesa, non si tira indietro neppure questa volta, anche se allude piú che altro alle prediche dei *fratres vagantes*.⁸⁶ In fondo Dante è del parere che *amicus Plato, magis amica veritas*. E, in filigrana, prendendo in considerazione un'obiezione di tipo scientifico, torna a far posto, per quanto può, alla ragione umana come aveva fatto nel v. 43, anche se il risultato è, una volta di piú, un atto di fede. 5) Vv. 103-8:

Non ha Fiorenza tanti Lapi e Bindi
quante sí fatte favole per anno
in pergamo si gridan quinci e quindi;
sí che le pecorelle, che non sanno,
tornan del pasco pasciute di vento,
e non le scusa non veder lo danno.

86. Vd. HOLLANDER, vol. III pp. 319-20. Non convincono del tutto i tentativi (come quello di BOSCO-REGGIO, vol. III p. 524, e di altri commentatori) di considerare il verbo *mentire* come equivalente di 'non dire la verità' piuttosto che 'dire una cosa falsa'. Litote a parte, poco prima Dante aveva censurato Girolamo per quanto riguarda il problema della creazione degli angeli; ora gli dà ragione e quindi dà torto a chi sostiene una tesi contraria.

‘Le storielle che si gridano continuamente (« per anno », di anno in anno) dai pulpiti sono moltissime, tante quante a Firenze i nomi piú diffusi, come Lapo e Bindo;⁸⁷ le ignare e ignoranti pecorelle, dopo aver udito una predica (dopo essere andate a un pascolo spirituale), se ne tornano nutrite di vento, ossia di ciance e di nozioni false, senza sostanza di verità, anche se l’ignoranza non le giustifica’. Questo frammento ci riporta sulla terra, nella Firenze del Poeta, e rivela il ricco intramato del canto e la capacità “comica” di trascorrere dal Primo Mobile a situazioni quotidiane. 6) Vv. 109-17:

Non disse Cristo al suo primo convento:
 “Andate, e predicate al mondo ciance”;
 ma diede lor verace fondamento;
 e quel tanto sonò ne le sue guance,
 sí ch’a pugnar per accender la fede
 de l’Evangelio fero scudo e lance.
 Ora si va con motti e con iscede
 a predicare, e pur che ben si rida,
 gonfia il cappuccio e piú non si richiede.

‘Cristo non disse ai suoi apostoli (il suo « primo convento »): “Andate a predicare delle frottole”, ma diede loro un fondamento vero alla predicazione, la dottrina evangelica, l’unica che suonò (« tanto » è il latino *tantum*) nelle loro bocche;⁸⁸ gli apostoli si armarono del solo Vangelo per diffondere (« accender ») la fede.⁸⁹ Ora invece i predicatori ricorrono a battute di spirito e a buffonate (in questo senso *sceda* è attestato in Dante per la prima volta) e si gonfiano di vanità quando il pubblico sghignazza. Il « cappuccio » è metonimia per il “frate” e il suo gonfiore è metafora per il compiacimento vanitoso in relazione al successo della *performance* predicatoria. 7) Vv. 118-20:

Ma tale uccel nel becchetto s’annida,
 che se ’l vulgo il vedesse, vederebbe
 la perdonanza di ch’el si confida

87. Bella l’osservazione di CALENDÀ, *Una lettura di ‘Paradiso’ xxix*, cit., p. 19, a proposito del v. 103: « ben tre nomi propri in un solo endecasillabo, una percentuale superiore a quella della piú spinta poesia burlesca! ». Vd. anche E. CAFFARELLI, *Ancora tra i « Lapi » e i « Bindi » di « Fiorenza »*. *Indagine su una metafora dantesca*, in *Studi linguistici per Luca Serianni*, a cura di V. DELLA VALLE e P. TRIFONE, Roma, Salerno Editrice, 2007, pp. 271-81.

88. Ovvero nella bocca di Cristo; i commentatori si dividono a questo proposito, anche se l’interpretazione sopra riportata risulta maggioritaria.

89. L’espressione « scudo e lance » sembra rimandare a *Neh.*, 4 16: « media pars iuvenum eorum faciebant opus et media parata erat ad bellum et lanceae et scuta et arcus et loricae ». Il verbo *accendere* continua l’isotopia del calore, inaugurata dai « tre ardori » (v. 48), i tre desideri cocenti di Dante soddisfatti da Beatrice.

‘Ma nella punta del cappuccio si annida il diavolo (sotto forma di volatile, perché gli sono rimaste le ali angeliche), così che se il volgo lo vedesse, capirebbe che razza di indulgenze può aspettarsi dal predicatore in cui confida’. Il diavolo vestito da frate è un personaggio frequente nell’omiletica e nella letteratura.⁹⁰

Continuano i poliptoti, con i quali Dante, e dopo di lui Boccaccio, otterranno risultati artistici a volte assai notevoli, perché quella figura retorica avvicina (per es. con l’identico verbo) e allontana (con due forme diverse) al tempo stesso, contribuendo a creare prospettive particolari nel testo (soprattutto se, per es., i due verbi sono collegati a soggetti diversi): il vulgo (« le pecorelle, che non sanno » di prima) cade in effetti in un inganno, perché il furbo predicatore gli ha teso una trappola prospettica. E si noti che il poliptoto riguarda il fondamentale verbo *vedere*, che in questo (come peraltro in altri canti) si può considerare “tematico”.⁹¹ 8) Vv. 121-23:

per cui tanta stoltezza in terra crebbe,
che, senza prova d’alcun testimonio,
ad ogni promession si correrebbe.

‘Per questo confidare nelle indulgenze la stoltezza è cresciuta tanto, che la gente accorrerebbe alle promesse del predicatore senza garanzie di alcuna testimonianza fededegna’. L’accoppiamento giudizioso pare inevitabile e fa correre il ricordo a personaggi come il boccacciano frate Cipolla (*Decameron*, VI 10). E si noti, ancora una volta, come Dante reprimi sul mancato uso della ragione, che eviterebbe di incorrere in comportamenti così assurdi. 9) Vv. 124-26:

Di questo ingrassa il porco sant’ Antonio,
e altri assai che sono ancor più porci,
pagando di moneta senza conio.

‘Di questa stoltezza s’ingrassano i monaci antoniani’, indicati attraverso l’espressione « il porco [di] sant’Antonio », perché il santo era raffigurato con accanto un maiale, simbolo del demonio, e perché gli antoniani solevano allevare maiali nei loro conventi, che poi giravano indisturbati per le case, rispettati e nutriti dal popolo.⁹² E non solo i monaci antoniani s’ingrassano, ma anche

90. Vd. A. DEL MONTE, *Un volto dell’angoscia medievale: il diavolo* (1954), in ID., *Civiltà e poesia romanze*, Bari, Adriatica, 1958, pp. 16-35. Un’antologia ben commentata è *Il diavolo in pulpito. Spettri e demoni nelle prediche medievali*, a cura di V. DORNETTI, Milano, Xenia, 1991.

91. Cfr. qui il commento al v. 42.

92. Vd. G. PETROCCHI, *Dante e gli Antoniani* (1988), in ID., *San Francesco scrittore (e altri studi francescani)*, Bologna, Pàtron, 1991, pp. 91-98.

altri predicatori, ancor piú porci di loro, che ricambiano le elemosine e quello che riescono a spillare agli stolti con false indulgenze (con monete senza conio, cioè fasulle).

Questi versi presentano alcune difficoltà esegetiche, collegate all'interpretazione sintattica del v. 124. Si può intendere, infatti, tanto 'con le offerte dei fedeli ottenute grazie alle false indulgenze i monaci antoniani (indicati per metonimia col nome del santo) ingrassano (transitivo) il maiale⁹³ (provvedono a nutrire i loro animali) e altri individui che sono ancor piú porci del maiale (o di loro), ossia le concubine e i figli naturali'; quanto 'con le offerte dei fedeli ottenute grazie alle false indulgenze il porco di sant'Antonio (con la nota costruzione sintattica priva di *di* davanti ai nomi propri – è il tipo *in casa i Frescobaldi*), ossia i monaci antoniani s'ingrassano (pronominale) e lo stesso fanno molti altri (predicatori) che sono piú porci di loro'.

Alcuni commentatori rifiutano questa seconda interpretazione; per es. Chiavacci Leonardi sostiene che «rende poco chiaro il secondo verso (se il primo allude agli antoniani, chi sono gli *altri assai*? e se invece gli antoniani sono indicati nel secondo verso, perché *assai*?), sia soprattutto perché, se il soggetto è il *porco*, non può giustificarsi in alcun modo il *pagando* del terzo verso».⁹⁴ A favore della prima interpretazione si può citare *Par.*, xxii 82-84: «ché quantunque la Chiesa guarda, tutto / è de la gente che per Dio dimanda: / non di parenti né d'altro piú brutto». Ma anche la seconda è perfettamente legittima: il tipo sintattico è comune (nello stesso Dante: si rammenti «il nodo Salomone» nella tenzone con Forese), ma si dà soprattutto con la parola *casa*;⁹⁵ gli «altri assai» possono essere altri ordini monastici, colpevoli anche piú degli antoniani,⁹⁶ il gerundio «pagando» si collega perfettamente al soggetto doppio, costituito da un singolare (per sineddoche, sommata alla metonimia: gli antoniani) e da un plurale (gli altri assai).

Tirando le somme, l'intemerata dell'«angiola» colpisce violentemente fri-

93. Il maiale, e prima le pecorelle e l'uccello demoniaco, e in fondo anche il Montone zodiacale, costituiscono un minimo bestiario, di quelli che Dante ama mescolare nei suoi versi; il caso forse piú significativo, in questo senso, è rappresentato dal canto xxvii dell'*Inferno*, dove si trovano buoi, aquile, cani mastini, leoni e volpi.

94. CHIAVACCI LEONARDI, vol. III p. 812.

95. In fondo è lo stesso procedimento che porta dal lat. *CASA* al fr. *chez*.

96. In questa seconda interpretazione gli «altri assai» non possono essere le concubine e i figli dei monaci, per via del gerundio segnalato da Chiavacci Leonardi; per BORTANI «è di questo che ingrassano i monaci antoniani – il "porco sant'Antonio" (v. 124) – e altri piú porci ancora, le concubine e i figli dei monaci stessi» (*Canto xxix*, cit., p. 450), ma non tien conto, appunto, del gerundio.

voli filosofi à la page (numerosi, come ancor oggi) e predicatori imbroglioni (come ce ne sono sempre stati), con un linguaggio “comico” che raggiunge i picchi della cantica, insieme con la « cloaca » e la « puzza » nelle parole di san Pietro del canto xxvii (vv. 25-26). Come si è detto all’inizio, l’accostamento di questo modo discorsivo all’intensa e sostenuta lezione di angelologia della prima parte, lungi dal destar scandalo, dev’essere inteso anche come una forma estrema di equilibrio estetico (si rammenti la similitudine iniziale della Bilancia), al servizio d’una poesia che concilia o abbraccia gli *opposita* e d’un pensiero che trapassa dal teologico al morale nella convinzione della sostanziale unità dell’approccio.

Ovviamente la nota etica più evidente consiste nel fatto, come dice Boitani, che Dante vuol combattere la battaglia dell’onestà e della responsabilità intellettuale.⁹⁷ E già Siro Amedeo Chimenz sottolineava che il disprezzo di Beatrice nasceva « non tanto dalla materia degl’insegnamenti scolastici e dai possibili errori [...] quanto dalla indifferenza morale e addirittura malafede dei maestri, di fronte al vero e al falso ».⁹⁸ Da notare infine, riprendendo uno spunto dell’inizio, che questa tirata di Beatrice si ricollega in parte alla tirata con la quale aveva concluso il canto xxvii; segnale che, di là della perfetta strutturazione a dittico, la cantica è percorsa anche da un’altra corrente alternata teologia/etica che ne sostanzia il dettato.

10. Siamo ormai al finale. Beatrice ritorna al discorso dottrinale, con una prima terzina di raccordo (vv. 127-29), e con due altre terzine (vv. 130-35) destinate a discutere il problema del numero degli angeli, che è non infinito, ma elevatissimo, tanto da essere inconcepibile per un essere umano:

Ma perché siam digressi assai, ritorci
li occhi oramai verso la dritta strada,
sí che la via col tempo si raccorci.
Questa natura sí oltre s’ingrada
in numero, che mai non fu loquela
né concetto mortal che tanto vada;
e se tu guardi quel che si revela
per Daniel, vedrai che ’n sue migliaia
determinato numero si cela.

‘Ma visto che ci siamo allontanati molto dal primo argomento (dice a Dante

97. BOITANI, *Canto XXIX*, cit., p. 451.

98. S.A. CHIMENZ, *Il canto XXIX del Paradiso*, Roma, Signorelli, 1952, p. 15.

Beatrice), rivolgi indietro (« ritorci »)⁹⁹ gli occhi della mente verso la strada diritta (la via che porta alla contemplazione di Dio), in modo che possiamo abbreviare l'esposizione di quel che resta, in conformità col tempo rimasto, abbreviato proprio per la digressione morale che s'è interposta nel discorso dottrinale. Il numero degli angeli (« questa natura ») è così elevato (« s'ingrada ») da non poter essere compreso da mente umana né espresso a parole; se pensi a quel che è rivelato per bocca del profeta Daniele (« milia milium ministrabant ei et decies milies centena milia adistebant », *Dan.*, 7 10), vedrai che nelle sue indicazioni si allude a un numero enorme, ancorché determinato.¹⁰⁰ Da notare quel « s'ingrada » (altro vocabolo coniato da Dante), 'sale di gradino in gradino', 'aumenta', che fa da contraltare al "digradare" della filosofia com'è stata descritta da Beatrice al v. 85 (« Voi non andate giù per un sentiero »).

Potremmo quindi osservare che da un lato il canto manifesta un andamento alquanto sinusoidale, dall'altro che anche in questo caso il poeta introduce l'immagine d'una visuale dal basso in alto, che non solo risulta appropriata per le due cantiche nelle quali il Viatore deve salire la montagna del purgatorio e ascendere per i cieli, ma che torna spesso anche in altre sequenze infernali; penso in particolare all'ascensione del profeta Elia e alla già citata vista del mare che si richiude da parte di un Ulisse inabissato. Prelevando un appunto già fatto a proposito del xxvi dell'*Inferno*, direi che Dante spesso ama farci provare, con la sua poesia, un senso di vertigine.¹⁰¹

11. L'ultimo atto del canto (tre terzine, piú il verso di chiusura, vv. 136-45) è destinato all'esaltazione della grandezza di Dio rispecchiata negli angeli:

La prima luce, che tutta la raia,
per tanti modi in essa si recepe,
quanti son li splendori a chi s'appaia.
Onde, però che a l'atto che concepe
segue l'affetto, d'amar la dolcezza
diversamente in essa ferve e tepe.
Vedi l'eccelso omai e la larghezza

99. Per *ritorcere* vd. qui il par. 9.

100. Vd. partic. G. LEDDA, *La guerra della lingua. Ineffabilità, retorica e narrativa nella 'Commedia' di Dante*, Ravenna, Longo, 2002, pp. 297-98. In verità l'esegesi del passo non è affatto pacifica. Per MELLONE, *Il canto xxix*, cit., pp. 210-11, anche il problema del numero degli angeli va inquadrato in dispute scolastiche e l'unica cosa che, secondo HOLLANDER, vol. III pp. 321-22, si può affermare è che Dante non stava dalla parte degli "Aristotelici", per i quali il tal numero è assai limitato.

101. E questo *streben*, questo tendere verso l'alto è in perfetta sintonia con quanto, sulla scorta di Singleton, si osservava sopra, al par. 5, sull'ordine diverso seguito da Dante rispetto alle *summae*.

de l'eterno valor, poscia che tanti
speculi fatti s'ha in che si spezza,
uno manendo in sé come davanti ».

‘La luce divina si rifrange negli angeli¹⁰² in tanti modi diversi quanti sono gli angeli (gli « splendori ») a cui si unisce. Ogni angelo, quindi, riceve il lume della grazia e la facoltà della visione diretta di Dio, secondo un'intensità particolare. Per questa diversità di ricezione, poiché all'atto del conoscere segue l'amore verso Dio, la beatitudine (« d'amar la dolcezza ») è più o meno fervida diversamente in ciascun angelo. Vedi l'altezza sublime e la magnificenza di Dio, il quale, pur rifrangendosi in tanti specchi riflettenti (gli angeli), rimane uno com'era prima di averli creati'.

Notevolissima, in questo caso, una sorta di anticipazione, messa in luce da Bruno Nardi, delle monadi di Leibniz: « Il numero di questi angelici spiriti indicato da Daniele è così grande che esso, come quello delle monadi di Leibniz, sorpassa la capacità della mente umana a determinarlo, sí che può dirsi indefinito. E ognuno di essi, come ognuna delle monadi leibniziane, è uno specchio, differente da tutti gli altri, della prima luce che tutti illumina, ciascuno in modo diverso. E come nella monade leibniziana a potere percettivo è congiunta l'appetizione, così in ciascun angelo all'atto che concepe segue l'affetto e « d'amar la dolcezza / diversamente [...] ferve e tèpe ».¹⁰³

Il canto, che si era aperto con l'esaltazione dell'amore di Dio per le sue creature (« s'aperse in nuovi amor l'eterno amore », v. 18), ora si chiude quasi in modo circolare con l'esaltazione della dolcezza dell'amore delle creature verso Dio (vv. 139-41), dopo esser passato attraverso il resoconto della storia (da quando esiste il tempo) delle cose divine e umane, della superbia, della cupidigia, dell'ignoranza, del merito e della giustizia. E mi pare opportuno sottolineare, anche in questi ultimi versi, la tenacia con cui Dante non rinuncia a descrivere, fidando nella « mente che non erra » (*Inf.*, II 6), e ricorrendo a metafore sempre fascinoso (qui l'immagine è tratta dalla fisica della luce) i *mirabilia* della sua visione.¹⁰⁴

102. In « la raia » ('irradia') il pronome *la* si riferisce alla « natura » del v. 130, ossia all'insieme degli angeli.

103. NARDI, *Il canto XXIX*, cit., p. 201. Per il numero, finito o infinito, degli angeli vd. qui il par. 10.

104. E si notino anche i vari latinismi che arricchiscono il tenore lessicale del canto. Per una lettura attenta ai valori dello stile, vd. partic. MINEO, *Per l'interpretazione del canto XXIX*, cit., e A. BUFANO, *Il canto XXIX del Paradiso*, in *L'A*, a. XXII 1981, fasc. 1 pp. 3-22.

12. Qualche parola di conclusione.¹⁰⁵ Nel *Paradiso* Dante a poco a poco perfeziona la sua conoscenza liberandosi delle false immagini che gl'impediscono di riflettere, come in uno specchio, la luce divina. Quelle immagini che costituiscono il linguaggio dell'allegoria, vengono chiamate "fantasmi" nella tradizione aristotelica; Dante poteva leggere questa dottrina per es. nel commento al *De anima* aristotelico scritto da Avicenna, testo già presente nel *Convivio*. Come Virgilio deve lasciare il posto a Beatrice, così il linguaggio dell'allegoria lascia il posto a quello dell'anagogia. I fantasmi, utili per conoscere i regni inferiori, inferno e purgatorio, diventano un intralcio quando si deve disporre l'intelletto all'illuminazione divina concernente le realtà mistiche del paradiso. Questo mette a durissima prova il linguaggio poetico di Dante, che alla fine è costretto a confessare (*Par.*, xxxiii 142) che « all'alta fantasia qui mancò possa »; ovvero alla fantasia, benché spinta oltre i limiti delle possibilità umane, mancò la capacità di vedere la Luce nella sua rivelazione.

In virtù del mistero dell'incarnazione del Figlio, il cristianesimo è "compimento" del vecchio patto di alleanza fra l'uomo e Dio, ma esso rimane anche e soprattutto promessa, speranza della gloria futura: « le superne cose de l'eternal gloria » evocate in un passo del *Convivio* (II 1 6). È qui che entra in gioco pertanto quella che chiamerei una sorta di sinergia tra figuralismo e anagogia, perché entrambi, alla fine, tendono verso l'eternità.

La *Commedia* è il poema epico cristiano che Dante contrappone all'epica pagana. *L'Eneide*, in qualche modo, è la figura della *Commedia*, che peraltro è anche una sorta di *Bibbia*. Il caso forse più evidente d'imitazione del testo sacro si ha nei tre canti di Cacciaguida (*Par.*, xv-xvii), nei quali Dante ha saldato un testo storico, uno sapienziale e uno profetico (la tripartizione che si riconosce appunto nella Scrittura), amalgamandoli nel segno della poesia. La componente storica, ampiamente sviluppata, riguarda soprattutto le vicende fiorentine degli ultimi due secoli circa, la meno estesa componente sapienziale concerne in particolare il libero arbitrio (ma anche la comunione dei santi e altri aspetti teologici) e quella profetica ha una portata incalcolabile, perché non interessa solo il destino del Viatore, ma anche quello dell'umanità. Passato, presente e futuro convivono come non mai in questo trittico, e acquistano la loro riconoscibilità solo se visti nella prospettiva dell'eterno. Ma anche nel canto xxix il poeta scrive una sorta di *Bibbia*, non solo perché evidentemente procede a una ri-scrittura del *Genesi*, ma anche perché pure la struttura di questo canto dà spazio tanto alle istanze storiche, quanto a quelle sapienziali e a

105. Mi rifaccio in parte a un mio precedente intervento dantesco, ancora inedito, sul figuralismo della *Commedia*.

quelle profetiche. Pertanto direi che il fondamento di questa parte della *Commedia*, non diversamente dal resto dell'opera, ma piú sensibilmente che altrove, è la conciliazione del tempo umano con l'eternità.¹⁰⁶

Il figuralismo continuamente spostato verso l'eternità è dunque un procedimento a tappe, come un viaggio; vorrei dire come la *Commedia* stessa, che è appunto il racconto di un viaggio, la cui meta è la vita eterna; ma l'arrivo a destinazione può avvenire solo dopo che il pellegrino ha sostato il tempo necessario a fare i conti coi fantasmi del passato.

ALFONSO D'AGOSTINO

106. Con una sfumatura diversa PASQUAZI, *Alle soglie dell'Empireo*, cit., pp. 366 e 378-81, scrive che il canto xxix ha carattere conclusivo, perché il pellegrino esce dal tempo per entrare nell'eterno, e dal moto giunge alla quiete dell'Empireo.

CANTO XXX

LA TRANSFORMATIO VIATORIS PER CLARITATEM*

1. Non è un caso che Dante abbia riservato al canto numerato col ternario del numero perfetto tale e tanta materia come l'accesso all'Empireo e il compimento del processo di deificazione, annunciato nel canto 1 e progressivamente calibrato nell'ascesa in una tregenda di cadute tra cecità e visione che qui culmina in una vera e propria prova generale della suprema *visio*, riservata al canto numerato con lo stesso multiplo, ma ulteriormente potenziato col simbolo numerologico della Trinità.¹ Quel che non finisce di stupire è la suprema capacità di sintesi che domina con rigore assoluto la scioccante sequenza dei veri e propri traumi visivo-uditivo-olfattivi a cui viene sottoposto l'*agens* a questo punto della narrazione. La rivelazione della « candida rosa » (*Par.*, xxxi 1) nascosta sotto le « larve » della « fiumana » di luce (xxx 91, 64) non è che uno dei momenti, certo il più sconcertante, di una volontà di sedurre il lettore con una serie di mirabili difformità, immagini comunque condannate *ab aeterno* a essere tutte radicalmente dissimili dalla loro vera realtà che, nonostante la « novella vista » (v. 58) concessa al pellegrino, gli rimarrà, fino alla fine, segregata e occultata in una luce inaccessibile.

Il lettore che si avventura in questo canto deve arrendersi alla verità enunciata *apertis verbis* dal poeta: tutto quello che figura, anche la rosa che si evince improvvisa dai transeunti splendori del « miro gurge » (v. 68), sono solo simboli (« umbriferi prefazi », « larve », vv. 78 e 91), per Dionigi Areopagita « dissimiles similitudines » di un *quid* precluso a qualunque umano accesso.² Il xxx

* *Lectura* tenuta alla Casa di Dante in Roma domenica 27 aprile 2014.

1. Nell'esegesi patristica e medievale il numero 30, in quanto somma di 3 per 10, simboleggia la *aeternae vitae contemplatio* figurata come *perfectio trinitaria* in quanto, secondo Incmaro, « in quo tricesimo numero Decalogi denarius triplicatur quia perfectio fidei atque bonorum operum baptismatis sanctificatione perficitur » (*Explanatio in Ferculum Salomonis*, in *PL*, vol. cxxv col. 827), o, per Ugo di San Vittore, i *triginta gradus ascensionis* di coloro « qui non jam de malo ad bonum transeunt, sed de bono in melius proficiunt » (*De arca noe mystica*, vii, in *PL*, vol. clxxxvi col. 694: cfr. H. MEYER-R. SUNTRUP, *Lexicon der mittelalterlichen Zahlenbedeutungen*, München, Fink, 1987, coll. 692-702; una sintesi dell'enorme bagaglio simbolico del numero 30 in H. MEYER, *Die Zahlenallegorese im Mittelalter*, ivi, 1975, pp. 155-57): contemplazione dell'eternità e perfezionamento battesimale si attagliano assai bene alla visione dell'Empireo e all'assunzione dell'acqua di luce rappresentati in questo canto. Pensa invece a una numerologia beaticiana M. HARDT, *I numeri nella 'Divina Commedia'*, trad. it., Roma, Salerno Editrice, 2014, pp. 263-64.

2. DIONIGI AREOPAGITA, *De coelesti hierarchia*, II 2-5 (vd. la trad. lat. di GIOVANNI SARACENO, in

non fa che mettere in scena una realtà fittizia, già denunciata come tale nel canto proemiale, là dove il poeta scongiurava Apollo di concedergli almeno di segnare nei suoi versi « l'ombra del beato regno » (*Par.*, I 23): niente altro che ombre, larve, effimere immagini sono quelle concesse al viatore. Come vedremo, nemmeno nell'ultimo canto gli verrà donato piú di tanto, anzi solo delle stille, delle tracce di ciò che è stato cancellato dalla memoria (*Par.*, xxxiii 58 sgg.).

Non è un caso che questo canto contenga la piú alta impegnativa poetologica di tutta la *Commedia*:³ la confessione di impotenza induce il poeta a una vera e propria sistematica desistenza dal poetare (« ma or convien che mio seguir desista / [...] poetando », vv. 31-32), essendo dunque ridotto lo statuto dei versi a un residuo verbale, immedicabilmente remoto, per insufficienza dei mezzi, dalla vera realtà del « regno » figurato. Accedendo all'Empireo l'*agens* si trova, di fatto, nell'assurdo di dover figurare un *locus intelligibilis* (« ciel ch'è pura luce: / luce intellettuäl », vv. 40-41), un qualcosa dunque, per definizione, infigurabile con strumenti sensibili. Quella del xxx, piú dei canti precedenti, è una vera e propria *figuratio infigurabilis*,⁴ un paradosso che deve essere sempre tenuto presente dal lettore di questi versi. Per sfidarne intrepidamente le assurdità Dante si arma della teosofia simbolica di Dionigi Areopagita, che proprio delle piú splendide immagini paradisiache faceva l'esempio principe della piú turpe e sublime impotenza dei *symbola* (quelli che Dante chiama, in *Ep.*, xiii 83-84, *metaphorismi*) a restituire l'intelligibile, segregato nella *caligo superlucens* figurata, nel xxx, nel fluente fulgore della « rivera », rivelata da un « fulgor » che fascia e vela per svelarsi e lasciarsi « vedere » oltre il suo « nulla » (vv. 15 e 51).

Il fiume di luce altro non è che mera *dissimilitudo* della « candida rosa », a sua volta dissimile residuo di una poesia letteralmente “terminata” (v. 36), resecata e tagliata per ridurla all'esito minimale del « nulla vedere » enunciato al v. 15, sigla sconcertante ma ineliminabile dell'effettiva materia poetica qui offerta: una materia residuale, rinunciataria, ma proprio per questo, in termini squisi-

Dionysiaca. Recueil donnant l'ensemble des traductions latines des ouvrages attribués au Denys de l'Aréopage, [cur. P. CHEVALLIER,] Stuttgart-Bad Canstatt, Frommann-Holzboog, 1989², vol. III pp. 727-1066, a p. 765). Aveva precocemente intuito presenze dionisiane nel canto (non raccolte dai lettori successivi) L. OLSCHKI, *Sacra doctrina e theologia mystica: il canto xxx del 'Paradiso'*, in GD, vol. xxxvi 1933, pp. 3-23, alle pp. 19-20 (il saggio, anche se un po' datato, risulta tutt'ora fondamentale per l'impianto filosofico, scolastico-neoplatonico, del canto).

3. Cfr. C. BOLOGNA, *Canto xxx*, in *Lect. Dant. Tur.*, *Par.*, pp. 457-72, partic. alle pp. 469 sgg.

4. Cfr. M. ARIANI, *Nota su «figurando il paradiso» ('Par.' xxxiii, 61): umbra lucis, lux infigurabilis*, in *La parola e l'immagine. Studi in onore di Gianni Venturi*, a cura di M.A. et al., Firenze, Olschki, 2011, vol. I pp. 49-63.

tamente dionisiani, sublime e assoluta. Il duplice “nulla” costituisce la premessa metodologica del xxx: ciò che viene salvato dalla memoria annichilita è solo un’ombra dell’intelligibile. È proprio nella confessata insufficienza della scrittura che il poeta tocca i più alti fastigi della sua potenza creativa: denunciandone l’inettitudine ne radicalizza l’insostituibilità, ossia, contro il silenzio apofatico dell’accecante nulla, vale l’intemerata avventura di una poesia che, di fatto, non dice niente di sostanziale, ma affida a quel niente un indelebile splendore di immagini e percezioni, donate al lettore con tutta l’umiltà di un resoconto superstita e nondimeno di accecante ricchezza metaforica e visionaria.

Come in tutti i canti che lo precedono, la resa all’ineffabilità autorizza il poeta a una razionale, ferma, vivida raffigurazione del « nulla »:⁵ il canto xxx risulta costruito su una complessa struttura di piani narrativi determinata dalla continua interferenza del presente dell’*auctor* (*ex abrupto* enunciato, ad apertura di canto, nel collettivo e terreno « noi », analogo al « nostra » di *Inf.*, I 1) col passato dell’*agens* (« mi vinse », v. 11), a sua volta pressato e traumatizzato dalla voce di Beatrice, qui veramente *pura vox*, come nello straordinario momento enunciato ai vv. 38-39, dove i necessari dati informativi forniti al viatore (« Noi siamo usciti fore / del maggior corpo [...] ») risuonano nella mera condizione mentale del pellegrino accecato, una voce cioè che ditta dentro una tenebra, un *flatus vocis* di luce abbagliante nel « nulla vedere »: vero e proprio palinsesto anticipatorio dell’*apex* della *deificatio*, dove ancora una volta un insostenibile eccesso di luce coincide col nulla della visione (« del suo fulgor, che nulla m’appariva », v. 51).

Dante non si ripete mai due volte senza un’intenzione gravida di sensi: la reduplicata *coincidentia oppositorum* (la luce è tenebra, non-vedere significa vedere oltre) andrà considerata la sigla dominante la *ratio* strutturale e diegetica del canto, spazio poetico razionalmente controllato durante il quale al lettore saranno forniti solo dati fittizi, seppur carichi di indicibile potenza mistica. Va ribadita che senza la presenza della lezione di Dionigi Areopagita il xxx risul-

5. Cfr. DIONIGI AREOPAGITA, *De divinis nominibus*, I 5, VII 3; *De coel. hier.*, II 3; *Mystica theologia*, I 2 e III. Ha osservazioni assai fini sull’impostazione mistico-nichilista del canto BOLOGNA, *Canto xxx*, cit., pp. 458 sgg. Del resto Dante non doveva andare molto lontano per trovare una già solida e affermata mistica razionalista del Nulla divino, suffragata come era da una diretta tradizione dionisiano-albertino-tomista: cfr., oltre alla grande, fondamentale monografia di T.-D. HUMBRECHT, *Théologie négative et noms divins chez saint Thomas d’Aquin*, Paris, Vrin, 2005, partic. alle pp. 474 sgg. e 731 sgg., anche le precise indicazioni di R. PADELLARO DE ANGELIS, *La metafisica del nulla*, in EAD., *L’influenza del pensiero neoplatonico sulla metafisica di san Tommaso d’Aquino*, Roma, Abete, 1981, pp. 184-209 (c vd. anche le pp. 105 sgg.).

terebbe incomprensibile, anzi una vera e propria impostura: è invece proprio per la proclamata desistenza da un impossibile realismo poetico che il poeta acquista la vera vista, quella umile e sublime di versi che danno sostanza alle ombre, versi-« larve » paradossalmente potenziati dalla loro stessa inettitudine a ridire le *res visae*. È infatti notevole che lo scatto esperienziale e descrittivo del « vidi » al v. 61 (aoristo della visione occorrente ben sette volte nel canto) succeda alla doppia informativa beatriciana (vv. 38-45 e 52-54) e all'esperienza del « velo » abbagliante (vv. 46-51 e 55-60): nel giro di ventidue versi si intrecciano, alternandosi, *res verbatim relatae* (Dante non è ancora in grado di vedere il luogo empireo descritto dalla guida) e accecamento: la « novella vista » è incendio (« mi raccesi », v. 58) in quanto solo la fascia deificante che lo avvolge consente al *viator* di travedere. In altre parole: la nuova vista è l'esito di un'esperienza meramente sinestetico-sensoriale, la « voce » (v. 37) di Beatrice come ignita (la « fiamma » del « candelo », v. 54) nel « fulgor » che distrugge gli « spiriti visivi » (vv. 46-51) e lascia solo l'abbacinata coscienza di un « nulla » che “appare”, paradossale dionisiano della apofasia mistica che rinuncia a riferire l'irriferribile ma ammantandolo di immagini seducenti quali simboliche « *revelationes [...] occultorum manifestatione* » che inducono gli umili (« *humilium sursumactione* ») alla perfezione delle « *sublimes illuminationes* ». ⁶

2. Il canto si apre, come ha ben visto Corrado Bologna, su una vera e propria vertigine della distanza, l'ennesima provata dall'*agens* nella sua ascesa, ma qui spinta, se possibile, all'apice di una divaricazione tra il « mondo : fondo » (vv. 2 : 6) in cui si trova l'*auctor* e un impensabile luogo, del tutto teorico e distante « forse semilia miglia » da un “dove” immaginario. L'accesso all'Empireo viene preparato con questa inattesa visione tutta mentale e ipotetica, dall'alto dei cieli (vi si proietta l'*auctor* in un residuo istante di identificazione con l'*agens*?), del fondo del mondo (la rima non fa che acuirne la dolorosa antitesi alla celsitudine paradisiaca), come a ricordare al lettore la labilità tutta immaginale e terrena del resoconto celeste che gli si prepara. Lo stingersi del « trionfo » angelico a fronte del « punto che mi vinse » ripropone l'analoga divaricazione tra il divino, remoto *fons lucis*, e la condizione menomata del pellegrino, accecato dagli occhi-specchio di Beatrice, in cui quella luce già estinta ancora risplende con un fulgore insostenibile.

La repentina, inaudita connessione tra « nulla vedere » e « amore » insinua nel canto, come una ferita, tutto il pregresso della relazione tra il poeta e l'A-

6. DIONIGI AREOPAGITA, *De coel. hier.*, xv 9 (vd. la trad. lat. di GIOVANNI SARACENO, cit., vol. III p. 1035).

mata (qui anche, in una zona segretissima di risonanze, un'allusione spettrale e contrastiva della caduta di Francesca):⁷ dalla « donna, che [...] / luce » nello « splendore » della sua « gloria » (*V.n.*, XLI-XLII) all'accecante epifania di *Purg.*, xxx 33 (« vestita di color di fiamma viva »: si noti la coincidenza tra numerologia trinitaria e veste di luce del corpo di gloria), alle tante stazioni fotoscopiche che hanno segnato la figurazione della Guida nell'ascesa, ora, alle soglie del cielo di « pura » luce, si traggono le somme della vicenda nei termini di una vera e propria mistica della « donna di luce »⁸ con tutti i corollari dell'accecamento, dell'ineffabilità e della scarsa (« poca », v. 18) sostanza dei meriti poetici acquisiti (la « loda » che rinvia, con potente e disperata autocitazione, a un luogo preciso del libello giovanile), equiparati al « nulla vedere » provocato dalla smodata (v. 19) bellezza dell'oggetto d'amore. Ossia: il « nulla vedere » corrisponde alla disfatta della poesia (« Da questo passo vinto mi concedo », v. 22), con una rigorosa applicazione della mistica apofatica all'atto impossibile del ridire quanto, paradossalmente, non ha veduto, essendo ora Beatrice il riflesso visibile-invisibile di quel « punto » oramai stinto nella memoria poetica.

La grande confessione metapoetica che segue, piú che un bilancio finale di una lunga fedeltà poetica e intellettuale (« Dal primo giorno ch'i' vidi il suo viso », v. 28), è la necessaria conseguenza di un'applicazione rigorosamente razionale degli effetti pratici di ogni visione mistica: il silenzio, l'ineffabilità, la tenebra e il nulla. La grande rassegna di una vera e propria autobiografia poetica (la « loda », il « dolce riso », il « primo giorno », il « cantar ») non è oramai che l'umbrifero prefazio della nuova poetica dell'ineffabile, una poetica tutta in negativo: la pochezza della loda, il trasmodarsi della bellezza, la resa del comico-tragedo al passo-punto dell'accecamento indotto dal « sole in viso che piú trema », la « mente [...] scema », la desistenza del poeta-*Artifex*-« artista » davanti all'ineffabile « bellezza » (termine che ricorre due volte a poca distanza come stigma della oramai adempiuta divina imprevedibilità di Beatrice).

Anzi, rispetto al passato, il bilancio della pregressa attività poetica risulta deficitario: ben altra è la poetica dell'*assumptio metaphorismorum*, che appunto si fonda su una dichiarata *inopia verborum* (*Ep.*, XIII 83-84).⁹ A sostenere il « ponde-

7. Cfr. C. BOLOGNA, *Il « punto » che « vinse » Dante in Paradiso*, in CT, a. VI 2003, pp. 721-54, partic. alle pp. 745 sgg. Parlava già di « emersione del palinsesto della confessione di Francesca » A. NOFFERI, *La vista e la parola: le trasmutazioni dei referenti. Lettura del canto xxx del 'Paradiso'*, in EAD., *Riletture dantesche*, Roma, Bulzoni, 1998, pp. 115-33, a p. 121.

8. Per le premesse provenzali e stilnovistiche di questo motivo cfr. G. FAVATI, *Inchiesta sul Dolce stil nuovo*, Firenze, Le Monnier, 1975, pp. 152 sgg. e 183 sgg.

9. Sull'assoluta rilevanza di questo luogo a fondamento dell'economia formale e retorica del *Paradiso*, rinvio a M. ARIANI, *I « metaphorismi » di Dante*, in *La metafora*, pp. 1-57.

roso tema » (*Par.*, xxiii 64) non basta piú dunque nemmeno il piú alto stile tragico: « riciso » (xxiii 63), « soprato » e « preciso » (xxx 24 e 30: si noti la semantica della violenza e della ferita, che denuncia la dolorosa afasia poetica), il « cantar » non è piú in grado di terminare l'« ardua sua materia » (v. 36) e dovrà limitarsi a riferire le parole di luce ottenebrante che risplendono nella mente del poeta accecato: come una voce insonorizzata dall'*excessus luminis*, ma tanto piú potente perché salvata dal naufragio della memoria, ora sensibile solo a percezioni sinestetiche di luce e *verba*.¹⁰

L'*agens* trascrive le parole di Beatrice in uno stato di *excessus mentis*: la sua definizione tecnica (« così nel rimembrar del dolce riso / la mente mia da me medesimo scema », vv. 26-27)¹¹ brucia i residui dell'esaurita poetica della « loda » (allusa nel fatidico epiteto « dolce ») nella resa della memoria (il « rimembrar ») al sillabo della *notitia rerum* comunicata da Beatrice nei termini esatti di una definizione di scuola (vv. 37-45):

con atto e voce di spedito duce
ricominciò: « Noi siamo usciti fore
del maggior corpo al ciel ch'è pura luce,
luce intellettuál, piena d'amore;
amor di vero ben, pien di letizia;
letizia che trascende ogne dolzore.
Qui vederai l'una e l'altra milizia
di paradiso, e l'una in quelli aspetti
che tu vedrai a l'ultima giustizia ».

La straordinarietà di questi versi non deve far dimenticare l'asciuttezza denotativa della informazione passata al pellegrino accecato e ammutolito: troppo spesso delibati nel loro esclusivo valore estetico, sono invece il residuo di ciò che il poeta può e sa ricordare, sono l'esito di una *débâcle* poetica, testimoniata da quel « ricominciò » (v. 38), pura e semplice ripresa quasi notarile delle lunghe *prolationes* beatriciane che hanno occupato per intero il canto precedente. La *relata visio* della « prima luce » che « raia » gli ordini angelici (xxix 136 sgg.)

10. Sul *defectus creaturae* di fronte alla divina *lux tenebrosa* cfr. la lapidaria sintesi tomista dell'apofasia dionisiana: « sicut et lumen, si esset cognoscitivum, per se ipsum cognosceret tenebras, non aliunde accipiens tenebrarum cognitionem, quam a se ipsum. Comparatur autem Deus ad creaturas sicut lumen ad tenebras, propter deficientiam creaturarum a divino lumine » (S. THOMAE AQUINATIS *In librum beati Dionysii 'De divinis nominibus' expositio*, cura et studio C. PERA, Taurini-Romae, Marietti, 1950, p. 271).

11. La mistica medievale deriva la teoria dell'*excessus mentis* da DIONIGI AREOPAGITA, *De div. nom.*, I 4-5; VII 2; XII 3.

trova ora il suo corollario nell'avvertenza di un trascendimento non avvertito dai sensi corporali del pellegrino: in stato di *excessus mentis* non ha percepito la fuoriuscita dal « maggior corpo al ciel ch'è pura luce » (v. 39), un accesso estatico, di cui il poeta ha smarrito il ricordo.

L'inavvertito *déplacement* dal Primo Mobile all'Empireo è l'esito di una condizione di accecamento e smarrimento¹² necessaria a trasferire il pellegrino da una dimensione fisica (i cieli) a una metafisica: il Primo Mobile è ancora un cielo materiato di quintessenza eterea,¹³ e dunque, per la prima volta in tutta la *Commedia*, l'*agens* ha abbandonato il mondo per essere introdotto in un non-luogo, negli *ipermundia* empirei, il « ciel » (ma il termine è improprio se raffrontato ai nove cieli veri e propri, ma è calcolata spia dell'inadeguatezza del linguaggio residuale rimasto al poeta) « ch'è pura luce », dove la copula ha il sapore paradossale di una definizione impossibile, trattandosi ora non piú della luce fisica, fino a questo punto da Dante sperimentata sensibilmente, ma di un « lumen intelligibile » pensabile e percepibile solo « manifestae imaginis ratione »,¹⁴ che lo accoglie in uno stato di *abalienatio* di tutti i sensi.¹⁵

La poesia, impotente, si arrende al contenuto del tutto denotativo dell'informativa beatriciana: l'indice delle *videndae res* (« Qui vederai [...] ») non lascia spazio a nessuna considerazione di passaggio: la mera informazione, traudita da un pellegrino accecato e vinto, cede *ex abrupto* alla *deificatio*, necessaria per consentire a un corpo l'*accessus ad Empyreum*. La violenza del lampo che distrugge gli « spiriti visivi » (altra informazione tecnica, non una circonlocuzione eufemistica), e che riduce il *voyant* in uno *status privationis* fisico (anche « priva » è *terminus technicus*, palesemente allusivo alla condizione di *privatio mentis*

12. Giustamente S. BELLOMO, *Il canto xxx del 'Paradiso'*, in *LA*, n.s., n. 8 1996, pp. 41-56, a p. 52 n., scorge nel v. 25 un'allusione al pipistrello aristotelico (*Metaphysica*, II 1, 993b 9-11): afferma Tommaso che « sunt autem maxime cognoscibilia secundum naturam suam, quae sunt maxime in actu, scilicet entia immaterialia [...] quae inter omnia sunt maxime manifesta secundum suam naturam, sicut se habent oculi nictycoracum ad lucem diei, quam videre non possunt, quamvis videant obscura » (S. THOMAE AQUINATIS *In 'Metaphysicam' Aristotelis commentaria*, cura et studio M.-R. CATHALA, Taurini, Marietti, 1915, p. 98): nella tenebra del « nulla vedere » gli occhi dell'*agens* potranno conoscere l'immaterialità empirea *secundum naturam suam*, ma solo per la grazia di una « novella vista » (v. 58).

13. Cfr. E. GRANT, *Planets, stars and orbs. The medieval cosmos (1200-1687)*, Cambridge, Cambridge Univ. Press, 1996, vol. I pp. 492 sgg., e M.-P. LERNER, *Il mondo delle sfere*, trad. it., Firenze, La Nuova Italia, 2000, pp. 58 sgg.

14. DIONIGI AREOPAGITA, *De coel. hier.*, IV 4-5 (vd. la trad. lat. di GIOVANNI SARACENO, cit., vol. I pp. 169 e 172).

15. Su questa tipica stazione dell'ascesa mistica (il *raptus per lucem*) cfr. RICCARDO DI S. VITTORE, *Benjamin major*, v 5 (si ricordi che a questo testo Dante rimanda in *Ep.*, XIII 80). Cfr. M. MOCAN, *Larca della mente. Riccardo di San Vittore nella 'Commedia' di Dante*, Firenze, Olschki, 2012.

del mistico), è la violenza stessa constatata da Tommaso d'Aquino per il *raptus Pauli*,¹⁶ qui evocato con una precisa citazione scritturale (*Act.*, 26 13) che ha il sapore di un'autoinvestitura, ma che non lascia niente di immune (« lasciommi » ha il sapore di un referto della prostrazione corporale di ogni *status extaticus*, indotta da una resa passiva all'invasamento della luce) alla percossa di luce (vv. 46-51):¹⁷

Come súbito lampo che discetti
li spiriti visivi, sí che priva
da l'atto l'occhio di piú forti obietti,
cosí mi circumfulse luce viva,
e lasciommi fasciato di tal velo
del suo fulgor, che nulla m'appariva.

Si avverta che questi sei versi inseriscono la percossa deificante della « luce viva » (dove l'aggettivo ha il valore tecnico di luce che dona al corpo la nuova vita del *corpus gloriosum*) in un risuonare tutto mentale (« dentro a me ») dell'informatica beatriciana, che continua nella sua impassibile mappatura dell'accoglienza empirea (« Sempre l'amor [...] », vv. 52 sgg.), un'impersonale scansione dei *gradus accessus*: il discorso della Guida è interrotto da una didascalia in prima persona (è l'*auctor* che si insinua nel resoconto, come nei testi mistici medievali dove c'è quasi sempre un umile trascrittore dell'esperienza del visionario il quale, in quanto tale, non è in grado di scrivere quanto ricorda), di un'oltranza, però, inaudita, per il potenziamento dello stato citazionale (denunciato dal ricalco letterale del « circumfulse ») in una *notitia illuminationis* che dota il pellegrino di una veste di luce, di una fascia-velo fatta di pura, abbacinante fulgenza, miracoloso anticipo del corpo di gloria destinato a ogni beato accolto in paradiso.¹⁸ Il « nulla vedere », che ne consegue necessariamente, oltrepassa il

16. Cfr. THOM. AQ., *Summa Theol.*, II^a-II^{ae} qu. 175 (*De raptu*) a. 1.

17. Qui siamo davvero molto vicini al luogo sopra cit. del *Benjamin maior*: « Magnitudine admirationis anima humana supra semetipsam ducitur, quando divino lumine irradiata [...] tam vehementi stupore concutitur, ut a suo statu funditus excutiat et in modum *fulguris* coruscantis [...] in ima deicitur, tanto sublimius [...] » (cito dall'ed. approntata da M.-A. ARIS, *Contemplatio. Philosophische Studien zum Traktat 'Benjamin maior' des Richard von St. Victor*, Frankfurt am Main, Knecht, 1996, p. [129]). Sulla teologia della percossa di luce rinvio a M. ARIANI, *La teologia della luce in Dante*, in *Le teologie di Dante*, a cura di G. LEDDA, Ravenna, Centro Dantesco dei Frati Minori Conventuali, i.c.s.

18. L'allusione odisseica (« catun si fascia di quel ch'elli è inceso », *Inf.*, xxvi 48) si insinua nell'insistita connotazione igneo-luminosa della *vestis luminis* che avvolge i beati (« quasi animal di sua seta fasciato », *Par.*, viii 54; « la letizia che mi fascia », *Par.*, xxvi 135) e sembra alludere a una qualche oscura eco del *fundus universi* (*Inf.*, xxxii 7-8) nell'abbacinante *processus deificationis* concesso al pellegrino. Cfr. M. ARIANI, *Abyssus luminis: Dante e la veste di luce*, in *RiLI*, a. xi 1993, fasc. 1-2 pp. 9-71. Non

precedente paolino in quanto prepara la mistica passività del *viator* a una *transmutatio* che gli permetterà, dotato di « novella vista », di vedere, e dunque riferire, quanto era stato negato all'illustre predecessore.

È questo un luogo di assoluta tecnicità mistica, in quanto l'attimo dell'*apex mentis* (esattamente scandito in quel « tosto » che ne denuncia l'istantaneità) si esplica qui in tutte le sue piú canoniche componenti: la cecità e il silenzio del mistico, la sua riduzione a un organo senziente passivo, ricevente l'informativa del miracolo (« dentro a me ») e il velo della fascia promozionale che lo eleva a uno stato non voluto né previsto di *alienatio*.¹⁹ La passiva ricettività dell'*agens* è sottolineata dalla sproporzione tra gli effati di Beatrice (che, lo si ricordi sempre, gli risuonano « dentro », dunque in uno stato ulteriore di sordità fisica) e la notizia, inserita dall'*actor*, della *deificatio* subita dall'*agens*: quattro terzine contro due, e con un diverso statuto espressivo, tutte mentali quelle pronunciate dalla Guida, tutte visivo-auditive (di impianto squisitamente metaforico-sinestetico) quelle intercalate dal narratore.²⁰ L'effetto è di una prolungata sinestesia: tutti i sensi, benché temporaneamente distrutti nel pellegrino, cospirano a definire l'*apex mentis* come un'irriferribile sonorità luminosa, una luce sonora che trafigge, discetta, ammutolisce, ma, nel contempo, trasforma, eleva, deifica l'annichilito soggetto della visione.

Le « parole brevi » (v. 56) denunciano lo statuto di mistica *brevitas* di questi versi, sovraordinati da una ricerca di ellitticità, sintomatica della difficile condizione della memoria dell'autore a riconnettersi con quell'attimo irriferribile. Lo stato di tensione è tale da insinuare quasi una sorta di magia verbale metamorfica: al penetrare, « dentro » il pellegrino, della formula beatriciana, in simultanea (« Non fur piú tosto [...] », v. 55) l'*agens* si sente « sormontar » oltre se stesso, con un perfetto sdoppiamento (« io compresi / me sormontar di sopr' a mia virtute », vv. 56-57) tra il resoconto *post eventum* dell'esperienza (di cui solo il narratore è responsabile) e l'attimo irriferribile della promozione deificante.

Tutta la violenza annichilente del « fulgor » viene ora obliterata da uno stato novello di visionarietà: dall'ottenebramento di tutti i sensi, oramai trasvalutati nella potenza dei *sensus spiritalis*,²¹ si afferma, per l'ennesima volta, il

sarà forse un caso che una singolare convergenza dei motivi del non-vedere, della lode e del velo, caratterizzanti i punti nodali del canto, si trovi anche in DIONIGI AREOPAGITA, *Myst. theol.*, II.

19. Sul concetto di *apex mentis* cfr. E. VON IVÁNKA, *Platonismo cristiano. Recezione e trasformazione del platonismo nella patristica*, trad. it., Milano, Vita e Pensiero, 1992, pp. 246-77.

20. Anche la « loda » di Beatrice aveva prima subito diverse, significative interruzioni simmetriche « all'interruzione del *continuum* del vedere », giusta le acute osservazioni di NOFERI, *La vista e la parola*, cit., pp. 122 sgg.

21. Sui *sensus spiritalis* rinvio a M. ARIANI, *Dante, la "dulcedo" e la dottrina dei « sensi spirituali »*, in

primato della « vista », ora rinata, letteralmente, ignita (« mi raccesi »):²² il « vi-di lume » che ne consegue (dove l'io narrante coincide finalmente con l'io narrato) segna una svolta repentina nel canto, che da resoconto della condizione necessaria alla visione passa, con scarto ecfrastrico, alla *descriptio paradisi*, concessa in esclusiva all'uomo di luce: Dante era già nell'Empireo, ma fino a questo momento, sulla ribadita sigla del « nulla » dei vv. 15 e 51, non ha visto niente: solo la *novitas* apocalittica (nel senso di rivelazione ultima, enunciata *apertis verbis* negli « aspetti » dei beati, veri e propri “umbriferi prefazi” dell'ultimo Giudizio, vv. 44-45) della « vista », la sua vera e propria accensione da fine-mondo (« mi raccesi ») gli spalanca i *mirabilia*, finalmente immune da ogni altra luce pregressa e presente.

Si noti l'ennesima occorrenza, anche se in forma aggettivale, di *nulla* (v. 59): la « nulla luce », dopo il « nulla vedere » e il « nulla m'appariva », palesa lo stadio liminare della visione. Non inganni il resoconto verbale, imbastito *post factum*, dal narratore-trascrittore, di uno spettacolo di luce che tra poco si rivelerà come un'ombra, un'illusione, una prefazione a un qualcosa che ancora non si è rivelato. In termini di mistica dionisiana, il nulla divino si dà, correttamente, per *dissimiles similitudines*, come la fiumana di luce che si staglia, a occupare l'intera continenza visiva, nella « novella vista » del pellegrino, singolare entità corporale-spiritale rastremata nella perentorietà del « vidi », che riduce l'*agens* a un'esclusiva funzione di occhio-specchio (vv. 85-86) dilatato all'incontinenibilità dello spettacolo donato dalla Grazia.

3. Anche la descrizione della « rivera » di luce, estesa per tre terzine (vv. 61-69),

e vidi lume in forma di rivera
fluvido²³ di fulgore, intra due rive

Miscellanea di studi in onore di Claudio Varese, a cura di G. CERBONI BAIARDI, Manziana, Vecchiarelli, 2001, pp. 113-39.

22. Sul concepimento di questa metafora avrà avuto il suo peso il trovarsi dell'*agens* nel « cielo Empireo, che è a dire cielo di fiamma o vero luminoso » (*Conv.*, II 3 8): sull'antica etimologia del cielo di fuoco e le sue implicazioni cosmoteologiche cfr. il sempre fondamentale B. NARDI, *La dottrina dell'Empireo nella sua genesi storica e nel pensiero dantesco*, in *Id.*, *Saggi*, pp. 167-214, partic. alle pp. 175 sgg. Sul simbolismo del fuoco come *tearchica imago* per eccellenza, « *sensibilis imago divinae operationis* », cfr. DIONIGI AREOPAGITA, *De coel. hier.*, XV 2 (trad. lat. di GIOVANNI SCOTO ERIUGENA, in *Dionysiaca*, cit., vol. III p. 1000).

23. Ho difeso questa variante, rispetto a *fulvido* del testo di Petrocchi, sulla base di una ricca e lunga tradizione del *topos* del fiume di luce, in M. ARIANI, *Nota su Dante, Par. xxx 62 (fulvido[-fluvido] di fulgore)*, in *Studi di italianistica per Maria Teresa Acquaro Graziosi*, a cura di M. SAVINI, Roma,

dipinte di mirabil primavera.

Di tal fiumana uscian faville vive,
 e d'ogne parte si mettien ne' fiori,
 quasi rubin che oro circunscrive;
 poi, come inebriate da li odori,
 riprofondavan sé nel miro gurge,
 e s'una intrava, un'altra n'uscìa fori,

viene immediatamente confutata dall'esegesi di Beatrice che, in quattro terzine, ne annichila la consistenza in meri « umbriferi prefazi » del « lor vero » (v. 78). La collisione tra le *res visae et relatae* e la loro impietosa confutazione apocalittica (nel senso proprio di rivelazione ultima) risulta tanto piú forte per la potente *evidentia* icastica delle immagini-ombre offerte alla vista del pellegrino: il fiume di luce fluente, il *locus amoenus* delle sue « rive dipinte », le faville-angeli e i fiori-beati, l'*ebrietas* sinestetica della luce e degli « odori », lo sprofondamento in un illimitato « miro gurge », fissano l'effimera smaglianza di un *mundus pictus* tracciato dal *Deus pictor* (« Quei che dipinge lí [...] », *Par.*, xviii 109), che lo offre al « difetto » (v. 80) ancora non superato della vista di chi contempla tanta divina *largitas*.

Ma solo di questo si tratta, come subito Beatrice si affretta a chiarire: applicando con rigore la teologia dionisiana del simbolo apofatico, ciò che viene offerto a occhi umani, seppur promossi dal temporaneo stato di gloria della *deificatio*,²⁴ niente altro è che dissomiglianza, ombra, prefigurazione. Il repentino precetto rituale del battesimo empireo (« ma di quest' acqua convien che tu bei »), subito contrapposto alla meraviglia del *viator*, nei vv. 70-74 tradisce, col lemma « notizia », la natura transeunte della fiumana, che non deve essere tesaurizzata nella sua pur splendida superficie letterale, ma deve essere confutata e compresa nel suo « vero » con un'ulteriore stazione iniziatica: solo il mistico *potus* gli darà la vera *notitia* di quanto vede.

La doppia didascalia (« cosí mi disse [...] anche soggiunse », vv. 75-76) sottolinea la precarietà della visione con il di piú di una puntigliosa esegesi confutativa di quell'effimero *splendor luminis*. L'uso attentamente calibrato dei termini tecnici è indizio di questo spasmodico, calcolatissimo *accessus ad Empyreum*: quello della « riviera » è solo « lume », è solo il riflesso della *lux* divina, in sé preclusa ai sensi.²⁵ Tutto il lessico della visione cospira a questo sottile sabotag-

Aracne, 2002, pp. 3-14, da integrare con Id., «Metafore assolute»: emanazionismo e sinestesia della luce fluente, in *La metafora*, pp. 193-219.

24. Di fatto l'*agens* indossa temporaneamente l'angelica « clara vestis et ignea » quale « imago Deiformitatis » (DIONIGI AREOPAGITA, *De coel. hier.*, xv 4, trad. lat. di ERIUGENA, cit., vol. III p. 1011).

25. La canonica tripartizione *lux-lumen-splendor*, ben nota a Dante (*Conv.*, III 14 4-5), è esposta da

gio del vano splendore esibito dal paradiso: il fulgore, la primavera, i rubini, i topazi, il *topos* stesso del *pratum ridet* (v. 77),²⁶ denunciano la superba tessitura retorica come transeunte *velamen* figurale di riflessi e ombre. La tensione tra *ekphrasis* e sua cristiana *confutatio*, tra la magnificenza delle *res visae* e il rigore del disincanto (« son di lor vero umbriferi prefazi »), non viene sanata dalla rassicurante postilla beatrixiana sul perdurante « difetto » delle « viste » non ancora adeguatamente « superbe ».

L'ennesima occorrenza della metafora del « fantin » (vv. 82 sgg.) denuncia lo stato di non ancor perfetta *deificatio* in cui è còlto il pellegrino: il *defectus* sta nelle « bassezze terrestri delle immagini »,²⁷ nell'inoxia di tutti gli *umbracula rerum* (come li definisce Alano di Lilla) concepibili dall'immaginazione umana.²⁸ *Deus pingit* per amore verso l'uomo, ma « nessuna luce lo può esprimere », tutte le descrizioni essendo « sconvenienti » di fronte alla divina imperscrutabilità.²⁹ Sedotti dallo splendore della primavera paradisiaca tanti lettori ne hanno decantato l'icastica bellezza, ma senza avvertire che di *splendor*, appunto, si tratta, di riflessi di una luce che si dà al pellegrino solo come *umbra* di se stessa. Gli « umbriferi prefazi », del resto, non sono altro da ciò che resta nella memoria dell'« ombra del beato regno » (*Par.*, I 23): l'invocazione ad Apollo perché lo doti dei mezzi sufficienti a raffigurare l'infigurabile (ivi, vv. 13 sgg.) si svela ora per quello che era nel proemio, un dono di mezzi comunque impropri e insufficienti.

Tanto più è vivida di colori retorici l'effimera *manifestatio* del gaudio paradisiaco, tanto più ne è distante la verità: « se dunque le negazioni sono vere nei riguardi delle cose divine, mentre le affermazioni non si adattano al mistero delle cose arcane, ne segue che il metodo di descrivere per mezzo di cose dissimili sia quello più conveniente alle cose invisibili ».³⁰ Solo la negazione è vera: la calibratissima scansione « nulla vedere » (v. 15) > « nulla m'appariva » (v. 51) > « nulla luce » (v. 59) > « vidi » (v. 61) già aveva sottilmente insinuato la

BARTOLOMEO DA BOLOGNA, *De luce*, I 1 (vd. *Tractatus de luce fr. Bartholomaei de Bononia*, ed. I. SQUADRANI, in « *Antonianum* », a. VII 1932, pp. 201-38, 337-76, 465-94, alle pp. 230-31).

26. Cfr. ARIANI, *Lux*, p. 288-89.

27. DIONIGI AREOPAGITA, *De coel. hier.*, II 2 (vd. ID., *Gerarchia celeste*, in *Tutte le opere*, trad. di P. SCAZZOSO, intr., pref., parafrasi, note e indici di E. BELLINI, Milano, Bompiani, 2009, pp. 77-172, a p. 89).

28. C'è una forte assonanza con quanto afferma ALANO DI LILLA, *Anticlaudianus*, I 124 sgg., sulle umbratili realtà intelligibili del paradiso (cfr. ARIANI, *Lux*, pp. 71-72 e 328 sgg.). Per altre attinenze di Alano in questo canto cfr. P. DRONKE, *Symbolism and structure in 'Paradiso' 30*, in « *Romance Philology* », vol. XLIII 1989, pp. 29-48, alle pp. 31 sgg.

29. DIONIGI AREOPAGITA, op. e l. cit. (vd. trad. it. cit., risp. pp. 83 e 82).

30. Ivi, l. cit. (vd. trad. it. cit., p. 84).

precarietà dei mezzi concessi al pellegrino. La trionfale affermazione, apparentemente risolutiva della pregressa difficoltà del “nulla”, del « e vidi » (esito epicizzante di una doppia consecutiva prolungata per sei versi, a indicare l’apice insostenibile della tensione figurativa), altro non è che una stazione intermedia, certamente obbligata, di un *iter* di rivelazione che prevede stadi di illusoria fascinazione figurale, come quella, mirabile, del giardino paradisiaco. Il lettore deve rendersi conto di trovarsi davanti a un discorso sottotraccia, fatto di radicalismo cristiano, di rivelazione da fine-mondo,³¹ di confutazione di ogni effimero splendore per un rigorismo autoesegetico severamente applicato dall’*auctor* ai confusi ricordi della sua esperienza mistica.

E c’è comunque, in quel « miro gurge » (tessera virgiliana trasvalutata in visionaria oltranza immaginativa),³² il sospetto di una abissalità imperscrutabile che subito Beatrice denuncia nell’impietoso disincantamento della « novella vista » appena acquisita. La rima *topazi : prefazi* segna emblematicamente l’ironia anticonsolatoria di Beatrice, qui in funzione, quanto mai, di madre superba che educa il « fantin » alla effimera realtà celata dietro la « bella menzogna » della seduzione immaginifica: gemme-ombre, come *umbrae lucis* sono *phantasmata* percepiti dalla « novella vista », che qui si svela come transeunte e inetta a travedere. Il « convien che tu bei » è severo, come nella prima, duplice immersione nei fiumi purgatoriali, là dove già Beatrice si era mostrata nella sua altera funzione didascalica e iniziatica: ora è il momento del *potus spiritalis* in cui si adempiono le aspersioni e i bagni rituali del secondo regno, prefigurazioni della suprema purificazione nella luce fluente del divino Fonte.³³

4. La forte istanza paolina attestata dal « circumfulse » del v. 49 anticipa la riemergenza del motivo del *parvulus* (il « fantin » del v. 82), ossia del *vir insipiens* non ancora compiutamente libero dalla *stultitia* di questo mondo:³⁴ anche in

31. Cfr. BOLOGNA, *Canto xxx*, cit., pp. 468 sgg.

32. Cfr. A.L. ROSSI, « Miro gurge » (*Par.* xxx, 68): *Virgilian language and textual pattern in the river of light*, in DS, vol. ciii 1985, pp. 79-101 (saggio, per altro, assai poco sensibile ai risvolti mistico-visionari del passo studiato); cfr. anche ID., « A l’ultimo suo »: *Paradiso’ xxx and its Virgilian context*, in « Studies in Medieval and Renaissance History », a. iv 1981, pp. 39-88.

33. Sul *viator sitiens* (*Eclii*, 26 15) e la bevanda pneumatica (*I Cor.*, 10 4: « et omnes eundem potum spiritalem biberunt, bibebant autem de spiritali »; DIONIGI AREOPAGITA, *Ep.*, ix 1: « fontes aquarum emanantes [...] claritatibus processivas luminis generationes », trad. lat. di GIOVANNI SARACENO, in *Dionysiaca*, cit., vol. iv pp. 1480-578, a p. 628) cfr. ARIANI, *Lux*, pp. 330 sgg.

34. Gli esegeti (cfr. la pur puntuale lettura di R. HOLLANDER, *Paradiso’ xxx*, in SD, vol. lx 1988, pp. 1-33; poco inclini ad analoghe suggestioni A.M. CHIAVACCI LEONARDI, *Il canto xxx del ‘Paradiso’*, in ParL, a. xxvi 1975, pp. 3-34, e S. CRISTALDI, *Paradiso’ xxx-xxxI. Profili oltre il tempo e lo spazio*, in *Esper. dant.*, Par., pp. 285-302) hanno mancato di connettere il « circumfulsit » di *Act.*, 26 13, con la

stato di *deificatio* l'*agens* non è immune da una condizione di minorità, la finitezza del pondo corporale che comunque ne limita la « vista ». La metafora dello specchio (v. 85) fa ora di quel peso ineliminabile un corpo, fisico e spiritale, tutto-occhio: gli « occhi-spegli » sono il solo organo in grado di aprirsi alla luce della rivelazione ultima, luce apocalittica che spalanca al corpo-specchio un'ulteriore immagine del paradiso, da fiume a rosa, da una linearità discensiva fatta di luce fluente a una « circular figura » (v. 103), un anfiteatro di luce che è anche una « rosa sempiterna / che si digrada » (vv. 124-25). Un più alto grado di comprensione viene figurato sinesteticamente con una densissima intrusione di immagini metamorfiche: l'Empireo si tramuta col tramutarsi deificato del corpo-occhio in cui si rispecchia, *phantasticus mundus* svelato all'alta fantasia.³⁵ Il repentino e visionario dislocamento geometrico, dalla linea al cerchio (dalla « rivera » alla « rosa », da « lunghezza » a « tonda », v. 90), denuncia lo stato transeunte, in quanto meramente metamorfico, di simili immagini teofaniche, tanto più a contatto (in quanto ne dipende: « prende quindi vivere e potenza », v. 108),³⁶ anche se di « riflesso » (v. 107) con una entità invece invariabile e fisica come il Primo Mobile, speculare alla « circular figura » per il dilagare del « raggio » divino sulla sua cima (« sommo », v. 107): una plaga dunque, tra intelligibile e materiale, di luce su luce, trasparenza su trasparenza, ma con due statuti diversi, l'uno, l'Empireo mutabile ed effimero in quanto complesso di immagini percepite da occhi umani, l'altro stabile e sensibilmente delineabile nella sua imperitura funzione cosmologica.

Si deve dunque portare un'attenzione speciale a quanto il poeta qui cerca di

straordinaria *transformatio per claritatem* enunciata a chiare lettere da PAOLO, II Cor., 3 18 (« revelata facie gloriam Domini speculantes, in eandem imaginem transformamur a claritate in claritatem », da confrontare col « Fulgebunt iusti » di Sap., 3 7), formula che definisce perfettamente la condizione di passiva *deificatio* dell'*agens*, al quale la *transformatio* non concede di vedere più che le *imagines* della *Gloria Dei*, in quanto ancora *parvulus* che vede « per speculum in aenigmate » (I Cor., 13 11-12): solo nel canto xxxiii al « parvol » verrà concessa una seppur solo attimale *sapientia divinarum rerum*. Per le potenti istanze paoline di questo canto rinvio ad ARIANI, *Lux*, partic. pp. 131 sgg., 241 sgg., 279 sgg., 343 sgg. (ma passim).

35. Cfr. RICCARDO DI S. VITTORE, *Benjamin maior*, III 21 (vd. ed. cit., pp. 79-80): su questo straordinario testo, essenziale per comprendere la *ascensio ad altiora* di Dante, cfr. M. ARIANI, *Introduzione al 'Paradiso'*, in RSD, a. VIII 2008, pp. 3-41, alle pp. 22 sgg.

36. È giusto rinviare a *Par.*, xxviii 41-42 (« Da quel punto / dipende il cielo e tutta la natura ») e ad Aristotele, *Metaph.*, XII 7, 1072b, come vuole P. SHAW, *'Paradiso' xxx*, in *Cambridge readings in Dante's 'Comedy'*, ed. K. FOSTER and P. BOYDE, Cambridge, Cambridge Univ. Press, 1981, pp. 191-213, a p. 193, ma quelle nozioni di vita e potenza hanno un forte sapore neoplatonico, come risulta da DIONIGI AREOPAGITA, *De div. nom.*, VI (trasmissione della vita divina a tutti gli esseri); *De coel. hier.*, III 2-3 (potenza divina in forma di luce che riempie le creature); la potenza divina è deificante: *De div. nom.*, I 3-4; *De coel. hier.*, I 1.

farci capire, pena, altrimenti, una serie di equivoci molto spesso fuorvianti per lettori che non vanno oltre la lettera del testo: l'improvviso svestirsi (v. 92) della propria prima apparenza (v. 92) in un'altra « sembianza » (v. 93) non rivela affatto la vera essenza della « rivera »; da sotto le « larve » (v. 91) si smaschera cioè una nuova *figuratio*, certo più alta e compiuta, apparentemente più stabile della precedente, ma pur sempre un « riflesso » di un qualcosa che non si rivela mai. La rigorosa calibratura del lessico tecnico della teologia della luce³⁷ la dice lunga sulle vere intenzioni di Dante: l'inno allo « splendor » di Dio (vv. 97-99), la postilla sul « lume » che « visibile face » l'invisibile (vv. 100-2), il « raggio », il « riflesso » e il « lume » che ne è soprastato (v. 112), indicano con precisione lo statuto figurale e imaginale della « circular figura » scaturita da « sotto [le] larve » della « rivera »: mai è detto che vi si faccia « visibile » (v. 100) la divina *lux*, ma solo la sua impercettibile emanazione (*lumen*) e, finalmente, la sua manifestazione sensibile (lo *splendor* del *radius*, vv. 97 e 106), che l'*agens* è ora in grado di accogliere nello specchio degli occhi. Solo con questa premessa è possibile comprendere il senso dei vv. 88-90:

e sí come di lei bevve la gronda
de le palpebre mie, cosí mi parve
di sua lunghezza divenuta tonda.

Dunque: gli occhi possono accogliere quel riflesso del riflesso e farsene specchio (con una mistica catottrica di rifrazioni multiple) solo riempiendosi della luce fluente della « rivera », alla lettera bevuta come corpo-occhio che se ne intride. La dilatazione dell'organo ricevente viene espressa con la singolare, inaudita circonlocuzione della « gronda / de le palpebre », alla lettera le ciglia che bordano quelle « palpebre » che dovrebbero proteggere dall'eccesso di luce gli occhi dilatati a *specula* (« specchi ») per essere pervi ad accogliere senza resistenza la *lux fluens* derivata dall'impercettibile Fonte. Si noti bene: dell'organo sizziente si dà una nominazione doppiamente indiretta, circonlocutoria, dalle ciglia alle palpebre agli occhi (questi ultimi enunciati proletticamente al v. 86 ma già oramai designati come « specchi »), come se questi ultimi fossero, e lo sono, la parte più fragile dell'organo che beve l'acqua di luce. Si vedrà, tra poco, che solo Dionigi Areopagita ha segnato il senso vero di quelle strane palpebre e ciglia che bevono: se si sottovaluta, come molti interpreti che lo considerano un mero *escamotage* retorico, il senso di quel « bevve » considerandolo una mera metafora esornativa di sostituzione (comunque di incalcolabile peso in un canto come questo così trapunto di vertiginose sinestesi), si

37. Cfr. ARIANI, *Lux*, pp. 103 sgg.

smarrisce totalmente il senso della mistica cerimonia del *potus spiritalis* qui messa in scena (con le ciglia in funzione di bocca, per il sizio che beve luce con gli occhi).

Per una corretta comprensione occorre non dimenticare mai lo stato corporale del pellegrino, un corpo di luce ma pur sempre un corpo, dotato, oltre che dei *sensus spiritales*, dei suoi sensi materiali che, seppur trasvalutati dalla *deificatio*, rimangono attivi anche nell'Empireo. Il poeta avrebbe potuto riusare il fatidico *vidi* (col quale gli esegeti, unanimi, spiegano scolasticamente quell'enigmatico « bevve ») per l'ennesimo spettacolo allestito dal *Deus pictor* che lí agisce come supremo artista-*Artifex* di illusioni fantastiche. In realtà qui assistiamo a una riconsacrazione delle ciglia (la « gronda de le palpebre ») e a una letterale assunzione dell'acqua di luce fluente, che « immegli » gli occhi-specchi altrimenti inetti a riempirsene, con una lenta scansione rituale, appunto le ciglia che bevono contornando le palpebre spalancate sulla mistica *dilatatio* degli occhi-specchi.

La strana circonlocuzione (stilata in basso-sublime *stylus humilis*, con quella assai poco nobile « gronda »: se ne vedrà piú avanti il senso profondo) fa sí che l'atto del bere assommi in sé, simultaneamente, una stratificazione di significati che va attentamente decrittata: il corpo-occhio (designato dalla altrimenti superflua « gronda », parte per un tutto che trascende il mero organo della vista) beve realmente di quella luce fluente, trasforma cioè se stesso in quella luce perché solo così facendo può “vedere” (v. 102, preceduto dal triplice, trionfante « vidi » dei monorimici vv. 95-99) quanto si cela dietro le « larve » della prima « apparenza ». Bere significa dunque tramutarsi in un mistico organo percettivo-ricettivo capace di riempirsi per mistica passività dei raggi di quello *splendor* radiale che gli cade addosso direttamente da Dio. La formularità dell'insorgenza innica (« O isplendor di Dio, per cui io vidi », v. 97)³⁸ definisce il “tipo”, se così si può dire, di luce ingerita (quella del « raggio », dunque il riflesso di un riflesso della vera luce, in sé inattingibile) e rende palese che l'atto del travedere consegue immediatamente al pieno assorbimento fisico (è la corporeità insita in quella metonimica e sineddochica gronda delle palpebre che beve!) dell'« onda », sublime metafora con la quale, già altrove nella terza cantica,³⁹ Dante ha tentato l'impossibile, di designare cioè l'impensabile, in-

38. Formularità già esibita in *Purg.*, xxxi 139: « O isplendor di viva luce eterna », cui segue, significativamente, il ricordo della fonte Castalia e di chi vi « bevve », in un contesto di *umbra lucis* (con la triplice rima su *ombra* : *ingombra* : *t'adombra*), a indicare una profonda solidarietà di metafore e situazioni quando Dante denuncia la sua incapacità a ridire l'oltranza della luce divina.

39. Sulle metafore equoree quali vettori essenziali della mistica della luce fluente cfr. ARIANI, “Metafore assolute”, cit., pp. 214 sgg.

concepibile transito dalla *lux*, in sé inaccessibile, alla sua manifestazione percepibile coi sensi. Bere significa dunque gustare la pienezza di un riflesso, una sete finalmente saziata: non si sottolineerà mai abbastanza l'assoluta coalescenza tra fisicità e spiritualità dei sensi che viene a concentrarsi in quella paradossale "gronda che bevve".

Siamo dunque ancora (e lo sarà, a mio parere, fino al termine della visione nel canto xxxiii) in un ambito rivelato di *umbra lucis*, ossia: anche la rosa è, a sua volta, larva di un qualcosa che si sottrae sempre alla possibilità di appercezione, pure in uno stato temporaneo, come è qui descritto, di *deificatio*. L'atto del *potus spiritalis* redime così, nel pellegrino-*Everyman*, il peccato di Lucifero che « alzò le ciglia » (*Inf.*, xxxiv 35) contro Dio, atto di superbia rovinosamente replicato da Dante stesso quando Beatrice, mossa da Lucia (suprema mediatrice, dopo Maria Vergine, di quella stessa luce che ora lo tramuta), venne a salvarlo proprio quando, gli dice con durezza san Bernardo, « chinavi, a rovinar, le ciglia » (*Par.*, xxxii 138). Quelle « palpebre » adempiono finalmente a una riparazione beatificante: è Dionigi Areopagita che ha profondamente connesso quella parte corporale all'estasi della mistica *gustatio* dell'inebriante acqua di luce, facendo delle palpebre e delle ciglia la *dissimilis similitudo* della *divinarum visionum intelligentia*, alla quale ora accede il pellegrino riempito dal *potus* che gli svela la vera sapienza (l'« aqua Sapientiae » di *Eccli.*, 15 3 e 5), l'estatica *ebrietatis sapientia*:

[...] nelle Scritture si esalta la Sapienza supersapiente e buona che pone innanzi una coppa misteriosa e versa una sacra bevanda [...]. La Sapienza divina offre dunque un [...] nutrimento [...] liquido e fluido [...]. Il cibo liquido è il simbolo del flutto che si espande e insieme si affretta a procedere verso tutte le cose [...]. Perciò le cose divine e i detti intelligibili vengono paragonati alla rugiada, all'acqua, al latte, al vino e al miele, a causa della loro potenza che vivifica come l'acqua [...]. Ciò significa il vero banchetto, e per questo la Sapienza è celebrata come vivificante, nutrice di bimbi, rinnovatrice e perfezionatrice.⁴⁰

Parvulorum nutrix, et renovatrix, et perfectrix: il sacro *potus* dota il « fantin » di « novella vista », *parvulus renovatus* e ora, finalmente, *perfectus*, in grado di accedere e saziarsi, tramite l'ebbrezza della sapienza estatica, della liquida luce di Dio:

È pure possibile [...] trovare in ciascuna delle molte parti del nostro corpo immagini adeguate alle potenze celesti, quando diciamo che le potenze visive significano la tendenza a innalzarsi chiarissimamente verso le luci divine, nonché la capacità semplice, limpida, docile, pronta, pura e aperta ad accogliere impassibilmente le illuminazioni

40. DIONIGI AREOPAGITA, *Ep.*, ix 3-4 (vd. ID., *Lettere*, in *Tutte le opere*, cit., pp. 623-81, alle pp. 671, 673).

tearchiche. L'olfatto significa con le sue potenze discretive la capacità di ricevere [...] l'effusione molto profumata che sta sopra l'intelligenza e di distinguere saggiamente ciò che non è tale per allontanarsene completamente [...] La potenza del gusto simboleggia il riempirsi di cibi spirituali e la recezione dei rivoli divini adatti a nutrire [...]. Le palpebre e le sopracciglia dimostrano che esse sanno custodire la scienza delle loro visioni divine [...].⁴¹

È dunque il corpo a farsi olfatto, gusto, visione: il *parvulus* oramai non più *insipiens* si fa ricettacolo dei *divina luminaria* che si effondono come fiume « fluvido di fulgore », come « onda » da ingerire, come « odor » di cui « redole » (vv. 125-26) la rosa inneggiante all'effusione del « lume » perpetuamente vivificante.⁴² La « gronda de le palpebre » indica la facoltà di assorbire il cibo sapienziale senza farsene annientare per custodirlo come *plenitudo splendoris*, essendo il *perfectus* tale perché appunto *repletus* del sacro convivio dei *radii* donati dalla Grazia.

Le palpebre e le ciglia hanno la facoltà di proteggere e sigillare la sapienza di luce acquisita dagli occhi, ancora vulnerabili, senza la salvaguardia del mistero sottratto ai profani, alla caduta nell'abisso del « nulla vedere ».⁴³ L'umile designazione, con « gronda », dell'organo sizziente-vedente (sanzionato dal biblico « Gustate et videte quoniam suavis est Dominus » di *Ps.*, 33 9)⁴⁴ denuncia l'ambito espressivo del rituale rappresentato, quello della *turpis nominatio* di eventi indicibili, riferibili solo per metafora: ma, si badi bene, per metafore cariche dei sensi mistici della rivelazione suprema. *Stylus humilis* e paradisiaco « sublimia dicere » (*Ep.*, XIII 51) coincidono finalmente nell'umile atto di attingere all'eccelsa acqua di luce donata al pellegrino assetato dall'« eterna Fontana » (*Par.*, XXXI 93), « prima onda » (ivi, XX 120) che « deriva » (ivi, IV 116) ai sizzienti per immergerli « in illud omnibus parate ad traditionem apertum thearchici luminis et infinitum et copiosum pelagus ».⁴⁵

41. DIONIGI AREOPAGITA, *De coel. hier.*, XV 3 (vd. trad. it. cit., pp. 129-30). Per uno studio più dettagliato di questi testi come fonti del luogo dantesco rinvio a M. ARIANI, « e sí come di lei bevve la gronda / de le palpebre mie » (*Par.*' xxx 88): *Dante e lo Pseudo Dionigi Areopagita*, in *Leggere Dante*, a cura di L. BATTAGLIA RICCI, Ravenna, Longo, 2002, pp. 131-52, da integrare con ID., *Lux*, pp. 327-45.

42. Per DIONIGI AREOPAGITA, *De coel. hier.*, XV 9, gli « ignea [...] flumina significant divinos proventus copiosam ipsis et non deficientem affluentiam donantes, et vivifica nutrientes fecunditate » (trad. lat. di ERIUGENA, cit., vol. III p. 1032): è questa la migliore e più esatta esegesi del v. 108 (« [...] prende quindi vivere e potenza »).

43. Cfr. DIONIGI AREOPAGITA, *Ep.*, IX 4 (vd. trad. it. cit., pp. 457 sgg.).

44. Questo verso e l'altro di *Ps.*, 35 9 (« De torrente voluptatis tuae potabis eos ») indicano nella *lux fluens* il mistico vettore di un vero e proprio *excessus delectationis*, una « contemplatio divinorum [...] in via » superiore a ogni altra esperienza del divino concepibile « in hac vita imperfecta » (THOM. AQ., *Summa Theol.*, II^a-II^{ae} qu. 180 a. 7).

45. DIONIGI AREOPAGITA, *De coel. hier.*, IX 3 (trad. lat. di GIOVANNI SARACENO, cit., vol. III p. 907).

5. Al pellegrino, *lumine repletus*, si spalanca l'estatica meraviglia della « candida rosa » (*Par.*, xxxi 1): ma è, ancora una volta, un miraggio di riflessi e di specchiamenti (vv. 107, 109, 113). Anche la *comparatio domestica* del « clivo » che « si specchia » (vv. 109-11) ripropone una *imagery* analoga a quella di *Par.*, I 137-38 (il « rivo » che « d'alto monte scende giuso ad imo ») e III 10-12 (i « vetri trasparenti e tersi », le « acque nitide e tranquille » in cui si profilano le « facce » dei beati sulla luna), *phantasmata* di secondo grado, riflessi e larve immaginali di realtà che rimarranno per sempre segregate nella loro ineffabilità.

Si noti ancora lo stile circonlocutivo ed eufemistico: la « parvenza » della « circular figura » è fatta (« fassi ») « di raggio » (metonimia assommante in sé tutto lo « isplendor » radiale che scende da un altrove impercettibile) e vige, agli occhi del pellegrino, come rispecchiata al sommo del Primo Mobile; le sue « mille soglie » sono designate come immagini speculari (« vidi specchiarsi », v. 113), il suo « infimo grado » raccoglie un « grande lume » (v. 116), a sua volta emanazione dell'invisibile luce. Tutto viene connotato di riflesso, di secondo grado, tutto è solo « parvenza », doppio, molteplice rifrangenza di una Unità non intelligibile se non per *phantasmata* offerti al non onnipotente concepimento dell'« alta fantasia ».

È in questo immane anfiteatro di luce riflessa che Dante misura la smarrente infinitezza e, per l'uomo, indeterminatezza dell'azione divina: ne scorge « l'ampio e l'altezza », il « quanto e 'l quale » e l'irrilevanza del « presso e lontano » (vv. 118-21), una tridimensionalità che « solo amore e luce ha per confine » (*Par.*, xxviii 54), uno spazio visualizzato *per contraria*, con le formule « né pon né leva » e « nulla rileva », linguaggio apofatico della denegazione e della *privatio*, consistendo la pienezza dell'essere solo nell'Originale invisibile, tutto il resto, visualizzazione dell'Empireo compresa, non possedendone che il suo « riflesso ». Solo Dio dà l'essere in quanto « senza mezzo governa », alla natura restando lo statuto del « nulla », effimero e transeunte *speculum naturale* appunto, al quale il supremo *Gubernator* riserva i riflessi sigillanti del *mundus archetipus* (in quanto mediatore di « vivere e potenza », v. 108, al Primo Mobile, che a sua volta lo distribuisce ai cieli inferiori) figurato nell'Empireo. Nei vv. 121-23 culmina la cosmoteologia che Dante ha scandito nelle grandi aperture dottrinali dei canti I, VII, XIII, XXVIII e XXIX: la concezione del cosmo che trae essere dalle impronte e dai sigilli di luce impressi nella « mondana cera » (*Par.*, I 41) viene finalmente obliterata nella visione del *locus locorum*, dove è irrilevante la « legge natural » e le dimensioni spaziali (ampiezza, altezza, quantità, qualità, vicinanza e lontananza) altro non sono che l'esito illusorio di una « pura luce / [...] intellettuale » (vv. 39-40), dunque di una immaterialità vuota, che si offre come « parvenza » pluridimensionale solo agli occhi del pellegrino.

Occorre avvertire in tutta la sua paradossale potenza rivoluzionaria questo sovramondo celeste costruito « senza mezzo » dal divino *Artifex* con una ossimorica “materia” intelligibile: è l’ennesima grazia concessa al *viator* al quale il nulla apofatico della luce inaccessibile viene ora offerto sotto nuove « larve », le « mille soglie » della « rosa ». Il paradosso sta nel fatto che da qui promana la vita e la *potentia essendi* del mondo (vv. 107-8): nella luce che « digrada » (v. 125) è il modello archetipale della pienezza di vita (figurata nel rigoglio lussureggiante del « verde » e dei « fioretti » in cui si specchia il « clivo », vera e propria sublime *dissimilitudo* della pioggia di luce che discende da Dio per investire e sigillare il mondo) distribuita « più e meno » (qui « senza mezzo » ma poi mediata dal « mobile primo » ai cieli e alla cera mondana) dai raggi che ne promanano.

La formula « senza mezzo » percorre l’intera terza cantica per occorrere sempre in luoghi delicatissimi in cui si affronta il problema del *Deus ubique* senza cadere nel panteismo: con espressioni negative (« né [...] né [...] nulla ») si afferma la suprema pregnanza del modello, l’Empireo, rispetto al suo riflesso, il mondo che ne riceve le impronte via via depotenziate dal digradarsi-degradarsi della « pura luce ». I vv. 107-8, altrimenti superflui (e che infatti hanno lasciato perplessi i lettori che non ne hanno avvertito la rilevanza teologica e non semplicemente cosmologica), vanno appunto intesi come l’esatta definizione dell’unica vera realtà (Dio e il suo regno, l’Empireo, che ne emana « senza mezzo »), essendo il mondo creatura esistente solo grazie alla luce mediata che discende per distribuirsi « più e meno altrove » (*Par.*, I 3).⁴⁶

La vista non si smarrisce in questa plaga, anzi « tutto » ne afferra (vv. 118-20) proprio perché le viene figurato davanti il geroglifico archetipale della Natura, qui assente (v. 123) ma nondimeno dipendente da quel modello pieno della vita e della potenza donata dal « sol che sempre verna » (v. 126): la riemergenza della teologia solare, impostata fin dal canto I come fondamento del mondo,⁴⁷ è un’ulteriore connessione tra questo e il canto proemiale, a riprova che qui trovano adempimento tutta una serie di anticipazioni da Dante disseminate nella terza cantica per dotare i lettori degli strumenti di una corretta comprensione della natura del cosmo celeste che l’*agens* sta risalendo. La formularietà del linguaggio (« raggio », « specchiarsi », « senza mezzo », « digrada ») richiama il lettore a tutta la progressiva didattica beatriciana sulla metafisica della

46. Sul radicalismo di questo dantesco rovesciamento “platonico” delle apparenze cfr. la rigorosa, intransigente quanto dotta disamina di C. MOEVS, *The metaphysics of Dante’s ‘Comedy’*, New York, Oxford Univ. Press, 2005.

47. Vd. M. ARIANI, *L’ombra dell’« altro sole »: lettura del canto I del ‘Paradiso’*, in *L’A*, n.s., n. 42 2013, pp. 59-93, e nella presente opera la mia *lectura* del canto I.

luce come armonia del mondo: qui ora Dante ne scorge una sorta di sintesi figurale suprema, una sorta di *mise en abîme*, potentemente immaginale, della complessiva *imago mundi* rappresentata nel *Paradiso*. La sua configurazione acutamente sinestetica (« si digrada e dilata e redole / odor di lode al sol che sempre verna », vv. 125-26)⁴⁸ ne accentua la dimensione percettiva: sono i sensi corporali del pellegrino messi qui alla prova piú ardua, quella di promuovere la fantasia a una memoria creatrice di pittogrammi archetipali di inaudita evocatività visionaria e apocalittica (richiamata dalle « bianche stole » della Gerusalemme celeste). Ma in questa « città » (v. 130) di luce candente risuonano all'improvviso gli accenti neri del *fundus mundi*, evocati all'inizio e ora ripresi a concludere circolarmente questo canto-mondo, questo canto in cui tutto il mondo, quello celeste e infernale, si rifrange nei suoi piú acuti accenti di esenzione dalla storia e di ricaduta « giuso », nella precarietà del mondo affatturato dalla « cieca cupidigia ».

6. I vv. 128-48 sono le ultime parole di Beatrice: ma non sono piú, come quasi tutte le precedenti, insegnamenti dottrinali, ora vi risuona, definitivo e irrevocabile, l'accento profetico sui destini imminenti di chiesa e impero, con un'estrema, inaspettata evocazione della voragine infernale che si spalanca in attesa di Bonifacio VIII e Clemente V (vv. 139-48):

La cieca cupidigia che v'ammalia
simili fatti v'ha al fantolino
che muor per fame e caccia via la balia.
E fia prefetto nel foro divino
allor tal, che palese e coverto
non anderà con lui per un cammino.
Ma poco poi sarà da Dio sofferto
nel santo officio: ch'el sarà detruso
là dove Simon mago è per suo merto,
e farà quel d'Alagna intrar piú giuso.

Il canto si è aperto sulla contrapposizione tra fondo e apice del mondo e si chiude sulla visione del regno infernale: tartaro, terra e cielo configurano la vertiginosa circolarità del xxx come un canto-mondo dove il poeta, prima di compiere, con la guida di san Bernardo, il passo estremo, ricostituisce l'*imago*

48. Qui Dante sente e vede l'odore (giusta AGOSTINO, *Confessiones*, x 35: « vide quid oleat ») perché contempla l'universo dei beati inneggiante le lodi di Dio (« Odor etiam erit ibi [in paradiso], qui est obiectum odoratus: Ecclesia cantet quod odor suavissimus erant corpora sanctorum », THOM. AQ., *Super 'Sent.'*, lib. 4 dist. 44 qu. 2 a. 1 qc. 4. co.). Cfr. BELLOMO, *Il canto xxx*, cit., pp. 45-46.

mundi, la cornice apocalittica in cui le miserie umane (qui sintetizzate, come nel I canto dell'*Inferno*, dalla « cupidigia », v. 139) si stagliano nella forma di *novissimi*, di compimento ultimo, a cui niente può porre riparo.

Il canto, da questa abissale antitesi tra « semilia miglia di lontano » (v. 1) e il « giuso » dell'ultimo verso, trae una funzione complessiva di sintesi totalizzante dell'assoluta centralità vivificante dell'Empireo: con le violente parole di Beatrice per l'ultima volta il pellegrino, ancora abbacinato dalla luce della *Civitas Dei*, ascolta la musica nera e stonata delle umane bassezze. Risulta capitale, allora, l'antitesi tra il *vir sapiens* che ha obliterato il *parvulus insipiens* (vv. 82 sgg.) e la caduta del « fantolino » (v. 140) nella *stultitia* di chi, accecato dalla cupidigia, « caccia via » (v. 141) la Sapienza. Il peccato di simonia rappresenta questa diabolica deviazione dalla retta via indicata dall'impero, emblemizzato nel sublime seggio vuoto destinato a Enrico VII.⁴⁹ L'immane simmetria antitetica tra inizio e fine canto disegna come un cerchio di evidenza apocalittica una composizione ad anello (vera e propria *mise en abîme* dell'intera cantica, che si apre e si chiude sull'azione dinamica del Divino Motore), cerchio di comprensione suprema: ora tutto è chiaro al pellegrino, la radice di ogni male terreno stagliandosi palese nel peccato di Simon mago che ha inquinato il « foro divino ».

L'evidenza è abbagliante, come la luce che fin qui ha riempito gli occhi-specchio dell'*agens*: un'evidenza dolorosa, accecante e ammutolente come la percossa del fulgore che lo ha avvolto nella veste di luce. Le parole di Beatrice, chiuse su quella tremenda rima *detruso*: *giuso* che sigilla per sempre la vocazione infernale dei papi simoniaci, non trovano eco all'inizio del canto successivo, che si apre con una ripresa narrativa (« In forma dunque [...] ») che, integrando la descrizione dei vv. 124-26 (« Nel giallo de la rosa sempiterna [...] »), sembra isolarle, col quasi sprezzante « dunque », in un'alterità espressiva che ha disturbato alcuni lettori, sensibili all'apparente stonatura dell'invettiva subito a ridosso, con rude sbrigatività, della visione della « città » evocata da Beatrice all'inizio della sua ultima *prolatio*.⁵⁰

In realtà la nota nera in cui fa eco il fondo del mondo, sulla quale si è iniziato il canto, è parte integrante della visione empirea: il *mundus archetypus* dal quale il cosmo prende « vita e potenza » non vige, per Dante, sulla beata igno-

49. Cfr. T. SILVERSTEIN, *Il trono di Arrigo nel paradiso dantesco e la concezione medievale del monarca*, in ID., *Poeti e filosofi medievali*, trad. it., Bari, Adriatica, 1975, pp. 100-17.

50. Cfr. P. SAVJ LOPEZ, *Il canto xxx del 'Paradiso'*, in *Lett. dant., Par.*, pp. 625-84, a p. 638: « si direbbe che rompa l'alta armonia della descrizione »; W. BINNI, *Il canto xxx del 'Paradiso'*, in *Lect. Dant. Scal., Par.*, pp. 1061-96; C. VARESE, *Il trentesimo del 'Paradiso'*, in ID., *Pascoli politico, Tasso e altri saggi*, Milano, Feltrinelli, 1961, pp. 23-30.

ranza di quanto infuria in « questo mondo » (v. 2). La costruzione ad anello sull'irruzione iniziale e finale del « fondo » è troppo evidente per non essere stata attentamente calcolata dal poeta a un effetto di estremo avvertimento agli insipienti *parvuli* che scacciano (v. 141) la Sapienza. Il cerchio della comprensione si chiude sull'immagine apocalittica del « gran seggio », uno degli ultimi ancora vuoti dell'anfiteatro empireo: il mondo è agli estremi e il canto-mondo numerato 30 adempie al suo compito di perfetta clausola apocalittica, in cui risuona, per l'ultima volta, l'eco lontana degli orrori terreni. Negli ultimi tre canti non ci sarà posto per altre oscure disarmonie. Del resto nel « fondo » del v. 6 non può non risuonare l'eco tenebrosa del *locus inferi* (il « fondo a tutto l'universo », *Inf.*, xxxii 7-8): l'imminente « fine del mondo » non stride con la beatitudine, vertiginoso punto di vista dal quale la « sconcia visione profetica »⁵¹ prende tutto il carico dirompente della sua forza di messaggio profeticamente supremo. È l'ultimo sguardo di Dante all'« aiuola che ci fa tanto feroci »: non a caso ciò che ora gli aspetta necessita di un'altra Guida, essendo appunto Beatrice forse ancora legata, in qualche modo, alla dolorosa pesantezza mondana della sua estrema *vituperatio*.

MARCO ARIANI

51. BOLOGNA, *Canto xxx*, cit., risp. pp. 468 e 471.

CANTO XXXI

LA « CANDIDA ROSA »*

1. Entriamo insieme con Dante nel canto xxxi attraverso un « dunque » e con un « ma », congiunzioni che uniscono e separano (vv. 1-12):

In forma dunque di candida rosa
mi si mostrava la milizia santa
che nel suo sangue Cristo fece sposa;
ma l'altra, che volando vede e canta
la gloria di colui che la 'nnamora
e la bontà che la fece cotanta,
sì come schiera d'ape che s'infiora
una fiata e una si ritorna
là dove suo laboro s'insapora,
nel gran fior discendeva che s'addorna
di tante foglie, e quindi risaliva
là dove 'l suo amor sempre soggiorna.

Entriamo scivolando, saltando, voltando il capo con un movimento brusco, quasi per riprender fiato e riallacciare le figure stupende che si sono susseguite nel canto precedente, il “fiume di luce” bevuto con la « gronda » delle ciglia,¹ e soprattutto la rosa, il « giallo de la rosa sempiterna » (xxx 124) che nell'invenzione “novissima” di Dante prende il posto della tradizionale immagine della città dei beati « in conspectu Agni amicti stolas albas » (*Apoc.*, 7 9), canonica nella Scrittura sacra.

Quel che Dante desidera, e di cui anche noi sentiamo un bisogno addirittura fisico, è tornare mentalmente al « rider de l'erbe », allo scintillare delle « faville », al « verde » e ai « fiori » e « fioretti » del xxx (vv. 77, 95, 111), per cantare con la schiera angelica il *lumen gloriae*,² « la gloria di colui che la 'nnamora »

* *Lectura* tenuta alla Casa di Dante in Roma domenica 4 maggio 2014.

1. Sul “fiume di luce” del canto xxx vd. almeno, per le fonti medievali: E.C. WITKE, *The river of light in the Anticlaudianus' and the Divina Commedia*, in « Comparative Literature », a. xi 1959, pp. 144-56; per l'ermeneutica complessiva: R. HOLLANDER, *'Paradiso' xxx*, in SD, vol. LX 1988, pp. 1-33, e soprattutto, fondamentale per qualsiasi interpretazione della metafora luminosa nel *Paradiso*, ARIANI, *Lux*.

2. Sugli aspetti teologico-dogmatici della formula vd. partic. lo studio di H. RHEINFELDER, *Das « lumen gloriae » in der Divina Commedia* (1964), in ID., *Dante-Studien*, Köln-Wien, Bohlau, 1975, pp. 100-16.

(xxx1 5): cioè, letteralmente, con un formidabile balzo all'indietro verso l'inizio della cantica, la « gloria di colui che tutto move » su cui si era aperto il *Paradiso* (1 1) e che, come nella rosa mistica di questo xxx1, riverberandosi di petalo in petalo nell'emanazione luminosa che dal giallo trascorre al candore accecante del bianco puro, « *per l'universo penetra, e risplende / in una parte piú e meno altrove* » (1 2-3).

Come si ricorderà, nel grande discorso teologico con cui Beatrice aveva inaugurato la terza cantica si ribadiva, citando alla lettera la *Summa Theologica* di Tommaso (1^a qu. 47 a. 3), che « le cose tutte quante / hanno ordine tra loro, e questo è *forma* / che l'universo a Dio fa simigliante » (*Par.*, 1 103-5). Qui, all'inizio del xxx1, quando descrive, entro quella mobilissima e mutevole « forma [...] di candida rosa », la « plenitudine volante degli angeli » nel loro silenzioso « infiorarsi », significativamente Dante riprende l'idea, parola per parola, anche lui come i puri spiriti « mo sú, mo giú e mo recirculando » (v. 48), fino a chiudere l'anello aperto nel 1 canto, che s'innesta perciò nel cuore di questo xxx1. Questo canto, come si vedrà in dettaglio, proprio attraverso il sottile, intenzionale incardinarsi della *memoria rerum* nella *memoria verborum*,³ diviene un solidissimo ponte di collegamento, capace di rafforzare la continuità delle idee e delle figure, fra l'inizio e la fine della cantica, slanciato com'è già verso il xxx111 (xxx1 22-24):

[...] *la luce divina è penetrante*
per l'universo secondo ch'è degno,
 sí che nulla le puote essere ostante.

Siamo sulla soglia della terra promessa, la *regio similitudinis* in cui si vedrà e si comprenderà infine in trasparenza, « *facie ad faciem* », e non piú « per speculum in aenigmate ». Qui la « forma » mutevole e sfuggente della « candida rosa » (xxx1 1), che come ho detto è stata definita nel canto precedente il « giallo de la rosa sempiterna » (xxx 124), è una delle piú radiose e mutevoli approssimazioni mentali della « forma » dell'universo « simigliante » al creatore: la « forma » del « gran mar de l'essere », appressandosi al quale « nostro intelletto si profonda tanto, / che dietro la memoria non può ire » (1 7-9). L'immagine del « gran fior » (xxx1 10) sboccia nel fantasma della creazione poetica, negli interstizi verbali del risuonare delle rime che consentono di figurarle, a partire

3. La relazione fra i due livelli fa della *Commedia* un perfetto *theatrum memoriae*: vd. H. WEINRICH, *La memoria di Dante*, Firenze, Presso l'Accademia [della Crusca], 1994, e R. ANTONELLI, *Memoria rerum e memoria verborum. La costruzione della 'Divina Commedia'*, in « Criticón », voll. LXXXVII-LXXXIX 2003, pp. 35-45.

dalla stupenda serie *'nnamora : s'infiora : s'insapora* (vv. 5 : 7 : 9), in cui genialmente Dante riconduce alla sensorialità, alla sinestesia che convoca insieme tutte le percezioni del corpo, ciò che spetta solo alla pura figuralità della mente, e che dunque diviene immagine del dinamismo della creatività metaforica in una mobilità assoluta della « forma » convocata a rappresentarla.

Soprattutto Dante desidera, e noi desideriamo con lui, riprendere in mano quello stupendo « gran fior » di pura luce e dai colori infinitamente cangianti, immenso come il cosmo, la rosa di cui non abbiamo ancora sentito il profumo e che del tutto inattesa, scolpita da un deittico che è un indice puntato al centro della nostra mente, dono di pura meraviglia (« quanta è la larghezza / di *questa rosa* ne l'estreme foglie! »), era sbocciata alla fine del canto xxx (vv. 116-17), visibile e incomprensibile come il significato del Graal per il cavaliere Perceval.

Noi vogliamo cancellare dalla mente e dai sensi interiori, dagli occhi e dalle orecchie, e direi quasi dal naso, dall'olfatto, perfino dal tatto, le immagini spaventose con cui Beatrice si è congedata da Dante e dai suoi lettori, negli ultimi versi del xxx. Il suo viatico per gli ultimi canti dell'ascesa nell'Empireo, fino alla pura luce dell'Eterno, è l'orribile, violentissima profezia politica che fa balenare nell'annuncio di un prossimo futuro la caduta nel fondo dell'inferno del simoniaco Clemente V, « detruso » (xxx 146) entro il corpo del già condannato Bonifacio VIII (« quel d'Alagna », ivi, v. 148): profezia, io credo (l'idea non mi sembra fin qui proposta dall'esegesi dantesca), ricalcata con esattezza di disegno architettonico e teologico sulla narrazione cosmogonica dello sprofondamento insieme fisico e metafisico di Lucifero (« il maladetto / superbir di colui che tu vedesti / da tutti i pesi del mondo costretto », xxix 55-57), che ha occupato il canto xxix, con richiami precisi alla descrizione di *Inf.*, xxxiv 28-29, 106-11, 121-26. Il valore etico dell'evocazione luciferina, a cui fa cenno il crollo fulmineo del corpo del papa simoniaco, si lega al fatto che proprio da quella caduta originaria ebbe origine la montagna del purgatorio:⁴ dunque la creazione dell'uomo nell'Eden, e la sua storia.

La serie dei canti xxix-xxx-xxxI si salda quindi anche nella progressiva, liberatoria evocazione di quell'impensabile doppia catabasi infernale (xxix-xxx) da cui si genera, inavvertitamente, la suprema anabasi (xxx-xxxI) dal puzzo osceno al profumo di santità, dallo squallore della superbia punita al valore supremo dell'umile canto di solidarietà figurato nel ronzo operoso della « schiera d'ape che s'infiora / una fiata e una si ritorna / là dove suo laboro s'insapora » (xxxI 7-9).

4. Cfr. G. BUTI-R. BERTAGNI, *Commento astronomico alla 'Divina Commedia'*, Firenze, Sandron, 1966 (rist. an., ivi, id., 2008), p. 101.

L'oscena figura di un papa ridotto a pura materia corporea disfatta, scagliata dalla giustizia divina a infilarsi a testa in giù, per « intrar piú giuso » nell'altro corpo già maciullato del papa che lo ha preceduto, aveva sigillato con una violenza apocalittica, spietata, davvero inattesa nel contesto del finale di *Paradiso*, il canto d'apertura dell'Empireo e l'addio di Beatrice, la quale d'ora in poi tacerà, tornando a rifulgere, di nuovo sorridente, da lontano (xxx1 91 sgg.), nella candida rosa dei beati, mentre il « santo sene » (vv. 59 e 94) Bernardo, il piú alto filosofo e mistico della contemplazione, prende il suo posto come ultima guida di Dante.

Dopo le terrificanti parole di Beatrice, in chiusura del canto xxx, la sua scomparsa nel passaggio al canto xxx1 è assolutamente impercettibile. Il passaggio di mano fra la seconda e la terza e ultima guida, l'unico vero "avvenimento" del canto, è segnato da una domanda affannosa, patetica (« E "Ov' è ella?", súbito diss' io », v. 64), o da un'emozione che dà i brividi e fa sussultare il lettore nel riconoscimento di quella che con un verso magnifico di Attilio Bertolucci diremo ormai « assenza, piú acuta presenza ». Qualcosa di simile è avvenuto nell'apparire e nello scomparire di una persona cara, un padre, una madre, una guida: il primo maestro, Brunetto, nel xv dell'*Inferno* (« Siete voi qui, ser Brunetto? », v. 30), il maestro sommo Virgilio (« Ma Virgilio n'avea lasciati scemi / di sé, Virgilio, dolcissimo padre, / Virgilio a cui per mia salute die'mi », e poi, immediatamente il grido di Beatrice: « Dante, perché Virgilio se ne vada, / non pianger anco, non piangere ancora, / ché pianger ti convien per altra spada », *Purg.*, xxx 49-51 e 55-57).

Nell'istante in cui Beatrice scompare la « mente » di Dante è « sospesa » nel desiderio di « domandare » (ripeto, proprio come Perceval di fronte al Graal) intorno al mistero della « forma general di paradiso » che il suo sguardo « già tutta [...] avea compresa » (*Par.*, xxx1 55-57):

e volgeami con voglia *riaccesa*
per domandar la mia donna di cose
di che *la mente mia era sospesa*.

La stessa immagine, le stesse parole, e soprattutto la stessa catena di rimanti torneranno nell'ultimo canto, impiantando una visione retrospettiva di straordinario effetto mnemotecnico e narrativo (xxx111 97-99):

Così *la mente mia, tutta sospesa*,
mirava fissa, immobile e attenta,
e sempre di mirar faceasi *accesa*.

Il volgersi di Dante verso Beatrice che sta svanendo (« e volgeami [...] / per

domandar la mia donna [...]», xxx 55-56) è un'esatta replica della figura teatrale e della corrispondente struttura retorico-verbale che hanno accompagnato proprio la scomparsa di Virgilio nel xxx del *Purgatorio* (« volsimi [...] / per dire a Virgilio », vv. 43-46). Le simmetrie della *Commedia* rifulgono una volta di più, con luminosa evidenza non solo strutturale, ma anche semantica e narratologica,⁵ in quest'andare e venire delle guide, in questo rivolgimento dell'*agens* che è anche un volgersi dello sguardo dell'*auctor* al cammino percorso, alle tappe segnate con indicatori testuali forti, di palese intenzionalità.

Va altresì sottolineato come il passaggio di consegne fra Beatrice e Bernardo avvenga nel canto xxxi attraverso la memoria puntuale, parola per parola, dell'altro rito d'investitura, che Virgilio raccontò a Dante nel II canto dell'*Inferno*, quando gli ripeté le parole da lei pronunciate (*Inf.*, II 70-72):

I son Beatrice che ti faccio andare;
vegno dal loco ove tornar disio;
amor mi mosse, che mi fa parlare.

e qui, nel xxxi del *Paradiso* (vv. 65-66):

[. . .] A terminar lo tuo disio
mosse Beatrice me del loco mio.

La ricorrenza di *muovere*, verbo decisivo nella *Commedia*, è qui la penultima; l'ultima si concretizzerà, come tutti sanno e ricordano, nel verso a cui tende la lunga arcata slanciata fin dall'inizio del poema, e che in questa ricapitolazione del xxxi trova un nuovo pilastro: « l'Amor che move il sole e l'altre stelle ». Allo stesso modo il verbo « disio » (*Inf.*, II 71) si riverbererà, mutando di senso, attraverso l'intero poema, fino al « mio disio e 'l velle » della chiusa. Tutto sembra convergere, attraverso il sistema di richiami, di memorie verbali e di situazioni, di ritorni dei rimanti e dei vocaboli-chiave messi in opera da Dante, nell'idea che si stia, appunto, *muovendo verso la fine*, con un preciso, intenzionale *recupero del punto d'avvio*, la cui riconquista a siderale distanza consente di apprezzare pienamente il percorso compiuto, la metamorfosi spirituale e poetica intervenuta fra un estremo e l'altro del poema.

Come spesso avviene nella *Commedia* quando si profila un passaggio crucia-

5. Mi permetto di rinviare, su questi problemi, a C. BOLOGNA, *Poesia liquida, di ghiaccio, di cristallo* (simmetrie di Dante "petroso" fra *Vita nova* e *Paradiso*), in *Le Moyen Âge dans la modernité. Mélanges offerts à Roger Dragonetti, études recueillies et présentées par J.R. SCHEIDEGGER avec la collab. de S. GIRARDET et E. HICKS*, Paris, Champion, 1996, pp. 111-58; ID., *Il ritorno di Beatrice. Simmetrie dantesche fra Vita nova, "petrose" e "Commedia"*, Roma, Salerno Editrice, 1998.

le, anche nella serie fluente dei quattro canti dell'Empireo (xxx-xxxiii) è necessario ricominciare tutto il cammino fin dal primo gesto, calibrare di nuovo « la misura e il ritmo del passo, il piede e la sua forma », per riprendere la parole di Osip Mandel'stam nel mirabile *Discorso su Dante*: nel poema « l'inizio della prosodia è un passo ritmato con il respiro e saturo di pensiero ».⁶

Nel suo velocissimo andirivieni, proprio nell'attimo in cui sta cogliendo la « forma general » non solo dei cieli, ma dell'intero universo, la mente di Dante precipita d'un tratto dal sommo del paradiso al fondo oscuro dell'inferno, trascinandosi i corpi di pura luce nel cuore di tenebra della materia piú bassa, interrompendo il discorso sul divino e costringendoci a coglierlo mediante la sua negazione, secondo un procedimento indicato dalla meditazione apofatica dello pseudo-Dionigi l'Areopagita nel *De divinis nominibus* e nella *Theologia mystica*.⁷ In questa *umbra lucis* gli occhi non vedono e la lingua non pronuncia se non per parvenze ingannevoli, per allusioni e tangenze. Qui scompaiono gli eventi, i “fatti”; ed anche le “persone” si riducono, etimologicamente, a “maschere”, a “sembianze”, a “forme”. È fondamentale, mi sembra, che proprio la parola « forma » apra il canto (« In forma dunque di candida rosa [...] »), per poi riverberarsi nel cuore della straordinaria visione (« La forma general di paradiso / già tutta mio sguardo avea compresa [...], vv. 52-53): traccia di questa dialettica fra la “parola” che cerca e non trova, l’“immagine” che s'illumina e subito sfugge, l’“idea” che percorre rapidissima il gioco degli sfioramenti e delle metamorfosi del pensiero.

Mai nessun poeta come Dante nel *Paradiso* è riuscito a cogliere il seme del pensare, il “noema”,⁸ flusso repentino e non riducibile a parola, come avviene per i *phantasmata* interiori e per le immagini oniriche. Dante sta parlando, qui, dell'avvento dello spirito all'*arx mentis*, luogo allegorico supremo nella gerarchia intellettuale, la cui vicenda semasiologica è stata ormai restituita con ampiezza e profondità.⁹ Tenendo in mente come la metaforica navale si incroci e talora perfino si sovrapponga a quella architettonica dell'*aedificium* interiore,¹⁰

6. O.E. MANDEL'STAM, *Discorso su Dante*, trad. it. in ID., *La quarta prosa, Sulla poesia, Discorso su Dante; Viaggio in Armenia*, pres. di A.M. RIPELLINO, Bari, De Donato, 1967, pp. 127-75, a p. 131.

7. Cfr. DIONIGI AREOPAGITA, *De divinis nominibus* e *Theologia mystica*, in ID., *Tutte le opere*, trad. di P. SCAZZOSO, intr., pref., parafrasi, note e indici di E. BELLINI, Milano, Bompiani, 2009, pp. 353-530 e 599-616.

8. Ricorro alla bella formula ideata da Cardona, sul modello di *fonema, grafema*, ecc., per definire l'« unità minima del pensiero »: vd. G.R. CARDONA, *I sei lati del mondo. Linguaggio ed esperienza*, Roma-Bari, Laterza, 1985, e ID., *La foresta di piume. Manuale di etnoscienza*, ivi, id., 1985.

9. Per una bibl. sull'*arx mentis* vd. in fondo la “nota di approfondimento”.

10. Su questa metaforica vd. i bei libri di I. GALLINARO, *I castelli dell'anima. Architetture della ragione e del cuore nella letteratura italiana*, Firenze, Olschki, 1999; di C. WHITEHEAD, *Castles of the mind. A*

si pensi soprattutto alla « torre » del sonetto della Garisenda (xlii in *Rime* 2005, pp. 307-10) alla « rocca de la [...] mente » che, nel *Convivio* (ii 2 3), ricapitola tutta la tradizione filosofico-fisiologica dell'aristotelismo galenico medievale, in primo luogo evocando la straordinaria immagine del « cassar de la mente » che anni prima Guido Cavalcanti (riecheggiato anche da Lapo Gianni nella ballata *Angelica figura novamente*) aveva posto al culmine dell'ispirazione poetica, proprio nella lirica (*Vedeste, al mio parere, omne valore*, v. 6) composta per rispondere all'invito di *A ciascun'alma presa e gentil core*, il sonetto inaugurale della *Vita nuova*.¹¹ Quel luogo sublime sta « in alto », nel capo, nel « punto » piú elevato della mente: è il « cassero » sulla tolda della « navicella dell'ingegno », quella nave che già Averroè, nel *Colliget*, riconosceva come modello del cervello umano, e che quindi rivela ormai una dimensione assai piú ampia e profonda di una generica metafora, lasciando trapelare un reticolo epistemico assai complesso.¹² Si tratta di un « luogo » psico-fisico, astratto, elevato, che si colloca al culmine dell'intelletto: ed è in questo *culmen mentis* che prenderà luogo l'« alta fantasia », finché non le mancherà la « possa » per immaginare e dire la visione suprema, quando « la sua mente fu percossa / da un fulgore in che sua voglia venne » (*Par.*, xxxiii 140-41).

Quel che Dante « vede » e « racconta » della rosa dei canti finali non è « qualcosa »: è l'orma, il tracciato dinamico (nel senso in cui Aby Warburg parlava di *Dynamogramm*)¹³ delle immagini che si realizzano nella sua mente « in forma di » « qualcosa », e che prende « forma di parola » come « gesto verbale » (per ricorrere a una formula incisiva di André Jolles, amico e corrispondente di Warburg).¹⁴ « In forma di candida rosa » significa, di fatto: lassù, in quel punto

study of medieval architectural allegory, Cardiff, Univ. of Wales Press, 2003; e anche di D. COWLING, *Building the text. Architecture as metaphor in late medieval and early modern France*, Oxford, Clarendon Press, 1998, partic. pp. 109-38. Per le metafore geometrico-architettoniche in Dante vd. il bel saggio di M. MOCAN, « Tetragono ai colpi di ventura ». *Geometrie spirituali nella 'Commedia'*, letto a Ravenna il 28 agosto 2014 nel quadro dell'VIII Summer School internazionale in Studi danteschi, organizzata dal Centro Dantesco dei Frati Minori Conventuali (i.c.s. in L'A).

11. Rinvio a quanto ho proposto in C. BOLOGNA, *Fisiologia del disamore*, in CT, a. iv 2001, fasc. 1 (*Alle origini dell'Io lirico. Cavalcanti o dell'interiorità*) pp. 59-87; per il rapporto Cavalcanti-Dante vd. E. MALATO, *Amor cortese e amor cristiano da Andrea Cappellano a Dante*, in ID., *Lo fedele consiglio*, pp. 126-227, poi in *Studi*, pp. 571-657.

12. Sulla questione vd. in fondo la « nota di approfondimento ».

13. Cfr. l'appunto di Warburg cit. da G. DIDI-HUBERMAN, *L'immagine survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Les Editions de Minuit, 2002, p. 183, e piú in generale i due capitoli « *Dynamogramm* », ou le cycle des contretemps, pp. 169-90, e « *Dialektik des Monstrums* », ou la contorsion comme modèle, pp. 284-306 (del libro esiste una versione italiana: *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, Torino, Bollati Boringhieri, 2004).

14. Cfr. A. JOLLES, *Forme semplici*, in ID., *I travestimenti della letteratura. Saggi critici e teorici (1897-1932)*,

sommo, nell'apice della mente a cui si è spinta la mia « alta fantasia », esiste “qualcosa” che il linguaggio umano può tradurre solo nell'immagine più fragile e più bella del mondo terrestre, l'emblema della vita e del tempo che sboccia e subito sfiorisce, dell'amore casto (la Vergine Maria) e di quello carnale (la memoria corre all'esito più alto nella tradizione successiva: « Angelica a Medor la prima rosa / coglier lasciò, non ancor tocca inante », *Orlando Furioso*, XIX 33 1-2). Questo è l'emblema mille volte declinato nella letteratura di ogni tempo (più che mai nella poesia barocca), e fissato nel celebre *incipit* dell'inno di Alano di Lille *Omnis mundi creatura*, di immensa diffusione nel Medioevo, e che anche Dante con ogni probabilità conobbe:

Omnis mundi creatura
 quasi liber et pictura
 nobis est et speculum;
 nostrae vitae, nostrae mortis,
 nostri status, nostrae sortis
 fidele signaculum.
*Nostrum statum pingit rosa,
 nostri status decens glosa,
 nostrae vitae lectio;
 quae dum primo mane floret,
 defloratus flos effloret
 vespertino senio.
 Ergo spirans flos exspirat,
 in pallorem dum delirat
 oriendo moriens;
 simul vetus et novella,
 simul senex et puella
 rosa marcet oriens.
 Sic aetatis ver humanae
 iuventutis primo mane
 reflorescit paululum;
 mane tamen hoc excludit
 vitae vesper, dum concludit
 vitale crepusculum.¹⁵*

trad. it. a cura di S. CONTARINI, prem. di E. RAIMONDI, Milano, Bruno Mondadori, 2003, p. 28; su questo saggio si legga, della stessa S. CONTARINI, *Gesti verbali. Jolles lettore di 'Decameron'*, VI, 9, in *Giovanni Boccaccio: tradizione, interpretazione e fortuna. In ricordo di Vittore Branca*, a cura di A. FERRACIN e M. VENIER, Udine, Forum, 2014, pp. 229-41, partic. a p. 235.

15. ALANUS DE INSULIS, *Rhythmus alter, quo graphice natura hominis fluxa et caduca depingitur - Omnis mundi creatura*, in *PL*, vol. CCX coll. 579-80.

‘Ogni creatura del mondo / è come un libro, per noi, un’immagine dipinta, / e uno specchio; / fedele sigillo nella cera / della nostra vita e della nostra morte, / della nostra condizione, del nostro destino. / *La nostra condizione la dipinge la rosa, / graziosa glossa della condizione del nostro essere, / lezione della nostra vita; / che, se fiorisce al primo mattino, / sfiorisce, una volta colto il fiore, / nella vespertina senescenza. / Dunque spira il fiore, nell’attimo in cui respira, / mentre si perde nel pallore, / e muore nel venire alla luce; / allo stesso tempo antica e nuova, / allo stesso tempo vecchia e fanciulla, / la rosa marisce nascendo. / Così la primavera dell’età dell’uomo, / l’aurora della giovinezza, / fiorisce un poco; / ma quell’alba l’allontana / il vespro degli anni, mentre cala / il crepuscolo della vita’.*

« A rose is a rose is a rose... », canterà nel Novecento Gertrude Stein per sottolineare l’ineffabilità di quest’allegoria perfetta dell’idea pura. « *Nostrum statum pingit rosa, / nostri status decens glosa, / nostrae vitae lectio* », scandiva già Alano come un professore di logica. La rosa proprio nella sua caducità, nel suo svanire nascendo, « dipinge » il nostro essere, la nostra natura fragile e mortale (« *Ergo spirans flos expirat* », ‘spira nell’attimo in cui respira’; « *oriendo moriens* », ‘muore nel nascere’), come una glossa grammaticale perfettamente conveniente al testo, impartendoci una *lectio*, una ‘lezione’ sulla vita. *La rosa in mano al professore*, suona un titolo molto bello di padre Giovanni Pozzi;¹⁶ e Giacomo Debenedetti vide « il professor De Sanctis cammina[re] attraverso i secoli centrali della letteratura italiana [...] con una rosa in mano ». ¹⁷ Non a caso Umberto Eco ha sigillato il suo *Il nome della rosa* proprio ribadendo il principio del nominalismo medievale, tanto discusso nelle università al tempo di Roscelino e di Abelardo: « *Stat rosa pristina nomine, nomina nuda tenemus* ». ¹⁸

« A rose is a rose is a rose... »: una rosa è un nome, è il proprio nome, la « forma » provvisoria e variabile entro cui non si salverà mai l’essenza, che è pura volubilità. Nel *Viandante cherubico* del mistico barocco tedesco Angelus Silesius c’è un aforisma di purezza assoluta, che ferisce come una spina: « La rosa non ha un perché: essa fiorisce perché fiorisce, non bada a sé, e non chiede se la vedono ». ¹⁹ Potrebbe essere nato da una meditazione dantesca, e su di esso io credo abbia riflettuto la poetessa polacca Wysława Szymborska nella sua famosa *Vista con granello di sabbia*: « Lo chiamiamo granello di sabbia. / Ma lui non chiama se stesso né granello né sabbia. / Fa a meno di un nome, / ge-

16. Cfr. G. Pozzi, *La rosa in mano al professore*, Friburgo, Edizioni Universitarie, 1974.

17. G. DEBENEDETTI, *Commemorazione del De Sanctis* (1934), in ID., *Saggi*, a cura di A. BERARDINELLI, Milano, Mondadori, 1999, pp. 381-401, a p. 397.

18. U. Eco, *Il nome della rosa*, Milano, Bompiani, 1984 (1980¹), p. 503 (è l’ultima frase del romanzo).

19. ANGELUS SILESIUS, *Il viandante cherubico*, trad. it. (parziale), Milano, Bocca, 1942, p. 33.

nerale o individuale, / permanente, effimero, / scorretto o appropriato. / Del nostro sguardo e tocco non gli importa. / Non si sente guardato e toccato». ²⁰ Così è la rosa mistica di Dante, che « fiorisce perché fiorisce » dal momento che è in sé “forma della Poesia”: è la « poesia in forma di rosa », come intuì un dantista sottile, Pier Paolo Pasolini.²¹

La candida rosa dantesca, « blanca rosa de un jardín borrado », « invisible rosa », « la postrera / que Milton acercó a su cara, / sin verla », è la sola salvata fra « las generaciones de las rosas / que en el fondo del tiempo se han perdido », a cui Jorge Luis Borges, che come Dante la vide metamorfica e con gli stessi colori, « bermeja o amarilla / o blanca » (‘gialla o rossa o bianca’), dedicò i versi splendidi di *Una rosa y Milton*, in *El otro, el mismo* (1964), nominandola « por vez primera », « quiero que una se salve del olvido, / una sin marca o signo entre las cosas / que fueron »:

De las generaciones de las rosas
que en el fondo del tiempo se han perdido
quiero que una se salve del olvido,
una sin marca o signo entre las cosas

que fueron. El destino me depara
este don de nombrar por vez primera
esa flor silenciosa, la postrera
rosa que Milton acercó a su cara,
sin verla. Oh tú bermeja o amarilla

o blanca rosa de un jardín borrado,
deja mágicamente tu pasado
inmemorial y en este verso brilla,
oro, sangre o marfil o tenebrosa
como en sus manos, invisible rosa.²²

2. Secondo una fine intuizione di Marco Ariani, nel *Paradiso* « non ci sono “personaggi” come nelle prime due cantiche, ma solo voci di luce ammantate di *lux tenebrosa*, parole annidate in bozzoli di luce che ne fuoriescono come un suono archetipale dal silenzio della tenebra». ²³ Anche la « candida rosa » è

20. W. SZYMBORSKA, *Vista con granello di sabbia*, in EAD., *Vista con granello di sabbia. Poesie 1957-1993*, a cura di P. MARCHESANI, Milano, Adelphi, 1998, p. 149.

21. Cfr. P.P. PASOLINI, *Poesia in forma di rosa* (1964), in ID., *Tutte le poesie*, a cura di W. SITI, Milano, Mondadori, 2003, vol. I pp. 1079-270.

22. J.L. BORGES, *Una rosa y Milton*, in *El otro, el mismo* (1964), poi in ID., *Tutte le opere*, trad. it., a cura di D. PORZIO, Milano, Mondadori, 1985, vol. II pp. 78-79.

23. ARIANI, *Lux*, p. 137.

dunque soltanto una figura mentale imbozzolata nella luce « in forma di parole » (*Par.*, xx 29), sfiorata sostanza di ciò che accade e passa, fiore che vive l'istante e subito smuore, « *marcet oriens* », ma qui trasformato in « *sempiterno* » candore. Si tratta proprio del bianco in quanto colore lucente, dello 'splendore incandescente della luce eterna' che il libro biblico della *Sapienza* (7 26) attribuisce alla sapienza divina: « *candor est enim lucis aeternae / et speculum sine macula Dei maiestatis / et imago bonitatis illius* ». La forma della « *candida rosa* » è un istante, uno degli « *instants* », degli « *éclaircs* », dei lampi di essenza, « *coups de foudre* » di cui dice Jacqueline Risset, alla cui memoria viva e dolente queste pagine sono dedicate: « *Ils trouvent la mémoire, ils révèlent, se vantent. Disent que par eux la vie vaut d'être vécue, même s'ils sont infimes, insignifiants, ou paraissent tels* ». ²⁴

Nel *Roman de la rose* del francese Jean de Meung, e da cui come si sa deriva il *Fiore*, la collana di sonetti che Gianfranco Contini insistette per attribuire a Dante, il cavaliere che si aggira nel suo sconfinato percorso d'iniziazione entro l'*hortus conclusus* della Bellezza perviene infine alla meta « *comme bons pelerins, / hastis, fervenz et enterins / de queur comme fins amoureux [...] / por fournir mon pelerinage* » (« come un buon pellegrino, / sollecito, fervente e leale di cuore / come un fine amante, [...] / mi metto in viaggio [...] / per portare a termine il mio pellegrinaggio », vv. 21.317-22). ²⁵ E proprio negli ultimi versi del lunghissimo romanzo il pellegrino riesce a cogliere infine l'oggetto del desiderio, la Rosa vermiglia, sensuale e carnale, che cresce in un roseto candido, e subito dopo si sveglia dal sogno-visione che è il libro stesso: « *par grant joliveté cueilli / la fleur du biau rosier fueilli. / Aisint oi la rose vermeille. / Atant fu jorz, et je m'esveille* » (« pieno di gioia colsi / il fiore del bianco roseto frondoso. / Così ho avuto la rosa vermiglia. / Intanto si era fatto giorno, e io mi sveglio », vv. 21.747-50). ²⁶

Nel « giardino » (*Par.*, xxxi 97) dell'Empireo il mistico pellegrino Dante la candida rosa generata dalla sua mente può solo contemplarla, cercare di comprenderne la « forma » e la sostanza; e nel canto successivo passerà con lo sguardo tra i suoi petali-seggi di gloria (« com' io ch'a proprio nome / vo per la rosa giú di foglia in foglia », xxxii 14-15), in una sorta di *recapitulatio* della storia sacra e nel contempo della propria creazione poetica, riconoscendo in quei petali ad una ad una le donne sante, sotto quello centrale di Maria (« Maria [...] »

24. J. RISSET, *Les instants, les éclaircs*, Paris, Gallimard, 2014, p. 9.

25. GUILLAUME DE LORRIS-JEAN DE MEUN, *Romanzo della rosa*, a cura di M. LIBORIO e S. DE LAUDE, Torino, Einaudi, 2014, pp. 1000-1.

26. Ivi, pp. 1020-21 (è la conclusione del romanzo).

rosa fuit candida per virginitatem, rubicunda per charitatem »):²⁷ Eva (che in un sermone *De beata Maria virgine* attribuito a san Bernardo è paragonata all'inevitabile spina, in opposizione alla rosa-Maria: « Eva ergo spina fuit, Maria rosa exstitit: Eva spina, vulnerando; Maria rosa, omnium affectus mulcendo »),²⁸ Rachele, Sara, Rebecca, Giuditta, e assisa fra di esse Beatrice; e poi Giovanni Battista, nel battistero dedicato al quale Dante era divenuto cristiano a Firenze, e in cui nel xxv canto dichiarava di voler ritornare rifulgente nella gloria della poesia (« con altra voce omai, con altro vello / ritornerò poeta, e in sul fonte / del mio battesimo prenderò 'l cappello », vv. 7-9); e infine Francesco, Benedetto e Agostino, il più grande ispiratore, forse, della *Commedia*.

L'agostiniano Riccardo di San Vittore nel *De eruditione hominis interioris* (a cui Dante si riferisce direttamente nel passo dell'Epistola a Cangrande sul sogno di Nabucodonosor, come ha dimostrato finemente Mira Mocan) elaborando una sottile « fenomenologia dell'esplorazione di stati mentali, simmetrici a degli "stati del mondo" e dell'umanità », propose « un'equivalenza allegorica fra stato onirico e rivelazione divina », secondo cui « vedere in sogno significa passare con la mente nel mistero della contemplazione divina ».²⁹ Chi riceve questa grazia (così Dante: « qual è colui che sognando vede », *Par.*, xxxiii 58) « avrà visto come in un sogno ciò che ha imparato nella luce della sua contemplazione » (*De eruditione hominis interioris*, I 19 e II 2). « Memori senza avere memoria », come Riccardo scrive nel *De contemplatione*, o *Benjamin maior* (v 5), ritornando « da questi confini del sublime [...] non ricordiamo (pur possedendolo) il ricordo, e abbiamo qualcosa davanti agli occhi senza vedere, e pur conoscendo non comprendiamo ».³⁰

Premessa, e forse anche "fonte" ideale del superbo esercizio di metaforismo e di metamorfosi di una figura allegorica è, credo, un passo del *Benjamin maior* dello stesso Riccardo di San Vittore, in cui la luce dell'alba « incontra il suo svanire » nel mezzogiorno sfolgorante, sgorgando come un fiume nella luminosità oceanica del sole pieno.³¹ Per una via allegorica di questo genere Maria

27. BERNARDUS CLARAEVALLENSIS, *Item de Beata Maria Virgine sermo, Ave, Maria, gratia plena, Dominus tecum* (*Luc.* I, 28), DCXCV 10, in *PL*, vol. CLXXVIII col. 1369.

28. ID., *Sermones de beata Maria virgine*, 10, in *PL*, vol. CLXXXIV col. 1020. Tra le collezioni erudite moderne sviluppa il tema TOMMASO STROZZI, *Controversia della Concezione della Beata Vergine Maria*, Palermo, G. Gramignani, 1700, pp. 73-77 (lib. I cap. 13, *La rosa fra' le spine*).

29. M. MOCAN, *L'arca della mente. Riccardo di San Vittore nella 'Commedia' di Dante*, Firenze, Olschki, 2012, p. 160 (qui anche la trad. cit. del passo di Riccardo, *De eruditione hominis interioris*, I 19).

30. Ivi, p. 161.

31. Vd. RICCARDO DI S. VITTORE, *Benjamin maior*, v 5 (*L'œuvre de Richard de Saint-Victor*, I. *De contemplatione (Benjamin maior)*, texte latin, intr., trad. et notes par J. GROSFFILLIER, Turnhout, Brepols, 2013, p. 520); la trad. è di Mira Mocan.

Zambrano, nel suo stupendo libro sull'Aurora (che potremmo leggere come commento implicito al *Paradiso*), seguì le tappe del progressivo mutare nella mente della luce fiammante del pensiero, fino a farsi luce inimmaginabile: « Il pensiero è fiamma e si dà a vedere attraverso il suo rilucere irrimediabile, e segue il destino della fiamma e dell'aurora. Offusca, offende lo sguardo che la vede »; « La verginale aurora, la pura rosa infiammata [...], è la Vergine [...] che "dà alla luce" la luce stessa che vediamo ». ³²

La visione della « forma » della candida rosa sempiterna, come in un sogno, è uno dei momenti altissimi della *Commedia*, in cui, per ricorrere alle parole di Mira Mocan, « Dante celebra anche, insieme all'attonito stupore dello sguardo [...], questa felice occasione di rinnovare e quindi donare, attraverso i segni della scrittura, una luce di grazia posseduta e poi scivolata via nelle lontananze della memoria, e non più raggiungibile se non rinnovandone l'esperienza, nella creazione poetica ». ³³

3. Nell'attimo in cui fa lampeggiare il nero degli elementi terrestri, il ludibrio della morte e dell'inferno nella luce assoluta del cielo più alto, Dante applica una procedura mentale che mi sembra assimilabile a quella *apofatica*, che nell'Epistola a Cangrande (*Ep.*, XIII 83-84) lui stesso definisce « *assumptio metaphorismorum* », rimedio alle carenze della lingua attraverso la via *transumptiva* e tangenziale, ossimorica e figurativa, già indicata da una linea ermeneutica ben nota a Dante: lo pseudo-Dionigi l'Areopagita (l'autore più citato da san Tommaso dopo Aristotele) e dietro di lui Giovanni Scoto Eriugena. Secondo questi *auctores* di Dante nel punto più alto a cui la mente riesce a spingersi, nell'impronunciabile *abyssus luminis*, è necessario far ricorso alle similitudini più basse, più lontane dalla sua altezza inarrivabile che verrà così ancor più esaltata: « tutto quello che si può dire di Dio è metaforico ». ³⁴

È già accaduto qualcosa del genere al centro esatto del poema, nell'apertura del cinquantesimo canto, il XVI del *Purgatorio*, ove il pellegrino, alla svolta fatale, si era ritrovato di colpo nel « buio d'inferno e di notte privata / d'ogne pia-

32. Traduco io stesso da M. ZAMBRANO, *De la aurora*, Madrid, Turner, 1986; le due citaz. risp. dalle pp. 100 e 109.

33. MOCAN, *L'arca della mente*, cit., p. 161; è l'ultima frase del libro, fondamentale per il riconoscimento della presenza viva nella *Commedia* di Riccardo, e più in generale del pensiero allegorico vittorino: vd., dopo l'uscita del libro, lo sviluppo delle riflessioni e l'esame di nuovi dati in M. MOCAN, *Mundus phantasticus: teologia vittorina e creazione poetica in Dante*, i.c.s. in *Le teologie di Dante*. Atti del Convegno internazionale di Ravenna, 9 novembre 2013, Ravenna, Centro Dantesco dei Frati Minori Conventuali.

34. M. ARIANI, *I « metaphorismi » di Dante*, in *La metafora*, pp. 1-57, a p. 16.

neto, sotto pover cielo, / quant' esser può di nuvol tenebrata»: notte senza stelle a causa del « fummo » dell'ira, ma pur sempre notte « d'Inferno » (propongo di leggere proprio la *i* maiuscola, per segnalare questo ritorno *per metaphorismum* alla tenebra della prima cantica). Per noi moderni, anzi, quei corpi schiantati l'uno nell'altro, ridotti a materia assoluta, senza riscatto, sembrano uscire da una tela caravaggesca o dal grido disumanizzato dei volti deformati nei ritratti di Francis Bacon, e riportano alla mente *L'urlo* di Munch, o la descrizione, nel racconto di Kafka *Nella colonia penale*, della macchina di tortura che dopo l'esecuzione non lascia « il minimo segno della redenzione promessa ».³⁵ « Dante è il gran maestro del disgustoso », scrisse Eliot in un saggio apparso in *The sacred wood* del 1920, citando il Petrarca dello scrittore inglese Walter Savage Landor, l'autore delle *Imaginary conversations* (1824-'29); e subito aggiungeva: « La contemplazione dell'orrido e del sordido o del disgustoso da parte di un artista è l'aspetto necessario e negativo di quell'impulso che porta alla ricerca della bellezza. Ma non tutti riescono, come riuscì Dante, a esprimere la gamma completa che muove dal negativo al positivo ».³⁶

Tutto ciò, l'orribile e il disgustoso esplosi nel cuore stesso del sublime e dello splendore, fra xxx e xxxi, è accaduto d'improvviso nel testo, nella temporalità del suo trascorrere in noi, costringendoci « a saltare, nel tempo della lettura, dalla narrazione all'immagine ».³⁷ Anche noi, come Dante nel xxx mentre ficca gli occhi nella « bellezza » che « si trasmoda » (v. 19) e al « trionfo che lude » (v. 10), siamo stati abbandonati di fronte all'inaccettabile e all'indicibile, al « punto che [ci] vinse » (v. 11), che per noi è il ribrezzo, la sconcezza di quella figurazione politico-prophetica. Adattando alla nostra esperienza di lettori quella di Dante personaggio potremmo dire che « tornar con gli occhi a Beatrice / nulla vedere e amor [ci] costrinse » (xxx 14-15). Dal fondo sconfinato dell'inferno in cui siamo stati mentalmente e figurativamente lanciati, al pari di Dante abbiamo dunque bisogno di Beatrice, del suo sguardo e del suo sorriso, della sua luce.

4. Senza la consueta pausa d'esordio per la piena libertà di narrazione ormai raggiunta rispetto ai canti che lo precedono, e invece con il sobbalzo felice di un « dunque » (v. 1) e di un « ma » (v. 4), s'avvia questo canto sensuale, fiorito e

35. F. KAFKA, *Nella colonia penale*, in ID., *Il messaggio dell'imperatore*, trad. it., Milano, Frassinelli, 1967, pp. 163-97, a p. 195.

36. T.H.S. ELIOT, *Dante*, in ID., *The sacred wood. Essays on poetry and criticism* (1920), trad. it. in ID., *Scritti su Dante*, a cura di R. SANESI, Milano, Bompiani, 1994, pp. 3-14, alle pp. 11-12.

37. C. COLAIACOMO, *Camera obscura. Studio di due canti leopardiani*, Napoli, Liguori, 1992, p. 31.

profumato, ridente, traboccante di letizia, di cromatismi, di luce. Il « dunque » è un ponte lanciato per recuperare al di qua dell'orrore la bellezza intravista e obliata; il « ma » è un soprassalto che mostra al lettore un tempo diverso, una condizione alternativa.

Con due *ma* si chiuderà il xxxiii e ultimo canto del poema, altissimo nell'astrazione mentale (« [...] *ma* non eran da ciò le proprie penne », v. 139; « *ma* già volgeva il mio disio e 'l *velle* [...] », v. 142). È ancora da pensare e da scrivere una storia delle congiunzioni logico-grammaticali come luoghi di snodo fra il tempo della narrazione e l'attimo della raffigurazione. In questo luogo mentale e testuale, nell'istante dialettico in cui si sono addensati tanta luce e tanto buio, tanti corpi gloriosi e tanti corpi dissolti nel marciume, occorre riconquistare l'*acmé* faticosamente raggiunta nell'ascensione delle metafore verso il sublime, per ritornare al punto della narrazione e dell'immaginazione in cui si è prodotto lo scarto, la catastrofe, cogliendo i contorni esatti di ciò che è avvenuto nel tempo: anzitutto nel "tempo del testo".³⁸

Qui, nel xxxi canto, il *ma* si sforza di distinguere le due schiere celesti: nel canto precedente ha descritto « la milizia santa », l'armonia dei corpi gloriosi dei beati la cui ormai sovrumana forma luminosa Dante-pittore ha già incominciato a colorare di luce come « convento de le bianche stole » (xxx 129); ora dà figura all'« altra » (xxx 4), l'angelica, che s'interseca alla prima volando alacremenente al modo di un nugolo d'api (vv. 7 sgg.), con un movimento vibrante, nella pura dolcezza del fiore amoroso (« ma l'altra, che volando vede e canta / la gloria di colui che l'innamora », vv. 4-5).

La memoria e la fantasia del lettore si muovono seguendo le indicazioni di questa deissi tutta mentale, esattamente come la « schiera d'ape che s'infiora / una fiata e una si ritorna / là dove suo laboro s'insapora » (vv. 7-9). Come gli angeli, « apes negotiosae » del *Soliloquium* di Ecberto di Schönau (ma nel Me-

38. Per un'analisi del valore poetologico di questo vero e proprio "salto" temporale imperniato sulla congiunzione *ma* negli ultimi versi della *Commedia* rinvio a quanto ho scritto in C. BOLOGNA, « *Ma già volgeva il mio disio e 'l velle* », in *Dante au Collège de France*, Paris-Torino, Collège de France-Aragno, 2013, pp. 203-31. Nel finale del poema fino a « qui mancò possa » l'azione è percepita come svolta nel tempo, per quanto si tratti di una temporalità astratta, giacché tutto il *Paradiso* è fuori del tempo storico, e Dante si dichiara, in *Par.*, xxx 38, « all'eterno dal tempo [...] venuto ». Sul piano delle strutture temporali dell'espressione linguistica, però, « *Ma già volgeva* » sembra far « saltare il sacro poema » (ivi, xxiii 62) all'indietro, con un "salto infinito". Questo "salto" supera, paradossalmente, il limite temporale del passato remoto in cui la caduta dell'intelletto si è prodotta (« *qui mancò possa* »), per restituire attraverso l'imperfetto (« *Ma già volgeva* ») l'idea della continuità, nell'armoniosa *circulatio universalis*, del « desio » e del « *velle* », agostiniane dimensioni dell'affettività e della *voluntas*, che resistono ben oltre l'impotenza dell'aristotelica e tomistica *phantasia*, dolorosamente ammessa.

dioevo attribuito ad Anselmo d'Aosta),³⁹ la nostra memoria, la nostra fantasia corrono indietro e poi di nuovo in avanti, tornando a osservare a occhi chiusi, un canto dopo, « il fiume e li topazi / ch'entrano ed escono e 'l rider de l'erbe » (xxx 76-77), descrivendo i quali Dante aveva già annunciato la loro natura di « umbriferi prefazi » (v. 78), anticipazioni allegoriche capaci solo di “adombrare” la vera essenza.⁴⁰ E dal momento che qui, dove lo spazio e il tempo umani sono superati, e si interrompono le leggi della fisica, della geometria, della materia, quell'essenza è inafferrabile per definizione, sfuggendo ormai a qualsiasi definibilità in forma di parola, la fantasia e la memoria del lettore si riscuotono, e come « schiera d'ape » cercano di cogliere tra i fiori, i colori, i profumi, i bagliori di luce che dilagano fra i canti xxx e xxxi, le prefigurazioni e le loro riprese in diversa forma, ovvero le figure in trasformazione.

Anzi, si accendono per l'emozione di intuire, nello straordinario tappeto verbale e fonetico entro cui si incastonano le immagini mentali e visive, proprio la metamorfosi colta nell'attimo in cui si genera in « un fluire / di tinte » che volgono « in musiche », secondo la celebre formula di Montale.⁴¹ Questo significa, anche, l'osservazione acutissima di Mandel'stam, mai opportuna come in questo xxxi canto, che « a costruire la coscienza del poliedro di tredicimila facce », ossia la *Commedia*, « lavori uno sciame d'api dotate di un geniale fiuto stereometrico ». ⁴² A completare l'edificazione dell'universo « in forma » di rosa di luce lavorano i beati e le intelligenze pure, lavora la mente di Dante, stupefatta per la sua stessa altezza d'ingegno.

Quel « fiume in forma di rivera / fluvido di fulgore » (xxx 61-62)⁴³ a cui Dante ha bevuto con « la gronda / de le palpebre » sue, quelle « rive / dipinte di mirabil primavera », quei « topazi » (xxx 76) a cui vengono paragonate le « faville vive » di luce (xxx 64) poco prima accostate ai rubini (v. 66), quel

39. Cfr. ECBERTO DI SCHÖNAU, *Soliloquium*, in *PL*, vol. CXCX col. 107.

40. Sulla semantica complessa del verbo *adombrare* vd. i due bei saggi di M. MOCAN, « *Lucem demonstrat umbra* ». *La serie rimica "ombra : adombra" e il lessico artistico fra Dante e Petrarca*, in *CT*, a. XIV 2011, fasc. 2 (*Dante oggi/2*) pp. 389-423, e EAD., « *Ficta et adumbrata* ». *Der Schatten zwischen Dichtung und Allegorie in der italienischen Lyrik des Due-Trecento*, in « *Umbriferi prefazi* ». *Die Wiederentdeckung des Schattens in Mittelalter und Renaissance*. Atti del convegno di Göttingen, 3-5 luglio 2014, i.c.s.

41. E. MONTALE, *Portami il girasole ch'io lo trapianti*, in *Ossi di seppia (1920-1927)*, in *ID.*, *L'opera in versi*, ed. critica a cura di R. BETTARINI e G. CONTINI, Torino, Einaudi, 1980, p. 32.

42. MANDEL'STAM, *Discorso su Dante*, cit., p. 141.

43. Accolgo l'intelligente argomentazione di Marco Ariani in alternativa al « fulvido » di Petrocchi e Chiavacci Leonardi: vd. M. ARIANI, *Nota su Dante, 'Par' xxx 62 (fulvido[-fluvido] di fulgore)*, in *Studi di italianistica per Maria Teresa Acquaro Graziosi*, a cura di M. SAVINI, Roma, Aracne, 2002, pp. 3-14.

« mutato vedere » nella trasparenza del quale « si rompono le leggi della geometria » e « lo spazio umano è superato, come il tempo »,⁴⁴ e che costituisce il vero soggetto dei canti xxx-xxxI costellati dal lessico della visione: tutto ciò a me sembra la piú radiosa, intensa, metamorfica formulazione che Dante abbia ideato per definire la metafora, anzi esattamente l'istante fulmineo della sua formazione, l'evento luminoso in cui l'immagine mentale si trasforma in parola capace di figurare un'idea.

5. La « larghezza » lucente della « rosa », nel xxx canto (v. 124) gialla come il sole verso cui « redole odor di lode » (fantasmagorica assonanza, sinestesia assoluta!), è infuocata come una « pacifica oriafiamma » nel xxxI (v. 127), ove di nuovo è assimilata al sole dell'aurora (vv. 118 sgg.). Ci troviamo di fronte solo a una tappa nella straordinaria sequenza di trasformazione delle apparenze, della « forma » dell'Essere con cui gli occhi sempre piú aguzzi di Dante configurano l'«immagine inimmaginabile» dell'Empireo, che è fra le invenzioni piú alte della *Commedia*. A me pare che qui sia attivo *in factis* il modello delle *Metamorfosi* di Ovidio,⁴⁵ che « progressivamente si affianca e quasi si sostituisce » a quello centrale, imponente dell'*Eneide*⁴⁶ sull'orizzonte di ripensamento e ricapitolazione della cultura antica e medievale che la *Commedia* rappresenta, in una competizione che è Dante a vincere. Nella *Commedia*, infatti, non si trasformano solo la parola,⁴⁷ le immagini create, le metafore che si moltiplicano generandosi l'una dall'altra e perfezionandosi mentre perfezionano la mente nell'esercizio spirituale della traslazione di immagini in parole. A mutare, piú in profondo, è la stessa fantasia dantesca, la forza raffigurativa della sua mente che si trasforma accrescendosi mentre va in cerca delle parole per « dire » l'infuocata « bellezza » che « ride » e brucia nel « fulgore » della pura contemplazione, oltre il confine della pensabilità (vv. 118-38):

Io levai gli occhi; e come da mattina
la parte oriental de l'orizzonte
soverchia quella dove 'l sol declina,
cosí, quasi di valle andando a monte
con gli occhi, vidi parte ne lo stremo
vincer di lume tutta l'alta fronte.

44. CHIAVACCI LEONARDI, vol. III p. 837, ch. a *Par.*, xxx 90.

45. Per la presenza di Ovidio in Dante vd. in fondo la « nota di approfondimento ».

46. Vd. G. LEDDA, *Dante e le metamorfosi della visione*, in « Griseldaonline. Portale di letteratura », n. 8 (*Metamorfosi*) 2008.

47. Ricorro alla bella formula di E. RAIMONDI, *Le metamorfosi della parola. Da Dante a Montale*, Milano, Bruno Mondadori, 2004.

E come quivi ove s'aspetta il temo
 che mal guidò Fetonte, piú s'infiamma,
 e quinci e quindi il lume si fa scemo,
 cosí quella pacifica oriafiamma
 nel mezzo s'avvivava, e d'ogne parte
 per igual modo allentava la fiamma;
 e a quel mezzo, con le penne sparte,
 vid' io piú di mille angeli festanti,
 ciascun distinto di fulgore e d'arte.

Vidi a lor giochi quivi e a lor canti
 ridere una bellezza, che letizia
 era ne li occhi a tutti li altri santi;
 e s'io avessi in dir tanta divizia
 quanta ad imaginar, non ardirei
 lo minimo tentar di sua delizia.

L'immaginazione di Dante è ormai fiammante e ridente (vv. 125 e 134) come l'aurora, come le schiere angeliche, come la milizia santa dei corpi umani gloriosi. Di albe e tramonti è costellata la *Commedia*, soprattutto la cantica centrale, la sola dove il tempo vige ancora: nel *Paradiso* Dante è ormai « venuto » « al divino da l'umano, / a l'eterno dal tempo » (vv. 37-38), e deve rinunciare in primo luogo alla temporalità, alla sua fenomenologia. L'alba che sorge sul finire del canto e lo chiude è quindi solo allegorica, metaforica (« [...] come da mattina / la parte *oriental* de l'orizzonte / soverchia quella dove 'l sol declina [...] », vv. 118-20), ponendo in parallelo con l'aurora la luce di Maria nel cerchio estremo della rosa fulgente. Ma Dante qui richiama alla lettera quell'altra alba vera, quel cronologico sorgere del sole e del giorno, il « dolce color d'*oriental* zaffiro » sulla cui meraviglia incantata si era aperto lo spazio del *Purgatorio* (I 13), e di cui Jacqueline Risset ha saputo cogliere elegantemente la meraviglia.⁴⁸ La memoria corre subito anche all'altro *incipit*, quello della prima cantica che, pur nella « paura della selva [...] oscura », lanciava già, dallo spazio ove il tempo umano scorreva ancora, un ponte di siderale ampiezza verso questi ultimi canti del poema, dov'esso è ormai estinto nell'eternità dell'« *Amor* che *move* il *sole* e l'altre *stelle* »: « Temp' era dal principio del mattino, / e 'l *sol* montava 'n sù

48. Il 18 settembre 2013, con una bellissima lezione dal titolo *Il 'Purgatorio', nel « dolce color d'oriental zaffiro »*, Jacqueline Risset, traduttrice della *Commedia* in francese (Paris, Flammarion, 1985, 1988, 1990), diede l'avvio alla seconda serie della *Lectura Dantis Ticinensis*, all'USI (Università della Svizzera Italiana di Lugano). La rammento qui come modello di lettura di questi versi in senso pieno poetologica, rinunciando a fornire una bibliografia relativa al commento a questo verso, che è davvero immensa.

con quelle *stelle* / ch'eran con lui quando *l'amor divino* / mosse da prima quelle cose belle » (*Inf.*, I 37-40).

Una seconda similitudine, di carattere mitologico, segue immediatamente (xxxI 124 sgg.), anch'essa imperniata sulla luminosità fastosa del sole. Dante evoca Fetonte e la caduta del suo carro perché si possa “vedere” con gli occhi dell'immaginazione lo splendore di fuoco della parte più alta della candida rosa, traducendo così in una figura peculiare, emblematica del tempo (cioè il percorso dell'astro diurno nel cielo che ne riceve luce), il *phantasma* della pura luminosità. Subito lo sguardo mentale si stringe dall'orizzonte al punto in cui l'astro sta per nascere, per fissarne la gloria. Nel xxxIII canto (vv. 10 sgg.) lo stesso sole metaforico che qui spunta nella mente di Dante e nella nostra in quanto suoi lettori salirà fino all'altezza del mezzogiorno, per dire in traslato come la luce di Maria superi in splendore amoroso quelle di tutti i beati, al modo in cui il sole meridiano raccoglie in perfetto equilibrio e condensa, moltiplicandola, tutta la luce che ha emanato fin dall'istante dell'aurora, poi nell'alba, poi nelle ore successive (xxxIII 10-12):

Qui sè a noi meridiana face
di caritate, e giuso, intra ' mortali,
sè di speranza fontana vivace.

6. Torniamo dunque brevemente, « sí come schiera d'ape che s'infiora » (xxxI 7), alla stupenda immagine della rosa, i cui petali, per il calore crescente della vista e dalla poesia di Dante, volgono dal rosso al giallo al bianco, quasi in un musicale “ricercare” composto di impercettibili “variazioni” inanellate l'una all'altra mediante lievissimi slittamenti successivi. Non è solo il variare dei colori in questo caleidoscopio a lasciar senza fiato: è la sua natura metamorfica, appunto, che trascorre insensibilmente fra i campi verbale, cromatico, musicale, saldandoli in una sola esperienza percettiva-sensoriale e mentale di Dante, che va trasformandosi in “uomo di luce”. E noi con lui.

Il lessico che impronta il canto xxxI è di eccezionale compattezza, tutto stretto intorno al senso sublime, la vista, che, come nel xxx, continua a essere dominante, con ben 37 occorrenze in 142 versi, soprattutto di *vedere* e *rivedere*, *vista*, *guardare*, *mirare* e *rimirare*, *contemplare*, *sguardo*, *occhio* e *occhi*.⁴⁹ Per apprezzare

49. Per ciò che attiene invece alla morfossintassi ricordo solo che durante la lezione tenuta all'USI il 10 dicembre 2014, intitolata *Dante « nel tempio del suo voto »* (*Paradiso* xxxI), nel terzo ciclo della *Lectura Dantis Ticinensis*, Lino Pertile ha offerto una raffinata disamina della dialettica dei tempi verbali su cui il canto si apre, imperniata sull'opposizione fra presente (tempo della partecipazione dell'*agens* agli eventi descritti), imperfetto (tempo della “realtà” narrata), passato remoto (tempo del richiamo a eventi sacri narrati dal testo biblico).

il gioco delle sinestesi che il canto intreccia si dovrà tener conto anche dell'affine vocabolario dei colori, del fuoco, della luce, semanticamente legato a quello della vista: *candido* e *bianco* (vv. 1 e 14), *neve* (v. 15), *fiamma* (v. 12), *oro* (v. 14), *splendore* (v. 21), *luce* (vv. 22 e 28), *scintillare* (v. 29), e di quello relativo alla fioritura: *infiora* (v. 7), *fior(e)* (vv. 10, 16, 19), oltre ovviamente a *rosa* (v. 1). Alcuni vocaboli sottolineano lo stupore di cui il canto è ricolmo: *stupefarsi* (v. 35), *stupor(e)* (v. 40); ma la similitudine dei vv. 103 sgg., con il pellegrino che viene da terre lontane (su cui tornerò fra poco), è imbevuta della stessa sospesa meraviglia, della stessa sorpresa che toglie la percezione dei sensi e ammutolisce (v. 42). Quanto alla musica, a connotare il canto non è tanto la frequenza dei lemmi, quanto la posizione incipitaria di « canta » al v. 4, che lascia eco implicita di sé, tracciando un'impressione che si conserva a lungo nella memoria del lettore dopo aver generato l'emozione: nel finale, al v. 133, i « canti » degli angeli si avvolgono ancora intorno ai loro « giochi » e « ridono » la « bellezza » e la « letizia ».

La medesima sopravvivenza delicata ma tenace di un'immagine, che sembra conservarsi latente, sottotraccia, pronta a riemergere con flusso carsico alla coscienza, riconosco nel movimento leggero, rapido, insensibilmente fruscante con cui le « api » angeliche attraversano in volo il canto da un estremo all'altro, trascorrendo dai vv. 4-6, ove la milizia santa » dei puri spiriti dalle « ali d'oro » (v. 14) « volando vede e canta / la gloria di colui che la 'nnamora / e la bontà che la fece cotanta », fino allo scarto metaforico altissimo grazie al quale nel discorso di san Bernardo, al v. 97, lo sguardo di Dante (e dunque il nostro) « mette le ali », nell'invito a « volare con gli occhi » per il « giardino » che è la mistica rosa, spazio profumato e splendente.

Abituandosi alla luminosità pura, senza piú forma, a cui conduce la metamorfosi di tutte le forme e di tutti i colori, lo sguardo di Dante (e dunque il nostro) sarà pronto infine a trasformarsi in puro vedere senza piú oggetto di visione. Quel *volo della vista* è l'ultimo « esercizio spirituale » di Dante (e nostro) nei canti dell'Empireo, saldati da una coerenza figurale straordinaria. I suoi occhi, da quel momento, rafforzati dal « passeggiare » « per la viva luce » (v. 46) salendo e scendendo in tutte le direzioni dello spazio mentale sugli scalini della visibilità fino al suo limite estremo (vv. 47-48), sono pronti alla visione e alla comprensione (quindi allo « scioglimento ») della « forma universal » del « nodo » che « lega » in un solo « volume » la molteplicità innumerevole degli esseri « che per l'universo si squaderna » (xxxiii 85 sgg.).

7. Se è lecito volgerci a Dante, alla sua formidabile iniziazione rituale di eroe civilizzatore della cultura moderna, con la memoria viva di noi uomini del Novecento che « moderni » siamo, a me pare che si possa ritrovare in alcuni

classici del nostro tempo la traccia di un'affine metamorfosi spirituale rappresentata quale *metamorfosi dello sguardo* che si genera in parallelo con la trasformazione radicale dell'io come soggetto conoscitivo.

Di ascesa in ascesa, di luce in luce, alla fine del *Paradiso* Dante raggiunge uno "sguardo astratto", nella cui distesa senza fine prendono forma armoniosa ogni dissonanza e ogni 'infermità del vedere' (« infirmitatem aspectus mei ») che dominano la *regio dissimilitudinis* del nostro esistere (Aug., *Conf.*, VII 10 e 16). Questo "sguardo risanato" Dante lo ha riconquistato dal momento in cui Virgilio, con le ultime parole pronunciate nel poema, dichiarò che il suo arbitrio ormai tornato a essere « libero, dritto e sano » non aveva più bisogno di alcun sostegno (« *Tratto t'ho infin qui con ingegno e con arte / [...] / fuor sè de' l'erte vie, fuor sè de' l'arte. / Non aspettar mio dir piú né mio cenno* », *Purg.*, XXVII 139-40). E ora, nel XXXI del *Paradiso*, Dante ritorna esplicitamente a quell'estremo messaggio di Virgilio, maestro e madre, padre e guida, mentre saluta Beatrice (come spiegano i vv. 73 sgg.) nella lontananza sterminata, *amor de lonh* sublimato in frattura metafisica, che ormai lo separa da lei (vv. 85-90):

Tu m'hai di servo tratto a libertade
per tutte quelle *vie*, per tutt' i modi
che di ciò fare avei la potestate.

La tua magnificenza in me custodi,
sí che l'anima mia, che *fat' hai sana*,
piacente a te dal corpo si disnodi.

Nel nostro tempo, per altra strada, un simile sguardo libero dalle forme e dalle parvenze lo ottiene Franz Kafka, in uno dei geniali frammenti di quelle moderne *Confessiones* laiche che usiamo chiamare *Otto quaderni in ottavo*: « Tre cose: vedere se stessi come una cosa estranea, dimenticare ciò che si è visto, conservare lo sguardo ».⁵⁰

In un saggio su Baudelaire del 1930 Thomas Stearns Eliot ricordava un finissimo, ardito pensiero secondo cui *Les fleurs du mal* possono essere lette come una *Divina Commedia* in frammenti.⁵¹ Mi piace ripensare all'ispirazione dante-

50. F. KAFKA, *Gli otto quaderni in ottavo*, in ID., *Confessioni e immagini*, con una pref. di E. ZOLLA, trad. di I.A. CHIUSANO, A. RHO, G. TARIZZO, Milano, Mondadori, 1960, pp. 75-177, a p. 108 (nell'importantissimo terzo *Quaderno in ottavo*; la trad. è di I.A. Chiusano). Mi permetto di rinviare anche alle considerazioni sul tema dello "sguardo assoluto" che io stesso ho svolto nella prefazione (*Sinfonia dell'inquietudine*) alla nuova ed. di F. PESSOA, *Libro dell'inquietudine*, a cura di P. COLLO, Torino, Einaudi, 2012, pp. v-XLVIII, partic. alle pp. XLVII-XLVIII).

51. Th.S. ELIOT, *Baudelaire* (1930), in *The use of poetry and the use of criticism* (1933), trad. it., *L'uso della poesia e l'uso della critica e altri saggi*, Milano, Bompiani, 1974, pp. 294-306, a p. 295.

sca del grande libro che elegge nel proprio titolo *i fiori*, sia pure *del male*, qui, all'altezza del canto dominato dalla bellezza del « gran fior » (v. 10) di salvezza e di felicità, la rosa celeste. D'altra parte in quell'universo scheggiato che è il piú grande libro poetico della modernità al n. XXI figura un *Hymne à la Beauté*, mostruosa divinità ormai senza distinzione infera-celeste (« *Que tu viennes du ciel ou de l'enfer, qu'importe, / O Beauté! Monstre énorme, effrayant, ingénu* »), e al n. CXV *La Béatrice*, « la reine de mon cœur au regard nonpareil » (« la regina del mio cuore col suo impareggiabile sguardo », traduce Giorgio Caproni).⁵² La civiltà che ha perduto la metafisica è quella del canzoniere esplosivo, in cui si cercano ancora le *Correspondances* fra segni e significati, ma l'io non riesce piú a dominare l'universo, la sua rappresentazione in forma di parola. La catastrofe, il diluvio separano due mondi.

È lo scarto fra gli sguardi dei poeti sommi a dirci quante affinità e quanta distanza li leghino e separino, quei mondi, il mondo di Dante e quello di Baudelaire, che è il nostro. Lo scarto, la *katastrophé* pone al di qua della frattura lo sguardo dantesco che nell'esercizio spirituale della scrittura del poema impara a cogliere, contenere e intendere le « forme » dell'universo: « La forma general di paradiso / già tutta mio sguardo avea compresa », vv. 52-53; e non a caso il canto XXXI si è aperto proprio sulla parola « forma », e alla fine del XXXIII, cioè del poema, nel puro piacere della conoscenza senza limiti risuonerà l'eco di questi versi del XXXI: « La forma universal di questo nodo / credo ch'ì vidi, perché piú di largo, / dicendo questo, mi sento ch'ì godo » (*Par.*, XXXIII 91-93). Al di là della frattura tra i mondi c'è l'estinguersi definitivo, in Baudelaire, di quei « regards familiers » che ancora in *Correspondances* (n. IV) potevano osservare l'uomo « à travers des forêts de symboles », e che in *Obsession* (n. LXXIX) segnano solo la fine di uno 'sguardo familiare' che l'essere umano e la realtà non riescono piú a scambiarsi (« *mais les ténèbres sont elles-mêmes des toiles / où vivent, jaillissant de mon œil par milliers, / des êtres disparus aux regards familiers* »; Giorgio Caproni tradusse: « Ma anche le tenebre sono tele dove vivono, sgorganti dal mio occhio a migliaia, esseri scomparsi alla vista consueta »).⁵³

Dante riesce a « guarda[re] i cerchi infino al piú remoto » (v. 115); la sua « divizia » a « immaginar » (vv. 136-37) è sconfinata: e l'ultimo passo, che si compirà alla fine del poema, saldando l'impossibilità di « dir » (v. 136) a quella di « immaginar », appunto, con la caduta della « possa » dell'« alta fantasia » lascerà al « disio » e al « velle » di partecipare alla rotazione cosmica mossa dall'« Amor che move il sole e l'altre stelle ».

52. Vd. CH. BAUDELAIRE, *I fiori del male*, trad. it. di G. CAPRONI, intr. e commento di L. PIETROMARCHI, Venezia, Marsilio, 2008, risp. p. 108 per il n. XXI e p. 306 per il n. CXV.

53. Ivi, pp. 78 e 212.

La mente del poeta moderno non si “trasforma” piú nel salire di metafora in metafora, non “diviene” piú eterna e infinita: l’infinito e l’eterno li sfiora, li teme e li desidera, in un sogno in cui l’ascensione e il naufragio coincidono, l’inferno e il paradiso si equivalgono, e cosí, proprio come nell’*Hymne à la Beauté*, la redenzione si annulla nella *quête* della sola utopia del Moderno, la Novità: « Plonger au fond du gouffre, *Enfer ou Ciel, qu’importe?* / Au fond de l’Inconnu pour trouver du nouveau! » (« Naufragar nel gorgo, Cielo o Inferno, che importa? / Per trovare del nuovo sul fondo dell’Ignoto! »).⁵⁴

Lo sguardo con cui noi oggi ci volgiamo a Dante, salito per noi all’Empireo, è lo stesso, sbalordito, del « peregrin » che giunge alla meta, e medita come narrare la propria stupefazione tornando a casa, e « si ricrea / nel tempio del suo voto riguardando / e spera già ridir com’ ello stea » (vv. 43-45). È il medesimo sguardo allibito, ammutolito, che nelle due strepitose similitudini “basse” di questo canto, ai vv. 31 sgg. e 103 sgg., lanciarono i barbari del nord che invasero Roma e, come Nettuno che dal fondo del mare « ammir[a] l’ombra d’Argo » scivolare sull’acqua nel canto xxxiii (vv. 93-96), « stupefaciensi » dinanzi all’« ardüa sua opra » (xxxii 34-35). È lo sguardo che lanciò il pellegrino « che forse di Croazia / viene a veder la Veronica nostra » (vv. 103 sgg.), la “vera icona”, immagine del volto di Cristo conservata in San Pietro, di cui Petrarca si ricorderà nel sonetto xvi del *Canzoniere* (« Movesi il vecchierel canuto e bianco », vv. 9 sgg.): e « contemplando, gustò di quella pace » (xxxii 111).

Come i barbari, come il pellegrino Dante che qui (v. 39) per l’ultima volta nomina la sua città da cui è escluso, di fronte al paradiso a cui è ammesso, anche noi, contemplando, gustiamo di quella pace, nel cuore della rosa in fiore. In questa pace della rosa eterna, incorruttibile, sbocciata in contrappunto con quella che in tanta poesia simboleggia la finitudine della vita degli uomini e delle civiltà (*Rosa fresca aulentissima*, *Fresca rosa novella*, *La inmarcesibile rosa que no canto*, *Ah rosa sempre in cima / ai miei pensieri*), Dante, ricorrendo all’immagine mai prima pensata dei barbari a bocca spalancata nella sfolgorante bellezza di Roma che sta per cadere ai loro piedi, puntando “verso il basso” figura l’emozione sconfinata sua e di noi tutti di fronte alla meraviglia piena di nostalgia e di pura bellezza del paradiso perduto che per tutti noi lui, Dante-*Everyman*,⁵⁵ Dante-Ognuno-Umanità, sta riconquistando.

A comprendere il valore sottilissimo, anche storico, dell’allegoria della rosa eterna accostata senza mediazioni alla rosa reale « quae dum primo mane flo-

54. Ivi, p. 346 (è la conclusione del n. cxxvi, *Le Voyage*).

55. Cosí E. POUND, *The spirit of romance* (1910), trad. it., *Lo spirito romanzo*, in Id., *Opere scelte*, a cura di M. DE RACHEWILTZ, intr. di A. TAGLIAFERRI, Milano, Mondadori, 1970, pp. 743-896, a p. 813

ret, / *deffloratus flos effloret* / *vespertino senio* » (Alano di Lille), ci invita la magnifica metafora già umanistica della « Roma in fiore » deflorata dai barbari, glossa perfetta di un professore con la rosa in mano sull'immagine della vita terrestre che fiorisce e sfiorisce in un colpo d'occhio. Con quest'immagine di incredibile vitalità Benvenuto da Imola commenta i vv. 31-42, nel suo latino che riecheggia l'accento vernacolare di Romagna, lo stesso che Dante udiva nei suoi ultimi giorni, mentre scriveva il canto: « *Hic autor volens exprimere immensam admirationem suam facit comparisonem de illa admiratione, quam concipiebant barbari videntes Romam quando Roma erat in flore* ». ⁵⁶

CORRADO BOLOGNA

★

Note di approfondimento

9. Mi permetto di rinviare, anche per i dati testuali e la bibl., a BOLOGNA, *Fisiologia del disamore*, cit.; ID., *PetrArca petroso*, in CT, a. vi 2003, fasc. 1 (*L'lo lirico: Francesco Petrarca. Radiografia dei 'Rerum vulgarium fragmenta'*), pp. 367-420, alle pp. 411-12; ID., *La testa oltre le nuvole. Per un lessico del pensiero nella tradizione europea*, in « *Micrologus* », vol. xii (*Il sole e la luna / The sun and the moon*) 2004, pp. 343-71, alle pp. 361-63; ID., *Ascensioni spirituali*, in *Les montagnes de l'esprit. Imaginaire et histoire de la montagne à la Renaissance. Actes du Colloque international de Saint-Vincent*, 22-23 novembre 2003, réunis par R. GORRIS, Aosta, Musumeci, 2004, pp. 19-56 (partic. il par. 9, « Di pensier in pensier, di monte in monte... »). Fra le ricerche più approfondite e articolate (anche se di rado ricordate in bibl.) è il bel libro di M. PERI, *Malato d'amore: la medicina dei poeti e la poesia dei medici*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 1996. Vd. anche: R. CRESPO, *Il «casser de la mente» cavalcantiano e l'«arx mentis» della tradizione mediolatina*, in « *Quaderni di semantica* », a. i 1980, pp. 135-41 (recisamente contrario al rapporto tra la formula cavalcantiana e la metaforica navale); S. RIZZARDI, *Dinamiche intertestuali nella storia di un'immagine: il «casser de la mente» cavalcantiano*, in « *Studi e problemi di critica testuale* », a. LVII 1998, pp. 131-57; M. PICONE, *La torre della ragione: per un sonetto dantesco*, in « *Carmina semper et citharae cordi* ». *Études de philologie et métrique offertes à Aldo Menichetti*, Genève, Slatkine, 2000, pp. 291-300; N. TONELLI, *Fisiologia dell'amore doloroso in Cavalcanti e in Dante: fonti mediche ed enciclopediche*, in *Guido Cavalcanti laico e le origini della poesia europea, nel VII centenario della morte: poesia, filosofia, scienza e ricezione. Atti del Convegno internazionale di Barcellona, 16-20 ottobre 2001*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2004, pp. 63-117. Di recente A. PEGORETTI, *Indagine su*

(pagina iniziale del capitolo *La 'Commedia'*, pp. 813-60). I saggi di Pound su Dante, secondo un progetto a suo tempo delineato da Vanni Scheiwiller, sono in corso di pubblicazione presso l'editore Marsilio a cura di Corrado Bologna e Lorenzo Fabiani.

56. BENVENUTO, in *DDP*, ch. ai vv. 31-42, che continua: « *Et breviter vult dicere, quod si barbari venientes olim de sub tramontana, ubi habent vilia tuguria pro domiciliis eorum, Romam, videntes alta moenia marmorea, palatia et mirabilia aedificia Romae obstupescabant; quanto magis autor videns gloriosa domicilia et habitacula coeli debebat obstupescere? quasi dicat incomparabiliter* ».

un codice dantesco: la 'Commedia' Egerton 943 della British Library, Ghezzano, Felici, 2014, pp. 172 sgg., è tornata con argomentazioni solide e con nuovo materiale anche iconografico sulla questione del « cassar de la mente » cavalcantiano e sulla metafora navale dantesca.

12. Averroè, riprendendo da Aristotele, ma forse anche dagli enciclopedisti antichi, il sistema metaforico nautico, nel discutere delle parti e delle funzioni mentali parlava di una 'prua' e di una 'poppa' del cervello: « Et dicimus quod virtus imaginativa stat in prora cerebri [...]. Sed cogitativa plus manifestatur in media camera [...]. Et locus virtutis reminiscibilis et conservativae est pupis, sive pars posterior capitis » (*Colliget*, II 20). Rinvio ai dati e alle considerazioni che io stesso ho da anni raccolto e sviluppato in *Fisiologia del disamore*, cit.; *La testa oltre le nuvole*, cit.; *PetrArca petroso*, cit.; e inoltre a PERI, *Malato d'amore*, cit., p. 196. La probabilità di una diffusione latina nella Bologna di metà Duecento del *Colliget*, la versione latina del *Kitab-al-Kulliyātja*, o *Liber universalis de medicina*, e quindi la possibilità di una conoscenza della fonte da parte di Cavalcanti e dello stesso Dante, mi sembra elevata (PEGORETTI, *Indagine*, cit., ricorda che il *Colliget* è nella lista dei libri usati nella Facoltà di Medicina a Bologna nel 1405, rinviando a G. MURANO, *Opere diffuse per "exemplar" e pecia*, Turnhout, Brepols, 2005, pp. 159-60 e 283). Nella miniatura d'apertura del *Purgatorio*, nel codice Egerton 943, c. 63r (cfr., nel libro della Pegoretti, le pp. 167-74), Dante è rappresentato due volte: in una grande immagine (diffusa in molti codici) sta componendo il suo testo, seduto « sul castello di poppa, che per sua stessa natura unisce navigazione e architettura » (ivi, p. 173) nella « P » incipitaria di « Per correr migliore acqua alça le uele » una seconda figura dell'autore replica, in uno scrittoio chiuso, l'atto della composizione di un « libro da banco », del tutto affine allo stesso Egerton.

45. Per la presenza di Ovidio in Dante si partirà dall'ampia voce *Ovidio* curata da E. PARATORE in *ED*, vol. IV pp. 225-36, e dalla bibl. ivi raccolta. Una buona rassegna di studi piú recenti ha realizzato C. DI FONZO, *Dante e il mito: « retrogradatio » critica*, in *LA*, n.s., n. 29 2007, pp. 155-60. In particolare vanno rammentati almeno: R. HOLLANDER, *The rod of Tiresias: Dante's "metamorphosis" of Ovid (Inferno' xx, 44)*, in *The early Renaissance. Proceedings of Suny Regional Conferences in Medieval Studies*, ed. by A.S. BERNARDO, Binghamton, Center for Medieval and Early Renaissance Studies-State Univ. of New York, 1979, pp. 21-33; M. PICONE, *La "lectio Ovidii" nella 'Commedia'. La ricezione dantesca delle 'Metamorfosi'*, in « Le forme e la storia », n.s., a. III 1991, pp. 35-52; T. BAROLINI, *Il miglior fabbro. Dante e i poeti della 'Commedia'*, trad. it., Torino, Bollati Boringhieri, 1993; M. PICONE, *Dante e il mito degli Argonauti*, in *RassELI*, vol. XI 1998, pp. 9-28. Fra le opere collettive vd. almeno: *The poetry of allusion: Virgil and Ovid in Dante's 'Comedy'*, ed. by R. JACOFF and J.T. SCHNAPP, Stanford, Stanford Univ. Press, 1991; *Dante and Ovid. Essays in intertextuality*, ed. by M.U. SOWELL, Binghamton, Center for Medieval and Early Renaissance Studies, 1991; *Dante e la « bella scola » della poesia. Autorità e sfida poetica*, a cura di A.A. IANNUCCI, Ravenna, Longo, 1993 (partic. M. PICONE, *L'Ovidio di Dante*, ivi, pp. 107-44); *Ovidius redivivus. Von Ovid zu Dante*, hrsg. von M. PICONE und B. ZIMMERMANN, Stuttgart, M&P Verlag für Wissenschaft und Forschung, 1994; *Aetates ovidianae. Lettori di Ovidio dall'Antichità al Rinascimento*, a cura di I. GALLO e L. NICASTRI, Napoli, ESI, 1995; *Dante: mito e poesia. Atti del II Seminario dantesco internazionale di Monte Verità*, Ascona, 23-27 giugno 1997, a cura di M. PICONE e T. CRIVELLI, Firenze, Cesati, 1999; *Le 'Metamorfosi' di Ovidio nella letteratura tra Medioevo e Rinascimento*, a cura di G. M. ANSELMINI e M. GUERRA, Bologna, Gedit, 2006.

C. B.

CANTO XXXII

LA MAPPA DELL'EMPIREO*

1. Una corretta esegesi di questo penultimo canto del poema impone, prima che si proceda alla puntuale analisi delle terzine, alcune preliminari considerazioni relative alla particolare struttura della terza cantica della *Commedia* e soprattutto al peculiare statuto che in essa assume l'Empireo. Si tratta di considerazioni ovvie, ma che, come si spera di mostrare, appariranno necessarie a una piú corretta valutazione di *Par.*, xxxii, un canto che ha ricevuto una limitata attenzione nella sterminata bibliografia dantesca e che è apparso ostico anche a lettori solo tangenzialmente interessati alle piú facili e accattivanti seduzioni liriche e meno inclini alle forti increspature emotive.¹

Ciò che caratterizza, per tutta la sua lunghezza, la poesia del *Paradiso* è, come è noto, la ripetuta, insistita dichiarazione di non rappresentabilità, che produce il paradossale effetto di un amplissimo procedimento comunicativo volto a dichiarare l'insufficienza, se non proprio l'impossibilità di un'adeguata comunicazione.² Già le condizioni poste da Dio alla effettuabilità del tragitto sono, in quanto tali, paradossali. Il paradiso, cosí come ci viene raccontato, in realtà non esiste, è un mondo fittizio: la sua morfologia rappresentativa, con l'incastonarsi delle varie schiere di beati nelle successive sfere celesti, è solo un mero sussidio strumentale che la divinità concede al suo eletto per consentirgli il progressivo accostamento alle visioni ultime. Si tratta, come ha argutamente mostrato John Freccero, di una *command performance*, cioè di una messa in scena, di una rappresentazione graziosamente allestita e concessa dal monarca, per sua insindacabile iniziativa, a beneficio dei sudditi.³ Una volta che Dante e Beatrice sono passati nei vari cieli, le anime, mostratesi ai due *viatores*, "tornano", per cosí dire, nella loro sede unica e autentica, in quella Gerusalem-

* Il testo di questa *lectura* riproduce, con alcuni ampliamenti e il necessario corredo bibliografico, quello letto alla Casa di Dante in Roma domenica 15 marzo 2009, di cui si è però voluto conservare l'originario impianto didascalico. Viene pubblicato per la prima volta in questa sede.

1. Non stupisce pertanto il liquidatorio giudizio di B. CROCE, *Discorsi di varia filosofia*, Bari, Laterza, 1945, vol. II p. 54, che definisce questo canto « quasi del tutto nudo di poesia, quasi del tutto strutturale ».

2. Sulla questione dell'ineffabilità vd. almeno G. LEDDA, *La guerra della lingua. Ineffabilità, retorica e narrativa nella 'Commedia' di Dante*, Ravenna, Longo, 2002.

3. Cfr. J. FRECCERO, *Introduzione al 'Paradiso'*, in ID., *Dante. La poetica della conversione*, trad. it. di C. CALENDIA, Bologna, Il Mulino, 1989, pp. 277-88, partic. a p. 279.

me celeste, definitiva dimora dei beati eternamente appagati dalla visione *facie ad faciem* della divinità.

La figurazione del *Paradiso*, prima ancora che una questione teologica, è però per Dante una necessaria strategia compositiva, un abile e raffinato espediente di visualizzazione didascalica che gli consente di scandire e rendere dunque raccontabile a uso dei lettori il prodigioso tragitto della assunzione dell'*agens* attraverso i cieli eterei, ma ancora materiati, del sistema tolemaico, fino a « l'alto trionfo del regno verace » (*Par.*, xxx 98), « [...] dove Dio senza mezzo governa » e dove dunque « la legge natural nulla rileva » (ivi, vv. 122-23). Nell'Empireo infatti, dove Dio governa senza la mediazione della materia, sono sospese le tradizionali leggi naturali, fondate sulle categorie spazio-temporali. Acronia e atopia del decimo cielo imporrebbero dunque, a rigore, anche l'abolizione di ogni forma di rappresentabilità e di figurazione.

Ma la tenace volontà affabulatoria, una coazione quasi profetica a dire hanno – come è noto – consentito all'*auctor* di superare l'inettitudine dei propri mezzi espressivi, di forzare ogni limite del dicibile, e di fornire così ai suoi privilegiati lettori una fittissima trama di valori fonosimbolici, complessissime articolazioni intellettuali, scioccanti *transumptiones* metaforiche e arditi accostamenti sinestetici, che, pur senza poter rappresentare compiutamente l'inferrabile fulgore del « beato regno », ne restituiscono una approssimata, anche se stupefacente, fisionomia. I potentemente suggestivi « umbriferi prefazi » (*Par.*, xxx 78) che si offrono al personaggio e ai lettori, dalla fiumana di luce alla candida rosa, pur nella loro drammatica provvisorietà e transitorietà, su cui ha ripetutamente richiamato l'attenzione in tempi recenti Marco Ariani,⁴ testimoniano con evidenza come i problemi della visibilità della condizione paradisiaca, della consistenza percettiva dell'invisibile Empireo non siano venuti meno.

Il narratore sa bene, infatti, che, affinché l'*agens* comprenda lo straordinario spettacolo a cui ha avuto il privilegio di assistere e i lettori del poema abbiano una compiuta cognizione e conservino memoria di ciò che viene loro raccontato, è necessario non solo dar forma, come ha già fatto nei canti xxx e xxxi, a epifaniche fantasmagorie, ma fornire, come accade in questo canto xxxii, anche una ordinata, geometrica mappatura e distinzione dei luoghi della città

4. Vd. almeno M. ARIANI, *Abyssus luminis: Dante e la veste di luce*, in RiLI, a. xi 1993, fasc. 1-2 pp. 9-71; ID., *Introduzione al 'Paradiso'*, in RSD, a. viii 2008, pp. 3-41; ID., *I « metaphorismi » di Dante*, in *La metafora*, pp. 1-57; ID., *Nota su «figurando il paradiso» ('Par.' xxxii, 61): umbra lucis, lux infigurabilis*, in *La parola e l'immagine. Studi in onore di Gianni Venturi*, a cura di M.A., A. BRUNI, A. DOLFI, A. GAREFFI, Firenze, Olschki, 2011, vol. I pp. 49-63.

celeste, in cui posizionare e disporre con puntuale e rigorosa chiarezza i suoi abitanti. Diviene, in altri termini, indispensabile, per un poeta dalla fortissima vocazione alla rappresentazione realistica, ricorrere a schemi concettuali e cognitivi, che gerarchizzino e dispongano in modo ordinato le anime dei beati, ne definiscano la posizione nello spazio e ne precisino la collocazione topografica.

L'indubitabile utilità euristica di fornire una mappa localizzante, una struttura schematica che evidenzii tracciati, percorsi, contorni di luoghi che non si sono visti era apparsa del resto evidente già a sant'Agostino, che in un passaggio cruciale del *De Trinitate* (VIII 4 7), ribadisce che «Necesse est cum aliqua corporalia lecta vel audita quae non vidimus credimus, fingat sibi animus aliquis in lineamentis formisque corporum sicut occurrerit cogitanti» ('Ogniqualvolta noi crediamo a delle realtà sensibili di cui abbiamo sentito parlare e di cui abbiamo letto, ma che non abbiamo visto, è una necessità per la nostra anima farsi, conformemente a ciò che si presenta all'immaginazione, un'immagine, dei contorni').

Secondo una tale prospettiva, peraltro ampiamente condivisa nell'orizzonte culturale medievale, non sarà dunque improprio accostare la diffusa spiegazione di san Bernardo sulla distribuzione dei beati nella rosa celeste alle analoghe digressioni di *Inf.*, XI, e di *Purg.*, XVII, in cui Virgilio si assume il compito di illustrare rispettivamente la struttura topografica e l'ordinamento morale dell'inferno e del purgatorio. Nella complessa articolazione diegetica del poema si tratta di segmenti narrativi cruciali, che tra l'altro rendono esplicita, tematizzandola, l'ambizione della *Commedia* a una ipotattica costruzione architettonica degli spazi, che superi la paratattica successione di scene, su cui si erano fino ad allora fondate le precedenti trascrizioni di visioni ultramondane.

Le due lezioni di Virgilio e quella di Bernardo si configurano dunque come estese *ekphraseis*, originali *Bildeinsatzes*, capaci non solo di anticipare, ma anche di ricapitolare, l'ordinamento di ciò che segue o precede;⁵ schematiche epitomi funzionali a illustrare la logica della ordinata e simmetrica *dispositio* delle anime nei luoghi loro assegnati. E non sarà evidentemente casuale che nell'ultima cantica l'esposizione del sistema distributivo dei beati sia stata proposta solo in quel conclusivo segmento diegetico dedicato alla descrizione dell'Empireo:

5. Il termine tedesco *Bildeinsatz* indica un tipo di descrizione di opera d'arte, prolettica e non digressiva, il cui scopo era quello di introdurre la trama del racconto o dell'orazione che dovevano seguire. Esso fu coniato da O. SCHISSEL VON FLESCHENBERG, *Die Technik des Bildeinsatzes*, in «*Philologus*», a. LXXII 1913, pp. 83-114. Questo particolare artificio divenne un ricorrente tropo della retorica monastica, per cui cfr. M. CARRUTHERS, *Machina memorialis. Meditazione, retorica e costruzione delle immagini (400-1200)*, Pisa, Edizioni della Normale, 2006, partic. pp. 309-20.

immenso anfiteatro, che, al contrario dei cieli tolemaici, non transitoriamente ospita le schiere degli eletti; candente città di luce, in cui Dio dimora con la sua Chiesa trionfante; personale declinazione di quella Gerusalemme celeste, già esplicitamente ricordata in *Par.*, xxv 55-57, nella quale l'*exul inmeritus* sarà eccezionalmente ammesso prima che si ponga termine alla sua milizia terrena.

2. E sorprende che non si sia ancora sottolineato con la necessaria evidenza che riservare il penultimo canto, segmento narrativo che immediatamente precede la conclusione del poema, alla descrizione della città celeste e delle sue rigorose e geometriche simmetrie, richiama, almeno a livello macrostrutturale, gli ultimi capitoli dell'*Apocalisse* di Giovanni, un ipotesto cruciale, sempre presente nell'orizzonte della scrittura dantesca e in questo canto metonimicamente ricordato attraverso una perifrasi che menziona il suo autore, ricorrendo alla cifra lessicale più tipica della letteratura visionaria: « E quei che *vide* tutti i tempi gravi, / pria che morisse, de la bella sposa / che s'acquistò con la lancia e coi clavi » (vv. 127-29).⁶

Anche nell'*Apocalisse* infatti, immediatamente prima del sintetico epilogo (22 6-21), si offre ai lettori la visione apparsa a Giovanni della nuova Gerusalemme (21 1-22 5), la città di uomini salvati e felici, splendente di luce divina, dedita all'adorazione di Dio nella visione diretta di Lui faccia a faccia. Nella ordinata struttura dell'Empireo e nella razionale distribuzione dei beati lungo le perpendicolari che attraversano la candida rosa è dunque possibile rintracciare, ben oltre le singole e puntuali agnizioni intertestuali, l'*imagery* dell'apocalittica Nuova Gerusalemme, quale ci è restituita non solo e non tanto dalle parole di Giovanni, ma soprattutto dalla ricca tradizione iconografica che ne è derivata:⁷ una città che si snoda lungo vie e itinerari, tracciati con rigorose geo-

6. Sull'*Apocalisse* come ipotesto dantesco, limitandosi ai contributi più recenti, vd. almeno A. VALLONE, *La 'Divina Commedia' e l'Apocalisse*, in ID., *Percorsi danteschi*, Firenze, Le Lettere, 1991, pp. 11-41; R.B. HERZMAN, *Dante and the 'Apocalypse'*, in *The 'Apocalypse' in the Middle Ages*, ed. by R.K. EMERSON and B. MCGINN, Ithaca-London, Cornell Univ. Press, 1992, pp. 398-413; C. SBORDONI, *L'Apocalisse nella 'Commedia' di Dante*, in *Apocalissi e letteratura*, a cura di I. DE MICHELIS, Roma, Bulzoni, 2005, pp. 31-54; S. CRISTALDI, *Un ipotesto biblico: l'Apocalisse*, in LCL, vol. XXXVII 2008, pp. 83-117; G. NUvoli, *Dante lettore dell'Apocalisse*, in *L'Apocalisse nel Medioevo*. Atti del Convegno internazionale dell'Univ. degli Studi di Milano e della SISMEL, Gargnano sul Garda, 18-20 maggio 2009, a cura di R.E. GUGLIELMETTI, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2011, pp. 531-54; V. STANLEY BENFELL, *Dante's 'Apocalypse'*, in ID., *The biblical Dante*, Toronto, Univ. of Toronto Press, 2011, pp. 143-93.

7. Sull'iconografia medievale della Gerusalemme celeste, vd. almeno « *La dimora di Dio con gli uomini* »: *immagini della Gerusalemme celeste dal III al XIV secolo*, a cura di M.L. GATTI PERER, Milano, Vita e Pensiero, 1983; P.K. KLEIN, *Introduction: the 'Apocalypse' in medieval art*, in *The 'Apocalypse' in the Middle Ages*, cit., pp. 159-99.

metrie e coerenti percorsi, in cui gli angeli e i nomi delle tribù di Israele e degli apostoli appaiono posizionati secondo simmetrie e logiche definite e riconoscibili (*Apoc.*, 21 10-19):

et ostendit mihi civitatem sanctam Jerusalem descendentem de caelo a Deo, habentem claritatem Dei: et lumen ejus simile lapidi pretioso tamquam lapidi jaspidis, sicut crystallum. Et habebat murum magnum, et altum, habentem portas duodecim: et in portis angelos duodecim, et nomina inscripta, quae sunt nomina duodecim tribuum filiorum Israëli: ab oriente portae tres, et ab aquilone portae tres, et ab austro portae tres, et ab occasu portae tres. Et murus civitatis habens fundamenta duodecim, et in ipsis duodecim nomina duodecim apostolorum Agni. Et qui loquebatur mecum, habebat mensuram arundineam auream, ut metiretur civitatem, et portas ejus, et murum. Et civitas in quadro posita est, et longitudo ejus tanta est quanta et latitudo: et mensus est civitatem de arundine aurea per stadia duodecim millia: et longitudo, et altitudo, et latitudo ejus aequalia sunt. Et mensus est murum ejus centum quadraginta quatuor cubitorum, mensura hominis, quae est angeli. Et erat structura muri ejus ex lapide jaspide: ipsa vero civitas aurum mundum simile vitro mundo.

Costruire la mappa, posizionare i nomi e le storie in uno schema, permettere una visualizzazione è essenziale per consentire una compiuta intelligenza, per orientare i procedimenti cognitivi e la memorizzazione e per favorire il resoconto del profeta visionario, che, senza una mappa tracciata, sarebbe rimasto smarrito di fronte a una caotica enumerazione. Con analogo procedimento anche Bernardo, tracciando e individuando linee divisorie tra i beati della candida rosa, gerarchizzandone in speculari strutture e in razionali elenchi i nomi, restituisce il rigoroso criterio della loro *dispositio* e consente all'*agens* e ai lettori di figurarsi l'infigurabile e di dare ordine all'affollarsi degli eletti intorno alla divinità. Anche sulla scorta di tali considerazioni si potrà dunque sottoscrivere una recente diagnosi, secondo la quale « il xxxii è l'ultimo canto figurativo della *Commedia* ». ⁸ E sulla centralità della vista soccorre un banale quanto evidente dato numerico, le nove occorrenze del verbo *vedere* che si disseminano nel tessuto narrativo del canto: « sí come tu vedi » (v. 9); « puoi tu veder » (v. 13); « quantunque vedi » (v. 56); « disporre a veder » (v. 87); « Io vidi » (v. 88); « io avea visto davanti » (v. 91); « dal destro vedi » (v. 124); « E quei che vide » (v. 127); « vedi seder Anna » (v. 133). A cui andranno aggiunte le numerose altre forme affini o della medesima area semantica, nei vv. 19, 27, 46, 48, 64, 67, 85, 93, 99, 104, 115.

La disposizione strutturale dei beati nella candida rosa, la paradossale, ma gnoseologicamente e narrativamente indispensabile, schematizzazione di un

8. ARIANI, *Lux*, p. 362.

luogo collocato fuori dalle categorie spazio-temporali, la restituzione di una configurazione attraverso la quale muoversi e riconoscere percorsi e itinerari è dunque l'oggetto privilegiato del xxxii canto del *Paradiso*.

Anche solo la centralità assiologica di tale segmento narrativo, deputato a tracciare la mappa dell'Empireo, lo stringente parallelismo con i già citati luoghi cruciali delle cantiche precedenti, avrebbero dovuto quindi suggerire maggiore cautela negli interpreti, spesso inclini a congedare troppo frettolosamente *Par.*, xxxii, come una «lunga parentesi», l'«ultima grande pausa del poema», attribuendogli il mero valore di «intervallo».⁹ Ed è quest'ultima una valutazione cui non sfuggono neppure autorevoli commentatori recenti, come Pasquini che lo ritiene «per lo piú canto di tregua poetica alla vigilia della decisiva prova visionaria» o come Chiavacci Leonardi, per la quale siamo in presenza di «un intervallo nella tensione lirica e drammatica della suprema visione».¹⁰

Tuttavia a riscattare questa pagina dantesca da una così riduttiva valutazione non sarà sufficiente riconoscerle solo la già richiamata centralità funzionale, la sua indispensabile utilità didascalica, la sua indubitabile funzione narratologica. Si dovrà piuttosto recuperare una sensibilità critica attenta a riconoscerne il valore propriamente poetico e il sostenuto profilo stilistico. La rappresentazione della morfologia della candida rosa, con l'enumerazione solo apparentemente impoetica dei beati, nonché le rigorose e teologicamente sostenute argomentazioni di Bernardo sulla salvezza senza meriti propri dei bambini e sul capitale tema della predestinazione si configurano infatti come una straordinaria lezione, una magistrale prova di poesia dell'*institutio*,¹¹ che mira alla *perspicuitas* e alla chiarezza espositiva e che scandisce con efficacia in blocchi distinti le varie partizioni concettuali.

Cooperano a tale effetto, sul piano sintattico, la serie controllatissima e ossessivamente insistita di parallelismi e di strutture binarie, efficaci correlativi formali della simmetrica bipartizione della rosa celeste, quali ad esempio: «richiuse e unse» (v. 4); «che l'aperse e che la punse» (v. 6); «di soglia in soglia» (v. 13); «di foglia in foglia» (v. 15); «Da questa parte onde [...] da l'altra parte

9. Cfr. risp. A. RUSSI, *Il canto xxxii del 'Paradiso'*, in *Lect. Dant. Scal., Par.*, pp. 1135-90, a p. 1137; G. DI PINO, *Il canto xxxii del 'Paradiso'*, in *Lett. dant., Par.*, pp. 655-72, a p. 656; V. PERNICONE, *Il canto xxxii del 'Paradiso'* (1965), in *Id., Studi danteschi e altri saggi*, a cura di M. DILLON WANKE, intr. di D. DE ROBERTIS, Genova, Univ. degli Studi, 1984, pp. 105-21, a p. 107.

10. Vd. risp. PASQUINI-QUAGLIO, p. 570, e CHIAVACCI LEONARDI, vol. III p. 875.

11. L'efficace formula si deve a due tra i piú attenti lettori di questo canto, per cui cfr. G. GETTO, *Aspetti della poesia di Dante*, Firenze, Sansoni, 1966², p. 131; e M.L. DOGLIO, *Canto xxxii*, in *Lect. Dant. Neap., Par.*, pp. 663-78, a p. 664.

onde » (vv. 22, 25); « in Cristo venturo [...] a Cristo venuto » (vv. 24, 27); « E come quinci [...] così di contra » (vv. 28, 31); « 'l diserto e 'l martiro » (v. 32); « l'uno e l'altro » (v. 38); « per nullo proprio / ma per l'altrui » (vv. 42-43); « per li volti / e [...] per le voci » (vv. 46-47); « se li guardi bene e se li ascolti » (v. 48); « in tanto amore e in tanto diletto » (v. 62); « espresso e chiaro » (v. 67); « Baldezza e leggiadria » (v. 109); « da sinistra [...] dal destro » (vv. 121, 124); « con la lancia e coi clavi » (v. 129); « siede lung'h' esso, e lungo l'altro posa » (v. 130); « Di contr' a Pietro [...] e contro al maggior padre » (vv. 133, 136); fino all'ultimo verso (« E cominciò questa santa orazione »), che ripete con minima variazione la didascalia che, in apertura di canto, aveva introdotto la lezione di Bernardo: « e cominciò queste parole sante » (v. 3).¹²

La poesia dell'*institutio* comporta poi, accanto allo sfruttamento degli espedienti della *constructio* e della *dispositio*, l'adozione massiccia di un lessico latineggiante in funzione elativa e nobilitante, spesso reso più denso e vistoso dalla posizione clausolare, come ad esempio nella rima ricca e inclusiva (*Agusta : aggiusta : gusta*, vv. 119 : 121 : 123), senza altre occorrenze nel poema; o nella serie anch'essa inclusiva e unica (*causa : pausa : ausa*, vv. 59 : 61 : 63), che si apre con una locuzione pienamente latina, « *sine causa* ». ¹³ E andrà ancora sottolineata, in coerenza con il ricorso a rime difficili e uniche, l'alta frequenza di *hapax* lessicali, che raggiunge in questo canto indici di massima concentrazione, in funzione non solo elativa e di accentuazione della tensione espressiva, ma anche strumentale all'intenzione didascalica, come « dirimendo » (v. 18), « venturo » (v. 24), calco da *Apoc.*, 1 4 e 8; « intercisi » (v. 25); « Augusta » (v. 119); « venusto » (v. 126), ecc.¹⁴

Ma non è in gioco solo l'evidenza argomentativa e la limpidezza concettuale, con le relative e pertinenti strutture stilistico-retoriche. La suggestione che si sprigiona da questi versi è infatti da porre in relazione con l'adozione e l'abile funzionalizzazione ai propri propositi espressivi di alcune delle più autentiche modalità dell'estetica medievale, quali l'esposizione ordinata dei costi-

12. Cfr. L. SCORRANO, *Paradiso' xxxii. La legge, la grazia*, in *L'A*, n.s., n. 7 1996, pp. 19-36, alle pp. 29-30.

13. Per un regesto completo dei latinismi presenti in questo canto vd. G. NENCIONI, *Note dantesche*, in *SD*, vol. XL 1963, pp. 7-56, partic. alle pp. 30-42, poi ripreso da DOGLIO, *Canto xxxii*, cit., pp. 667-68, e da L. AZZETTA, *Canti xxxii-xxxiii. La geometria e il volto*, in *Esper. dant., Par.*, pp. 311-50, alle pp. 325-26.

14. Sugli *hapax* nella *Commedia*, vd. da ultimo R. VIEL, *Hapax e prime attestazioni nella 'Commedia'. Per un repertorio del lessico raro dantesco: analisi linguistica e problemi della tradizione manoscritta*, Tesi di Dottorato, Univ. di Roma « La Sapienza », 2008. Sulla funzione argomentativa dei lessemi rari cfr. Ch. PERELMAN-L. OLBRECHTS-TYTECA, *Trattato dell'argomentazione. La nuova retorica*, trad. it., Torino, Einaudi, 1982², vol. I p. 157.

tuenti di un insieme, l'ossessione classificatoria e soprattutto il fascino dell'inventario ordinato, della ridondanza, della sequenza, dell'enumerazione.¹⁵ Si pensi alle teorie dei nomi (o che è lo stesso di brevi, ma limpide perifrasi), additati da Bernardo a Dante: Maria, Eva, Rachele, Beatrice, Sara e Rebecca, Giuditta, Ruth; e poi ancora Giovanni Battista, Francesco, Benedetto e Agostino; e ancora Adamo, Pietro, Giovanni Evangelista, Mosè; e infine Anna, Lucia, cui andrà aggiunta l'insistenza sul nome Cristo, ripetuto ben sette volte (ai vv. 20, 24, 27, 83, 85, 87, 125), anche in triplice rima identica (vv. 83 : 85 : 87), ultima delle quattro occorrenze di questa eccezionale catena di rimanti nel poema.

Tali elenchi non solo sono in grado di produrre, per dirla con Umberto Eco, la vertigine propria della lista, capace di rinviare nella sua infinita potenzialità a grandezze innumerabili, ma consentono anche il recupero di una dimensione rituale e l'attivazione di effetti incantatori.¹⁶ L'evocazione dei beati, al pari delle litanie dei santi nella liturgia cattolica, non solo rende viva ai lettori la percezione della *communio sanctorum* e ricorda, proprio nella Gerusalemme celeste, che anche nella storia è stato possibile vivere la santità, ma recupera, nell'insistito ripetersi di un identico modulo, una delle valenze primordiali del linguaggio versificato.

3. Sottratti dunque alcuni elementi di questo canto a una riduttiva definizione e ricondotti a una valutazione più aderente alle ragioni del testo e all'immaginario della cultura medievale, si potrà ripercorrerne la tessitura narrativa, soffermandosi inevitabilmente solo su alcune questioni che i sempre mirabili ingranaggi discorsivi danteschi pongono al lettore.

Conformemente al metodo della scuola medievale, si proceda dunque, sulla scorta del *magister* Benvenuto da Imola, alla canonica *divisio textus*, che coglie, con indubbia utilità espositiva, i nuclei tematici fondamentali del canto:

Et praesens capitulum potest dividi in quatuor partes generales: in quarum prima autor distinguit ordinem graduum beatorum veteris et novi testamenti. In secunda removet unum dubium circa parvulos innocentes, ibi: *Or dubbi tu*. In tertia describit principaliter beatitudinem nostrae Dominae, et singulariter angelum Gabrielem inter caeteros festantem, ibi *Riguarda omai*. In quarta et ultima describit principale patricios huius aulae, ibi: *Ma vienne omai*.¹⁷

15. Su questi aspetti dell'estetica medievale è utile U. Eco, *Arte e bellezza nell'estetica medievale*, Milano, Bompiani, 2009.

16. Cfr. U. Eco, *Vertigine della lista*, Milano, Bompiani, 2009.

17. BENVENUTO, vol. v p. 485.

Una breve didascalia iniziale apre dunque il canto, introducendo l'anima di Bernardo, che, assorto nella contemplazione di Maria, si dispone, con una liberalità che precorre la richiesta di aiuto, ad assumere le vesti del maestro pronto a spiegare al privilegiato pellegrino l'ordinamento dei beati all'interno della candida rosa (vv. 1-3):¹⁸

Affetto al suo piacer, quel contemplante
libero officio di dottore assunse
e cominciò queste parole sante:

La prima parola dell'*incipit*, crudo latinismo lessicale e sintattico, ha generato nei copisti frequenti banalizzazioni e fraintendimenti, proponendosi come una caratteristica *crux* ecdotica del poema dantesco, prontamente impostasi all'attenzione degli interpreti, se già Benvenuto da Imola segnalava nel suo *Comentum* l'alternanza di lezioni tra *l'effetto* e *l'affetto*. Se le preferenze del commentatore trecentesco si orientano verso la prima variante (« sed prior litera est melior »), la tradizione editoriale del poema ha in prevalenza optato per la *difficilior* « Affetto »: così, tra gli altri, gli Accademici della Crusca, gli editori del 1921, Mario Casella e Giorgio Petrocchi, cui si è contrapposto nella sua recente edizione Federico Sanguineti, che ha privilegiato, a norma dell'unanime testimonianza dello stemma da lui tracciato, la lezione « L'effetto ».

A chi scrive, però, le considerazioni di Petrocchi a favore di « Affetto », participio congiunto del sintagma nominale « quel contemplante », continuano ad apparire fortemente persuasive, non solo per le gravi distorsioni sintattiche provocate dall'adozione delle varianti alternative, ma anche per l'indubbio vantaggio costituito dalla conservazione di « Affetto », che stabilisce un efficace collegamento capfinido con *Par.*, xxxi 141 (« li suoi [*scil.* occhi] con tanto affetto volse a lei »), dove il lemma, pur se con funzione grammaticale diversa, presenta il medesimo soggetto dell'*incipit* di *Par.*, xxxii. Si aggiungano quali argomenti di rincalzo tutt'altro che irrilevanti a favore di « Affetto » da AFFECTUS, participio perfetto del deponente latino *adficio* con il valore di 'intento, preso d'amore, assorto', l'uso di *afficio* al passivo e in accezione morale in *Mon.*, III 3 4, e la frequenza del lemma latino nelle opere di Bernardo e, in

18. Opportunamente MATTALIA, ch. *ad l.*, osserva che l'aggettivo « libero » del v. 2 « si rende meglio con l'avverbio 'liberamente', con generosa iniziativa, non aspettando di esser richiesto » con persuasivo rinvio a *Par.*, xxxiii 18 (« liberamente al dimandar precorre »), in cui il riferimento è alla Vergine che presta il suo soccorso, anticipando, con assoluta liberalità, la richiesta di aiuto. E si confronti anche *Conv.*, I 8 16: « La terza cosa ne la quale si può notare la pronta liberalitate, si è dare non domandato ».

particolare, nel *De diligendo Deo*, in cui la nozione di *affectio* è cruciale.¹⁹ Né meno rilevante appare la persuasiva eziologia per le erronee varianti alternative acutamente allegata da Francesco da Buti nel suo commento:

Affetto; qui debbe notare lo lettore che tutti i testi de l'autore si truovano dire *L'effetto*; lo quale testo, secondo lo mio parere, è stato corrotto e non credo che l'autore dicesse *L'effetto*: imperò che, secondo lo mio iudicio, non verrebbe a dire nulla in questa parte; ma credo che dicesse *Affetto*, come dimostrano le parole precedenti nel canto precedente, quando dice: *Li suoi con tanto affetto volse a lei*, dove si dimostra che santo Bernardo si volse a contemplare la gloria della Vergine Maria con grandissimo desiderio; e però incomincia ora lo canto: *quel contemplante*; cioè santo Bernardo, *Affetto*; cioè affettuoso fatto e desideroso e dato a la contemplazione de la Vergine Maria, *al suo piacer*; cioè quanto li piacque. E chi espone lo testo dicendo *L'effetto*, dice: *quel contemplante L'effetto al suo piacer*; e questo non viene a dire nulla: imperò che è mestieri che si dichiari di che cagione era quello effetto, e questo non si può dichiarare per parola che vada innanti o seguiti; dunqua debbe dire *Affetto*, che è participio de l'*afficior, eris*, secondo lo Grammatico, e ponsi *adiective* a *quel contemplante*, come detto è. Agevilmente potette essere che, quando l'autore scrisse questo principio di questo canto, ch'elli serbasse luogo a la prima lettera, per farvi lo minio, e che si trovasse scritto *ffetto*, senza aver segnato *A* dinanzi; sicché chi scrisse pensò che volesse esservi *L'e*; e disse *L'effetto*.²⁰

Una notevole prova di sensibilità ecdotica per il trecentesco commentatore pisano, che convincentemente di fronte a una lezione che riconosce come erronea reagisce tentando, con l'intelligente ricorso a considerazioni di filologia materiale, di ricostruire la genesi della corruzione, in termini sostanzialmente non diversi da quelli suggeriti secoli dopo da Giorgio Petrocchi nell'Edizione Nazionale.²¹

Il primo percorso e itinerario che Bernardo suggerisce al privilegiato visitatore, giunto ormai in prossimità della visione ultima, e a noi lettori riguarda

19. Sulla delicata questione testuale vd. NENCIONI, *Note dantesche*, cit., p. 34; *Commedia*, vol. iv pp. 525-26; DANTIS ALAGHERII *Comedia. Appendice bibliografica 1988-2000*, per cura di F. SANGUINETI, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2005, p. 448. Sulla centralità della nozione di *affectio* nella produzione di san Bernardo, vd. almeno J. LECLERCQ, *Amore e conoscenza in san Bernardo di Chiaravalle*, in « La scuola cattolica », a. CXX 1992, pp. 6-14, e C. STERCAL, *Bernardo di Chiaravalle. Intelligenza e amore*, Milano, Jaca Book, 1997.

20. BUTI, vol. iii pp. 830-31.

21. Sulla sensibilità ecdotica degli antichi commentatori della *Commedia*, anche con esplicito riferimento a questo passo di Francesco da Buti, sia consentito il rinvio ad A. MAZZUCCHI, *La discussione della varia lectio nel commento di Benvenuto da Imola e nell'antica esegesi dantesca*, in Id., *Tra 'Convivio' e 'Commedia'. Sondaggi di filologia e critica dantesca*, Roma, Salerno Editrice, 2004, pp. 176-202, partic. a p. 193.

una sequenza di mogli, vedove e madri della storia biblica e prende avvio dall'anima di Maria, ai cui piedi è posta Eva, bellissima in quanto creata direttamente da Dio (vv. 4-6):

« La piaga che Maria richiuse e unse,
quella ch'è tanto bella da' suoi piedi
è colei che l'aperse e che la punse.

La terzina pone in risalto la forte antitesi, ma anche lo stringente parallelismo e la complementarietà figurale, tra le due donne, incarnazioni delle due maternità della Grazia e della carne, ed è abilmente costruita sull'allusivo richiamo, sempre allegato dai commentatori, a un celebre passo di Agostino: « illa percussit, ista sanavit » (*Serm.*, xviii). Significativamente però si inverte l'ordine anche cronologico delle due donne, attraverso un duplice ed efficace *hysteron proteron*, che anticipa la redenzione sulla colpa: non solo « il risanamento della piaga operato da Maria [...] è anteposto al peccato di Eva », ma anche « il verbo che indica la guarigione salvifica (“richiuse”) è anticipato rispetto a quello che indica la medicazione (“unse”) ». Nitidamente aveva già rivelato in una lettura primonovecentesca del canto Raffaello Fornaciari: « Prima del peccato san Bernardo accenna la riparazione; e così tanto nell'ordine grammaticale quanto in quello di gloria Maria sta sopra ad Eva ». ²² E insieme con la raffinata e pregnante *dispositio* sintattica si noti anche il prezioso gioco della rima unica inclusiva (*unse* : *punse*) e delle assonanze tra le coppie verbali « richiuse [...] unse » e « aperse [...] punse ».

L'elencazione di Bernardo procede poi, scendendo in linea verticale di petalo in petalo, nominando esplicitamente, dopo Maria ed Eva, altre cinque figure femminili di tradizione veterotestamentaria e ricordando che dal settimo gradino fin verso il basso si collocano altre donne ebreiche che segnano una linea divisoria, una barriera, in base alla quale si dividono le scalinate della sacra rosa, con conseguente simmetrica bipartizione dell'anfiteatro celeste (vv. 7-21):

Ne l'ordine che fanno i terzi sedi,
siede Rachel di sotto da costei
con Bèatrice, sí come tu vedi.
Sarra e Rebecca, Iudít e colei
che fu bisava al cantor che per doglia
del fallo disse “*Miserere mei*”,

22. Cfr. risp. AZZETTA, *Canti xxxii-xxxiii*, cit., p. 314; e R. FORNACIARI, *Il canto xxxii del 'Paradiso'*, letto nella Sala di Dante in Orsanmichele [il 14 aprile 1904], Firenze, Sansoni, s.d. [1904], p. 10.

puoi tu veder cosí di soglia in soglia
 giú digradar, com' io ch' a proprio nome
 vo per la rosa giú di foglia in foglia.

E dal settimo grado in giú, sí come
 infino ad esso, succedono Ebreo,
 dirimendo del fior tutte le chiome;
 perché, secondo lo sguardo che féo
 la fede in Cristo, queste sono il muro
 a che si parton le sacree scalee.

Al di sotto di Eva, dunque, nel terzo gradino, accanto a Beatrice, siede Rachele, compattamente interpretata nella tradizione esegetica come simbolo della vita contemplativa e, secondo il racconto della *Genesi*, moglie di Giacobbe, tormentata dalla preoccupazione della propria sterilità, le cui preghiere furono però esaudite da Dio, che le concesse di partorire in vecchiaia prima Giuseppe e poi Beniamino.

L'associazione di Rachele e Beatrice inaugura un sistema di richiami a distanza con i primi due canti del poema (qui con *Inf.*, II 101-2: « e venne al loco dov' i' era / che mi sedea con l'antica Rachele »), con la situazione iniziale del Dante *agens*, che proseguirà anche nei versi successivi. E, pur con le necessarie cautele verso le troppo spericolate suggestioni numerologiche, non si potrà però non rilevare con Hollander che l'eccentrica posizione di Beatrice, collocata di fianco a Rachele, ne consente la nominazione al v. 9 del canto 99 della *Commedia*, con esibito richiamo dunque a *V.n.*, XXIX 3: « questa donna fue accompagnata da questo numero del nove a dare ad intendere che ella era uno nove, cioè uno miracolo, la cui radice, cioè del miracolo, è solamente la mirabile Trinitade ». ²³

Nel quarto gradino è poi collocata Sara, moglie di Abramo, altra donna, la cui salda fede ottiene da Dio la ricompensa di generare a novant'anni il figlio Isacco, da cui deriverà la progenie dei credenti in Cristo venturo. Seguono Rebecca, moglie di Isacco e madre di Esaú e Giacobbe, la cui storia è ampiamente citata nell'Epistola ai Corinzi di Paolo per spiegare la complessa questione teologica della predestinazione; Giuditta, giovane, coraggiosa vedova, protagonista dell'omonimo libro biblico, che liberò la sua città, Betulia, dalla minaccia del nemico Oloferne, e che Dante pone al di sotto di Maria, forse anche memore del fatto che la liturgia romana durante la celebrazione della natività di Cristo, nella terza antifona del noto canto, *Tota es pulchra Maria*, applica alla Vergine le lodi che il sommo sacerdote ebraico e gli anziani tributa-

23. Vd. HOLLANDER, vol. III p. 349.

rono a Giuditta per la sua straordinaria impresa: « Tu gloria Jerusalem, tu letitia Israel, tu honorificentia populi nostri » (*Iud.*, 15 10).

Chiude la sequenza Ruth, non nominata direttamente proprio come Eva che aveva aperto la serie; ella è presente nell'elenco in quanto progenitrice del re Davide, identificato come il cantore che, contrito per il male da lui commesso (« per la doglia del fallo »), aveva intonato il salmo 50, il *Miserere mei*, confessando le sue trasgressioni e invocandone il perdono. La perifrasi consente al Dante autore di richiamare, quasi in conclusione della sua opera, l'esordio del poema, le prime parole pronunciate dal Dante personaggio, quando, in *Inf.*, I 65, interroga l'ombra, appena intravista, di Virgilio « “*Miserere di me*”, gridai a lui ». ²⁴ La citazione stabilisce così « un ponte che collega la distanza fra lo smarrimento iniziale del pellegrino e il suo ritrovarsi ai piedi della maestà della Vergine, misura il cammino fra la notte scura dell'anima e la luce della visione beatifica ». ²⁵

L'ordine con cui Dante enumera le illustri figure femminili ebraiche non è evidentemente quello cronologico ricavabile dalla *Bibbia*, ma poggia piuttosto su considerazioni assiologiche e tipologiche: le *clarae mulieres* sono state variamente interpretate come tipi figurati della Chiesa e della Vergine Maria, e compaiono, sulla scorta delle epistole apostoliche di Paolo e di Pietro, come modelli esemplari dell'efficacia e dei benefici della fede. ²⁶ Ma il loro preminente ruolo è quello di madri. Con Maria ed Eva, madri dello spirito e della carne, Rachele, Sara e Rebecca e, in modi diversi, anche Giuditta e Ruth, sono tutte contrassegnate da maternità eccezionali. Le grandi progenitrici di Israele sono, nel racconto biblico della *Genesi*, per lo più sterili. Una sterilità, il cui limite è però stato prodigiosamente superato dall'intervento di Dio, che consente maternità soteriologiche. Le eccezionali madri di Israele si configurano quindi come teologicamente pregnanti prefigurazioni della maternità di Maria, attraverso la quale si compie il prodigio dell'Incarnazione, su cui pare strutturarsi anche la geometrica architettura dell'Empireo. E, come già notò Pietro Alighieri, citando i *Moralia in Iob* di Gregorio Magno, non poté essere casuale che sono individuati solo i nomi delle occupanti dei primi sette gradi:

24. Vd., in proposito, le considerazioni di E. MALATO, *Saggio di una nuova edizione commentata delle Opere di Dante. I. Il canto I dell'Inferno*, Roma, Salerno Editrice, 2007, p. 39.

25. Cfr. G. MAZZOTTA, *Conclusioni*, in *Pregliera e liturgia nella 'Commedia'*. Atti del Convegno internazionale di Ravenna, 12 novembre 2011, a cura di G. LEDDA, Ravenna, Centro Dantesco dei Frati Minori Conventuali, 2013, pp. 221-28, a p. 225.

26. Sulla violazione dell'ordine cronologico nella disposizione delle figure bibliche, cfr. G.C. DI SCIPIO, *The Hebrew women in Dante's symbolic "rose"*, in *DS*, vol. CI 1983, pp. 111-22. Utili considerazioni si leggono anche in DOGLIO, *Canto xxxii*, cit., pp. 666-67.

distinguendo auctor in dictam situationem animarum beatarum ita in forma rose per septenos gradus tamquam rem in se perfectam; nam ait in *Moralibus* Gregorius super illis verbis Iob: *Nati sunt illi septem filii: Quid in septenario numero nisi summa perfectionis accipitur? Nam septenarius numerus dicitur perfectus qui ex primo pari constat et ex primo impari et ex primo qui dividi potest et ex primo qui non potest dividi.*²⁷

La linea divisoria costituita da questa serie di donne ebrei, che procede per tutta l'altezza della candida rosa, bipartisce dunque il celeste anfiteatro in due parti simmetriche: negli scranni della prima siedono i beati credenti in Cristo prima della sua venuta (Ebrei, ma anche i pagani eccezionalmente salvati come Traiano e Rifeo); negli scranni dell'altra, le cui gradinate semicircolari sono inframezzate di vuoti, trovano invece posto i beati vissuti dopo la venuta di Cristo (vv. 22-27):

Da questa parte onde 'l fiore è maturo
di tutte le sue foglie, sono assisi
quei che credettero in Cristo venturo;
da l'altra parte onde sono intercisi
di vòti i semicirculi, si stanno
quei ch'a Cristo venuto ebber li visi.

La rigorosa simmetria dei due semicerchi digradanti, sottolineata dall'efficace traslato del fiore giunto alla fase culminante del suo sviluppo, per cui alla fine dei tempi il numero dei beati sarà eguale in entrambe le parti, sottolinea da un lato l'imperscrutabilità e l'inattingibilità per l'intelligenza umana del piano divino, ma contestualmente ne svela la mirabile e razionale architettura compositiva.

Attraverso il sapiente ricorso a strutture parallele e a richiami sintattici (« E come quinci [...] così di contra », vv. 28 e 31) la lezione di Bernardo prosegue, sottolineando la perfetta specularità di un'altra linea divisoria che, a partire dal seggio di Giovanni Battista, posto di fronte al seggio di Maria, è formata da una seconda schiera di santi, che scende gradatamente verso il basso. Un'ulteriore teoria di beati, rapidamente risolta elencando alcuni nomi celebri, microtesti che non necessitano di *adiationes*, perché rinviano a storie di per sé memorabili (vv. 28-39):

E come quinci il glorioso scanno
de la donna del cielo e li altri scanni
di sotto lui cotanta cerna fanno,

27. PIETRO ALIGHIERI (3^a Red.), p. 703.

così di contra quel del gran Giovanni,
 che sempre santo 'l deserto e 'l martiro
 sofferse, e poi l'inferno da due anni;
 e sotto lui così cerner sortiro
 Francesco, Benedetto e Augustino
 e altri fin qua giù di giro in giro.
 Or mira l'alto proveder divino:
 ché l'uno e l'altro aspetto de la fede
 igualmente empierà questo giardino.

Di fronte a Maria, in posizione diametralmente opposta, siede dunque Giovanni Battista, partecipe, come la Vergine, dei due tempi, quello dell'Antico e quello del Nuovo Testamento, nel cui appellativo « gran » del v. 31 si scorge in filigrana l'ipotesto evangelico di *Mat.*, 11 11 « inter natos mulierum maior ». ²⁸

A seguire i seggi dei “padri di cristianità”, dei fondatori degli ordini monastici, che Dante aveva già celebrato congiuntamente in *Conv.*, iv 28 9: Francesco d'Assisi, Benedetto da Norcia e Agostino, la cui disposizione viola le logiche della mera cronologia storica, rettificate dall'eternità su base valoriale. Una tale disposizione, lungi dall'apparire « sconcertante » o dall'esser determinata da mere esigenze di rima, come qualcuno pure ha sospettato, ²⁹ consente invece di porre in stretta contiguità figurale il precursore di Cristo, Giovanni Battista, e il suo più autentico imitatore, Francesco, *figura Christi* capovolta, secondo la nota interpretazione auerbachiana. Il legame di somiglianza tra i due santi, come mi è già capitato di osservare, era peraltro stato già proposto e valorizzato dalla tradizione agiografica francescana, come si legge ad esempio nella *Legenda secunda*, di Tommaso da Celano: « Illo inter natos mulierum non surrexit maior » [cfr. *Mat.*, 11 11], isto inter fundatores religionum non surrexit perfectior. Observatio certe digna praeconio » (1 8-9). ³⁰

Nel commentare questi versi gli esegeti, sin dai più antichi, sono rimasti sorpresi dell'assenza in questo elenco di san Domenico, glorificato da Dante insieme a Francesco nei canti XI e XII del *Paradiso*. Un'assenza che, nel commento di Umberto Bosco, viene connessa al fatto che i domenicani in sostan-

28. Opportunamente nota CHIAVACCI LEONARDI, vol. III pp. 876-77: « Con intuizione teologicamente acuta, Dante pone per l'antico testamento le madri secondo la carne, per il Nuovo i padri secondo lo spirito, distinzione che corrisponde alla reale differenza tra i due tempi e i due “popoli”, l'uno nato per via di sangue, l'altro per via di grazia (*Io.*, 1 13) ».

29. Vd. HOLLANDER, vol. III p. 353.

30. Cfr. E. AUERBACH, *Francesco d'Assisi nella 'Commedia'* (1944), in ID., *Studi*, pp. 227-40; e sia consentito il rinvio ad A. MAZZUCCHI, *Per una genealogia della sapienza. Lettura di 'Paradiso' XI*, in RSD, a. IX 2009, pp. 225-62, partic. alle pp. 236-37 n., ora in *Cento canti, Par.*, to. I pp. 315-50, a p. 326 n.

za seguivano la regola agostiniana e che Dante menziona qui non i fondatori di ordini, ma gli estensori delle loro regole fondamentali. Anche nel commento di Pasquini-Quaglio si segnala che Agostino è in ideale rappresentanza anche di san Domenico. Ma andrà forse valorizzato un suggerimento, non opportunamente considerato, di Francesco da Buti, il quale a proposito della menzione di san Francesco osserva che: « per lui s'intende anco santo Domenico: imperò che, come fu detto di sopra nel xii [il riferimento è a *Par.*, xii 34: "Degno è che, dov' è l'un, l'altro s'induca"], quello che si dice dell'uno, s'intende anco dell'altro ».³¹ E il legame, per così dire metonimico (citando uno si indica anche l'altro), tra i due santi è colto anche dal tardotrecentesco miniatore del ms. 514 di Holkham Hall, che a c. 145r, illustrando tutti i beati nominati in *Par.*, xxxii, da Dante, aggiunge davanti a san Francesco l'immagine di san Domenico.³²

La rigorosa partizione dell'Empireo, illustrata da Bernardo, prevede poi che le due linee verticali, che bipartiscono i credenti in Cristo venturo da quelli in Cristo venuto, si intersechino con una linea orizzontale, che divide la rosa a metà in una parte alta, occupata dagli adulti, e in una bassa, in cui trovano posto i bambini, morti prima che potessero esercitare il loro libero arbitrio e dunque salvi per meriti altrui (vv. 40-48):

E sappi che dal grado in giù che fiede
a mezzo il tratto le due discrezioni,
per nullo proprio merito si siede,
ma per l'altrui, con certe condizioni:
ché tutti questi son spiriti asciolti
prima ch'avesser vere elezioni.
Ben te ne puoi accorger per li volti
e anche per le voci püerili,
se tu li guardi bene e se li ascolti.

Notevole appare in questi versi il disegno dell'ordinata geometria celeste, in cui si manifesta il razionale ordine del divino: una struttura che con notevole chiarezza didascalica Benvenuto restituisce nel suo *Comentum*:

Imaginare ergo duas lineas rectas intersecantes se in rosa in modum crucis, ita quod sint quattuor quarteria: in duobus superioribus stant beati veteris et novi Testamenti

31. Cfr. nell'ordine BOSCO-REGGIO, vol. III p. 527; PASQUINI-QUAGLIO, p. 556; BUTI, vol. III p. 837.

32. Riprendo quanto già affermato in *Cento canti*, *Par.*, to. I p. 323, con rinvio a una tav. f.t. della miniatura cui si fa qui riferimento. Vd. anche le convergenti osservazioni di AZZETTA, *Canti xxxii-xxxiii*, cit., p. 316, sulla sostituzione del nome di Benedetto, ridotto a mero attributo, con quello di Domenico nel ms. Triv. 2263, autorevole testimone del commento laneo.

cui meruerunt in vita illam aeternam beatitudinem; in aliis duobus quarteriis inferioribus stant illi qui nihil mereri potuerunt, sicut parvuli cui praemortui sunt antequam haberent usum liberi arbitrii.³³

Ma accanto all'armoniosa logica di linee, archi e angoli, non cessa di sorprendere e meravigliare anche il piú smalzato dei lettori l'invito a soffermarsi sui visi e sulle voci dei bambini. Nell'immateriale Empireo – come già era accaduto nel cielo del Sole, quando i beati avevano mostrato il desiderio di ricongiungersi al corpo « forse non pur per lor, ma per le mamme / per li padri e per li altri che fuor cari / anzi che fosser sempiterno fiamme » (*Par.*, xiv 64-66) – fa infatti irruzione la concretezza e la fisicità dei corpi e dei lineamenti umani, restituendo a ogni individuo, sia pure accolto nella gloria celeste e oramai al cospetto dell'eterno, la sua irriducibile specificità e individualità.

Dante si contrappone infatti alla prevalente interpretazione della teologia medievale, già esplicitamente codificata nel *De civitate Dei* e poi fatta propria da Pietro Lombardo e da Tommaso d'Aquino, che voleva che i bambini non sarebbero risorti nella esigua dimensione del corpo in cui erano morti, ma che ciascun individuo avrebbe riottenuto la corporatura che ebbe o avrebbe avuto nella pienezza della gioventú, coincidente con l'età di Cristo. Dante respinge invece ogni brutale omologazione e rivendica la particolarità fisica e somatica di ciascun individuo, bambino o vecchio che sia (non si dimentichi che Bernardo è esplicitamente riconosciuto come « sene »), strumentalmente funzionalizzando ai propri intenti una marginale osservazione dello stesso Agostino che, nella conclusione dei capitoli dedicati al tema della resurrezione dei corpi dei neonati, pur riaffermando che « Resurgent itaque omnes tam magni corpore, quam vel erant vel futuri erant in iuvenili aetate », si dichiara disposto ad ammettere in paradiso corpi infantili o senili, purché privi di difetti (*De civ. Dei*, xxii 16):

quamvis nihil oberit, etiamsi erit infantilis vel senilis corporis forma, ubi nec mentis nec ipsius corporis ulla remanebit infirmitas. Unde etiam si quis in eo corporis modo, in quo defunctus est, resurrecturum unumquemque contendit, non est cum illo laboriosa contradictione pugnandum.³⁴

33. BENVENUTO, vol. v p. 491.

34. Sul tema dei bambini nella candida rosa e sulle relative implicazioni teologiche resta ancora fondamentale B. NARDI, *I bambini nella candida rosa dei beati* (1937), in ID., *Nel mondo di Dante*, pp. 317-34. Utili osservazioni anche nel recente AZZETTA, *Canti xxxii-xxxiii*, cit., pp. 317-21. Sul tema piú generale della resurrezione dei corpi e del desiderio del corpo da parte delle anime beate, vd., in prospettiva dantesca, A.M. CHIAVACCI LEONARDI, « *Le bianche stole* ». *Il tema della resurrezione nel 'Paradiso'* (1988), in EAD., *Le bianche stole. Saggi sul 'Paradiso' di Dante*, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2010, pp. 3-25.

In questione dunque non è solo la presenza di note affettuose e domestiche nella luminosa fantasmagoria dell'Empireo, l'accostamento anche stilistico di straordinario e di quotidiano, e neppure i sottili distinguo su altrettanto sottili questioni teologiche, quanto piuttosto il radicale riconoscimento della singolarità come precetto divino, la rivendicazione che, anche *sub specie aeternitatis*, Dio non richiede un acquiescente adeguamento a uno schema collettivo, una riduzione a un modello impersonale, un annichilimento dei propri specifici attributi. E non sarà improprio ipotizzare che dietro una così marcata convinzione abbia agito, come struttura profonda, quasi sostrato archetipico, il tema, con cui non casualmente si chiuderà il poema dantesco, dell'incarnazione di Cristo, della sua duplice natura, storica ed eterna. Come gli evangelisti non hanno dissolto la storia, la carne di Cristo, annullandola nella gloria dell'eterna resurrezione, così Dante ha voluto conservare lineamenti e fisionomie individuali alla folla dei bambini che occupa la parte inferiore della candida rosa.

4. La moltitudine dei neonati salvi ha però suscitato in Dante un dubbio che si manifesta attraverso il silenzio. L'accorto maestro ne intuisce la ragione e articola, con il ricorso a strategie argomentative e a un lessico fortemente tecnico, un'autentica *lectio* sul tema della predestinazione, del rapporto tra il merito e la grazia (vv. 49-75):

Or dubbi tu e dubitando sili;
 ma io discioglierò 'l forte legame
 in che ti stringon li pensier sottili.
 Dentro a l'ampiezza di questo reame
 casüal punto non puote aver sito,
 se non come tristizia o sete o fame:
 ché per etterna legge è stabilito
 quantunque vedi, sí che giustamente
 ci si risponde da l'anello al dito;
 e però questa festinata gente
 a vera vita non è *sine causa*
 intra sé qui piú e meno eccellente.
 Lo rege per cui questo regno pausa
 in tanto amore e in tanto diletto,
 che nulla volontà è di piú ausa,
 le menti tutte nel suo lieto aspetto
 creando, a suo piacer di grazia dota
 diversamente; e qui basti l'effetto.
 E ciò espresso e chiaro vi si nota
 ne la Scrittura santa in quei gemelli

che ne la madre ebber l'ira commota.
 Però, secondo il color d'i capelli,
 di cotal grazia l'altissimo lume
 degnamente convien che s'incappelli.
 Dunque, senza mercé di lor costume,
 locati son per gradi differenti,
 sol differendo nel primiero acume.

Il dubbio del Dante *agens* prende evidentemente avvio dalla posizione tomistica, secondo la quale Dio ha elargito in egual misura la grazia ai bambini; da ciò ne conseguiva l'inevitabile casualità della loro distribuzione negli scranni dell'Empireo. Prima attraverso una codificata *reductio ad absurdum* e poi con l'allegazione di una *auctoritas* biblica, Bernardo dimostra invece che i bambini salvati non hanno tutti lo stesso grado di beatitudine e che dunque esiste una loro gerarchica collocazione nella candida rosa. La casualità appartiene al regno del caduco e non può dunque aver luogo in paradiso, neppure in dimensioni puntiformi, proprio come non possono trovarvi luogo « tristizia o sete o fame » (v. 54), ternaria serie lessicale polisindetica formulata a partire dalla sintesi di due luoghi apocalittici: « non esurient, neque sitient amplius » (*Apoc.*, 7 16) e « et mors ultra non erit, neque luctus neque clamor neque dolor erit ultra » (ivi, 21 4), il secondo dei quali proveniente proprio dalla sezione dedicata alla descrizione della Gerusalemme celeste. Se non vi è spazio per il caso, ne consegue che tutto è stabilito da una legge eterna, costituita dall'imperscrutabile volontà di Dio, che garantisce una corrispondenza perfetta analoga a quella fra la misura dell'anello e il dito a cui è destinato: metafora, come ha mostrato Luca Azzetta, desunta con notevoli implicazioni concettuali dalla fortunata *Summa de vitiis et virtutibus* di Guglielmo Peraldo.³⁵

Il rigore deduttivo del procedimento logico messo in campo da Bernardo culmina nel tecnicismo latino *sine causa* del v. 59, che conferma l'imperscrutabile disegno della volontà divina, che attribuisce la grazia in maniera diversa ai beati precocemente giunti nell'Empireo e li dispone pertanto nei diversi ordini di seggi. E sul tema della predestinazione, come in altri passaggi del poema, Dante invita a fermarsi alla semplice constatazione della sua esistenza: « e qui basti l'effetto » (v. 66), formula lapidaria che ricorda, come già suggerì Giovanni da Serravalle, la perentorietà di *Purg.*, III 37 (« state contenti, umana gente, al *quia* »):

Sed de ista materia istius dubii vult Sanctus Bernardus quod sufficiat nobis scire ab effectu, et non queramus scire per causam; et debemus nos mortales stare contenti

35. Vd. AZZETTA, *Canti xxxii-xxxiii*, cit., pp. 324-25.

de questione quia, et non querere in hac materia propter quid, idest causam. Haec materia de scire propter quia et propter quid, diffuse fuit tacta in Purgatorio et in capitulo tertio.³⁶

A rincalzo dell'argomentazione logico-deduttiva sin qui svolta, segue, per ribadire l'unicità irripetibile di ogni creatura, la testimonianza di un'accreditata *auctoritas*: l'*exemplum* biblico, meditato soprattutto attraverso il racconto e l'interpretazione fornitane da san Paolo nell'Epistola ai Romani, dei gemelli Esaù e Giacobbe, il rosso e il bruno, l'uno odiato e l'altro amato da Dio, in lite già nel ventre della madre. Una storia che « attesta dunque di per sé che il grado di beatitudine concessa ai bambini beati è direttamente proporzionale alla quantità della grazia loro conferita al momento della creazione e predestinata dall'eternità ». ³⁷ Il connettivo conclusivo « Dunque » del v. 73 sigilla la lezione di Bernardo, confermando che le anime dei bambini appaiono collocate sui diversi gradini dell'Empireo e quindi gerarchicamente disposte non per meriti derivanti dalle loro azioni, ma per la sola differenza innata della capacità di vedere Dio.

La dimostrazione viene poi rafforzata da un ampio *excursus* cronologico sulle varie modalità che consentono la partecipazione dei bambini alla gloria celeste. La storia dell'umanità è scandita in tre grandi periodi: quello delle origini, da Adamo ad Abramo, in cui era sufficiente ai bambini per ottenere la salvezza la sola fede dei genitori; quello della successiva storia ebraica, da Abramo alla morte di Cristo, in cui fu necessaria per i maschi la circoncisione; e, infine, l'età cristiana, il « tempo de la grazia », durante il quale senza la perfezione del battesimo i bambini, benché innocenti, furono confinati nel limbo (vv. 76-84):

Bastavasi ne' secoli recenti
con l'innocenza, per aver salute,
solamente la fede d'i parenti;
poi che le prime etadi fuor compiute,
convenne ai maschi a l'innocenti penne
per circuncidere acquistar virtute;
ma poi che 'l tempo de la grazia venne,
senza battesimo perfetto di Cristo
tale innocenza là giù si ritenne.

36. SERRAVALLE, vol. III pp. 1195b-96a.

37. DOGLIO, *Canto xxxii*, cit., p. 671.

Se dovrà ascrivarsi alla storia delle teratologie esegetiche l'originale proposta di Bernardino Daniello che, forse suggestionato dalla menzione della circoncisione, interpreta nel modo seguente il v. 80: « Ma poi compiute le due prime etadi, convenne per acquistar virtute, et salute a quelli circonceder ai maschi l'innocente *penne*, cioè il membro virile, che latinamente *penis* si chiama », assai piú sorprendente suona l'erronea traduzione, « his innocent member », con cui Allen Mandelbaum ha reso di recente l'espressione dantesca « innocenti penne ». ³⁸

Varrà invece la pena notare che il deittico del v. 84 « la giú » rinvia al *limbus puerorum*, cui Dante aveva fuggevolmente e tangenzialmente accennato solo in *Inf.*, iv 30: « d'infanti e di femine e di viri », riproponendo cosí all'attenzione del lettore, attraverso la tecnica del “differimento intratestuale”, un tema rimasto a lungo silente, le cui potenzialità sembravano essere state sacrificate per dar spazio alla piú urgente questione della inevitabile condanna dei pagani virtuosi, impostasi nel tessuto diegetico del poema attraverso la presenza di Virgilio. I bambini senza nome riacquistano, attraverso l'ampio rilievo concessogli in *Par.*, xxxii, tutta la loro centralità « come potenti espressioni poetiche dell'imperscrutabile natura della giustizia divina ». ³⁹

5. Concluso dunque, nel ricordo del battesimo di Cristo, il lungo *excursus* dottrinale, prima di proseguire con la descrizione della distribuzione delle anime tra i seggi della candida rosa, Bernardo invita Dante a contemplare il volto della Vergine (vv. 85-99):

Riguarda omai ne la faccia che a Cristo
piú si somiglia, ché la sua chiarezza
sola ti può disporre a veder Cristo ».

Io vidi sopra lei tanta allegrezza
piover, portata ne le menti sante
create a trasvolar per quella altezza,
che quantunque io avea visto davante,
di tanta ammirazion non mi sospese,
né mi mostrò di Dio tanto semblante;
e quello amor che primo lí discese,
cantando “*Ave Maria, gratia plena*”,

38. Vd. risp. DANIELLO, in *DDP*, ch. ai vv. 79-81, e [DANTE ALIGHIERI,] *The 'Divine Comedy' of D.A.*, a verse transl. with intr. and commentary by A. MANDELBAUM, vol. III. *Paradiso*, Berkeley (Los Angeles), Univ. of California Press, 1984, *ad l.*

39. Cfr. A.A. IANNUCCI, *Il limbo dei bambini*, in *Sotto il segno di Dante. Scritti in onore di Francesco Mazzoni*, a cura di L. COGLIEVINA e D. DE ROBERTIS, Firenze, Le Lettere, 1998, pp. 153-64, a p. 162.

dinanzi a lei le sue ali distese.
 Rispuose a la divina cantilena
 da tutte parti la beata corte,
 sí ch'ogne vista sen fé piú serena.

Attraverso l'avverbio conclusivo « omai » (v. 85), Bernardo interrompe ogni spiegazione razionale, invitando alla mera contemplazione del volto di Maria, il cui splendore rappresenta per il *viator* l'unica possibilità di predisporre alla suprema visione di Cristo. Ancora una volta però il clima estatico suggerito dal *lumen gloriae*, dalla « chiarezza » (v. 86) che rifulge nell'aspetto di Maria, non annulla la dimensione umana, la somiglianza fisica di una madre con il suo figlio. Se ne accorse Benvenuto da Imola, che sottolineò come il viso della Vergine fosse « in forma humana, tamquam vera mater », e ribadì la somiglianza dei tratti somatici tra Cristo e Maria Giovanni da Serravalle, riconoscendo, con il buon senso popolare che spesso caratterizza l'esegesi del vescovo di Fano, « quod melius signum est in filio quando matrizat quam quando patrizat in similitudine ». ⁴⁰ E la somiglianza spirituale e carnale è fonosimbolicamente suggerita dal ricercato effetto della rima identica. Come ha scritto Arianna Punzi, « la triplice scansione del nome *Cristo* coagula intorno a sé il nucleo fondamentale del ragionamento, da un lato ponendosi al termine dell'esposizione dottrinale in quanto segno dell'avvento di un nuovo *tempo della grazia*, [...] dall'altro proiettandosi nel volto di colei che è piú simile a Cristo ». ⁴¹

A Dante, che ha prontamente ubbidito all'invito di Bernardo, dopo quella con cui si era chiuso il canto precedente, si offre una nuova mariofania, un'ulteriore apparizione della Vergine, che ripropone l'immagine, già utilizzata in *Par.*, xxiii 88-129, del trionfo di Maria attorniata da una moltitudine di angeli festanti, tra cui se ne distingue uno che replica la scena dell'Annunciazione, intonando l'*Ave Maria*, cui rispondono in coro, risplendendo di beatitudine, tutti gli angeli e i beati.

Lungi dal configurarsi come banale riproposizione di un segmento narrativo già adibito, il rinnovo della rappresentazione dell'Annunciazione « non solo trasferisce nella gloria dell'Empireo la scena terrena dell'umile casa di Nazaret [...], ma celebra esemplarmente la metamorfosi dell'ancella in regina, signora della *beata corte* di un regno eterno, senza fine ». ⁴² La diversa natura delle due rappresentazioni dell'Annunciazione, quella di *Par.*, xxiii, nel Primo Mobile, e questa di *Par.*, xxxii, era del resto già stata acutamente rilevata dal

40. Vd. BENVENUTO, vol. v p. 497, e SERRAVALLE, vol. iii p. 1197b.

41. A. PUNZI, *Rimario della 'Commedia' di Dante Alighieri*, Roma, Bagatto Libri, 2001, pp. 40-41.

42. DOGLIO, *Canto xxxii*, cit., p. 673.

solito Benvenuto da Imola: « Et non videatur tibi superfluum, lector, quia autor descripsit supra capitulo xxiii istum eumdem angelus festantem circa eamdem Mariam, quia ibi descripsit coelestem curiam figuraliter in loco non suo, hic vero in forma sua et in coelo proprio », ⁴³ chiarendo efficacemente la diversa natura delle visioni fuori e dentro l'Empireo.

La narrazione prosegue con un intervento, l'ultimo in tutto il poema, del Dante *agens* che chiede a san Bernardo chi sia l'angelo così innamorato della Vergine da apparire di fuoco (vv. 100-14):

« O santo padre, che per me comporte
l'esser qua giù, lasciando il dolce loco
nel qual tu siedi per eterna sorte,
qual è quell' angel che con tanto gioco
guarda ne li occhi la nostra regina,
innamorato sí che par di foco? ».

Così ricorsi ancora a la dottrina
di colui ch'abbelliva di Maria,
come del sole stella mattutina.

Ed elli a me: « Baldezza e leggiadria
quant' esser puote in angelo e in alma,
tutta è in lui; e sí volem che sia,
perch' elli è quelli che portò la palma
giuso a Maria, quando 'l Figliuol di Dio
carcar si volse de la nostra salma.

Si chiude con questi versi (100-5), che contengono le ultime parole dette dall'*agens*, la vicenda che era iniziata al v. 65 di *Inf.*, I, con le prime parole pronunciate dal pellegrino smarrito della selva: là una richiesta di aiuto (« *Miserere* di me »), qui una richiesta di spiegazione a Bernardo, richiesta tutto sommato abbastanza pleonastica sul piano meramente informativo: è fin troppo chiaro chi sia l'angelo che intona l'*Ave Maria*. E la risposta di Bernardo infatti potrà evitare di pronunciare il nome di Gabriele, ricordandone solo la fiduciosa sicurezza piena di gioia e il gesto, recuperato dalla tradizione iconografica e assente nei testi sacri, di offerta della palma a Maria, « quando 'l Figliuol di Dio / carcar si volse de la nostra salma » (vv. 113-14). L'ovvietà della richiesta assolve però una funzione precisa, poiché protrae l'attenzione del lettore sulla scena dell'Annunciazione, che è sicuro segnale di salvezza: è infatti il gesto che apre in maniera irreversibile il processo di redenzione, il *punctum temporis* da cui prende avvio l'opera di ricostruzione del legame infranto fra l'uomo e Dio.

43. BENVENUTO, vol. v p. 500.

6. Dopo aver soddisfatto la richiesta di Dante, san Bernardo riprende la spiegazione, invitando il poeta a guardare dove egli gli indicherà e completando così, in rapida sequenza, la rassegna dei beati e la mappa topografica del regno celeste (vv. 115-38):

Ma vieni omai con li occhi sí com' io
andrò parlando, e nota i gran patrici
di questo imperio giustissimo e pio.

Quei due che seggon là sú piú felici
per esser propinquissimi ad Augusta,
son d'esta rosa quasi due radici:

colui che da sinistra le s'aggiusta
è 'l padre per lo cui ardito gusto
l'umana specie tanto amaro gusta;

dal destro vedi quel padre vetusto
di Santa Chiesa a cui Cristo le chiavi
raccomandò di questo fior venusto.

E quei che vide tutti i tempi gravi,
pria che morisse, de la bella sposa
che s'acquistò con la lancia e coi clavi,
siede lung'h' esso, e lungo l'altro posa
quel duca sotto cui visse di manna
la gente ingrata, mobile e retrosa.

Di contr' a Pietro vedi sedere Anna,
tanto contenta di mirar sua figlia,
che non move occhio per cantare osanna;
e contro al maggior padre di famiglia
siede Lucia, che mosse la tua donna
quando chinavi, a rovinar, le ciglia.

Nel proseguire l'illustrazione della disposizione dei beati nella candida rosa, Bernardo ricorre a un insistito rivestimento metaforico, che assimila l'Empireo all'impero sulla terra, con cui condivide gli attributi di giustizia e pietà, i beati ai patrizi e la Vergine all'augusta imperatrice.⁴⁴ La rassegna dei santi, ancora divisi tra Antico e Nuovo Testamento, prende avvio dalle figure speculari di Adamo e di Pietro: il primo, posto alla sinistra di Maria, è indicato con una perifrasi che ricorda le secolari conseguenze del suo errore sul genere umano che da lui discende; il secondo, collocato a destra della Vergine, è invece ricordato come padre spirituale della Chiesa. La descrizione è condotta in un sus-

44. Cfr. G. FARRIS, "I gran patricii" e l'"Ecclesia aeterna" in 'Paradiso' xxxii, 116-38, in « Critica letteraria », a. xxiii 1995, nn. 86-87 pp. 281-94.

seguirsi di preziose tessiture formali e rimiche: dall'ossimoro « amaro gusta » in precisa corrispondenza con « ardito gusto », alla rima inclusiva e unica *Agusta : aggiusta : gusta*; dalle paronomasie « gusto / gusta », « vetusto [...] venusto », al gioco etimologico « chiavi [...] clavi », con insistiti giochi allitterativi anche in posizione clausolare, quasi al limite della *rithimorum repercussio*, artificio generalmente sconsigliato ai poeti lirici nel *De vulgari eloquentia*, ma ammesso, come deroga, qualora si volesse ricercare un « novum aliquid atque intentatum artis » (ivi, II 13 12), che parrebbe assolutamente consona al penultimo canto del poema.

Dopo le terzine dedicate rispettivamente a Adamo e a Pietro, con equilibrata chiastica simmetria, le due terzine successive sono occupate dalle perifrasi che indicano rispettivamente san Giovanni Evangelista, ricordato però qui, forse non casualmente, come autore dell'*Apocalisse*, e Mosè, identificato attraverso richiami scritturali dall'*Esodo*, posto accanto a Adamo come rappresentante dell'era ebraica storica.

A chiudere la rassegna dei beati, collocate rispettivamente a destra e a sinistra di Giovanni Battista, compaiono Anna, la madre della Vergine Maria, che – unica tra gli ospiti dell'Empireo – non rivolge lo sguardo verso l'alto, ma, pur continuando a intonare le lodi di Dio, tiene gli occhi fissi e ammirati sul volto della figlia, estremo omaggio alla dimensione della maternità, così decisiva in questo canto; e, infine, Lucia, la martire siracusana, a cui il Dante storico ha rivolto la sua speciale devozione, prima e ultima santa a essere nominata nel poema. Ed è notevole il richiamo di evidenza addirittura istoriale alla macrostruttura della *Commedia*. Come è noto Lucia è una delle « tre donne benedette » che, sulla scorta di quanto raccontato nel II canto dell'*Inferno*, avevano contribuito a soccorrere il *viator* smarrito nella selva. Lucia, infatti, su sollecitazione della Vergine, si era recata da Beatrice chiedendole di intervenire in favore del suo fedele, bloccato sulla « diserta spiaggia ». E in quell'impressionante ingranaggio mnemonico rappresentato dalla *Commedia*, al richiamo macrostrutturale si associano spie microtestuali non meno rilevanti: sia il perfetto « mosse » al v. 137, che richiama *Inf.*, II 100-1, « Lucia [...] / si mosse », sia l'infinito « rovinar » al v. 138, che riprende *Inf.*, I 61, « mentre ch'io rovinava in basso loco », ripropongono alla fine del poema la situazione iniziale, in una contenutissima analessi, che evidenzia però la conclusione positiva, “comica” dell'itinerario intrapreso dall'*agens*.

Se è dunque indubitabile che la narrazione del viaggio si chiude riportando l'azione alla corte del cielo da dove era partita, resta però sorprendente, in considerazione della passione di Dante per simmetrie e corrispondenze, che, come ha notato di recente Lino Pertile, la catena iniziale (Maria-Lucia-Beatri-

ce-Virgilio) non corrisponda perfettamente alla catena finale (Virgilio-Beatrice-Bernardo-Maria). La sostituzione di Bernardo a Lucia, personaggio così importante nel processo di redenzione dantesco, è apparsa dunque come il segnale « di un notevole aggiustamento strutturale » da porsi in relazione al radicale mutamento dell'ideologia dantesca all'altezza del *Paradiso*. Un mutamento che avrebbe addirittura impedito all'esule fiorentino un esteticamente e strutturalmente appagante passaggio da Beatrice a Lucia a Maria, poiché ancora troppo improntato, nella triplice menzione femminile, a un'ambientazione stilnovistica. L'inserzione di Bernardo realizzerebbe così l'ideale di perfetta carità, spiritualità e mistico ardore che Dante non era riuscito a trovare neppure in Beatrice e Lucia e marcherebbe con la sua virilità la distanza dalla corte celeste, ancora tutta femminile, di *Inf.*, II.⁴⁵

A me pare, pur riconosciuta l'indubbia asimmetria strutturale, che la sostituzione di Bernardo a Lucia non sia da imputare a ragioni di carattere ideologico. Essa potrebbe piuttosto rispondere, anche a voler tacere delle molte implicazioni che la figura intellettuale di san Bernardo porta con sé, a un'accurata e consapevole strategia narratologica, volta a sorprendere le aspettative del lettore, dopo averne sollecitato la tensione narrativa. Un meccanismo di *suspense* e di sorpresa tutt'altro che estraneo alla logica romanzesca che autorevoli lettori hanno ritenuto di poter individuare nel poema dantesco.⁴⁶

Ma, come per il poeta, è giunto il tempo di "far punto", avviandoci con l'analisi delle ultime quattro terzine alla conclusione (vv. 139-51):

Ma perché 'l tempo fugge che t'assonna,
qui farem punto, come buon sartore
che com' elli ha del panno fa la gonna;
e drizzeremo li occhi al primo amore,
sí che, guardando verso lui, penètri
quant' è possibil per lo suo fulgore.

Veramente, *ne* forse tu t'arretti
movendo l'ali tue, credendo oltrarti,
orando grazia conven che s'impetri
grazia da quella che puote aiutarti;
e tu mi seguirai con l'affezione,
sí che dal dicer mio lo cor non parti ».

E cominciò questa santa orazione:

45. Cfr. L. PERTILE, *Dimenticare Beatrice*, in ID., *La punta del disio. Semantica del desiderio nella 'Commedia'*, Fiesole, Cadmo, 2005, pp. 235-46, partic. alle pp. 244-46.

46. Vd. almeno, per il prevalente riferimento al *Paradiso*, V. Russo, *Il 'Paradiso' e i meccanismi narrativi della 'Commedia'*, in « Le forme e la storia », n.s., a. VI 1994, fasc. 1-2 pp. 47-58.

La descrizione di san Bernardo è dunque terminata. Dopo aver mostrato a Dante la rigorosa simmetria e la profonda razionalità che governa la disposizione dei beati nell'Empireo, mentre sta per scadere il tempo concesso al *viator* per il suo pellegrinaggio ultramondano, Bernardo può ancora invitare Dante a indirizzare il suo sguardo direttamente verso la divinità, non senza però avergli ricordato i propri limiti di uomo. Senza il sostegno della preghiera rivolta alla Vergine che, nella sua funzione mediatrice, ottiene per il fedele la grazia, l'uomo, affidandosi esclusivamente alle proprie forze, sarebbe inevitabilmente condotto verso il naufragio; credendo di andare avanti, otterrebbe l'unico risultato di indietreggiare: e si noti il raffinato disposto allitterativo tra le due voci verbali esibite in punta di verso, « t'arreti / [...] oltrarti », nonché l'analogia strutturale, a mio avviso certa più che probabile, di questa sequenza della *Commedia* con un noto passo del *De consolatione Philosophiae* (III 9 32-33) di Boezio, nel quale il protagonista, sul punto di conseguire la meta ultima del suo itinerario filosofico, è avvertito della necessità di formulare una preventiva richiesta di aiuto al Creatore, che sarà costituita dall'inno *O qui perpetua* (*Cons.*, III m. 9).⁴⁷

Numerose le notazioni suggerite da queste ultime terzine. Basti qui sottolineare il possibile valore metaletterario della contestata similitudine con il sarto, per la quale Giancarlo Alessio ha persuasivamente individuato la fonte in un trattatello di retorica epistolografica, *Palma*, di Boncompagno da Signa, avvalorandone la dimensione metadiegetica.⁴⁸ Ciò che deve essere concluso per mancanza di tempo non è infatti solo l'eccezionale viaggio ultraterreno, ma anche la narrazione del poeta. Se ne accorse Iacomo della Lana che così chiuse questi ultimi versi: « Quasi a dire: se 'l numero d'i nostri capituli fosse maore e la quantità de çascun fosse più, ancora diravi. Ma perché semmo preso a tai termini, è bono far punto ».⁴⁹

Una conclusione che sembrerebbe imposta da una rigida preorganizzazione del progetto editoriale dantesco, anche nei suoi risvolti più materiali, e che si presenta, in tal senso, analoga a quella parallela di *Purg.*, xxxiii 136-41:

S'io avesse lettor più lungo spazio
da scrivere, i' pur cantere' in parte
lo dolce ber che mai non m'avria sazio;

47. Per il rapporto con Boezio, cfr. L. LOMBARDO, *Boezio in Dante. La 'Consolatio philosophiae' nello scrittoio del poeta*, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2013, pp. 409-11.

48. Cfr. G.C. ALESSIO, *Un appunto su 'Paradiso' xxxii vv. 139-41. Omaggio augurale [Nozze Coci-glio-Magnino]*, Verona, Valdonega, 1989.

49. IACOMO DELLA LANA, to. IV p. 2644.

ma perché piene son tutte le carte
ordite a questa cantica seconda,
non mi lascia piú ir lo fren de l'arte.

La lezione di Bernardo è ora davvero conclusa. Il sigillo è nella didascalia della preghiera, « E cominciò questa santa orazione », che chiude il canto sulla soglia di un memorabile, sacro silenzio. Una pausa, questa sí, di autentico effetto poetico, ma che si incarica di sottolineare la perfetta contiguità con il canto successivo: proprio come un grandioso *enjambement* che unisce non solo due versi o due strofe, ma addirittura due canti. È ancora una dimostrazione di vitalità e inventiva poetica: il superamento della divisione in canti che lo stesso Dante aveva istituito nel suo poema. E alla chiusa diegetica di questo canto si contrapporrà la solenne apertura mimetica del successivo.

ANDREA MAZZUCCHI

★

Postilla bibliografica. Per una bibl. completa sul canto xxxii del *Paradiso*, almeno nell'ambito delle *Lecturae Dantis* dal 1901 al 2000, vd. ora *Censim. L.D.*, pp. 296-97. Si segnalano qui di seguito, per utilità dei lettori, le *lecturae* successive al 2000, e altri contributi su snodi particolari del canto, che non è capitato di citare nelle note a piè di pagina: N. FOSCA, *Par.*, xxxii 75: « *sol differendo nel primiero acume* », in « Electronic Bulletin of the Dante Society of America », 11 February 2011 (<http://www.princeton.edu/~dante/ebdsa/>); T. CUZZILLA, *Par.* 32 139: « *Ma perché 'l tempo fugge che t'assonna* », ivi, 15 March 2003 (id.); G.C. DI SCIPIO, *The symbolic rose in Dante's 'Paradiso'*, Ravenna, Longo, 1984; J.C. BARNES, « *Ut architectura poesis?* » *The case of Dante's « Candida rosa »*, in *TheIt*, a. vi 1986, pp. 19-33; S. BOTTERILL, *Doctrine, doubt and certainty: 'Paradiso'*, xxxii 40-84, in « Italian Studies », vol. xlii 1987, pp. 20-36; T.E. HART, *The Cristo-rhymes and polyvalence as a principle of structure in Dante's 'Commedia'*, in *DS*, vol. cv 1987, pp. 1-42; F. BRAMBILLA AGENO, *'Paradiso'*, xxxii 70-72, in *EAD.*, *Studi danteschi*, Padova, Antenore, 1990, pp. 128-29; T.E. HART, *The Cristo-rhymes, the Greek cross and cruciform geometry in Dante's 'Commedia': « giunture di quadrante in tondo »*, in *ZfrPh*, a. cvii 1990, pp. 106-34; R. STEFANINI, *Le tre mariofanie del 'Paradiso': xxiii 88-129; xxx 115-142; xxxii 85-114*, in « *Italice* », a. lxxviii 1991, fasc. 3 pp. 297-309; B. GARAVELLI, *Il volto umano di Dio*, in « *Regnum celorum violenza pate* ». *Dante e la salvezza dell'umanità* ». *Lecture dantesche giubilari*, Vicenza, ottobre 1999-giugno 2000, a cura di G. CANNAVÒ, Montella, Acc. Vivarium Novum, 2002, pp. 229-42; M. PICONE, *Canto xxxii*, in *Lect. Dant. Tur., Par.*, pp. 491-503; R. KAY, *Dante's empyrean and the eye of God*, in « *Speculum* », a. lxxviii 2003, fasc. 1 pp. 37-65; E. PASQUINI, *Il penultimo canto del Poema*, in « *Parlar l'idioma soave* ». *Studi di filologia, letteratura e storia della lingua offerti a Gianni A. Papini*, a cura di M.M. PEDRONI, Novara,

Interlinea, 2003, 79-86; T. CUZZILLA, « *Ma perché 'l tempo fugge che t'assonna* ». *Par.*, 32 139, in *Percorsi danteschi*, a cura di A. PAGLIARO, Melbourne, The Italian Program-La Trobe Univ., 2005, pp. 16-24; G. ALONZO, « *Quella ch'è tanto bella* ». *Eva, tra i cenni danteschi e la tradizione culturale medievale*, in *Novella fronda. Studi danteschi*, intr. e cura di F. SPERA, Napoli, D'Auria, 2008, pp. 215-36; D. GLENN, *'Paradiso': Piccarda, Costanza, Cunizza, Rahab and the women in the celestial rose*, in EAD., *Dante's reforming mission and women in the 'Comedy'*, Leicester, Troubador Publishing, 2008, pp. 99-121; L.H. HOWARD, *Virgil, John the Baptist, and the downward journey « di giro in giro »*, in ID., *Virgil the blind guide. Marking the way through the 'Divine Comedy'*, Montreal-Kingston, McGill-Queen's Univ. Press, 2010, pp. 160-83; R. MCINERNEY, *Queen of Heaven*, in ID., *Dante and the Blessed Virgin*, Notre Dame, Univ. of Notre Dame Press, 2010, pp. 101-41; G. CERRI, *Dante, Boezio, e il metamorfismo triadico del sonno, del sogno e della veglia. Nota a 'Par.', xxxii 139-44*, in « *Dante* », vol. VIII 2011, pp. 161-70.

A. M.

CANTO XXXIII

LA MISTICA PRETERIZIONE: IL « DICER POCO » DELL'ULTIMUS CANTUS*

1. L'inno a Maria Vergine è uno dei passi meglio studiati della *Commedia*: da Erich Auerbach in poi la struttura, le fonti liturgiche, i *loci paralleli* con i sermoni mariologici di Bernardo di Chiaravalle sono stati accuratamente addotti a dimostrare sia la piena adesione del poeta a una tradizione classica e biblico-cristiana oramai piú che millenaria, sia l'assoluta originalità del dettato dantesco rispetto a quel comunque illustre e denso *background*.¹ La diagnosi auerbachiana di una suprema concentrazione e sinteticità senza precedenti e senza eguali,² di un rigore intemerato nel selezionare, scegliere e scartare il lascito della tradizione, rimane un dato imprescindibile per ogni ulteriore discorso su *Par.*, xxxiii 1-39.

Ad Auerbach si devono altri, essenziali puntelli sulla particolare fisionomia formale dell'inno: la struttura tripartita (epiclesi, aretologia, *supplicatio*: « invocazione [...] elenco laudatorio delle virtù [...] richieste indirizzate alla divinità »),³ da Dronke puntualmente riportata al modello boeziano, la scansione anaforica del *Du-Stil* (già enucleata da Norden sull'innografia classica, ma da Auerbach allargata alla poesia liturgica cristiana) sull'*input* « Tu sè colei [...] » del v. 4, l'impostazione paradossale e antitetica di alcune delle *laudes Mariae*, l'affinità con certi luoghi dei *Sermones* bernardini.⁴ Un referto dunque di stra-

* Il testo del saggio riproduce, integrato dalle note e con i necessari aggiustamenti, la *lectura* tenuta alla Casa di Dante in Roma domenica 11 maggio 2014.

1. L'analisi di E. AUERBACH, *La preghiera di Dante alla Vergine* (*Par.*, xxxiii) ed antecedenti elogi, in *Id.*, *Studi*, pp. 273-308, ha avuto, tra gli altri, il non piccolo merito di aver definitivamente sottratto il canto xxxiii ai falsi problemi della "impoeticità" e del rapporto poesia-struttura con cui si è baloccata per tanto tempo la critica: cfr. B. CROCE, *Dante. L'ultimo canto della 'Commedia'*, in *Id.*, *Poesia antica e moderna*, Bari, Laterza, 1941, pp. 151-61; M. ROSSI, *L'ultimo canto del Poema*, in *Id.*, *Gusto filologico e gusto poetico*, ivi, id., 1942, pp. 129-48; S.A. CHIMENZ, *Il canto xxxiii del Paradiso*, Roma, Signorelli, 1951; R. BACCHELLI, *Il canto xxxiii del Paradiso*, in *ParL.*, a. v 1954, pp. 5-25; COSMO, *L'ultima ascesa*, pp. 399-408. Ha a suo tempo provveduto a correggere e superare questo tipo di letture M. FUBINI, *L'ultimo canto del Paradiso*, in *Id.*, *Il peccato di Ulisse e altri scritti danteschi*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1966, pp. 101-36, di cui sono ancora da ricordare alcune fini osservazioni di carattere formale.

2. Vd. AUERBACH, *La preghiera di Dante*, cit., pp. 304-8.

3. G. LEDDA, « *Vergine Madre, figlia del tuo figlio* »: *Paradiso*, xxxiii 1-57, in *Lect. Dant. Scal.* 2005-2007, pp. 97-135, a p. 112. Sulle partizioni della preghiera cfr. anche P.A. PEROTTI, *La preghiera alla Vergine* (*Par.*, xxxiii 1-39), in *L'A*, n.s., n. 6 1995, pp. 75-83, alle pp. 76-79.

4. Cfr. P. DRONKE, *Sources of inspiration*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1997, pp. 135 sgg.,

ordinaria complessità, che isola i primi trentanove versi del xxxiii in una zona assai speciale dell'*inventio* dantesca.⁵

La sequenza mariologica, delimitata da un numero altamente simbolico (il 3 e il suo fatidico multiplo 9),⁶ si costituisce di fatto come un blocco isolato nell'economia degli ultimi due canti: attacca *ex abrupto* all'*incipit* assoluto del xxxiii, eccezionalmente introdotto dall'estrema clausola del xxxii (« E cominciò questa santa orazione: ») ridotta a una mera funzione didascalica. Lo spazio di silenzio che si spalanca tra i due canti stacca il piano mistico dell'inno dalla sequenza narrativa: l'eulogia mariana s'innalza da una sospensione apofatica e si chiude sul passaggio dall'*Ich-Stil* di Bernardo alla ripresa del racconto in terza persona. Il transito da "io" (Bernardo che pronuncia la preghiera) a "io" (Dante personaggio che si sente appropinquare al « fine di tutt' i disii »), dopo l'insistito *Du-Stil* dell'inno e la terza persona epica dello snodo diegetico dei vv. 40-45 (Dante autore descrive Bernardo fisso nell'« eterno lume »), ritaglia l'eulogia mariana in una sua assoluta specificità formale e, nel contempo, travalica i confini di ogni rigidità sintattica nel mistico vortice dei "tu-io-(egli)-io" in cui si adempie la misteriosa triangolazione dell'ausilio mariano (con l'ennesimo ribadimento di una ipostruttura triadica nei trentanove versi della sequenza).

L'eccezionalità dell'*inventio* dantesca è palese, come hanno notato tutti i lettori più avvertiti, nell'insistito enunciato ossimorico della terzina d'avvio:⁷ isolata in se stessa dalla *variatio* introdotta dall'anafora del *Du-Stil* al v. 4, risulta

e E. NORDEN, *Dio ignoto. Ricerche sulla storia della forma del discorso religioso*, trad. it., Brescia, Morcelliana, 2002, pp. 261-96

5. Oltre all'anafora sul *tu*, la formalizzazione della preghiera risulta perfettamente riconoscibile nelle varie tipologie enucleate da NORDEN, *Dio ignoto*, cit., pp. 282 sgg: lo stile predicativo in terza persona, lo stesso espresso con participi (« termine fisso d'eterno consiglio »), con proposizioni relative (« tu sè colei che [...] »). Nondimeno, la complessità della formalizzazione viene risolta in uno scorrimento limpidamente scandito, soprattutto per il prevalere di un'*allure* paratattica (cfr. E. MALATO, *Dante al cospetto di Dio*, Roma, Salerno Editrice, 2013, pp. 14-15). L'apparente semplicità del dettato è dovuta anche all'accorto uso che Dante fa di rimanti "dolci" (come *salute: virtute*) e *vocabula pexa et dolata* (cfr. *D.v.e.*, II 7 5): cfr. FUBINI, *L'ultimo canto*, cit., p. 114; S. SARTESCHI, *Il canto xxxiii del 'Paradiso'*, in EAD., *Il percorso del poeta cristiano. Riflessioni su Dante*, Ravenna, Longo, 2006, pp. 173-92, alle pp. 176-77. Attraverso un'analisi formale della struttura sintattica della preghiera conclude per una diagnosi di *sermo sublimis* (in senso auerbachiano), improntato a « severità e solennità », P. BOITANI, *Il tragico e il sublime nella letteratura medievale*, Bologna, Il Mulino, 1992, pp. 262 sgg. Per le figure retoriche dell'*incipit* della preghiera cfr. T. WCLASSICS, *Dante narratore. Saggi sullo stile della Commedia*, Firenze, Olschki, 1975, pp. 88 sgg.

6. Convincente l'analisi numerologica di SARTESCHI, *Il canto xxxiii*, cit., p. 177, che tra l'altro individua in *Conv.*, II 5 4 (« Maria, giovinetta donzella di tredici anni » al momento dell'Annunciazione), un nesso aritmosofico per le tredici terzine della preghiera.

7. Sulla « natura ossimorica di Maria » cfr. LEDDA, « *Vergine Madre* [...] », cit., pp. 113 sgg.

costruita su due sintagmi-emistichi binari al v. 1 (con duplice paradosso), seguiti da due espansioni monoversali (ognuna ossimorica: *umile / alta, termine / eterno*) ai due versi successivi. Altre antitesi mariane subentreranno sparse nel corpo dei restanti versi: alla terzina d'attacco resta una coniugazione estrema della paradossografia che, nonostante trovi, a livello dogmatico, obbligati precedenti, è l'esito di una suprema rastremazione mistica tutta dantesca. Si prenda l'immagine topica di Maria *filia eiusque filii*: se si confronta con le epiclesi liturgiche di tradizione il lavoro operato dal poeta risalterà in tutta la sua stupefacente potenza di sintesi e reinvenzione.⁸

In questi testi la liturgia non si sottrae certo al *ludus* retorico del paradosso, ma vi manca del tutto la concentrazione dantesca, una vera e propria *signatura* simbolica estratta, per implacabile vocazione sintetica, da distese sequenze iterative. Nonostante le rilevanti affinità strutturali con l'innografia boeziana, non è certo dalla *Consolatio Philosophiae* che Dante prende l'esempio di una simile operazione formale. Perfino il maestro medievale della paradossografia, quando si rivolge a Maria Vergine, nonostante lo stupefacente accumulo di sintagmi binari (simili a quelli incisi da Dante nel v. 1), nemmeno si prova, sopraffatto dal mistero (« Hic natura silet, logice vis exulat, omnis / rethorice perit arbitrium racioque vacillat », *Anticlaudianus*, v 478-79), a definire la filiale maternità della Deipara in termini di condensazione antitetica (« Hec est que miro divini muneris usu / nata patrem natumque parens concepit [...] », *ivi*, v 480 sgg.).⁹ Alla sontuosa ipotassi di Alano Dante, nella terzina d'esordio, sostituisce uno stile nominale di puri contrapposti binari (emistichi affrontati al v. 1, per espansioni duali nei versi seguenti) per sintagmi aggettivali e sostantivali deprivati di ogni predicazione verbale: dal v. 4 l'anafora muta l'andamento, da un nominalismo apofatico (per alta concentrazione simbolica) a una distensione discorsiva comunque tesa da ossimori e sinestesia.

Anche la tanto vantata e sopravvalutata affinità con certi luoghi della devozione mariana di Bernardo viene meno,¹⁰ a parte il difficile accertamento di

8. Vd. le sequenze liturgiche mariane (del tipo: « Gloriosa Dei mater, cuius natus est et pater », « Verbum patris sine matre facta mater sine patre », « Tu patris tu, Maria mater es et filia ») cit. in B. NEWMAN, *God and the goddesses. Visio, poetry, and belief in the Middle Ages*, Philadelphia, Univ. of Pennsylvania Press, 2005, pp. 250-51. Per altri significativi prelievi dagli *Analecta hymnica medii aevi* (che offrono più di mille epiclesi mariane) cfr. AUERBACH, *La preghiera di Dante*, cit., pp. 278 sgg.; S. BOTTERILL, *Dante and the mystical tradition. Bernard of Clairvaux in the 'Commedia'*, Cambridge, Cambridge Univ. Press, 1994, pp. 180 sgg. Apporta numerose altre dossologie mariane B. MARTINELLI, *Dante. L'altro viaggio*, Pisa, Giardini, 2007, pp. 343 sgg. (alle pp. 363 sgg. cerca di dimostrare, con grande dispiego di fonti, che « questo fiore » [v. 9] si riferisce a Cristo e non alla rosa dei beati).

9. Cito da ALAIN DE LILLE, *Anticlaudianus*, publié par R. BOSSUAT, Paris, Vrin, 1955, pp. 136-37.

10. La ricerca di addentellati più o meno letterali nelle opere mariane di Bernardo di Chiaravall-

una dipendenza diretta, quando si confronti la dilagante enfasi dei suoi *Sermones* con la « lapidary » e « metaphorical complexity » del dettato dantesco.¹¹ Anche quando le metafore si addensano, come nella straordinaria terzina 31-33 (« perché tu ogni nube li dislegghi / di sua mortalità co' prieghi tuoi, / sí che 'l sommo piacer li si dispieghi »), la presenza di allusioni agostiniane e dionisiane risulta del tutto subordinata alla tensione sinestetica di immagini inaudite come lo slegare una nuvola e il distendersi e dilatarsi, nell'inconcepibile spazio empireo, della *fruitio divinae essentiae* (il *sommo piacer*).¹² Nonostante l'apparente piana scorrevolezza dei mezzi espressivi impiegati, l'inno già imposta, con sobria risolutezza, la potente ascensività metaforica del canto estremo.

Il modello formale e teologico di questa stupefacente *mixtio* di *simplicitas* affermativa e paradossale enigmaticità va dunque cercato altrove. Per Dionigi Areopagita la Teologia (cioè la Sacra Scrittura) predica il divino come alterità assoluta, radicale dissomiglianza dall'umano: la scelta di un'eulogia paradossografica implica per Dante un'adesione a un tipo di discorso poetico-simbolico « ab omnibus alterum ». ¹³ Ma il discorso teologico per negazioni e paradossi convive, per Dionigi, con una teologia catafatica che alle *dissimilitudines* dell'a-

le è stata inaugurata da C. CAVEDONI, *Raffronti tra gli autori biblici e sacri e la 'Divina Commedia'*, Città di Castello, Lapi, 1896, pp. 137-64 (ma con rinvii anche ad altri autori, classici e medievali, non sempre accettabili), in un'indagine ancora oggi sostanzialmente valida, alla quale molti hanno attinto talvolta senza citarla. Apporta alcune integrazioni ai riscontri del Cavedoni A. VALLONE, *Studi su Dante medievale*, Firenze, Olschki, 1965, pp. 96-101.

11. BOTTERILL, *Dante*, cit., pp. 181 e 185. Al Botterill si deve un rigoroso riesame dei presunti prestiti bernardini, accumulati dall'esegesi (a partire da Cavedoni): il referto è piuttosto quello di una comune dipendenza dai *topoi* dell'innodia mariana, un vero e proprio « marian idiolect » (ivi, p. 191).

12. Per la metafora della nube non bastano i riferimenti a Virgilio e ad Agostino normalmente addotti: cfr. FUBINI, *L'ultimo canto*, cit., p. 118, e AGOSTINO, *Conf.*, XIII 15 18 (« Verbum autem tuum manet in aeternum; quod nunc in aenigmate nubium et per speculum caeli, non sicut est, apparet nobis »); per Dionigi Areopagita vd. più avanti.

13. DIONIGI AREOPAGITA, *De divinis nominibus*, IX 7. Ciò non contrasta con la sostanziale *simplicitas* asseverativa della preghiera: qui anche i *topoi* sono da Dante talmente rielaborati da istituire comunque e sempre un discorso "altro". Un solo esempio: la parte più piana (e per questo assai apprezzata senza problemi dai lettori) della dossologia (vv. 16 sgg.) riesce a declinare il motivo teologico della grazia preveniente (« al dimandar precorre ») nei termini di una *liberalitas* (« liberamente ») regale e profana (*benignitas, magnificentia*) unita a virtù squisitamente cristiane (misericordia, pietà, bontà: nel *Purgatorio* Dante aveva già tracciato un'aretologia mariana non in termini cortesi, ma fatta di umiltà, carità, mansuetudine, sollecitudine, povertà, temperanza, castità: cfr. risp. *Purg.*, x 34-35, XIII 29, xv 88-92, xviii 100, xx 15-24, xxii 142-43, xxv 127-29), per cui l'indubbia presenza in *imis* del *Salve Regina* (acutamente rilevata, anche per assonanze formali, da L. AZZETTA, *Canti xxxii-xxxiii. La geometria e il volto*, in *Esper. dant., Par.*, pp. 311-50, alle pp. 339-40) viene tradotta, con modalità inaudite, nei termini di una regalità cortese, quelli di una *Imperatrix* celeste che distribuisce al mondo virtù "politiche" elevate al grado supremo.

profasia assommi anche una simbolica affermativa, definitiva, adeguata all'oggetto divino nominato (*De coel. hier.*, II 3). L'inno alla Vergine applica con rigore il metodo dionisiano, coniugando paradossi e asseverazioni per distendersi poi, dal v. 12, in una sequenza catafatica non priva di increspature (come la duplice sinestesia di « ogne nube li dislegghi », v. 31, e « 'l sommo piacer li si dispieghi », v. 33, con sublime coincidenza tra aritmosofia trinitaria e concupita *alienatio* estatica).

Anche la simbologia eliacco-fontale dei vv. 10-12 (« meridiana face [...] fontana vivace »), non sempre bene intesa dai commentatori, acumina la cuspide mistica e definitiva dell'eulogia: in Maria risplende il *Sol Salutis* del Figlio che si propaga al mondo come *Fons Vitae*.¹⁴

Dante ha costruito l'inno sul duplice registro apofatico-catafatico, per dissonnigianze e analogie, per dare il massimo rilievo al nucleo desiderativo del blocco innografico: impetrare a Maria il dono di una seconda vista, la « virtute » di un « veder » ulteriore (vv. 25 sgg.) che trapassi la « nube » della non-conoscenza (indotta dalla pesantezza degli « affetti » e dei « movimenti umani », vv. 36-37)¹⁵ e adempia finalmente l'« ardor del desiderio » (v. 48). È già stata rilevata da Dronke l'allusività odissaica del bernardino « Ancor ti priego » (v. 34), ma non di quell'« ardor » di una conoscenza definitiva (« in me finii », v. 48) in cui si brucia ultima la tentazione deviante esemplata nell'unico *alter ego* di Dante personaggio, l'ombra di Ulisse, che lo ha seguito fin qui come la cata-

14. Sulla dipendenza di questa immagine dall'innodico *fons vivus* (a sua volta ricalcato sullo scritturale *fons vitae*) piuttosto che dalla metafora bernardina dell'*aquaeductus* cfr. BOTTERILL, *Dante*, cit., pp. 169 sgg. e 186-88. Quanto alla connessione Maria-Sole (il significato del *nomen Mariae* quale *stella maris* importa ovviamente una grande tensione metaforica sul nesso Maria-luce: cfr. E. AUERBACH, *Passi della 'Commedia' dantesca illustrati da testi figurati*, in ID., *Studi*, pp. 243-68, alle pp. 267-68, e MARTINELLI, *Dante*, cit., pp. 359-60) dal dotto studio di M. BAMBECK, *Studien zu Dantes 'Paradiso'*, Wiesbaden, Steiner, 1979, pp. 164-75, si evince che l'epiteto viene dall'esegesi di *Cantico dei cantici*, I 6 (come già indicato da AUERBACH, *Passi della 'Commedia'*, l. cit.), quale allusione a Cristo *Sol salutis* e *Sol iustitiae* e che la sua attribuzione a Maria è del tutto minoritaria (cfr. ONORIO DI AUTUN, *Sigillum Beatae Mariae*, in *PL*, vol. CLXXII col. 501; ALANO DI LILLA, *Sermo in Annuntiatione Beatae Mariae*, in *PL*, vol. CCX coll. 200-1: Maria quale « meridiana porta charitas », che risulta il testo più affine al nostro luogo) a conferma dell'originalità dell'epiclesi dantesca.

15. Condivido l'esegesi (sostenuta recentemente da R. PINTO, *Il viaggio di ritorno: 'Pd.' xxxiii 142-45*, in *Tenz*, n. 4 2003, pp. 199-226, alle pp. 208-12; L. PERTILE, *La punta del disio. Semantica del desiderio nella 'Commedia'*, Fiesole, Cadmo, 2005, pp. 250-51; LEDDA, « *Vergine Madre* [...] », cit., pp. 124-28; AZZETTA, *Canti xxxii-xxxiii*, cit., pp. 337-38) che vi vede i sensi stessi e la vita del poeta da preservare in vista del grande compito che gli spetta (la scrittura del poema), non ultimo il tremendo sforzo dell'*excessus mentis* (come sottolinea PEROTTI, *La preghiera alla Vergine*, cit., pp. 79-81): aggiungerei però, generalmente ignorata dai lettori, una forte enfasi sui sensi fisici del *viator* come imprescindibile viatico corporale al sostegno della visione finale per la quale si dilatano anche, nel pellegrino deificato, i sensi spirituali.

strofica via di sinistra di un bivio sapienziale alla fine scongiurata e rimossa. Ora, per grazia mariana, può accadere l'impossibile: la nuova « vista » del *viator* penetra nel « raggio / de l'alta luce che da sé è vera » (vv. 52-54).

Anche questa terzina è stata sostanzialmente sottovalutata dai commentatori: non si tratta di una mera metafora visiva (nel senso che la vista si fa più penetrante) ma, come vedremo più avanti, nei termini della mistica dionisiano-bonaventuriana, di una vera e propria *ingressio in lumen*. Vale a dire che Dante, già deificato (« così mi circumfulse luce viva, / e lasciommi fasciato di tal velo / del suo fulgor, che nulla m'appariva », xxx 49-51), può trapassare la nube di quel nulla e guardare dritto nell'*abyssus luminis* spalancatogli dalla fontale « benignità » della Vergine Maria. Dante penetra nella fonte di quel raggio che « per l'universo penetra e risplende » (1 2), è giunto alla soglia dell'« eterna fontana » da cui deriva « la luce divina [...] penetrante / per l'universo » (xxx1 93 e 22-23). La « punta del disio » entra nel raggio che promana dalla *Lux vera*. Siamo al cuore della mistica apofatica dionisiana, ripresa da Bonaventura nell'*Itinerarium mentis in Deum* e trasformata dal poeta nel racconto di un'« esperienza » trasumanante riservata dalla Grazia a chi possa comprendere l'« esemplo » (1 70-72).

Da questo momento in poi Dante non fa che tentare di ridire quanto aveva promesso in quei versi proemiali: il canto xxxiii è speculare al primo, ne adempie, *ultimus cantus*, le allusioni ai modi e ai contenuti dell'« esperienza » (1 72).

2. Alla cessazione della sequenza innica segue una sorta di esatto sillabo del processo di penetrazione nell'« alta luce » (v. 54), esattezza che impone una netta distinzione tra la diversa competenza degli « occhi » di Maria, che s'immergono in Dio (« nel qual [...] s'invii », v. 44), e di quelli di Dante, che invece entrano « più e più [...] per lo raggio / de l'alta luce che da sé è vera » (vv. 53-54). È notevole l'antitesi tra la penetratività, assolutamente esclusiva (« nel qual non si dee creder [...] », v. 44), della Vergine Madre *in Deum* (« nel qual »), e quella relativa dell'*agens* che entra nel « raggio » percorrendolo con gli occhi (« per lo [...] »): l'antitesi tra le mistiche preposizioni, *nel* e *per*, corrisponde correttamente al diverso stadio della luce ai quali accedono i due attanti: direttamente nel *lumen* divino Maria (« l'eterno lume », v. 43), nello splendore dei suoi raggi il *viator*.

Qui funziona con rigore la triplice distinzione *lux lumen splendor* assolutamente essenziale a comprendere cosa sta accadendo al personaggio in azione:¹⁶ il quale non accede, né accederà mai alla divina *lux* (anche a Maria è

16. Sui concetti di *lux*, *lumen* e *splendor* vd. le mie letture dei canti 1 e xxx in questo terzo volume dei *Cento canti*.

concesso solo l'accesso al *lumen*), ma solo al riflesso radiale che ne promana. Qui è in atto la mistica dionisiana, mediata da Bonaventura da Bagnoregio, dell'*intrare in radium*¹⁷ e non sarà mai in questione, per Dante, un *accessus in Deum* diretto. La definizione stessa di quella luce (« che da sé è vera ») la segrega in un luogo inaccessibile in quanto autoreferenziale *Dator formarum* (« O luce eterna che sola in te sidi [...] », vv. 124 sgg., da coniugare col v. 91: « La forma universal [...] »), come subito l'*auctor* provvede a precisare applicando la regola dell'apofasia al « parlar », annichilito dall'ineffabile oltranza del « veder » che entra « piú e piú » nel raggio. È dunque un dramma del desiderio e della memoria che introduce al mistero della visione: « l'ardor del desiderio » (v. 48) eccede la capacità della memoria di testimoniare e trascrivere, tanto è sovrastata dall'« oltraggio » (v. 57), dall' irriveribilità dell'esperienza mistica.

Ciò che piú colpisce di questi versi dell'estremo canto paradisiaco è l'assoluta fermezza del controllo razionale sulla tentazione della resa, della rinuncia a dire quelle poche stille che la visione svanita ha lasciato nella « mente » del veggente. La vera oltranza è quella della scrittura, come coatta dalla « somma luce » divina a ripetere almeno « un poco » (vv. 69 e 74) di quella visione. Ma il dramma della memoria ferita si trasforma, d'impeto, nella vittoriosa primazia della scrittura poetica: il pellegrino-artefice sanziona così la « vittoria » (v. 75) dell'*Artifex* supremo sull'impotenza dei « movimenti umani » (v. 37). Dante mette in scena il dramma con quell'assoluta economia di mezzi che gli consente di puntare la concentrazione della scrittura direttamente nella profondità insondabile del mistero: ma la messinscena non prevede una soluzione di comodo, ottenuta con mezzi consolatori o eufemismi decorativi, è il dramma stesso del desiderio incontenibile e della memoria impotente a delimitare il discorso ai loro soli, esclusivi termini, fatti solo di inanità e impotenza.

È il rigore della laconicità come espressione dell'inesprimibile: estremizzando il discorso si potrebbe dire che Dante, alla lettera, qui, paradossalmente, non dice nulla. Adottando infatti una vera e propria tattica del rinvio, il contenuto della visione viene continuamente dilazionato e ritardato, sul percorso negativo dei *quasi*, dei *poco*, dei ricordi e parole ridotti a mere stille e faville.¹⁸

17. Cfr. ARIANI, *Lux*, pp. 357 sgg.

18. Dante ben conosce il metodo di avvicinamento a Dio *per viam negationis* (cfr. qui le note 5, 11 e 68): cfr. *Conv.*, III 15 6: « Poi, quando si dice: *Elle soverchian lo nostro intelletto*, escuso me di ciò, che poco parlar posso di quelle, per la loro soperchianza. Dov'è da sapere che in alcuno modo queste cose nostro intelletto abbagliano, in quanto certe cose affermano essere che lo intelletto nostro guardare non può (cioè Dio e la eternitate e la prima materia); che certissimamente si veggiono e con tutta fede si credono essere, e per quello che sono intendere noi non potemo, *se non cose negando*, si può appressare a la sua conoscenza: e non altrimenti ». Già B. NARDI, '*Conv.*' III xv 6:

Nella sezione dei vv. 58-84, da « Qual è colui che sognando vede » a « tanto che la veduta vi consunsi », è stupefacente come Dante celebri il vuoto dell'inesprimibile insistendo sull'esperienza domestica dell'incapacità, della debolezza, dell'inettitudine. Ma per ventisei versi il poeta dice di non poter dire impiegando un'impressionante sequenza di immagini, tanto più icastiche quanto più ferma e razionale risulta la confessione di una disfatta, di una memoria attualmente, nel presente della scrittura, come dilavata, svuotata, abitata da frammenti, lacerti, barlumi di immagini.

Da una parte, dunque, l'ammissione di una sconfitta, dall'altra l'implacabile decisione di ridire, semplicemente, quella sconfitta. Sino alla fine, nonostante gli occhi del veggente ficcati e consunti (vv. 83-84), letteralmente, nell'abisso di luce tenebrosa, la scrittura dirà soltanto approssimazioni, ombre, allusioni, immagini oblique: la visione, realmente esperita, è svanita dalla mente come un sogno, la parola può riferirne solo qualche frammento e barlume (« un semplice lume », v. 90). L'immensa grandezza di questi versi è percepibile soltanto condividendo la lucida coscienza del poeta di celebrare il nulla attimale dell'estasi mistica: agli atti c'è però solo la razionalità del resoconto, di quell'esperienza, in sé irriferribile, si daranno soltanto alcuni, calcolati cenni.

L'imperterrita razionalità del dettato come le sue insuperabili difficoltà sono evidenziate dallo stesso procedimento logico-sintattico dei versi che introducono alla visione, per il loro carattere eminentemente consequenziale ed ergotante (« Qual », v. 58; « cotal », v. 61; « Così », v. 64; « così », v. 65; « ché », v. 73) e per l'insistenza su giaciture vocative (« O somma luce », v. 67; « Oh abbondante grazia », v. 82), imperativi (« e fa la lingua mia », v. 70), assertive (« Io credo »), che denunciano la fatica del resoconto impossibile. Il doppio « credo » (vv. 76 e 92) coniuga il dubbio con la certezza, il dramma della memoria (« E' mi ricorda », v. 79) con la « vittoria » (v. 75) della scrittura divina: l'impressione è quella di una poesia che procede a ondate inframesse da silenzi di inesprimibilità, per scatti e schegge verbali assemblati progressivamente sul nulla ineffabile.

La grande trovata stilistica di Dante qui è quella, semplicemente, di passare sopra quei silenzi, su quegli anfratti che si spalancano tra le parole: il discorso procede come se l'indicibile fosse esprimibile, anche se la linearità logica sem-

« Come sognando », in Id., *Nel mondo di Dante*, pp. 81-90, che pure finiva per difendere « sognando », aveva rilevato la straordinaria importanza del sintagma « se non cose negando » che vedrebbe Dante, già all'altezza del *Convivio*, bene informato sulla teologia negativa di derivazione pseudo-dionisiana. La *via remotionis* è l'unico approccio possibile nella considerazione della divina essenza secondo ТИОМ. АҚ., *Summa contra gentiles*, I 11 e 14.

bra funzionare per disperate cuciture, giunte, sommatorie. Si noti infatti la rapida sequenza sussultoria dei vv. 58-84: prima di sfociare finalmente nell'as-severativo « vidi » del v. 85 (« Nel suo profondo vidi che s'interna »), il discorso tocca il « sogno » in termini, come vedremo, prettamente tecnici, e poi ancora la dottrina mistica della *dulcedo* e dei sensi spirituali, la *comparatio domestica* della neve che si scioglie al sole, l'oscuro mito oracolare della Sibilla, il dramma della lingua abbandonata dalla grazia e della memoria illuminata, l'accecamento nel « vivo raggio » (v. 77), il ricordo (« E' mi ricorda », v. 79) di un'inconcepibile ardimento (v. 79) e di un ineffabile congiungimento (« i' giunsi », v. 80) con l'« infinito », un'ulteriore, estrema invocazione alla Grazia perché salvi gli occhi dalla mistica consunzione (« consunsi », v. 84).

La velocità degli improvvisi cambi di prospettiva, la tecnica sommatoria degli addendi sintattici e immaginali che si susseguono con l'abolizione dei necessari nessi logici, l'abissale distanza degli elementi comparati per vertiginose analogie (dal sogno umano alla visione ultraterrena, dalla neve alla Sibilla, dalla « somma luce » al « poco » che ne resta nella « memoria », dall'acceccante « vivo raggio » agli occhi consunti ficcati « per la luce eterna »), ingenerano, nel lettore, una vertigine temperata, appunto, solo dal ferreo controllo che il poeta esercita sulla sua impossibile materia. Niente affatto spaventato dal nulla mistico, sorretto dal grande *exemplum* di Dionigi Areopagita che raccoglieva dalla bocca di san Paolo i simboli incongrui del misterioso *raptus*, l'*auctor* implacabilmente incide i pochi, abissali segni che la *lux tenebrosa* ha lasciato nella memoria: il resoconto, drammaticamente laconico, non è, per questo, meno chiaro e netto.

Ma davanti a materia così ardua è doveroso procedere, innanzi tutto, ad alcune precisazioni terminologiche, preliminari a una migliore comprensione del difficile dettato. Intanto, la *domestica comparatio* del sogno (vv. 58-60):

Qual è colui che sognando vede,
che dopo 'l sogno la passione impressa
rimane, e l'altro a la mente non riede [...].

La vicinanza con il *terminus technicus* « visione »,¹⁹ da sempre così problematico per l'esegesi dantesca, può ingenerare una qualche incertezza interpretativa, che va sanata mettendo in rilievo l'aspetto squisitamente tecnico del passo. Contro chi ha utilizzato questi versi per sostenere che la *Commedia* è il resoconto di un sogno (come voleva Guido da Pisa), deve essere chiarito il corretto significato del sintagma « passione impressa »: si tratta, in termini aristotelici,

19. Vd. in fondo la « nota di approfondimento ».

della *passio* dell'anima sensitiva su cui, come sulla cera il sigillo, si imprimono, appunto, le *impressiones*,²⁰ le immagini oniriche, i *phantasmata* la cui effimera volatilità Dante lamenta come termine di paragone domestico allo svanimento della « visione »: è la *passio transeuns* di cui parla Tommaso d'Aquino proprio a proposito del *raptus Pauli*.²¹ L'implicita similitudine del sigillo e della cera (immagine cara a Dante: cfr. ad es. *Purg.*, xxxiii 79; *Par.*, i 130-32, vii 69; *Conv.*, i 8 12, ii 9 4; *Mon.*, ii 2 8), ben presente alla tradizione oniologica che da Aristotele giunge fino a Tommaso,²² potrebbe anche aver generato il singolare « disigilla » applicato allo scioglimento della neve, altra *domestica comparatio* dell'oblio succeduto, nella mente del poeta, alla cessazione della *visio* (« visione », v. 62).

Comunque sia, qui l'evocazione del sogno è un comparativo tecnico: per Dante la « visione » non è *visio in somniis*, è “esperienza” (si ricordi *Par.*, i 70-72: « Trasumanar significar per verba / non si poria; però l'esempio basti / a cui esperienza grazia serba »),²³ è *visio intellectualis* (ivi, vv. 7-9), secondo la triplice distinzione di matrice agostiniana, generalmente accolta dalla tradizione mistica a designare il grado supremo della visione estatica,²⁴ oltrepassate le stazioni della *visio corporalis* e della *visio spiritualis*.²⁵ *Intelligere est pati* recita la sintesi degli *accessus* medievali al *De anima* di Aristotele:²⁶ alla « mente non riede » che la serie indistinta delle sensazioni oniriche, impresse, sigillate sulla cera dell'*imaginatio* passivamente ricettiva. Qui vale piuttosto, come vedremo più avanti,

20. Vd. in fondo la “nota di approfondimento”.

21. Vd. THOM. AQ., *Summa Theol.*, II^a-II^{ae} qu. 175 a. 3. Sulla fenomenologia estatica del *raptus* vd. le straordinarie pagine di BERNARDO DI CHIARAVALLE, *Sermones in 'Cantica'*, LII 4-6, molto vicine, anche nei particolari, all'acme suprema dell'*ecstasis* dantesca (volo-fantasma-trasumanazione-penetrazione nella luce-silenzio).

22. Cfr. ARISTOTELE, *De memoria et reminiscencia*, 450a 30-32; THOM. AQ., *In 'De mem.'*, i 3 [328] (vd. S. THOMAE AQUINATIS *In Aristotelis libros 'De sensu et sensato' 'De memoria et reminiscencia' commentarium*, cura et studio R.M. SPIAZZI, Taurini-Romae, Marietti, 1949, p. 96).

23. Per l'esperienza mistica cfr. DIONIGI AREOPAGITA, *De div. nom.*, ii 9: « ex quadam doctus est diviniore inspiratione, non solum discens, sed et patiens divina et ex compassione ad ipsa, si ita oportet dicere, ad indicibilem et mysticam ipsorum perfectus est unitionem » (in S. THOMAE AQUINATIS *In librum beati Dionysii 'De divinis nominibus' expositio*, cura et studio C. PERA, Taurini-Romae, Marietti, 1950, p. 56); RICCARDO DI S. VITTORE, *Benjamin maior*, III 4; BONAVENTURA DA BAGNOREGIO, *In III 'Sent.'*, dist. 35 a. 1 qu. 1 (*Cognitio Dei experimentalis*); ID., *In 'Hexameron'*, II 29: « Et ibi [in DIONIGI, *Myst. theol.*, I 1] est operatio transcendens omnem intellectum, secretissima; quod nemo scit, nisi qui experitur ».

24. Cfr. DIONIGI AREOPAGITA, *De div. nom.*, IV 13.

25. Cfr. AGOSTINO, *De 'Genesis' ad litteram*, XII 6 sgg.

26. Cfr. *Les 'Auctoritates Aristotelis'. Un florilège médiéval*, étude historique et édition critique par J. Hamesse, Louvain-Paris, Publications Universitaires-Béatrice Nauwelaerts, 1974, p. 185 (cfr. ARIST., *De an.*, 429a 10-11 e 13-14).

l'equivalenza tra sonno ed estasi teorizzata da Riccardo di San Vittore:²⁷ di quell'istante di totale obnubilamento quasi niente è rimasto, se non qualche traccia assimilabile ai fantasmi impressi nel ricettacolo dell'anima sensitiva.²⁸

Come san Paolo, Dante è *vas electionis*, è, letteralmente, un recipiente passivo²⁹ di quanto la Grazia gli sigilla nella memoria che, non si dimentichi, per la psicologia aristotelica è fatta della stessa materia dell'immaginazione e, quindi, anche dei sogni, tutti esperiti nell'anima sensitiva. Rammemorare la visione al momento della dettatura *in scriptura* significa per Dante ritrovare soltanto tracce, barlumi, "stille" appunto, percepibili non tanto come immagini, « quasi » (v. 61) del tutto svanite, ma in quanto schegge fantasmatiche che ancora producono « nel core il dolce che nacque » dalla visione, dunque in quanto sensazioni di qualcosa che è, in sé, non piú immaginabile né percepibile. Anche l'aggettivo sostantivato « dolce », trascurato dagli esegeti che lo prendono alla lettera, è in realtà un ennesimo *terminus technicus*: qui, e ancora al v. 93, dove Dante, nel ricordo della visione del « nodo » divino, sente ancora di godere (« dicendo questo, mi sento ch'i' godo »), è una precisa allusione alla dottrina dei sensi spirituali (*sensus spirituales*) che da sant'Agostino, passando per Gregorio Magno e san Bernardo, giunge ad Alberto Magno, a san Bonaventura, a Tommaso d'Aquino, come uno dei fondamenti dell'esperienza mistica.³⁰

La *dulcedo* è, esattamente, ciò che provano i sensi spirituali di cui è dotata la parte nobile dell'anima³¹ quando, nell'attimo indicibile dell'*unio mystica*, si libera dai lacci corporali per accogliere l'estasi come sinestesia, come godimento di tutti i *sensus spirituales* che toccano, odorano, ascoltano, gustano, vedono³²

27. Vd. RICCARDO DI S. VITTORE, *Benjamin maior*, IV 23 e V 1. Cfr. BERNARDO DI CHIARAVALLE, *Serm. in 'Cant.'*, LII 2-6; BONAVENTURA DA BAGNOREGIO, *In 'Hexaem.'*, II 30 (« [nel sonno] homo alienatus est [...] in ecstasi ») e 32 (« Iuvat autem nos ad veniendum ad illum somnum [...] ». Et hoc docet Dionysius [segue cit. di *Myst. theol.*, I 1] »); ID., *In III 'Sent.'*, dist. 24 a. 3 qu. 2 dub. 4 (« haec est cognitio excellentissima, quam docet Dionysius, quae quidem est in ecstático amore et elevat supra cognitionem fidei secundum statum communem »). Già AGOSTINO, *De 'Gen.' ad litt.*, XII 5 14, aveva considerato la possibilità che il *raptus* di Paolo avvenisse « sive dormientis sive in ecstasi »; ma si tenga presente anche la tradizione che dipende da MACROBIO, *In 'Somnium Scipionis'*, I 3 10 e 12 (*somnium* = visione).

28. Cfr. in fondo la "nota di approfondimento".

29. Sul motivo dell'« extasim pati » cfr. DIONIGI AREOPAGITA, *De div. nom.*, IV 13; THOM. A.Q., *Summa Theol.*, II^a-II^{ae} qu. 178 a. 3.

30. Cfr. M. ARIANI, *Dante, la "dulcedo" e la dottrina dei « sensi spirituali »*, in *Miscellanea di studi in onore di Claudio Varese*, a cura di G. CERBONI BAIARDI, Manziana, Vecchiarelli, 2001, pp. 113-39.

31. Di un'*experientia dulcedinis* parla THOM. A.Q., *Summa Theol.*, I^a-II^{ae} qu. 112 a. 5.

32. Cfr. AGOSTINO, *Serm.*, CXXXI 1: « si quod in sacramento visibiliter sumitur, in ipsa veritate spiritaliter manducetur, spiritaliter bibatur »; RICCARDO DI S. VITTORE, *Adnotationes mysticae in Psalmum 30*: « illa vera et plena divinae infusionis dulcedo, haec summa et singularis delectatio

l'essenza divina. Ma Dante è stato in paradiso, per inaudita intercessione della Grazia, con tutto il peso terreno della sua corporalità (nemmeno san Paolo sa dire se vi sia stato in corpo e in anima): nell'atto presente della scrittura rammemorante (« e l'altro a la mente non riede / [...] / [...] e ancor mi distilla / nel core il dolce che nacque da essa », vv. 60, 62-63), quasi svanite le immagini (« quasi tutta cessa / mia visione », vv. 61-62), restano ancora, indelebilmente distillate³³ nel cuore, le gocce delle sensazioni estatiche prodotte dalla mistica *dulcedo*.

L'anima, come il corpo che ha i suoi, ha dei sensi speciali, tutti e cinque protesi a gustare l'attimo dell'*unio mystica*: all'apice dell'*extasis* l'anima fatta tutta occhi spirituali tocca, congiungendovisi, la divina infinità (« tanto ch'i' giunsi / l'aspetto mio col valore infinito », vv. 80-81) ed è appunto il presente godimento nel riferirne in scrittura a confermare la veridicità della visione: « La forma universal di questo nodo / credo ch'i' vidi, perché piú di largo, / dicendo questo, mi sento ch'i' godo » (vv. 91-93), dove la forma riflessiva *mi sento*, apparentemente pleonastica, sottolinea proprio il fondamento spiritale e, paradossalmente, sensuoso e sinestetico, del credo proclamato dall'io veggente.

Tra il presente della derelizione, « cotal son io » (v. 61), appunto nell'abbandono della visione,³⁴ e il passato della pienezza sinestetica, « il dolce che nacque da essa », si gioca la possibilità stessa della scrittura di recuperare qualche barlume di quell'inaccessibile splendore: tra *quasi* (« quasi tutta cessa / mia visione ») e *un poco*, per ben due volte ripetuto a breve distanza (contro l'uso dantesco di una ferrea economia lessicale), è solo la memoria dei sensi spirituali che permette all'*auctor* di afferrare qualche fantasma della visione. Ma la fatica è immensa, il *quasi* e il *poco* denunciano una condizione apofatica, la *via ne-*

quae sola potest cordis desiderio satisfacere, quae praevallet eius ingluviem satiare » (in *PL*, vol. CXCVI col. 274).

33. È notevole come proprio in un contesto che tratta della *dulcedo*, del *gustus* e dell'*ebrietas* mistica Riccardo di San Vittore impieghi appunto la metafora della "stilla": cfr. *Benjamin minor*, xxxvii (« O dulcedo miranda, dulcedo tam magna, dulcedo tam parva! Quomodo non magna, quae mundanam omnem excedis? Quomodo non parva, quae de illa plenitudine vix stillam modicam decerpis? Modicum quiddam de tanto felicitatis pelago mentibus instillas, mentem tamen quam infundis plene inebrias »: cfr. RICHARD DE SAINT-VICTOR, *Les douze patriarches ou Benjamin minor*, texte critique et trad. par J. CHÂTILLON et M. DUCHET-SUCHAUX, intr., notes et index par J. LONGÈRE, Paris, Éditions du Cerf, 1997, p. 194): « distilla » indica dunque le residue tracce di una visione estatica realmente esperita da Dante.

34. Cfr. DIONIGI AREOPAGITA, *De coel. hier.*, II 3: « Est enim super omnem essentiam et vitam, nullo quidem ipsam lumine characterizante, omnique ratione et intellectu similitudine ipsius incomparabiliter derelictis » (trad. lat. di GIOVANNI SCOTO ERIUGENA, in *PL*, vol. CXXII col. 1041).

*gationis*³⁵ è la sola che il veggente può percorrere: di qui la serie impressionante dei salti logici che segue.

Prima di giungere alla formula rammemorante (« E' mi ricorda » del v. 79), nei vuoti della memoria aleggiano lacerti immaginali, la neve dissigliata dal sole, le foglie oracolari della Sibilla confuse dal vento, il « vivo raggio » che inchioda gli « occhi » (vv. 77-78) del veggente alla luce divina di cui quel sole che scioglie la neve è l'ombra mondana, fonte visibile di quelle poche, ineffabili faville (v. 71) che la lingua poetica, fatta « possente » dalla grazia illuminante, tenta di salvare. L'inno alla luce è l'ultima delle invocazioni, ma mentre le altre (alle Muse, ad Apollo, a Dio stesso) hanno aperto le tre cantiche, qui è alla conclusione del poema, all'estrema soglia del visibile e del concepibile, tanto che vi risuona, ancora una volta, il motivo dell'ardimento (« E' mi ricorda ch'io fui piú ardito / per questo a sostener », vv. 79-80), dell'intrepidezza del viaggiatore che ha oltrepassato il varco, novello Ulisse tirato su dalla Grazia. Non piú il *fol hardement* che Brunetto Latini gli aveva insegnato a evitare come vizio di irrazionalità,³⁶ né « l'ardore » di « divenir del mondo esperto » (*Inf.*, xxvi 98) sostengono il coraggio di Dante a resistere alla violenza del « vivo raggio », ma « l'ardor del desiderio » (v. 48) spinto all'estremo della sua capacità percettiva.

Qui, e poi piú avanti con la nave degli Argonauti ammirata da Nettuno, il tema dell'oltranza peccaminosa, della *hybris* odissaica, del mare inaccessibile, risuona per l'ultima volta come un'ombra oramai annientata dalla « vittoria » della scrittura divina: « questi versi » (v. 74), abbacinati dal ricordo del « vivo raggio »,³⁷ diranno l'impensabile, la *deiformis unitio*, l'estatica *copulatio*³⁸ dei mistici, la *coniunctio* della sensuosa vista veggente con l'infinita potenza della luce divina: « tanto ch'i' giunsi / l'aspetto mio col valore infinito » (vv. 80-81).³⁹ A mio parere gli esegeti non hanno ben soppesato il senso pieno di quel *giunsi* che, rimando con *presunsi* e *consunsi* (vv. 82 e 84), incide a testo, con la solita,

35. Cfr. DIONIGI AREOPAGITA, *Myst. theol.*, I 1-2 e II; *De div. nom.*, I 5, VIII 3, XIII 3.

36. Cfr. F. FORTI, *Magnanimitate. Studi su un tema dantesco*, Bologna, Pàtron, 1977, pp. 200 sgg.

37. Per il motivo del raggio-comunione-assimilazione, su cui ritorneremo piú avanti, vd. DIONIGI AREOPAGITA, *De div. nom.*, I 1-2 e 4-5, ed *Ep.*, v: ma mentre in Dante la *coniunctio* coinvolge i sensi spirituali, in Dionigi l'*infusio radii* (cfr. BERNARDO DI CHIARAVALLE, *Serm. in 'Cant.'*, XLI 3: « cum divinitus aliquid raptim et veluti in velocitate corusci luminis interluxerit menti »; RICCARDO DI S. VITTORE, *Benjamin maior*, v 11) come *unitio super mentem* supera ogni conoscenza sensibile e intellettuale.

38. Cfr. RICCARDO DI S. VITTORE, *De iv gradibus violentae caritatis*, 26.

39. Il motivo deriva dallo *spiritalis contactus* di AGOSTINO, *Serm.*, LII 16: « Pervenire spiritali quodam contactu ad illam incommutabilem lucem » (cfr. anche *Conf.*, VII 16: « Vidi oculo animae meae supra mentem meam lucem incommutabilem »).

abissale laconicità dantesca, la certezza (proclamata subito dopo col « credo ch'i vidi » del v. 92) di un'esperienza unitiva che non ha precedenti nella tradizione.

Nemmeno san Paolo nella capitale seconda lettera ai Corinzi, e neanche Dionigi Areopagita, che presume di rivelarne gli arcani, hanno osato tanto: qui Dante mette in opera l'insegnamento della dottrina dei sensi spirituali, soprattutto nella versione dei mistici vittorini, in particolare di quel Riccardo di San Vittore che gli offriva l'esempio di una mistica violenza, di una *violenta charitas* che nell'*abyssus luminis* vede, assapora, tocca per un istante, intridendosene, la luce, godendone (appunto « mi sento ch'i' godo », v. 93, con sottolineatura del sentimento del gaudio mistico) in una pienezza fisica (quella del presente della scrittura) e metafisica (l'attimo dell'*excessus mentis*) che è tutta nella materialità del lessico usato:⁴⁰ la sgorgante abbondanza della grazia, la veemenza corporale di quegli occhi ficcati "per la luce eterna", la consunzione, fisiologica e spirituale a un tempo, della vista. Rileggiamo questa terzina (vv. 82-84):

Oh abbondante grazia ond' io presunsi
ficcar lo viso per la luce eterna,
tanto che la veduta vi consunsi!

A suo tempo qualche lettore *emunctae naris* ha appunto storto il naso, giudicandolo poco paradisiaco, dinanzi a quel "pesante" « ficcar »,⁴¹ ignorandone l'illustre filiazione mistica, dal « defigere visus » di Boezio, proprio in un passo citato da Dante alla fine dell'Epistola a Cangrande (che, anche per questa non casuale corrispondenza, dovrebbe trovare una qualche maggiore disponibilità da parte degli scettici sulla sua autenticità),⁴² all'« oculi aspectus in Deum *figi* potest » di san Bonaventura, dove la presenza di *aspectus* sembra sanzionare lo statuto citazionale anche dell'appena precedente « giunsi / l'aspetto mio » (vv. 80-81).⁴³

40. Il tema della mistica violenza è ben presente anche a THOM. AQ., *Summa Theol.*, II^a-II^{ae} qu. 175 a. 2 (« extasis importat simpliciter excessum a se ipso, secundum quem scilicet aliquis extra suam ordinationem ponitur: sed raptus supra hoc addit violentiam quandam »; nell'a. 1 parla dell'*extasis* come « coactio »). Per l'*abyssus luminis* cfr. RICCARDO DI S. VITTORE, *De iv gradibus*, 38.

41. La connessione tra *ficcar* e la vista ha un'alta occorrenza nella *Commedia*: cfr. *Inf.*, IV 11 (« ficcar lo viso a fondo »); XII 46; XV 26; *Purg.*, VIII 11; XXI 111; XXIII 2; XXVII 126; *Par.*, VII 94-95 (« Ficca mo l'occhio per entro l'abisso / de l'eterno consiglio »); XXI 26.

42. BOEZIO, *De cons. Phil.*, III m. 9 22-24 (« Da pater augustam menti conscendere sedem, / da fontem lustrare boni, da luce reperta / in te conspicuos animi defigere visus »); cfr. DANTE, *Ep.*, XIII 89 (comunque, l'espressione *defigere-figere oculos-lumina [visus]* è di alta ascendenza virgiliana).

43. BONAVENTURA DA BAGNOREGIO, *In II 'Sent.'*, dist. 23 a. 2 qu. 3 ad 6: « Oculi aspectus in Deum *figi* potest, ita quod ad nihil aliud aspiciat; attamen non perspiciet vel videbit ipsius lucis claritatem,

Il veggente ficca appunto gli occhi in un qualcosa di inconcepibile che però, secondo Agostino, gli permetterà di afferrare l'inafferrabile: « Quis tenebit illud, et figet illud [...] rapiat splendorem [...] et videat ».⁴⁴ Il *raptus* per luce distruttiva (« tanto che la veduta vi consunsi! ») coincide col pieno godimento fisico dello *splendor* divino, quel paradossale “toccare Dio” di cui tanto parlano i mistici.⁴⁵ Il *presunsi* (in rima analogico-contrastiva con *giunsi* e *consunsi*) non è la confessione di un ardimento peccaminoso; qui la controfigura di Ulisse, da Dante meditata con inquietudine per tutto il corso della *Commedia*, è del tutto obliterata: in Ovidio *praesumo* significa, addirittura, ‘gustare, assaggiare’ (*Ars am.*, III 757), e comunque il senso prevalente è quello di assumersi un compito o di ‘figurarsi, rappresentarsi, immaginarsi’, essendo il significato di ‘osare, avere ardire’ tardo e assolutamente minoritario.

Ricolmo dell'abbondante grazia,⁴⁶ Dante può immergersi nello splendore della « luce eterna » assumendo l'arduo compito di figurarla, di afferrarne, godendone, l'irrepresentabilità, ficcandovi gli occhi e forzandone la resistenza a lasciarsi pensare e vedere. Il *ficcar lo viso* del v. 83 va commisurato al « giunsi / l'aspetto mio col valore infinito » dei vv. 80-81, dove la paradossale tattilità dei due verbi esalta la potenza percettiva dei *sensus spirituales* nell'atto stesso della *coniunctio*⁴⁷ tra il veggente dotato di anima e corpo e lo sgorgante (« abbondante ») *fons lucis* in cui s'immerge.

Anche Dionigi Areopagita usava simili metafore: « superflui quidem sunt sensibilia sensus; sicut et intellectuales virtutes, quando anima deiformis

immo potius elevabitur in caliginem » (si noti il potente contesto dionisiano in cui si colloca la metafora).

44. AGOSTINO, *Conf.*, XI 11 13 (il passo si riferisce alla visione di Dio *lux mentium* nel cuore dell'uomo che “vede”).

45. Cfr. *ivi*, IX 25 (« attingimus », IX 10 2-3; « et anhelo tibi, gustavi et esurio et sitio, tetigisti me et exarsi in pacem tuam », X 27 38); *De vera religione*, LV 113: « adhaesio » (cfr. *I Cor.*, 6 17); BONAVENTURA DA BAGNOREGIO, *In I Sent.*, dist. 1 a. 3 qu. 2 (« ab ipso totaliter absorbetur »). Il paradosso mistico del *tangere Deum* è parte integrante di un campo metaforico che comprende la *coniunctio* e l'*apex mentis*. In AGOSTINO, *Serm.*, LII 16, si trova anche la metafora del “toccare la luce divina”: « Pervenire spiritali quodam contactu ad illam incommutabilem lucem ».

46. Il tema neoplatonico della sovrabbondanza effusiva di Dio Dante poteva trovarlo, oltre che in DIONIGI AREOPAGITA, *De div. nom.*, IV 3 10 e 13; *De coel. hier.*, IX 4, anche nel *De causis*, pr. XXI (cfr. *Conv.*, III 2 4). Cfr. *Mon.*, I 1 6, e *Par.*, XXV 29-30, dove è notevole la connessione tra le metafore della luce e della *largitas*.

47. Cfr. DIONIGI AREOPAGITA, *De div. nom.*, VII 1; *Myst. theol.*, I 1; THOM. AQ., *Summa contra gentiles*, III 49 (« Dionysius dicit in libro De Mystica Theologia quod Deo quasi ignoto coniungimur »), 51-52 (*copulatio*); *Summa Theol.*, I^a qu. 12 a. 13 (« licet per revelationem gratiae in hac vita non cognoscamus de Deo quid est, et sic ei quasi ignoto coniungamur »: a commento di DIONIGI AREOPAGITA, *Myst. theol.*, I 3).

facta, per unitionem Ignoti, inaccessibilis luminis se immittit radiis, non oculorum immissionibus»:⁴⁸ Dante però calca la sensuosità dell'esperienza, l'inabissarsi (*De div. nom.*, vii 3) degli occhi nel « vivo raggio »⁴⁹ (Dionigi: « se immittit radiis ») lo acceca (« consunsi » = Dionigi: « non oculorum immissionibus ») e nondimeno può vedere nel profondo della « luce eterna », che gli appare come uno spazio tridimensionale (*De div. nom.*, ix 5) in cui la vista può ficcarsi e sprofondarsi fino a raggiungerne il luogo più segreto e inaccessibile (« s'interna ») in una condizione di trasumanazione unitiva⁵⁰ (« giunsi », vicinissimo a Dionigi: « anima deiformis [...] per unitionem Ignoti »).⁵¹ Il poeta utilizza soprattutto il bagaglio metaforico-sinestetico dionisiano per piegarlo però a un'esperienza che coinvolge sensi fisici e spirituali (Dionigi: « sensus-intellectuales virtutes »). Rispetto al mistico, accecato dall'inaccessibile luce, il poeta guarda intrepidamente nel profondo fino a consumarsi gli occhi, ma è tenuto a figurare l'infigurabile, è costretto a estrarre dall'oblio gli sparsi lacerti della visione: in tal senso Dante tradisce volutamente la lezione di Dionigi e Tommaso d'Aquino e rivendica a pieno i diritti della scrittura poetica.

Ancora procedendo per quei salti folgoranti⁵² che denunciano la violenta fatica dell'assunto (contrassegnata, appunto, col « presunsi » del v. 82), è impressionante come il vittorioso resoconto della visione (« Nel suo profondo vidi che s'interna, / legato⁵³ con amore in un volume, / ciò che per l'universo si squaderna », vv. 85-87) scatti, come il suo esatto e paradossale contrario, proprio a ridosso di quel « consunsi » (v. 84) che è lo scotto pagato dal dramma del desiderio e della memoria a cui stiamo assistendo. È qui preannunciata l'estrema caduta dell'« alta fantasia »,⁵⁴ spossata (« mancò possa », v. 142) dall'ardi-

48. DIONIGI AREOPAGITA, *De div. nom.*, IV 11 (si cita la trad. di Giovanni Saraceno usata da Alberto Magno: vd. ALBERTI MAGNI *Super Dionysium 'De divinis nominibus'*, ed. P. SIMON, Monasterii Westfalorum, In aedibus Aschendorff, 1972, p. 215).

49. Vd. in fondo la « nota di approfondimento ».

50. Sul motivo della *deificatio* cfr. DIONIGI AREOPAGITA, *Ecl. hier.*, I 3-4; *De div. nom.*, II 8 e VIII 5; BERNARDO DI CHIARAVALLE, *De diligendo Deo*, x 27-28; ID., *Serm. in 'Cant.'*, LXXXI 4; BONAVENTURA DA BAGNOREGIO, *Breviloquium*, v 1; THOM. AQ., *Summa Theol.*, I^a-II^{ae} qu. 112 a. 1; ID., *In 'De div. nom.'*, VII 1; DANTE, *Conv.*, II 2 19.

51. Cfr. THOM. AQ., *In 'De div. nom.'*, VII 4 [732]: « Et sic cognoscens Deum, in tali statu cognitionis, illuminatur ab ipsa profunditate divinae Sapientiae, quam perscrutari non possumus ».

52. Così li chiama nella sua bella lettura C. BOLOGNA, *Il « punto » che « vinse » Dante in Paradiso*, in CT, a. VI 2003, pp. 721-54, a p. 738.

53. Evidente la presenza di BOEZIO, *De cons. Phil.*, I m. 5 43 (« quisquis rerum foedera nectis »), II m. 8 13 (« hanc rerum series ligat »), III m. 2 4-5 (« stringatque ligans inresoluto / singula nexu [= « nodo », v. 90] »), III m. 9 10 (« tu numeris elementa ligas »: i vv. 6-8 sono cit. in *Conv.*, III 2 17; cfr. anche *Ep.*, XIII 33); III 12 5-6 (« nexuit »).

54. La « fantasia » viene meno nel momento stesso in cui il lume divino che l'ha sorretta (a nor-

mento, caduta che però lascia il passo alla scrittura (si noti la sottile relazione antitetica tra la « lingua [...] possente » del v. 70 e la « possa » della fantasia che viene a mancare),⁵⁵ che dovrà salvarne i brandelli dal naufragio dell'ardito navigatore mistico. Il cozzo tra « consunsi » (v. 84) e « vidi » (v. 85) non potrebbe essere più violento: nell'attrito distruttivo tra la consumazione del mezzo fisico e l'accecante pienezza metafisica dell'oggetto contemplato agisce, a renderne possibile l'allusiva *descriptio*, la *violenta charitas* di Riccardo di San Vittore, che detta all'*auctor* il codice dell'impossibile rappresentazione, qui l'immagine abbacinante di quel « volume »⁵⁶ squadernato « per l'universo » in cui vige l'*ordo* cosmico, l'*harmonia mundi* simboleggiata dallo straordinario sinolo di « conflati »⁵⁷ e « nodo » in cui si concentra la « forma universal » (vv. 88-91).

Nella formula paradossale « Nel suo profondo vidi » (da leggere nella sprofondante controluce di *Par.*, I 7-9: « perché appressando sé al suo disire, / nostro intelletto si profonda tanto, / che dietro la memoria non può ire »), intagliata su quel « vidi » che per la prima volta, dopo tanti versi drammaticamente dilatatori, afferma la figurabilità della visione, convergono precise suggestioni agostiniane, boeziane, vittorine: ma bisogna ammettere che la « mira profunditas » delle *Confessiones* (xii 14 17), la *mens mersa profundo* della *Consolatio Philosophiae* (I m. 2 1 e iv 6 24), il « non scrutabili profundum » di Dionigi (*De div. nom.*, vii 3), l'« abyssus luminis » del *De iv gradibus violentae caritatis* (38) e il « profundius penetrat » del *Benjamin maior* (v 11) di Riccardo di San Vittore, l'imperscrutabile *profunditas* di Tommaso d'Aquino (*In 'De div. nom.'*, vii 4),⁵⁸ non hanno la stessa oltranza della violenza visionaria di Dante, che proclama la verità della visione (« credo ch'ì vidi », v. 92) addirittura coniugando una terminologia prettamente scolastica (« sustanze e accidenti », v. 88)⁵⁹ con una precisione

ma di *Purg.*, xvii 13-18; cfr. *Conv.*, iii 4 9-10, dove si lamenta l'impotenza dell'intelletto a contemplare « le sustanze partite da materia » quando faccia « difetto [...] la fantasia » priva della « luce » divina: « alta » sarà appunto la fantasia illuminata *divinitus*) si sottrae proprio all'apice dell'estasi, quando, adempiuta la missione dell'alto sprofondamento nel mistero trinitario, la « somma luce » non presta più niente di se stessa alla « mente » contemplante (vv. 67-69).

55. Il lemma *possente* trascina sempre con sé una forte solidarietà tematica: cfr. *Conv.*, iii *Amor che ne la mente* 7; iii 3 15; *Par.*, xix 55 e xxiii 47 sgg.

56. Cfr. BONAVENTURA DA BAGNOREGIO, *Itinerarium mentis in Deum*, vi 7 (notevole qui l'impressionante contiguità tra l'immagine del libro cosmico e la *visio humanitatis nostrae*, analoga alla visione dantesca della « nostra effige », v. 131). Sull'immagine del « volume » cfr. CURTIUS, pp. 335 sgg., e CH.S. SINGLETON, *Saggio sulla Vita nuova*, trad. it., Bologna, Il Mulino, 1968, pp. 54 sgg.

57. Cfr. in fondo la « nota di approfondimento ».

58. La metafora della profondità divina è cara a Dante: *Par.*, I 7-9; iii 11-12; xi 28-30; xix 58 sgg.; xxxii 143-44; xxxiii 115-16.

59. Cfr. THOM. AQ., *Summa Theol.*, I^a qu. 3 a. 5 e I^a-II^{ae} qu. 53 a. 2 (per la definizione di *substantia*: III^a qu. 77 a. 1); ID., *In 'De div. nom.'*, v 1 [645-46]: « Postquam Dionysius [*De div. nom.*, v 6] ostendit

allucinatoria, che è il portato, appunto, di quanto lo scrittore ricorda ora, mentre sta dettando, della dissolta visione. L'unica prova di quella dissipata realtà non è tanto un grumo di immagini, « dissimiles formarum facturae »⁶⁰ qui faticosamente e violentemente estratte dall'oblio, quanto il mero godimento, la sensazione di piacere che ancora dilata la mente e il cuore dell'*auctor*. Leggiamo per intero la straordinaria terzina (vv. 91-93):

La forma universal di questo nodo
credo ch'i' vidi, perché piú di largo,
dicendo questo, mi sento ch'i' godo.

Dunque il godimento è procurato dalla scrittura (appunto « dicendo [...] godo »), la presente *dilatatio mentis* (« piú di largo / [...] godo »), appresa da Riccardo di San Vittore⁶¹ (e già segnata, in termini memorabili, nel *Paradiso*: « la mente mia cosí, tra quelle dape / fatta piú grande, / di sé stessa uscío, / e che si fesse rimembrar non sape », xxiii 43-45), è ombra sensitiva, barlume (« ciò ch'i' dico è un semplice lume », v. 90) della mistica *delectatio*⁶² di quei sensi spirituali che, al momento dell'*excessus mentis*, hanno gustato con intemerata pienezza lo spettacolo dell'amore universale che lega in un nodo l'armoniosa molteplicità dell'ordine cosmico.⁶³ La *coniunctio* (« tanto ch'i' giunsi / l'aspetto mio col valore infinito »)⁶⁴ è di una tale oltranza, oltre i limiti umani, che anche il suo ricordo, *post eventum*, al momento della scrittura è insostenibile: i vv. 94-96:

Un punto solo m'è maggior letargo
che venticinque secoli a la 'mpresa
che fé Nettuno ammirar l'ombra d'Argo,

quod omnia existentia universaliter sunt a Deo, hic intendit ostendere quod omnia universaliter sunt ab Ipso [...]. Dicit ergo primo quod non solum ex ipsa Dei bonitate per se esse, quod est Dei participatio et omnia principia existentium et omnia existentia, tam *substantiae* quam *accidentiae* et omnia quocumque modo continentur sub esse [...]. Iterum, in seipsis oppositionem habent et diversitatem, in Deo autem coniunguntur simul [...]. Iterum, in seipsis habent multitudinem, in Deo autem sunt unum ».

60. DIONIGI AREOPAGITA, *De coel. hier.*, II 3 (vd. la trad. lat. di ERIUGENA, col. 1041); sulla *dissimilitudo* delle immagini figuranti gli *invisibilia Dei* cfr. anche RICCARDO DI S. VITTORE, *Benjamin maior*, II 16 e IV 8 e 20.

61. Cfr. RICCARDO DI S. VITTORE, *Benjamin maior*, v 2 e 9 e XII 9.

62. Cfr. THOM. AQ., *In 'De div. nom.'*, II 4: « idest ex hoc quod diligendo divina coniunctus est eis (si tamen dilectionis unio, compassio dicit debet, idest simul passio) ».

63. Cfr. DIONIGI AREOPAGITA, *De div. nom.*, IV 10 sgg. (*nodus amoris*).

64. Cfr. DIONIGI AREOPAGITA, *De coel. hier.*, II 3.

oggetto di tante contrastanti interpretazioni, risultano chiarissimi se letti in connessione con la terzina precedente, quella della percezione fisica e attuale del godimento (« mi sento ch'ì' godo »), e quella seguente, dove, sul puntello del « Così » che, in tutta evidenza, equipara l'*agens* in estasi a Nettuno stupefatto dall'audacia degli Argonauti, viene enunciato il *punto* fisso e immobile della suprema contemplazione (vv. 97-99):

Così la mente mia, tutta sospesa,
mirava fissa, immobile e attenta,
e sempre di mirar faceasi accesa.

La *reduplicatio* « mirava [...] mirar »⁶⁵ si embrica, quasi come tra due *coblas capfifidas*, con l'*ammirar* di Nettuno: dunque Dante ha visto solo « l'ombra » dell'invisibile luce, giusta il proponimento del canto proemiale (« O divina virtù, se mi ti presti / tanto che l'ombra del beato regno / segnata nel mio capo io manifesti », *Par.*, 1 22-24). Quell'« ombra [...] / segnata »⁶⁶ nella mente corrisponde esattamente all'ombra infissa nella « mente sospesa »⁶⁷ che, « fissa, immobile e attenta » (v. 98), mira il « nodo » dell'amore divino (v. 91): contemplazione bloccata in un attimo paradossalmente durativo, se « sempre di mirar faceasi accesa » (v. 99), se cioè esperiva un ardore mistico sempre crescente, dunque uno stato durevole, che si prolunga indefinitamente nella paradossale temporalità atemporale dell'estasi.⁶⁸ Siamo qui nella fase apicale dell'« esperienza », quella che i tecnici del linguaggio mistico chiamano *apex mentis*,⁶⁹ l'indicibile luogo appuntito della mente (che Dante, in *Par.*, xxii 26, chiama sinesteticamente « la punta del disio ») che, protendendosi,⁷⁰ esce da se stessa (*excessus mentis*) e può unirsi, in un attimo di durata infinita, con l'*umbra lucis*, puntualmente enunciata da Dante nella terzina successiva (vv. 100-2):

65. Il motivo dell'*admirari* è uno dei luoghi supremi dell'estasi: cfr. RICCARDO DI S. VITTORE, *Benjamin maior*, v 4-5, e BONAVENTURA, *Itin. ment. in Deum*, iii 7 e vi 5-6.

66. L'aggettivo *segnata* è di derivazione paolina: cfr. *II Cor.*, 1 21 sgg.; *Eph.*, 1 13 e 4 30. Cfr. AGOSTINO, *Enarr. in Ps.*, iv 8, e BONAVENTURA, *Itin. ment. in Deum*, v 1 (« signatum est super nos lumen vultus tui, Domine »).

67. Abbiamo già trovato che il tema della *suspensio* mistica, connesso all'*admiratio*, è tipico di RICCARDO DI S. VITTORE, *Benjamin maior*, v 5 e xii 9, e di BONAVENTURA, *Itin. ment. in Deum*, iii 7.

68. Il « punto » di Dante sembra coincidere con lo stato teofanico extratemporale teorizzato da Dionigi (cfr. *De div. nom.*, II 9 e iv 13).

69. Nell'*apex mentis* l'estasi trascende il tempo (*a temporalibus ad aeterna*): BONAVENTURA, *Itin. ment. in Deum*, i 6 e vii 4. È molto probabile che Dante si riferisca all'*apex mentis* in *Conv.*, iii 2 16-19: « per mente s'intende questa ultima e nobilissima parte de l'anima [...] ché solamente de l'uomo e de le divine sustanze questa mente si predica [...]. Onde si puote omai vedere che è la mente: che è quella fine e preziosissima parte de l'anima che è deitade ».

70. Sul protendersi dentro il tenebroso raggio divino cfr. DIONIGI AREOPAGITA, *Myst. theol.*, i 1.

A quella luce cotal si diventa
che volgersi da lei per altro aspetto
è impossibil che mai si consenta.⁷¹

Il « punto », che dura piú dei venticinque secoli che separano l'impresa degli Argonauti dal presente della scrittura paradisiaca, è dunque, come vuole una tradizione che va da Boezio a Dionigi Areopagita a san Bernardo, l'attimo eterno dell'*unio mystica*, punto di eternità semplicemente impensabile, perché non piú esperibile al momento in cui l'*auctor*, immerso nel tempo mondano, tenta di ricordarne qualcosa.⁷² Di qui il « letargo », una durata incommensurabile di oblio, di buio assoluto della mente dilavata dal trauma estatico, indotto dall'immensurabilità stessa di quel punto:⁷³ un attimo solo della visione del *nodus amoris* induce nella mente di chi si sforza di ricordarlo un vuoto immensamente lungo, incolmabile con le scarse immagini salvate dal naufragio mistico.

È qui che l'apofasia insegnata da Dionigi Areopagita tocca il suo punto piú alto: il « letargo » è quella coalescenza di nulla e ineffabilità, *caligo ignorantiae mystica* che lascia Mosè⁷⁴ *sine verbo* dopo la visione della *superlucens caligo* in cui gli si è manifestato Dio (« polluta omnia et immunda transgredientibus, et omnem omnium sanctarum summitatum ascensionem superascendentibus, et omnia divina lumina et sonos et verba caelestia superantibus, et in caliginem occidentibus, ubi vere est, ut eloquia aiunt, omnium summitas »).⁷⁵ L'ac-

71. Sottrarsi alla *coniunctio* significa sprofondare *ad miseriam*: cfr. THOM. A.Q., *Summa Theol.*, I^a-II^{ae} qu. 5 a. 4.

72. Su questo « punto » vd. in fondo la « nota di approfondimento ».

73. Secondo F. TATEO, *Il "punto" della visione e una reminiscenza da Boezio*, in ID., *Questioni di poetica dantesca*, Bari, Adriatica, 1972, pp. 201-16, alle pp. 203 sgg. e 212 n., il vocabolo *letargo* va inteso « nel duplice senso di contemplazione assorta e di dimenticanza »; cfr. anche SARTESCHI, *Il canto xxxiii*, cit., p. 185. Secondo P. DRONKE, *The medieval poet and his world*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1984, pp. 431-38, il letargo è la sospensione (*sospesa*) estatica della mente (p. 435); cfr. anche ID., *Sources*, cit., pp. 145-46 e 149 (dove richiama giustamente i *dissimilia symbola* di Dionigi). Quanto alla durata dell'estasi, va sottolineata, anche in questo, l'originalità di Dante rispetto, ad esempio, ai mistici vittorini che, rifacendosi a Gregorio Magno (*In Ezech.*, II 2 14) e a san Bernardo (*De gradibus humilitatis*, VII 21), arrivavano a calcolarne la durata in mezz'ora: ma altrove RICCARDO DI S. VITTORE, *Benjamin maior*, III 4, insiste sulla incommensurabilità dell'esperienza estatica.

74. Assieme a Paolo, Mosè è, nella tradizione, l'altro grande modello di estasi mistica: cfr. AGOSTINO, *De 'Gen.' ad litt.*, XII 26-27; THOM. A.Q., *Summa Theol.*, I^a qu. 12 a. 11 (solo Paolo e Mosè « videntur Deum per essentiam »); RICCARDO DI S. VITTORE, *Benjamin maior*, IV 23 e V 1-2.

75. Cfr. DIONIGI AREOPAGITA, *Myst. theol.*, I 3 (cfr. ID., *Teologia mistica*, in *Tutte le opere*, trad. di P. SCAZZOSO, intr., pref., parafrasi, note e indici di E. BELLINI, Milano, Bompiani, 2009, pp. 599-615, a p. 605: « trascendono tutte le cose impure e quelle pure e superano tutta la salita di tutte le sacre

cecante ricordo di quei *lumina, sonos, verba caelestia*, produce il sonno dell'anima razionale, uno stato letargico di durata indefinita da cui il poeta si ridesta ancora con il loro sapore nella mente e nei sensi.

L'evocazione di Nettuno stupefatto dall'ardimento degli Argonauti, mitologema di una rarità⁷⁶ squisita quanto arcana, serve a Dante per un duplice scopo: da una parte gli fornisce la nozione di una temporalità iperbolica che indica approssimativamente la durata dell'attimo letargico dell'*excessus mentis*,⁷⁷ dall'altro introduce nel resoconto della visione la nozione neoplatonica dell'*umbra lucis*, « l'ombra del beato regno », simboleggiata nell'« ombra d'Argo »,⁷⁸ intravista in « quella luce » dalla quale « è impossibil », nel momento della visione estatica, distogliere lo sguardo (« volgersi da lei »).⁷⁹ I miseri brandelli di immagini che Dante può riferire sono soltanto un'ombra della luce accecante che la grazia gli ha concesso di contemplare: dunque dal v. 85 e seguenti (« Nel suo profondo vidi che s'interna ») Dante, come afferma nell'Epistola a Cangrande, detta « per assumptionem metaphorismorum », come insegna a fare Platone quando « signa vocalia desunt », quando le parole sono insufficienti all'arduo compito della veggente affabulazione.⁸⁰ Come ogni altro seguace della mistica apofatica di matrice dionisiana, Dante ha fatto esperienza del vuoto divino, il paradossale *quid non existentium*, l'ineffabile inaccessibilità del non-essere, « ipsum non existens »:⁸¹ il punto letargico è il luogo inane della *superlucens caligo* (la « nube » da cui « foco [...] si diserra » di *Par.*, xxiii 40), la *caligo ignorantiae mystica*, il luogo⁸² paradossale della non definibilità dell'essenza divina.

vette, e abbandonano tutte le luci divine e i suoni e i discorsi celesti, e penetrano nella caligine dove veramente risiede, come dice la Scrittura [*Ex.*, 20 21; *Ps.*, 96 2], colui che è al di là di tutto »).

76. Cfr. E.R. CURTIUS, *La nave degli Argonauti*, in *Id.*, *Letteratura della letteratura*, trad. it., Bologna, Il Mulino, 1984, pp. 301-25.

77. *Letargo* indica sia l'estasi che l'oblio che ne consegue (cfr. DRONKE, *The medieval poet*, cit., p. 434).

78. Cfr. BOITANI, *Il tragico e il sublime*, cit., pp. 377 sgg. e 390. Cfr. *Par.*, I 23-24 e XIX 60 sgg.

79. FUBINI, *L'ultimo canto*, cit., p. 134, segnala qui la ripresa di una precisa tessera tomistica: « Est autem impossibile quod aliquis videns divinam essentiam, velit eam non videre » (*Summa Theol.*, I^a-II^{ae} qu. 5 a. 4 co.).

80. *Ep.*, XIII 84. Il punto della *coniunctio* segue al processo ascensivo della *via negationis* in quanto momento non-discorsivo che oltrepassa la discorsività razionale nell'apofasia (per questa fondamentale distinzione cfr. DIONIGI AREOPAGITA, *De coel. hier.*, II 3, e *Myst. theol.*, I 2 e III).

81. DIONIGI AREOPAGITA, *De div. nom.*, IV 3 (trad. lat. in ALBERTI MAGNI *Super Dionysium*, cit., p. 142); cfr. THOM. AQ., *Summa Theol.*, I^a qu. 12 a. 1 (« Deus non sic dicitur non existens, quasi nullo modo sit existens: sed quia est supra omne existens »).

82. Mosè non vede Dio, ma solo il luogo in cui abita: cfr. DIONIGI AREOPAGITA, *Myst. theol.*, I 3.

Ma Dante è un poeta, non un mistico, è il poeta che crede nella visione che ha ricevuto e che deve e vuole riferire: di qui l'uso delle *assumptiones metaphoricorum*, metafore e sinestesie, ombre verbali che tentano di illuminare, per semplici lumi, il vuoto letargico della memoria dilavata dalla luce divina, quello stato di *ignorantia* che lascia *sine verbo* il veggente ridestatosi dal sonno estatico. Certo, per un attimo Dante, *in figura Moysi*, ha esperito la trasumanazione (« A quella luce cotal si diventa », v. 100), ancora secondo l'apofatico dettato proemiale (« Trasumanar significar *per verba* / non si poria », *Par.*, I 70-71), una pienezza cioè in cui qualcosa si riflette di quel vuoto inaccessibile, ed è da quella pienezza, di cui ancora gode nei sensi le tracce e le stille nella mente, che scaturisce la possibilità stessa della scrittura.

Nel canto I, dopo aver reso doveroso omaggio al divieto paolino del « non licet loqui »⁸³ (« Nel ciel che piú de la sua luce prende / fu' io, e vidi cose che ridire / né sa né può chi di là sú discende », *Par.*, I 4-6) e aver ammesso l'impotenza della memoria nella *visio intellectualis* (« perché appressando sé al suo disire, / nostro intelletto si profonda tanto, / che dietro la memoria non può ire », *ivi*, vv. 7-9), il poeta rivendicava i suoi diritti enucleando comunque una « materia » da « ridire », anche se parziale e quantitativamente superstita di un'esperienza lunga come il paradossale punto infinito della *visio* (« Veramente quant'io del regno santo / ne la mia mente potei far tesoro, / sarà ora materia del mio canto », *ivi*, vv. 10-12). Ma il « tesoro » delle metafore salvate dal letargo, proprio per la sua affluente ricchezza, semplicemente esaltante nell'ultimo canto paradisiaco, afferma di converso, secondo il paradosso dionisiano,⁸⁴ l'abissale distanza tra il simbolo e la tenebra che pretende di figurare. I vv. 103-5 lo annunciano a chiare lettere:

però che 'l ben, ch'è del volere⁸⁵ obietto,
tutto s'accoglie in lei, e fuor di quella
è defettivo ciò ch'è lí perfetto.

Fuori della « luce »-Bene⁸⁶ non c'è che difetto, carenza, privazione: cessato il « punto » che, per l'eternità di un attimo, ha trasumanato i deboli « movimenti umani » del veggente, il poeta si ritrova nell'agostiniana *regio dissimilitudinis* (*Conf.*, VII 10 16), nel tempo terreno della radicale dissomiglianza da « ciò ch'è

83. Cfr. DIONIGI AREOPAGITA, *Ep.*, v, dove cita appunto II *Cor.*, 9 15.

84. DIONIGI AREOPAGITA, *De coel. hier.*, II 2-5.

85. Sul rapporto intelletto-volontà, di matrice agostiniana, cfr. BERNARDO DI CHIARAVALLE, *Serm. in 'Cant.'*, LXXI 6-10; RICCARDO DI S. VITTORE, *De IV gradibus*, 28.

86. Cfr. DIONIGI AREOPAGITA, *De div. nom.*, I 2.

lí perfetto », nel tempo della derelizione sanata soltanto dall'infrazione del precetto paolino che impone di tacere.

È il presente della scrittura che ora deve fare i conti con il letargo indotto dall'ineffabilità dell'esperienza visionaria, e infatti non resta che il balbettio di un infante (vv. 106-8):

Omai sarà piú corta mia favella,
pur a quel ch'io ricordo, che d'un fante
che bagni ancor la lingua a la mammella.

La parola nasce dunque, radicalmente, dall'esperienza di un abbandono, di una perdita, di un'ammissione di impotenza (« a quel ch'io ricordo [...] »), la derelizione appunto di chi si ridesta nella *regio dissimilitudinis* dopo aver ficcato gli occhi nella tenebra luminosa del nulla divino. Nell'insanabile antitesi tra *defettivo* e *perfetto* sta il dramma della « mente » e del « desire » che lotta contro un oblio lungo, misticamente, millenni: l'« ombra d'Argo » è l'assunzione di un mito davvero in termini platonici, è l'ultima navigazione come figura dell'indicibile, qui l'ardimento transumano della scrittura paradisiaca, *assumptio metaphorismorum* che nel vuoto della memoria afferra poche stille difettive salvate dal naufragio della mente assonnata, annichilita, consunta, definitivamente smarrita dopo la privazione di quel « vivo raggio » che aveva fecondato la « lingua » fatta « possente » da « una favilla sol » della luce gloriosa di Dio.

La quadruplica occorrenza, in questa porzione del canto xxxiii, di « un poco » e di « solo » (oltre al v. 71 prima citato, « ch'una favilla sol de la tua gloria », i vv. 69 « ripresta un poco di quel che parevi », 74 « e per sonare un poco in questi versi » e 94 « Un punto solo m'è maggior letargo »), è la spia stilistica credo piú significativa di questa drammatica e sublime dialettica tra il nulla e il verbo, tra il vuoto abisso dell'insondabilità divina e la paradossale pienezza della debole parola umana. Anche se il poeta ha tesaurizzato « solo un poco » di quell'invisibile pleroma, le stille e le faville che se ne sono salvate hanno qualcosa di quella perfezione che qui, nella derelizione del mondo, è difettiva, ma solo in quanto esito di una privazione, non per una loro intrinseca inefficacia.

È la possanza della lingua che ha trionfato l'inaccessibilità del vuoto divino: in una vecchia e dimenticata lettura Rosario Assunto scorgeva nei vv. 74-75 (« e per sonare un poco in questi versi, / piú si conceperà di tua vittoria ») la metafora sinestetica di una luce che « suona », di una luce sonora che investe i sensi spirituali e carnali del poeta veggente.⁸⁷ È su questa nota vittoriosa dell'inanità

87. R. ASSUNTO, *L'eredità neoplatonica e la poetica dell'anagogia nel pensiero estetico di Dante*, in *Id.*, *Ipotesi e postille sull'estetica medioevale*, Milano, Marzorati, 1975, pp. 73 sgg.

trionfata che si fonda la verità di questi versi, che celebrano la mistica ignoranza,⁸⁸ solo mezzo disponibile per afferrare qualcosa di quell'inaccessibile luce. Proprio Dionigi Areopagita⁸⁹ gli insegnava che anche il simbolo della luce è del tutto inadeguato alla divina verità (« deficiens [...] thearchica ad veritatem similitudo »):⁹⁰ ma il poeta ha umilmente affrontato la sfida e ha “figurato” il paradiso (si ricordi la capitale formula apofatica di *Par.*, xxiii 61-63: « e così, figurando il paradiso, / convien saltar lo sacrato poema, / come chi trova suo cammin riciso »), tetragono nel constatare, con rigore e semplicità, di non avere alternative al perdersi nel distacco da quella luce.

Lo smarrimento (« Io credo [...] ch'ì' sarei smarrito [...] ») del « vivo raggio » è, in questo finale d'opera, il momento di piú acuta percezione del pericolo di un'afasia⁹¹ esperita umanamente dall'*auctor* come fragilità, corporale inadeguatezza al compito, espressa in quel « sofferesi »⁹² in cui si incide, con pudica laccinicità, la dolorosa fatica dello scrivere. Ma la ripetuta, ardita enunciazione del « credo ch'ì' vidi » (v. 76) nel nuovo « credo » nella visibilità della luce divina (« Io credo, per l'acume⁹³ ch'io sofferesi / dal vivo raggio, ch'ì' sarei smarrito, / se li occhi miei da lui fossero aversi », vv. 76-78) oltrepassa, per pura potenza poetica, la negazione mistica del sinolo vita-luce da Dante concentrato nella sinestesia del “vivo raggio”. Proprio sulla metafora vita-luce Dionigi Areopagita sanzionava l'indicibilità di Dio quale *quid non est significatur*:

et eorum, quae sunt, subsistentiae causam veram, et quasi lumen eam reformant, et vitam vocant, tantis mirabilibus reformationibus gloriosioribus quidem existentium, et materiales formationes excellere quoquomodo probatis, deficientibus et sic thearchica ad veritatem similitudine. Est enim super omnem essentiam et vitam, nullo quidem ipsam lumine characterizante, omnique ratione et intellectu similitudine ipsius incomparabiliter derelictis.⁹⁴

88. Cfr. DIONIGI AREOPAGITA, *De div. nom.*, I 1, e *Ep.*, I.

89. In quanto nell'unione mistica resta nella tenebra anche chi è degno di vedere Dio: cfr. DIONIGI AREOPAGITA, *Ep.*, V.

90. DIONIGI AREOPAGITA, *De coel. hier.*, II 3 (trad. lat. di ERIUGENA, col. 1041).

91. Cfr. DIONIGI AREOPAGITA, *Myst. theol.*, III. Per il motivo dell'ineffabilità in Dante vd. almeno G. LEDDA, *La guerra della lingua. Ineffabilità, retorica e narrativa nella 'Commedia' di Dante*, Ravenna, Longo, 2002, pp. 243 sgg.

92. Notevole l'affinità dell'immagine con BOEZIO, *De cons. Phil.*, I m. 3 9-10: « et subito vibratus lumine Phoebus / mirantes oculos radiis ferit » (cfr. *Par.*, I 58-59: « Io nol [il sole] sofferesi molto, né sí poco, / ch'io nol vedessi sfavillar dintorno »).

93. Nell'esegesi dionisiana di UGO DI S. VITTORE, *In 'Hier. coel.'*, VI 7 (in *PL*, vol. CLXXV col. 1039), con *acutum* viene indicato l'atto della penetrazione unitiva nella divina, ardente unità.

94. DIONIGI AREOPAGITA, *De coel. hier.*, II 3 (trad. lat. di ERIUGENA, col. 1041; cfr. ID., *Gerarchia celeste*, in *Tutte le opere*, cit., pp. 77-172, a p. 91: Dio è « causa vera dell'esistenza degli esseri, e la rappre-

E allora solo al poeta è concesso l'uso delle mirabili *indecorae dissimilitudines*, in un'esperienza del « defettivo » (tutto ciò che è « fuor di quella » luce, dunque anche la scrittura poetica) che coincide con tutto quanto sta prima e dopo quell'ineffabile « punto » visionario. Quando Dionigi guida l'adepto Timoteo a penetrare « nella caligine luminosissima del silenzio » lo esorta ad allentare e recidere, almeno nell'attimo dell'*excessus mentis*, i lacci corporei:

circa mysticas speculationes corroborato itinere et sensus desere, et intellectuales operationes, et sensibilia, et invisibilia, et omne non ens, et ens; et ad unitatem [...] inscius restituere ipsius, qui est super omnem essentiam et scientiam. Ea enim teipso et omnibus immensurabili et absoluto pure mentis excessu ad superessentialem divinarum tenebrarum radium, omnia deserens et ab omnibus absolutus ascendes.⁹⁵

Dante si è invece proteso con la « punta del disio » (« E io ch'al fine di tutt'i disii / appropinquava, sí com' io dovea, / l'ardor del desiderio in me finii », vv. 46-48) ficcando gli occhi nel *tenebrarum radius*⁹⁶ con tutti i suoi sensi, corporali e spirituali, perché, recidendo l'ambigua incertezza di san Paolo, crede fermamente di esservi penetrato in corpo e anima. La dottrina dei sensi spirituali, che gli arrivava da fonti diverse dalla tradizione dionisiana, coniugandosi con la mistica apofatica ha permesso a Dante di risolvere a suo favore l'enigma paolino: atto non di presunzione, ma di fede nella realtà esperienziale della sua visione.

Dante è consapevole dell'abissale distanza delle sue parole dall'essenza divina, ma, infedele seguace di Dionigi, ha infranto il divieto paolino del *non licet loqui* e ha, varcato l'abisso dell'oblio, segnato difettive *impressiones*, come di chi, ridestandosi dal mirabile sonno estatico, ancora gode della loro estrema, distillata e annientante dolcezza. Ma non si ferma qui l'ardimento poetico, la vista vorrà e dovrà ancora sprofondarsi nel mirabile gorgo, fino al *centrum*

sentano come Luce e la chiamano Vita. Pur essendo queste rappresentazioni sacre così venerabili e pur sembrando essere poste in un certo qual modo al di sopra delle forme materiali, tuttavia anche così sono lontane dal significare un'idea tearchica conforme a verità »).

95. DIONIGI AREOPAGITA, *Myst. theol.*, I 1 (trad. lat. di ERIUGENA, col. 1173); cfr. ID., *Teologia mistica*, cit., p. 603: « nei riguardi delle contemplazioni mistiche, abbandona i sensi e le operazioni intellettuali, tutte le cose sensibili e intelligibili, tutte le cose che non sono e quelle che sono; e in piena ignoranza protenditi, per quanto è possibile, verso l'unione con colui che supera ogni essere e conoscenza. Infatti, mediante questa tensione irrefrenabile e assolutamente sciolto da te stesso e da tutte le cose, togliendo di mezzo tutto e liberato da tutto, potrai essere elevato verso il raggio soprastanziale della divina tenebra ».

96. Cfr. DIONIGI AREOPAGITA, *De div. nom.*, I 1-3. Vd. la ripresa del motivo in BONAVENTURA, *Itin. ment. in Deum*, VII 5 (che cita per intero *Myst. theol.*, I 1); *In 'Hexaem.'*, II 28-34 (ancora a commento dello stesso passo dionisiano) e XX 13.

centri,⁹⁷ per accedere a un luogo silenzioso di assoluta inaccessibilità,⁹⁸ la « susistenza » tenebrosa (« profonda ») e luminosa (« chiara ») dell'« alto lume » (vv. 115-16), fino a esanimare del tutto l'« alta fantasia » imponendo il silenzio al poema stesso.

3. Giunto al supremo sforzo, Dante mette le mani avanti: la visione dei « tre giri » sarà riferita con « piú corta [...] favella », addirittura con un' *expositio* ancor piú rastremata rispetto al dettato precedente: i vv. 115-41 sono l'esito finale di una disfatta della memoria (« pur a quel ch'io ricordo », v. 107), l'io narrante dell'*auctor* ridotto a niente piú di quello « d'un fante / che bagni ancor la lingua a la mammella » (vv. 106-8). *Favella, ricordo, lingua*: gli strumenti annichiliti di un *puer* ancora tutto dipendente dal nutrimento di un'ispirazione infantile e regressiva, eppure ancora i frammenti e i lacerti di una poetica della memoria che solo nella lingua sa trovare il superstite strumento del mistico resoconto. Ma l'abrasiva auto-ironia, che riduce l'*auctor* alla condizione minimalista di un *infans* balbettante, coincide (« Non perché [...] », v. 109) con la piú alta esaltazione della capacità della nuova « vista » di uniformare la propria suprema *dilatatio* all'illusiva metamorfosi (« si travagliava », v. 114) dell'immutabile « semplice sembante » divino.⁹⁹

Il mistero della visione non può che essere formulato, come in tutto il resto di questo canto, in termini paradossali: l'*Imago* divina (in forma di « una sola parvenza », v. 113) si concede alla finitezza della visione assecondandone, supremo dono della Grazia, il progressivo potenziarsi (« s'avvalorava ») nello sprofondamento nell'*abyssus luminis*. Dante non fa che dettare un'illusione: l'immagine di Dio non muta nella sua essenza, è la « vista » che, mutando, produce *phantasmata*, « umbriferi prefazi » (xxx 78) in tormentante movimento metamorfico. Di qui il senso vero, assolutamente drammatico, di « a me si travagliava » (v. 114): il senso di tremenda fatica dell'*Imago* che si insinua (« in me ») nella « vista » va preso alla lettera, la trasformazione della « parvenza »

97. Sulla metafora del centro e del cerchio divino cfr. DIONIGI AREOPAGITA, *De div. nom.*, II 6; IV 14; V 6; e THOM. AQ., *In 'De div. nom.*, V 1 [645-46].

98. Cfr. DIONIGI AREOPAGITA, *De div. nom.*, IV 13 (trad. it., *Nomi divini*, in *Tutte le opere*, cit., pp. 352-529, a p. 425: « anche [...] l'autore di tutte le cose, per l'amore buono e bello di tutte le sue opere, nell'eccesso della sua Bontà amorosa va fuori di sé, per provvedere a tutti gli esseri ed è per così dire allettato dalla Bontà, dalla Predilezione e dall'Amore, e da un luogo appartato che sta sopra tutto ed è staccato da tutto si lascia condurre verso ciò che è in tutti, per questa potenza estatica soprasostanziale che non può scindersi da lui ». Anche RICCARDO DI S. VITTORE, *Benjamin maior*, III 4, parla di un « *magnae securitatis locum et mirandae tranquillitatis secretum* »).

99. Sul profondo valore teologico della *divina simplicitas* cfr. AZZETTA, *Canti xxxii-xxxiii*, cit., pp. 345-46.

viene ricordata dall'*auctor* in tutta la sua insostenibilità, è il travaglio di una laboriosa « alta fantasia » che sta per sfiancarsi per difetto di « possa » a fronte dell'arduo compito. La favella, il ricordo, la lingua e la loro *reductio ad pueritiam* anticipano lo schianto dell'immaginazione percossa dall'ultimo « fulgore »: Dante continua, come sopra, con enunciati obliquamente allusivi a un non-dicibile che rimarrà non-detto. L'ultimo canto altro non sarà, dunque, che una mistica preterizione, una sublime resa al divino non-senso dell'impossibile visione.

Lo stacco abissale del v. 115, con le sue lunghe misure dattiliche, con forte calco sulla quarta sillaba di « profonda » (« Ne la profonda e chiara sussistenza »), presuppone, per forza di scansione narrativa, un silenzio insondabile seguito al *labor* della memoria che tenta di ridire con segni fantasmatici l'inimmaginabile. I tre cerchi, i colori, i riflessi dell'iride, il fuoco, hanno la stessa sostanza spettrale nella neve sciolta al sole, del vento, delle foglie della Sibilla: un elusivo non-dire per *obliquae figurationes*. L'unica, abbagliante certezza della memoria è quell'« alto lume » che alla vista si presenta figurato con immemoriali iridescenze. La suprema finezza di Dante sta anche nel calibrare attentamente i termini tecnici: il *viator* non scorge la *lux vera*, assolutamente inaccessibile, ma la sua prima parvenza, il *lumen*, che a sua volta, ma solo per concessione della Grazia, si lascia percepire per forme geometriche e cromatiche.

L'epiteto « alta », di cui abbiamo già notato la semantica di sprofondante altitudine-abissalità, è l'*obiectum* percepibile da un'« alta fantasia » (v. 142), innalzata, contro l'ortodossia aristotelica, a una funzione inaudita, l'immaginazione creatrice dell'ispirazione profetica di cui ora il pellegrino, deificato, è stato momentaneamente dotato.¹⁰⁰ I lettori si sono lasciati giustamente attrarre da quei « tre giri », ma tutto si gioca piuttosto su quell'« alto lume » (v. 116) di fronte al quale, per l'ennesima volta, Dante lamenta la pochezza del suo « dire » (v. 121). Straordinariamente significativa è allora, in tal senso, la ripresa di quel « fioco » (« Oh quanto è corto il dire e come fioco / al mio concetto! », vv. 121-22) già attribuito a Virgilio all'esordio del poema che ora sta per finire: il « concetto » (v. 122), cioè l'oggetto concepibile *phantasmaticae* dalla *imaginatio*, è fioco, cioè, sinesteticamente e in negativo, è un *obiectum*, ossia un *phantasma*, fioco perché non genera parole: è, alla lettera, muto. Qui la fiocaggine non sta per fiacchezza: è il segno sinestetico di un esaurirsi della parola al « foco » (v. 119) dell'*Imago* trinitaria. Ci si potrebbe esercitare su quel « fioco » con la stessa problematicità dell'epiteto dato a Virgilio (*Inf.*, I 63); è, comunque, un « fioco / [...] concetto », dove l'*enjambement* spezza il sintagma così sottolineandolo, e

100. Cfr. ARIANI, *Lux*, pp. 368 sgg.

unisce al tempo stesso, in un ossimoro, un roco fantasma, un'immagine silenziosa, un pensiero fioco.¹⁰¹

« Concetto » non è soltanto il contenuto della visione, come preferiscono gli esegeti, né solo la capacità di concepimento mentale dell'*auctor* (qui l'*agens* è del tutto annientato come voce narrativa nello sforzo del poetare *post eventum*): è il luogo, solo sinesteticamente formulabile (è, appunto, corto e fioco), dove si insedia il semplicemente impensabile, l'assolutamente inimmaginabile. Non è un caso che qui si espliciti il massimo avvicinamento alla teologia apofatica dionisiana: « e questo, a quel ch'i' vidi, / è tanto, che non basta a dicer "poco" » (vv. 122-23). La stessa, volutamente contorta, duplice formulazione litotica ribadisce la poetica del non dicibile e del non detto: di fatto l'unica espressione adeguata sarebbe, ancora auto-ironicamente, non dire nulla, anzi dire: nulla (« poco »).

Il « concetto » (« questo ») espresso in segni verbali, rispetto « a quel ch'i' vidi », è di tale scarsa continenza (« è tanto ») che anche « dicer "poco" », dirne cioè che è quasi niente, è troppo poco, è abissalmente inadeguato: il nulla è esprimibile solo col nulla, con l'annichilimento della parola e l'esanimazione della fantasia. Dante ripete qui ancora una volta il formulario tecnico dell'intero canto: la pochezza del dire è denunciata ambiguamente, per ossimori, paradossi, litoti e sinestesie, il tanto è poco, il poco è tanto, il risultato è nullo, identificandosi il Nulla divino (in termini di apofasia dionisiana) col nulla del concepimento fantasmatico, espresso in balbettanti approssimazioni a un oggetto che sfugge sempre.

La tecnica dell'approccio per denegazioni, per obliquità, per deviazioni falsamente approssimative, prevede comunque un'inesorabile progressione dello sprofondamento nel non-dicibile: finalmente l'inno diretto alla *lux inaccessibilis* (« O luce eterna [...] », v. 124) come assoluta aseità autoriflessiva ed ermeticamente autoreferenziale (« sola in te sidi, / sola t'intendi [...] », vv. 124-25) non fa che ribadire, per l'ennesima volta, l'inermità dell'assunto. Il « lume riflesso » (v. 128), l'unico percepibile dalla « vista », è tutto quanto è concesso da quell'inaccessibile Luce e l'oggetto fantasmatico è, ancora una volta, geometrico (« circolazion », « circunspecta », vv. 127, 129), iridescente (« colore », « pinta », vv. 130-31), speculare (« riflesso », « effige », vv. 128, 131), dunque nient'altro che l'ennesimo fantasma, anche se quello più mistico e incomprensibile, il mistero dell'Incarnazione.

L'*auctor* rinuncia a dare sostanza asseverativa al suo dettato: lessico e imma-

101. Notava già in questi versi la ricchezza delle « inarcature così insistenti come in nessun altro luogo » FUBINI, *L'ultimo canto*, cit., p. 116.

gini non sono altro che ombre, *umbrae lucis sí*, ma sempre ombre, platonicamente copie di copie di una Luce che resta in sé intransitiva. Il lessico della geometria e della meteorologia (il colore dipinto ha, *ex silentio*, la stessa consistenza di « iri da iri », v. 118) condivide il medesimo statuto di illusorietà della quadratura del cerchio invano tentata dal « geomètra » (v. 133): il referto definitivo è quello di un'indigenza (« ond' elli indige », v. 135) insanabile (« tutto s'affige / [...] e non ritrova / [...] / indige / [...] ma non eran da ciò [...] », vv. 133-35 e 139), una radicalità apofatica per *via negationis* che lascia spazio solo a forme spettrali, rimaste quali onirismi intermittenti nella memoria dell'*auctor*.¹⁰² Dio è « infinito eccesso » come un « pelago » il cui « profondo » resta inaccessibile alla ragione (*Par.*, XIX 58-63) dove si formano i fantasmi dei sensi: qui a dettare il dicibile sono i sensi spirituali, l'immaginario geometrico ne è la suprema manifestazione iconica, anche se ancora concepita nel regno del pensabile.

Solo l'ultima, ennesima « percossa » gli spalanca il nulla dell'inesprimibile: tra l'adempimento del desiderio (vv. 140-41) e il tragico referto dello scacco della fantasia, c'è l'ennesimo silenzio della visione finalmente concessa, la cui mancata dettatura coincide ora perfettamente col nulla della mistica apofatica. È nel « qui » del v. 142 che si annida il nulla che annienta la fantasia: è tutto in quel monosillabo, un impossibile complemento di luogo (« qui », nella « percossa » del « fulgore », cioè in un inconcepibile *locus* di luce che ferisce, annienta e abbaglia) dove accade l'evento impronunciabile della *visio beatifica*, che Dante disperatamente puntella sul « velle » (ossia sul desiderio intellettuale di « vedere » Dio e l'amore per l'oggetto del desiderio, a norma di *Par.*, XXVIII 109-14),¹⁰³ concorde (« igualmente ») con l'*harmonia mundi* promossa dalle sfere celesti attratte da Dio *ut amatum*, secondo una perfetta sintesi di Aristotele e

102. Dante aveva già di fatto teorizzato la *via negationis* in *Par.*, XIX 40-66 (Dio è « infinito eccesso » rispetto alla ragione che non riesce a vedere il « profondo » del divino « pelago »: sull'immagine del mare in DIONIGI AREOPAGITA, vd. *De coel. hier.*, IX 3). A mia conoscenza l'unico ad accorgersi del vero senso di questi versi (la *via remotionis* sostenuta da Tommaso d'Aquino) è K. FOSTER, *The son's eagle: 'Paradiso' XIX*, in ID., *The two Dantes and other studies*, Berkeley-Los Angeles, Univ. of California Press, 1977, pp. 137-55, alle pp. 146 sgg.

103. Sul senso di *disio* e *velle* cfr. *Conv.*, III 2 7: « però che 'l suo essere dipende da Dio e per quello si conserva, [l'anima umana] naturalmente disia e vuole essere a Dio unita ». Sulla canonica precedenza del desiderio intellettuale (*intellectus*) rispetto alla volontà (*affectus*) cfr. B. NARDI, *Il libero arbitrio e l'asino di Buridano*, in ID., *Nel mondo di Dante*, pp. 287-303, alle pp. 295 sgg.; J. FRECCERO, *L'immagine finale: 'Paradiso' XXXIII 144*, in ID., *Dante. La poetica della conversione*, trad. it., Bologna, Il Mulino, 1989, pp. 319-34, alle pp. 330 sgg. PERTILE, *La punta del disio*, cit., pp. 252 sgg., rinvia opportunamente a *Conv.*, III 3 13-15, dove Dante aveva sostanzialmente anticipato la dottrina della subordinazione dell'*affectus* alla primazia della *visio intellectualis*.

Dionigi Areopagita recepiti da Alberto Magno e Tommaso d'Aquino.¹⁰⁴ Il "qui" della percossa e del fulgore lascia solo intravedere un non-spazio intemporale dove accade l'evento *extra naturam* della *visio beatifica*.

4. Detto questo, non è però possibile evadere la responsabilità di un minimo di analisi del senso della fatidica terzina 139-41:

ma non eran da ciò le proprie penne:
se non che la mia mente fu percossa
da un fulgore in che sua voglia venne.

Il senso letterale è chiaro, quanto abissalmente oscuro il contenuto di quella finalmente realizzata « voglia »: cosa "vede" Dante? « Veder voleva », cioè "avrebbe voluto vedere" l'« imago al cerchio e come vi s'indova » (vv. 137-38), ma le sue « penne » "non erano adeguate" (« non eran da ciò »). L'« effige » nella « circolazion » gli « parve pinta » (vv. 127, 131), ma se le sue penne furono insufficienti, tutto quello che ora il poeta ci dice è mera metafora: eppure un « fulgore » in quell'attimo lo ha percossa e il suo desiderio di "vedere" « venne ». Non è chi non veda l'inanità e aleatorietà di ciò che viene detto e l'immane inesprimibilità del non-dicibile: nello spazio infinito tra queste due dimensioni inconciliabili, tra l'impotente metaforicità del dettato (fatto di pure geometrie e *phantasmata*, come l'effigiata dipintura del mistero dell'Incarnazione)¹⁰⁵ e l'impronunciabile contenuto della visione percossa da una folgore nella « mente » del veggente, c'è l'adempimento di quella « voglia », un adempimento, un venire nella mente di una fulminea « percossa » (altra potente sinestesia vista-tatto) che non può essere passata semplicemente sotto silenzio.

Dunque: cosa può avere visto Dante? O meglio: a quale tipo di visione allude in forma di mistica preterizione? In via del tutto speculativa, ci si può solo attenere a un documento fondamentale della dottrina della Chiesa in cui è stato fissato una volta per tutte il contenuto della *visio beatifica*, la *Constitutio* « *Benedictus Deus* », emanata il 29 gennaio 1336 da Benedetto XII, della quale Dante non ha potuto prendere atto ma che sintetizza, risolvendo tutte le questioni in una certezza dogmatica, le accanite discussioni attualissime negli anni del *Paradiso* e che Dante conosceva benissimo.¹⁰⁶ Nell'attesa del Giudizio uni-

104. Cfr. in fondo la "nota di approfondimento".

105. Più volte Dante ha collocato la quadratura del cerchio tra gli *impossibilia*: cfr. *Conv.*, II 13, e *Mon.*, III 3 2.

106. Il rescritto papale e la visione di Ostia (vd. infra) sono stati acutamente evocati, in relazione al xxxiii, da K. FOSTER, *Dante's vision of God*, in ID., *The two Dantes* cit., pp. 66-85, un saggio che, anche se da quei testi non trae tutte le implicazioni qui suggerite, resta una pietra miliare per la

versale veniva riconosciuta ai beati in paradiso una « visio intuitiva et etiam facialis » della « divina essentia », senza alcun ostacolo interposto, dunque un'esperienza diretta dell'essenza divina « immediate se nude, clare et aperte eis ostendente, quodque sic videntes eadem divina essentia perfruuntur ». ¹⁰⁷

Se a questo ha pensato il poeta, perché è a questo che avrebbero pensato i suoi lettori più avvertiti, l'appagamento della « voglia » consisterebbe dunque in una visione e in un godimento diretto della *facies* divina, del resto secondo il dettame paolino del *facies ad faciem*. Ma ci si deve arrendere al dato di fatto che il poeta non solo ha rinunciato a esplicitare una simile adesione alla dottrina della Chiesa, ma ha accuratamente evitato una descrizione qualsiasi, seppure minimale, di ciò che ha visto, rastremato nel laconismo assoluto dell'emistichio « in che sua voglia venne ».

Semplicemente Dante ha oltrepassato il dibattito sulla questione adeguandosi *in limine* al puro paolinismo dionisiano, il *non licet loqui* del *raptus*. Dopo aver fatto del poema stesso una trasgressione all'interdetto paolino rivelandone il contenuto sulla base del resoconto del suo primo allievo, Dionigi Areopagita, nell'attimo culminante della *visio* scatta la lezione più alta di quest'ultimo, il niente apofatico dell'indicibile. La percossa di luce è tutto quanto rimane, in calce al poema, delle *dissimiles similitudines* della teologia della luce dionisiana, un « fulgore » che equivale, paradossalmente (è l'ultimo, e più sconvolgente, ossimoro della *Commedia*), alla *caligo* in cui a Mosè si è presentata la *facies* divina. ¹⁰⁸

Abbandonata la promessa paolina, Dante si uniforma al mistico scacco di Mosè *iuxta Dionysium*: il poema, iniziato sotto l'insegna del *raptus* narrato nella seconda lettera ai Corinzi, finisce con una laconica rinuncia a ridire il contenuto (la *facies* divina) della *visio* mosaica (« *Facie ad faciem locutus est nobis*

comprensione dell'estremo enigma della *Commedia* (« What sort of object is it pursuing [...] What sort of memory then is this? »), domande a cui in genere i lettori dell'ultimo canto preferiscono sottrarsi.

107. H. DEZINGER-C. BANNWART, *Enchiridion Symbolorum*, Herder, Friburgi Brisgoviae, 1928, p. 217. La Chiesa non faceva che rendere sua la definizione di *visio beatifica* sanzionata da Tommaso d'Aquino, nel frattempo beatificato e assunto a teologo ufficiale: cfr. THOM. AQ., *Summa Theol.*, 1^a qu. 12 a. 5 (« Cum autem aliquis intellectus creatus videt Deum per essentiam, ipsa essentia Dei fit forma intelligibilis intellectus ») e 8; 11^a-11^{ac} qu. 5 a. 4 (« Perfecta beatitudo hominis in visione divinae essentiae consistit »), anche se non mancavano i problemi e non venivano risolte alcune questioni fondamentali (la *delectatio* come causa o conseguenza della visione, il rapporto grazia-visione, a chi tocchi vedere Dio prima dell'ultimo Giudizio): fondamentale per tutta la questione C. TROTTMANN, *La vision béatifique. Des disputes scolastiques à sa définition par Benoît XII*, Roma, École Française de Rome, 1995, pp. 745-811, partic. alle pp. 782 sgg.

108. Cfr. DIONIGI AREOPAGITA, *Myst. theol.*, 13.

monte, de medio ignis », *Deut.*, 5 4) concessa anche a Giacobbe (« Vidi Deum facie ad faciem, et salva facta est anima mea », *Gen.*, 32 30) e solo promessa (avendola taciuta nella seconda lettera ai Corinzi nel riferire del *raptus*) da Paolo (« Videmus nunc per speculum in aenigmate; tunc autem facie ad faciem. Nunc cognosco ex parte; tunc autem cognoscam [...] », *1 Cor.*, 13 12).

Per riassumere: Dante vuole forse farci capire che gli è stata concessa, prima della morte, la grazia di una *visio beatifica* anticipata *in corpore et anima*, una condizione analoga a quella di Mosè; ma, a testo, l'unica immagine concessa al lettore prima che la « voglia » si appaghi della *facies* divina è solo l'effigie cristica dell'uomo incarnato, l'effigie di Dante stesso e dell'umanità che rappresenta, appunto, la « nostra effigie ». Dante ha calcolato allo spasimo il suo rapporto con i suoi grandi antecessori: si è negata la *visio intuitiva divinae essentiae* (riconosciuta dalla Chiesa *ex cathedra* a tutti i beati quindici anni dopo la sua morte) con un atto straordinario di correttezza teologica, senza prendere posizione nella bufera suscitata da Giovanni XXII almeno fin dal 1317¹⁰⁹ e attenendosi sostanzialmente alla lezione di Paolo *iuxta Dionysium*, cioè a quella dell'inaccessibilità dell'essenza divina e dell'accessibilità invece, per gratuita percossa di *lumen gloriae*, dell'immagine umana come mistico riflesso metaforico dell'incarnazione di Cristo. Ha una sua rilevanza l'aver eluso la concessione di Tommaso d'Aquino che, a certe condizioni (il *raptus* per grazia divina), ammetteva la *visio divinae essentiae*: non certo perché mancava ancora la sanzione dogmatica *ex cathedra*, quanto per un estremo e sublime atto di oblazione di se stesso come testimone *voyant* di un'« esperienza » veridica in favore di una laconicità *ex silentio* assai piú potente di un inane sforzo descrittivo dell'indescrivibile.

Un'assoluta economia di mezzi è la legge suprema del poetare dantesco, applicata fino all'ultimo a costo di deludere i suoi lettori, anche quelli che, malignamente, lo aspettavano al varco di un'asseverazione ai limiti dell'ortodossia. Dante elegantemente tace e allude solo al dramma dell'impotenza poetica. La visione dell'« effigie » altro non è, in fondo, che una resa totale all'inesprimibilità del Nulla divino: una *visio per speculum*, un riflesso speculare della propria effigie umana, mera immagine automimetica in sostituzione dell'*Imago* invisibile e impronunciabile. Sostanzialmente, Dante vede soltanto la propria immagine riflessa (« nostra » perché il pellegrino è comunque e sempre l'*Everyman*, come in *Inf.*, I 1, col che la *Commedia* si chiude ad anello), alla fine non c'è una mistica estinzione dell'io, né la *deificatio per lucem* lo identifica con l'Irrappresentabile: il « poema » non può che rappresentare una metafora del

109. Vd. TROTTMANN, *La vision béatifique*, cit., pp. 433 sgg.

divino e, proprio per il paradigma dell'Incarnazione, l'unica immagine sostitutiva degna di Dio non può che essere "a sua immagine e somiglianza". Il razionalismo mistico di Dante non va oltre i termini paolini del *facie ad faciem* e del *per speculum et in aenigmate*, con una perfetta adesione ortodossa ai dettami della fede e al rigore esperienziale del *raptus* così come lo ha scientificamente sanzionato Tommaso d'Aquino: niente di più, niente di meno.

Il tremendo laconismo dantesco *de visione* implica almeno altri due risvolti interessanti dell'enigmatica terzina finale del poema (a rigore, infatti, i vv. 142-45 costituiscono una didascalia in calce all'*explicit*, cessando la narrazione vera e propria sulla percossa della folgore e sull'unico, del tutto anodino supporto verbale del contenuto, non esplicitato, della visione: « in che sua voglia venne »): la *ratio* teologica appunto della « percossa » e del « fulgore ». Per Agostino la percossa è il segno dello smacco della visione: « [...] conspexi, sed aciem figere non evalui et reperiata infirmitate redditus solitis non mecum ferebam nisi amantem memoriam » (*Conf.*, VII 17 23), passo sul quale Dante sembra aver lavorato con sottilissimo controcanto, in quanto a lui invece è riuscito *figere aciem* (il « ficcar lo viso » del v. 83) e a lui la percossa ha consentito una visione, anche se svanita, come per Agostino, dall'*amans memoria*.

In realtà Dante ha oltrepassato Agostino applicando nel xxxiii la sua stessa tecnica, irrobustita però dall'insegnamento di Dionigi. Nella "visione di Ostia", un esemplare protocollo mistico sul quale il poeta ha certamente meditato, Agostino descrive la *visio intellectualis* come un'ascesa interiore perseguita con un progressivo trascendimento della mente (« Et adhuc ascendebamus interius cogitando et loquendo et mirando opera tua et venimus in mentes nostras et transcendimus eas ») mediante una tecnica, di pura matrice neoplatonica, di progressivo annientamento dei *phantasmata* della creazione divina intesi come ostacolo alla visione (« sileant phantasie terre et aquarum et aeris [...] sileant somnia et imaginariae revelationes ») affinché (*Conf.*, IX 10 24-25)

loquatur ipse solus non per ea sed per ipsum, ut audiamus verbum eius, non per linguam carnis neque per vocem angeli nec per sonitum nubis nec per aenigma similitudinis, sed ipsum quem in his amamus [...] subtrahantur aliae visiones longe impari generis et haec una rapiat et absorbeat et recondat in interiora gaudia spectatorem suum.

Sono evidenti le affinità e le differenze del referto esperienziale dantesco rispetto a quello agostiniano: innanzi tutto la visione concessa all'*agens* è la parte finale di una *narratio*, non è un'*ascensio interius*, ma un vero e proprio *raptus* nell'Empireo. Ne conseguono analogie e scarti di non poco peso: anche Dante fa i conti con i *phantasmata* e i *somnia* da far tacere per liberare la mente alla

visione, e con la stessa tecnica di sottrazione delle immagini (« subtrahantur aliae visiones ») in quanto impari al compito (« longe imparis generis »), ma mentre Agostino trova *in interiore homine* colui che ama, Dante si trova *in corpore* di fronte alle *dissimiles similitudines* (la neve, il vento, le foglie, il volume, il nodo, il punto, l'ombra d'Argo, i cerchi, l'iride, i riflessi geometrici) che la visione, secondo la teofania apofatica dionisiana, gli concede. Le evidenti affinità sono dovute alla comune matrice neoplatonica della tecnica visionaria agostiniana e dionisiana,¹¹⁰ ma la specificità dantesca è in una gratuita « esperienza » (*Par.*, I 72) narrata dopo aver goduto realmente di una *deificatio per lumen gloriae* (il « trasumanar » annunciato nel canto I) che ha consentito al pellegrino celeste di venire percosso da una folgore nel cui accecamento si annida un contenuto irriferribile, rinunciando a ridire il quale Dante ha nel contempo evitato la palude della *quaestio de visione* e ha applicato, con rigore estremo, la lezione di laconicità apofatica di Paolo interpretato da Dionigi.

5. Il « fulgore » è della stessa natura della mente percossa « divino lumine irradiata » di Riccardo di San Vittore piuttosto che del fulgore profetico della mistica araba,¹¹¹ che pure condivide la medesima matrice neoplatonica di Agostino e Dionigi:¹¹² ma vi manca il senso terribile di quella « percossa », ben nota ad Agostino e a Riccardo, e drammaticamente a Dante stesso, percosso come Ulisse giunto alla meta, ma, diversamente da quel suo ossessivo *alter ego*, che lo ha seguito fino allo stremo del poema, redento da vivo dalla Grazia e consegnato alla divina *aequalitas* (« igualmente », v. 144) del cosmo mosso dall'Amore. *In extremis* il personaggio-*agens* non è più in veste di profeta, non gli è più necessaria la fantasia creatrice che Avicenna (e Al-Gazhali) riconoscono al *voyant*:¹¹³ il *phantasticus mundus* creato dal poeta cede allo scacco della

110. Del resto ben nota a Tommaso d'Aquino, che la teorizza, giusto a proposito della *visio divinae essentiae*, nella forma di una sistematica *subtractio phantasmatum*: cfr. *Summa Theol.*, I^a-II^a qu. 5 a. 4 e 10; II^a-II^a qu. 175 a. 1-2 (la *subtractio a coniunctione* significa precipitare nella miseria dei *phantasmata*).

111. Cfr. P. FALZONE, *Visione beatifica e circolazione celeste negli ultimi versi del 'Paradiso'*, in « Bollettino di Italianistica », n.s., a. VII 2010, fasc. 2 pp. 46-77, a p. 46.

112. Vd. RICCARDO DI S. VITTORE, *Benjamin maior*, v 5. Rinviano piuttosto a THOM. AQ., *Summa Theol.*, Suppl., qu. 92 a. 1 (« quidam [...] dixerunt quod ipsa essentia non videbitur, sed quidam fulgor quasi radius ipsius »), BOITANI, *Il tragico e il sublime*, cit., p. 348, e PINTO, *Il viaggio di ritorno*, cit., p. 221: ma qui Tommaso riferisce l'opinione dei *quidam* (appunto, i Vittorini).

113. Non è perciò del tutto accettabile l'interpretazione dell'ultima visione in chiave tutta profetico-allegorica sostenuta da A. JACOMUZZI, *L'Imago al cerchio. Invenzione e visione nella 'Divina Commedia'*, Milano, Silva, 1968, partic. alle pp. 22 sgg.

« possa » dell'« alta fantasia », schiantata e annichilita dalla divina percossa che ha annientato Ulisse.¹¹⁴

Anche Dante ha perduto qualcosa nell'ardimentosa impresa, anche alla « nave d'Argo » dantesca qualche mistica ferita non è stata risparmiata, ma l'ultima parola è anche la prima, quella di « colui che tutto move », che ora, nell'atto di porre fine al « poema sacro », volge il desiderio e la volontà del pellegrino in armonia con le sfere celesti. La percossa di luce (sublime sinestesia in cui culmina il denso tessuto metaforico-visionario del *Paradiso*) è l'unica certezza rimasta alla memoria, per questo il poeta ha scelto un'immagine violenta, un *coup de foudre* che lo avvicina all'*Amatum* che muove il mondo: il poema finisce in una sconcertante *mixtio* di immagini catastrofiche (la morte mistica per un colpo di fulmine, il mancare della « possa ») e di celestiali armonie amorose, sette versi in cui si esaurisce, sublime mimesi della creazione divina, la fantasia creatrice del poeta-creatore, *scriba Dei* ma nel contempo artefice di un *mundus phantasticus* dotato di una realtà esperienziale a cui « l'esempio basti ».

È qui che si adempie l'auspicio di Bernardo, che il « sommo piacer » gli si dispieghi (v. 33) una volta slegata « ogne nube [...] / di sua mortalità » (vv. 31-32): oltre la lezione stessa di Dionigi che lasciava Mosè nella tenebra mistica della *caligo*, a Dante è concessa la visione oltre la nube della non-conoscenza, lacerata dalla folgore della sublime prolessi allusiva a questo offrirsi della *divina essentia* in un istante di violento svelamento del mistero: la serie dei traumi visivi subiti dall'*agens* durante il viaggio trova ora il suo *apex* mistico nella fulgida percossa in cui si adempie il desiderio (« voglia ») di vedere:

A l'alta fantasia qui mancò possa;
ma già volgeva il mio disio e 'l velle,
sí come rota ch'igualmente è mossa,
l'amor che move il sole e l'altre stelle.

Sono senz'altro i versi piú enigmatici del *Paradiso*, perché dalla loro esatta decrittazione dipende il chiarimento del messaggio supremo che Dante ha voluto affidare all'*explicit* assoluto dell' *Commedia*. Tutto dipende dal senso logico-grammaticale e temporale delle due congiunzioni « ma già »: se connesse all'adempimento della « voglia », ne daranno il contenuto (l'*unio mystica* con l'*harmonia mundi* regolata da « colui che tutto move »); se invece, con aggancio grammaticale piú diretto e lineare, specificano il senso e le conseguenze della caduta dell'« alta fantasia », indicheranno il percorso che ancora l'*auctor*, cessata

114. Sul *phantasticus mundus* vd. RICCARDO DI S. VITTORE, *Benjamin maior*, III 21 (cfr. M. ARIANI, *Introduzione al 'Paradiso'*, in RSD, a. VIII 2008, pp. 3-41, partic. alle pp. 21 sgg.).

la visione e la sua trascrizione nel poema, dovrà intraprendere per ricongiungersi, spinto dal desiderio e dalla volontà, a Dio.

Nel primo caso verrebbe superata la mistica apofatica dionisiana nell'adempiuta fusione dell'*agens-auctor* con la divina *aequalitas* che muove la *machina mundi*; nel secondo caso, valorizzando il senso razionalista e laico del « qui » (il « fulgore » interrompe la visione e la capacità di scrittura che doveva trascriverne il contenuto), viene sancita la cessazione della *narratio* e il poeta si limiterebbe a constatare l'ovvio, ossia che l'*auctor* resta in attesa della morte che gli permetterà di ripetere e perfezionare l'« esperienza » del « trasumanar » (in tal senso il desiderio e la volontà, mossi da Dio, sono gli strumenti dell'attesa in vita, della brama di ritornare là da dove ogni uomo è venuto).

Per prospettare una soluzione ragionevole (ma non per questo dirimente) del problema, si dovrebbero tenere saldamente alcuni punti fermi: il « qui » sembra sancire evidentemente l'incapacità dell'« alta fantasia » di riferire il contenuto del « venne » e pertanto tutto quanto segue è la voce dell'*auctor* che incide laconicamente la sua condizione di poeta ammutolito dalla compiuta trascrizione, seppure in termini di apofasia, dell'« esperienza ». Connettere il « ma già » al v. 141 e dunque spiegare i vv. 143-45 come l'esplicitazione del contenuto della visione (un'armonioso adeguamento del desiderio e della volontà dell'*agens* al divino moto delle stelle) sembrerebbe contraddire il referto catastrofico di un fulmineo esaurirsi della « possa » fantastica implicante la rinuncia a ogni esplicitazione di quell'indicibile contenuto.

Sarebbe comunque difficile precisare una mistica della fusione del desiderio e della volontà col moto astrale impresso dal Dio-Amore all'universo: anche sulla base del dibattito fra teologia tomista e teologia francescana sul primato della volontà (funzione della *ratio*) rispetto agli *affectus* (il desiderio) o viceversa, il « disio e 'l velle » non sembrano avere uno statuto mistico tale da farne gli strumenti di una fusione tra l'*agens* e l'*harmonia mundi*. Nel *Convivio* Dante aveva già ribadito l'atto naturale dell'« in Dio volere essere » in quanto « l'anima umana [...] naturalmente *disia* e *vuole* essere a Dio unita per lo suo essere fortificare » (*Conv.*, III 2 7): appunto, fortificare il proprio desiderio e la volontà di riunirsi a Dio nel tempo della vita, un'attesa certo dipendente da Dio.

L'inciso del passo su riferito, nel citare *De causis*, IV (« sí come ne lo allegato libro si legge, “prima cosa è l'essere, e anzi a quello nulla è” »), fonda la vita umana su una dipendenza (« e però che 'l suo essere dipende da Dio ») che nel desiderio e nella volontà vede gli unici strumenti umani per percorrere l'*iter in Deum*. Il primato del « disio » sul « velle » chiude la *Commedia* con un'adesione alla teologia francescana degli *affectus* piú volte ribadita nella terza cantica (xv

73-78, xxiv 7, xxv 21).¹¹⁵ In un simile contesto dottrinale anche il discusso « volgeva » troverebbe la sua collocazione: se da lui tutto dipende, è Dio stesso a muovere, guidare il mio desiderio e la mia volontà (ossia: il desiderio e la volontà dell'*auctor* ancora in vita e dunque in attesa di ricongiungersi a Dio una volta adempiuta la missione di rendere « manifesta » la « vision », xvii 128).

Alla luce di queste considerazioni e dell'impostazione apofatica di tutto il canto xxxiii, pare a me piuttosto problematico che il volgersi del « disio » e del « velle » con l'armonia dei cieli alluda invece all'*unio* mistica del personaggio *agens* e *voyant* con l'*Amatum* che proprio in quanto tale « move il sole e l'altre stelle »: il *viator* vi si sarebbe unito in un movimento desiderativo che ha trovato il suo attimale adempimento nel « fulgor in che sua voglia venne ». In tal caso la nube della mortalità deificata dalla percossa del raggio divino adeguerebbe l'*agens* al movimento delle stelle: con una *dissimilis similitudo* Dante oltrepasserebbe così il nichilismo apofatico di Dionigi Areopagita con una netta, anche se allusiva, soluzione positiva del mistero della visione. L'adozione stessa di un formulario aristotelico-tomistico proprio all'*explicit* del « poema sacro » indicherebbe una scelta precisa che conferma *in extremis* la sintesi aristotelico-neoplatonica dell'impianto telogico del *Paradiso*.

I tanto discussi versi finali adempiono a questo compito di suprema chiarificazione, nonostante l'obbligo di discrezione mistica che Dante si è imposto: già prima aveva detto che « al fine di tutt'i disii » (v. 46) accade l'*unio mystica* (« i' giunsi / l'aspetto mio col valore infinito », vv. 80-81). Nella necessaria reticenza il poeta non poteva essere più esplicito: il canto xxxiii tratta esattamente di questo, del finale adempimento del desiderio e della volontà di congiungersi con Dio (ancora in vita, se si accetta la prima interpretazione; nell'attimo della visione concessa all'*agens* nel caso si preferisca la seconda). Altro non è dato sapere, ma appunto perché non è necessario: è stato detto tutto quanto era lecito dire, ora finalmente in obbedienza all'interdetto di Paolo. Il « ma già volgeva », col suo abissale tempo verbale dell'intemporale indifferenziato, indica esattamente il punto temporalmente imprecisabile della *coniunctio*, esprimibile soltanto con linguaggio sincretico, pitagorico e aristotelico, a sancire con mistica chiarezza il godimento promesso a chi adegui desiderio e volontà alla divina *dynamis* del cosmo oppure già ottenuto nell'inesprimibile *experiri* (« l'esempio basti / a cui esperienza grazia serba », l 71-72) trascritto apofaticamente *in scriptura*.

Credo che Dante si sia riservato un certo margine di ambiguità che andrebbe, con discrezione, rispettato. Il poema si chiude, in forma di *Ringkomposition*,

115. Vd. la mia lettura del canto xxiv in questo vol.

come era iniziato (« quando l'amor divino / mosse di prima quelle cose belle », *Inf.*, I 39-40), un anello rivolutivo che include, in forma di mistica *mise en abîme*, il ritorno sull'*incipit* della terza cantica (*Par.*, I 1) e richiama, ma oramai finalmente redenta nel divino moto astrale, la selva della perdizione.¹¹⁶ È comunque certo che Dante si sia ritrovato in un'esperienza unitiva: pace degli esegeti che non amano comporre i contrasti, gli ultimi versi, nel segnare quanto ancora gli manchi al definitivo ricongiungimento, non fanno che descrivere, in termini sublimemente anodini, l'« esperienza » toccata all'*agens* e promessa, per meriti acquisiti, allo sfinito *auctor* abbandonato dall'« alta fantasia », ma non dal desiderio e dalla volontà di rivivere per sempre, dopo la morte fisica, quella grazia ricevuta. Il senso ancipite dell'*explicit* assolverebbe così, con sublime allusività, all'arduo compito di chiarire il contenuto della « voglia » adempiuta e l'obiettivo proposto al *velle* guidato dal desiderio di « riveder le stelle » senza cedere alla tentazione di offrire particolari eccedenti l'ortodossia della fede.

MARCO ARIANI

★

Postilla bibliografica. Oltre alla bibl. cit. nelle note e alle *lecturae* elencate in *Censim. L.D.*, pp. 298-302, vd. J. AHERN, *Binding the book: hermeneutics and manuscript production in 'Paradiso' 33*, in « Publications of the Modern Language Association », a. xcvi 1982, pp. 800-9; ID., *Dante's last word: the 'Comedy' as a "liber coelestis"*, in *DS*, a. cii 1984, pp. 1-14; S. BEMROSE, « *Una favilla sol della tua gloria* »: *Dante expresses the inexpressible*, in « Forum for the Modern Language Studies », a. xxvii 1991, fasc. 2 pp. 126-37; D. FASOLINI, « *E io ch'al fin di tutt'i disii appropinquava* »: un'interpretazione teologica del *Desiderium* nel xxxiii canto del *'Paradiso'*, in « Forum Italicum », a. xxxvii 2003, pp. 297-328; R. KAY, *Dante's empyrean and the eye of God*, in « *Speculum* », a. lxxviii 2003, fasc. 1 pp. 37-65; J. VARELA-PORTAS DE ORDUÑA, *L'ombra della luce: poetica della memoria o poetica della reminiscenza?*, in *Teniz*, n. 6 2005, pp. 249-71; G. CASAGRANDE, *Le teofanie di 'Paradiso' xxxiii*, in *SD*, vol. lxxiv 2009, pp. 199-224; M. TAVONI, *La visione di Dio nell'ultimo canto del 'Paradiso'*, in *Dire l'indicibile. Esperienza religiosa e poesia dalla Bibbia al Novecento*, a cura di C. LETTA, Pisa, ETS, 2009, pp. 65-112; M. ARIANI, *Unio mystica per phantasiam: il « lume riflesso » e l'uomo di luce (canto xxxiii)*, in ID., *Lux*, pp. 363-89; V. ATTURO, « *Così la mente mia, tutta sospesa, / mirava fissa, immobile e attenta* »: *genesi e articolazioni dell'ad-miratio dantesca ('Pd.' 33, 94-99)*, in *CT*, a. xiii 2010, pp. 59-107.

116. Cfr. AZZETTA, *Canti xxxii-xxxiii*, cit., pp. 349-50.

Note di approfondimento

19. Qui la suggestione situazionale piú vicina è certo quella biblica di *Dan.*, 2 1: « somnium eius fugit ab eo [...]. Vidi somnium, et mente [...] ignoro quid viderim [...]. Sermo recessit a me », per la somiglianza della condizione sonno-visione-veglia-oblio e la comunanza di un lessico (*mente, sermo*) ripreso in tutta la sua problematicità (la visione obliata e ineffabile) da Dante. La *visio Danielis* fornisce certamente lo schema applicato da Tommaso al *raptus Pauli*, che vede l'apostolo ricordarsi qualcosa della visione solo ritrovandone alcuni residui *phantasmata*: « Paulus, postquam cessavit videre Deum per essentiam, memor fuit illorum quae in illa visione cognoverat, per aliquas species intelligibiles habitualiter ex hoc in eius intellectu relictas sicut etiam, abeunte sensibili, remanent aliquae impressiones in anima quas postea convertens ad phantasmata memorabatur. Unde nec totam illam cognitionem aut cogitare poterat, aut verbis exprimere » (THOM. AQ., *Summa Theol.*, II^a-II^{ae} qu. 175 [*De raptu*] a. 4): è impressionante la corrispondenza lessicale e concettuale tra questo luogo e quello dantesco (« cessavit videre [...] visione »: « cessa / mia visione »; « remanent [...] impressiones »: « impressa / rimane »). Siamo alla ripresa letterale, a conferma dell'estrema attenzione con cui Dante ha studiato il *raptus Pauli* nell'esegesi di Tommaso, quale modello archetipico della propria visione. Lo schema è già presente, in parte, in *Par.*, XXIII 49-51: « Io era come quei che si risente / di visione obliata e che s'ingegna / indarno di ridurlasi a la mente ».

20. Cfr. ARIST., *De mem.*, 450a 27 sgg. (vd. trad. lat. in S. THOMAE AQUINATIS *In Aristotelis libros 'De sensu et sensato' 'De memoria et reminiscencia' commentarium*, cit., p. 95): « Dubitabit autem utique aliquis propter quid quidem passione praesente, re vero absente memoratur quod non praesens. Manifestum enim quoniam oportet intelligere talem aliquam passionem factam per sensum in anima et in parte corporis habente ipsam, velut picturam quamdam cuius dicimus habitum esse memoriam, factus enim motus imprimit velut figuram quamdam sensibilis, sicut sigillantes annulis. Unde et his qui in motu multo aut propter passionem, aut propter aetatem sunt non fit memoria, tamquam utique in aquam fluentem in incidente motu et sigillo [...]. Sed si tale accidens est circa memoriam, utrum hanc memoratur passionem, aut illud a quo facta est? Si enim hanc, absentium nihil utique memorabitur; si vero illud, quomodo sentientes, hoc memoramur quod non sentimus quod absens. Et, si est simile sicut figura? aut pictura in nobis huius ipsius sensus, propter quid utique erit memoria alterius, sed non huius ipsius? Agens enim memoria speculatur hanc passionem et sentit hanc ». Vd. anche il commento di Tommaso, *In 'De mem.'*, III 1 [328]: « passio est quasi quaedam pictura, quia scilicet sensibile imprimit suam similitudinem in sensum et huius similitudo remanet in phantasia etiam sensibili abeunte [...] motus qui fit a sensibili in sensum, imprimit in phantasia quasi quamdam figuram sensibilem, quae manet sensibili abeunte, ad modum, quo illi qui sigillant cum annulis imprimunt figuram quandam in cera, quae remanet etiam sigillo vel annulo remoto. Dicit autem, in anima et in parte corporis: quia cum huiusmodi passio pertinet ad partem sensitivam, quae est actus organici corporis, huiusmodi passio non pertinet ad solam animam, sed ad coniunctum ». Cfr. ancora ARIST., *De insomn.*, 458a 33 sgg. (sogno come anime passio: vd. ARISTOTELIS *De insomniis et de divinatione per somnum*, ed. H.J. DROSSAART LULOFS, Leiden, Brill, 1947, vol. II pp. 2 sgg.; anche per la condizione di chi si ridesta dal sonno senza piú ricordare vd. *ivi*, 458b 16 sgg., 462a 9 sgg.: « Quod autem vera dicimus et quod sunt motus fantastici in sensiteriis, manifestum, si quis attendens temptet memorare que patimur dormientes quidem et expergefatti: interdum enim que apparent ydola dormienti aspiciet expergefactus esse motus in sensiteriis »); e ancora ARIST., *De an.*, 417b 2-3 sgg. (*passio*; cfr. THOM. AQ., *In 'De an.'*, II 11 [366]; *Les Auctoritates Aristotelis*, cit., pp. 182-83: « passio metaphorice ut est sentire, intelligere »). Su *passio* in questo senso vd. ancora

AGOSTINO, *De 'Gen.' ad litt.*, XII 6 e 11; BOEZIO, *De cons. Phil.*, v m. 4 29-32; THOM. AQ., *Summa Theol.*, II^a-II^{ae} qu. 171 a. 2. Per il termine e il concetto di *impressio* (che deriva da PLATONE, *Tim.*, 50e: cfr. CALCIDIO, *In 'Tim.'*, CCCXXVII), non estraneo al linguaggio biblico (cfr. *Sap.*, 7 24 e 8 1), cfr. APULEIO, *De Plat.*, VI 193; BOEZIO, *De cons. Phil.*, v m. 4 29; DIONIGI AREOPAGITA, *De div. nom.*, II 5-6; *Liber de causis*, III e V; ALBERTO MAGNO, *De nat. et or. animae*, I 2; ID., *In 'Phys.'*, II 2 2; *In 'De causis'*, II 2 21 (cfr. B. NARDI, *Le citazioni dantesche dal 'Liber de causis'*, in ID., *Saggi*, pp. 81-109, alle pp. 105-6).

28. La condizione di oblio dopo la visione (vd. qui la nota 19) è tema comune al dibattito sull'estasi e deriva direttamente dal tentativo di decrittare l'enigmatica esperienza di Paolo (nella tradizione il *raptus* per eccellenza): cfr. AGOSTINO, *De 'Gen.' ad litt.*, XII 5 14 (« quasi dormiens evigilaret aut ecstasi alienatus [...] ») e XII 12; GREGORIO MAGNO, *Moralia*, v 31 54-55, XXIII 20 37-40, XXX 16 54; RICCARDO DI S. VITTORE, *Benjamin maior*, IV 12 (« Sed illa, quae et supra rationem et praeter rationem esse videntur, quando per revelationem et quasi in exstasi discuntur, quia eorum rationem postmodum ad nos reversi nulla humana aestimatione comprehendere vel assignare sufficimus, cognitam visionem quasi extrinsecus relinquimus, cuius tantummodo velut memoriam quandam retinemus »); anche piú vicino alla condizione di Dante è RICCARDO DI S. VITTORE, *De iv gradibus violentae caritatis*, 38 (vd. l'ed. a cura di G. DUMEIGE, Paris, Vrin, 1955, p. 167: « Tertius itaque amoris gradus est quando mens hominis in illam rapitur divini luminis abyssum, ita ut humanus animus in hoc statu exteriorum omnium oblitus penitus nesciat seipsum totusque transeat in Deum suum »); cfr. anche THOM. AQ., *Summa Theol.*, II^a-II^{ae} qu. 175 a. 4. Il modello archetipico è anche, oltre a Paolo, l'oblio di Nabucodonosor ridestatosi dalla visione in *Dan.*, I 1-11, luogo citato da Dante, non casualmente subito dopo la menzione del *Benjamin maior*, nell'Epistola a Cangrande (*Ep.*, XIII 80): « legant Daniele, ubi et Nabuchodonosor invenient contra peccatores aliqua vidisse divinitus, oblivionique mandasse ».

49. Per la mistica medievale dell'estatica immersione nel raggio divino cfr. DIONIGI AREOPAGITA, *De coel. hier.*, IX 4 e XIII 3; *De div. nom.*, I 4 e V 6; RICCARDO DI S. VITTORE, *Benjamin maior*, V 11; BONAVENTURA, *Itin. ment. in Deum*, III 7; THOM. AQ., *Summa Theol.*, I^a qu. 1 a. 9; I^a-II^{ae} qu. 101 a. 2; *In 'De div. nom.'*, II 70 e IV 331; BARTOLOMEO DA BOLOGNA, *Tractatus de luce*, ed. I. SQUADRANI, in « Antonianum », a. VII 1932, pp. 201-38, 337-76, 465-94, alle pp. 364, 373; DANTE, *Ep.*, XIII 60-61.

57. Dante trovava proprio in DIONIGI AREOPAGITA, *De div. nom.*, IV 10 sgg., la piú alta e completa trattazione dell'amore divino come « potenza unitiva congiungitrice » (ID., *Tutte le opere*, cit., p. 423) dell'universo uno e molteplice: cfr. THOM. AQ., *Summa Theol.*, I^a qu. 37 a. 1: « amor est nexus [= « nodo », v. 90] amantium: quia secundum Dionysium, 4 cap. *de Div. Nom.* [= IV 15], est *quaedam virtus unitiva* ». Quanto a « conflati », se inteso, come deve essere, come « soffiati insieme » (CHIAVACCI LEONARDI, *ad l.*; coinvolge le nozioni di « fusione » e « soffiare » come già notato a suo tempo dal Lancia: cfr. AZZETTA, *Canti xxxii-xxxiii*, cit., pp. 344-45), andrebbe allora citata, oltre a THOM. AQ., *Summa Theol.*, I^a qu. 3 a. 6, secondo il quale in Dio sostanze e accidenti sono indistinti, anche la straordinaria immagine, di origine biblica e stoica, di Dio quale *Animans Virtus* in *D.v.e.*, I 5 1.

72. Sull'interpretazione di questo « punto » (si ricordi lo stesso *Conv.*, II 13 26-27: « lo punto [...] è immensurabile ») è ancora aperto il dibattito (per una sua chiara esposizione vd. TATEO, *Il "punto" della visione*, cit., pp. 203 sgg.; SARTESCHI, *Il canto xxxiii*, cit., pp. 184 sgg.), ruotante, essenzialmente, sul problema se lo si debba far coincidere con l'attimo stesso della visione o con il momento successivo quando inizia l'oblio della stessa o con tutti e due. Che si tratti di un *punctum temporis* da intendere come « schiacciamento e riduzione puntuale

verso l'eterno » lo ha sancito G. CONTINI, *Un esempio di poesia dantesca (Il canto xxviii del 'Paradiso')*, in ID., *Un'idea*, pp. 191-213, alle pp. 196 e 205-6 (da cui la citaz.): è un punto-eternità (cfr. DRONKE, *The medieval poet*, cit., pp. 437-38; cfr. anche ID., *Sources of inspiration*, cit., pp. 145-46), il « punto / a cui tutti li tempi son presenti » (*Par.*, xvii 17-18), « supremo istante di meraviglia » (BOITANI, *Il tragico e il sublime*, cit., p. 388). Tutto questo non toglie che si tratti di « un punto solo » di ciò che Dante « vide » (« vidi », v. 92) della « forma universal di questo nodo », e che questo « punto » è anche di « maggior letargo / che venticinque secoli », è dunque anche l'inizio istantaneo (paradossale in quanto l'attimo della *visio* coincide con il suo oblio) del dissolvimento della visione nella memoria che si è perciò come addormentata (vv. 58-63). Come ha dimostrato TATEO, *Il "punto" della visione*, cit., pp. 207 sgg., Dante rovescia il senso della pur imprescindibile fonte boeziana (*De cons. Phil.*, II 7 11-13: « Quod si ad aeternitatis infinita spatia pertractes, quid habes quod de nominis tui diuturnitate laeteris? Unius etenim mora momenti, si decem milibus conferatur annis, quoniam utrumque spatium definitum est, minimam licet, habet tamen aliquam, portionem. At hic ipse numerus annorum eiusque quamlibet multiplex ad interminabilem diuturnitatem ne comparari quidem potest ») « sottolineando il nuovo rapporto, quasi assurdo, per cui un "punto", un momento sarebbe più lungo dello spazio di tempo più lungo che si possa concepire » e, attribuendogli « la caratteristica propria dell'eternità », ne fa anche la causa di « un oblio totale », il *letargo* che « coglie Dante nel "punto" della suprema conoscenza » (BOLOGNA, *Il "punto"*, cit., p. 734; per le altre fonti che Bologna evoca, vd. soprattutto pp. 736 sgg.).

104. Come ha dimostrato FALZONE, *Visione beatifica*, cit., in un saggio in cui, sulla solida base delle fonti e di precise corrispondenze lessicali e concettuali (e facendo tesoro del fondamentale apporto di B. NARDI, « *Si come rota ch'igualmente è mossa* », in ID., *Nel mondo di Dante*, pp. 337-50), l'autore risolve sia il problema dell'avverbio *igualmente* (corrispondente all'*aequaliter* della speculazione aristotelica sulla regolarità del *motus sphaerarum*) sia il senso, aristotelico-dionisiano, dei *motus animae*, desiderio e volontà, che, nell'attimo della visione beatifica, uniformano l'anima del pellegrino al movimento impresso da Dio all'*harmonia mundi*. Per il pregresso delle varie interpretazioni sulla discussa, ultima terzina della *Commedia*, cfr. PERTILE, *La punta del disio*, cit., pp. 268 sgg. (di Pertile Falzone confuta brillantemente la proposta esegetica basata sulle ruote della visione di Ezech., 1 19-21: cfr. FALZONE, *Visio beatifica*, cit., pp. 55-56 n.; il riferimento alla visione di Ezechiele era stato già ridimensionato da Freccero: vd. oltre). La sottile e affascinante esegesi di J. Freccero ('doppio movimento dell'anima', sulla base di PLATONE, *Tim.*, 40 ab, nella traduzione di Calcidio, e di DIONIGI AREOPAGITA, *De coel. hier.*, xv 9) riesce a spiegare bene l'estrema adesione intellettuale del pellegrino al movimento dell'*harmonia mundi*, ma non soddisfa nei particolari la corrispondenza tra « rota » e dialettica « disio-velle » (cfr. FRECCERO, *L'immagine finale*, cit., pp. 323 sgg.).

M. A.

INDICI

INDICE DEI NOMI*

A cura di BERNARDO DE LUCA

- Abardo Rudy: 803 n.
Abbate Michele: 77 n.
Abramo, person. bibl.: 578, 953, 961.
Abû Ma'shar: 69 n., 258, 259 n., 277, 278, 424, 473, 474, 661.
Abulafia Abraham: 534 n.
Abulafia David: 591.
Acan, person. bibl.: 157.
Accame Bobbio Aurelia: 557, 602 n.
Accardo Salvatore: 247 n.
Acone V, re di Norvegia: 566.
Acquaviva Paolo: 198.
Adamo, maestro: 614.
Adamo, person. bibl.: 44, 89, 157, 178, 184, 200, 207, 208, 214, 215 e n., 216 e n., 217, 223, 225, 226, 293, 386, 394, 395, 398, 399, 401, 419, 493 n., 578, 628 n., 652, 767, 770 e n., 771, 772 e n., 774, 775 e n., 776, 777 e n., 778 e n., 779, 781 e n., 782 e n., 786, 787, 789, 845 n., 876 n., 949, 961, 966.
Adeleita da Romano: 258, 260.
Adriaen Marc: 511 n.
Adriano I, papa: 186 e n.
Adriano V, papa: 643.
Adriano Publio Elio Traiano, imperatore: 794 n.
Agapito, papa: 166, 167, 168, 169, 171, 202.
Agosti Stefano: 696 n.
Agostino Aurelio d'Ipbona, santo: 30 n., 31 n., 59, 178, 214, 222, 223 n., 225, 246, 295, 323, 327, 329, 360, 362 n., 366, 419, 527, 575 e n., 577 e n., 578, 579 e n., 580, 581, 585 n., 586 n., 587 n., 591, 592, 616, 658, 703 e n., 714 n., 719, 734, 736, 745 e n., 780 n., 843 n., 874, 914 n., 928, 937, 975 n., 980 n., 981 n., 983 n., 985 e n., 990 n., 1003, 1004, 1010.
Agostino d'Assisi, frate: 359, 361, 370, 371, 373, 944, 949, 952, 956, 957, 958.
Agostino (Pseudo): 742 n.
Ahern John: 1008.
Alano di Lilla: 67, 905 e n., 924 e n., 925, 940, 973 e n., 975 n.
Alarcón Enrique: 207 n., 328 n.
Alberico da Romano: 258, 260.
Albertazzi Marco: 622 n.
Alberti Rafael: 857.
Alberto I d'Asburgo, imperatore: 565.
Alberto della Piagentina: 604 n.
Alberto di Sassonia: 75 n., 82.
Alberto Magno: 46 n., 49 n., 74, 76 n., 78, 79, 83, 161, 201 n., 223 n., 232, 284 e n., 285 n., 287 e n., 290, 291 e n., 295, 301, 305, 320, 356 n., 357, 362, 371, 373, 411 e n., 424, 439, 460, 593, 667, 685, 702 n., 720, 835 n., 844 n., 880, 981, 986 n., 991 n., 1000, 1010.
Alberto Parvus: 83.
Albini Giuseppe: 607 n.
Alboino della Scala: 498 n., 499 n.
Albumasar: vd. Abû Ma'shar.
Alessandro, vescovo di Feltre: 262 n.
Alessandro III, papa: 377.
Alessandro di Hales: 721.
Alessandro Magno, re di Macedonia: 667.
Alessandro Severo, imperatore: 794 n.
Alessio Gian Carlo: 431 n., 433 n., 434 n., 435 n., 490, 805 n., 968 e n.
Alexander Pedro Max: 620 n.
Alfano Giancarlo: 510 n.
Alfonso d'Aragona, re di Napoli: 512 n.
Alfragano (al-Farghāni): 160, 384 n., 389, 473, 666.
Alighiero I: 450, 454, 455, 468.
Almeone, person. mitol.: 128.
Alonzo Giuseppe: 566 n., 970.

* L'indice accoglie i nomi degli autori antichi e moderni, dei personaggi storici e di finzione (personaggi letterari, mitologici, ecc.) citati in tutte le sezioni del volume (testo, note, citazioni in infratesto, ecc.). Ogni nome è seguito dai numeri di pagina in cui occorre, disposti in ordine topografico. Per ragioni di economia e fruibilità dell'Indice non sono indicate le occorrenze del nome di Dante Alighieri. Sono inoltre escluse le occorrenze di Beatrice, che ricorre con grande frequenza.

INDICE DEI NOMI

- Alpetragio: 804 e n.
 Alrahim Ahmed H.: 78 n.
 Altieri Biagi Maria Luisa: 66 n.
 Aman Émile: 581 n.
 Ambrogio, santo: 295, 479, 679 e n., 732, 733 n.
 Ambrosini Riccardo: 491 n., 496 n., 515 n.
 Amiclate, person. della *Pharsalia*: 342, 343 n.
 Amico dell'*Ottimo*: 502 n.
 Anacleto (Cleto), papa: 793, 794 e n.
 Anania, person. bibl.: 747, 748, 751, 752, 753.
 Anastasio, papa: 210.
 Anchise, person. mitol.: 173, 440, 441 e n., 443, 445, 461, 479, 521.
 Andenna Giancarlo: 589 n.
 Andreoli Raffaello: 822 n.
 Anfiarao, person. mitol.: 128, 463 e n.
 Angelica, person. dell'*Orlando furioso*: 924.
 Angelitti Filippo: 835 n.
 Angelo Clarenò: 361 n.
 Angelus Silesius (Johann Scheffler): 925 n.
 Anna, santa: 949, 965, 966.
 Annibale: 173, 177, 796 e n.
 Annoni Carlo: 254.
 Anonimo di Erlangen: 313 n.
 Anselmi Gian Mario: 87 n., 941.
 Anselmo d'Aosta, santo: 209 e n., 215, 362, 371, 722, 932.
 Antonelli Armando: 304 e n.
 Antonelli Roberto: 809, 810 n., 918 n.
 Antonino Pio, imperatore: 794 n.
 Antonio Abate, santo: 651, 881 n., 887, 888.
 Antonio Pelacani da Parma: 304 e n.
 Apian Peter (Apianus): 76 n.
 Apollo: 27, 28, 35, 37, 38, 39, 41, 42, 47, 50, 61, 62, 390 n., 391, 513, 518, 650, 663, 859, 860 n., 861, 895, 983.
 Apollonio Mario: 254.
 Apollonio Rodio: 63.
 Apuleio Lucio: 1010.
 Aracne, person. mitol.: 157.
 Ardissino Erminia: 94 n., 97 n., 109 n.
 Ardizzone Maria Luisa: 232 n., 289 n., 370 n.
 Ariani Marco: 30 n., 31 n., 32 n., 34 n., 35 n., 36 n., 38 n., 39 n., 40 n., 41 n., 43 n., 44 n., 45 n., 46 n., 52 n., 56 n., 59, 60, 67 n., 193 n., 212 n., 253, 294 n., 329 n., 351, 393 e n., 397 n., 431 n., 434 n., 441 n., 443 n., 452 n., 490, 516 n., 648 n., 671 n., 673 n., 674 n., 676 n., 677, 684 n., 685 n., 702 n., 704 n., 705 n., 713 n., 718, 720, 746, 754 n., 895 n., 898 n., 901 n., 902 n., 903 n., 905 n., 906 n., 907 n., 908 n., 909 n., 911 n., 913 n., 917 n., 926 e n., 929 n., 932 n., 943 e n., 946 n., 977 n., 981 n., 997 n., 1005 n., 1008.
 Arianna, person. mitol.: 389 e n.
 Ariemma Enrico Maria: 188 n.
 Ariew Roger: 81.
 Ario di Alessandria: 403, 404.
 Aris Marc-Aeilko: 84, 901 n.
 Aristotele: 32, 44 n., 45, 51, 60, 66 e n., 70, 72, 76 n., 77, 83, 114 e n., 126 e n., 135, 155, 217, 223, 225, 232, 246, 250, 280 n., 287 n., 294, 297, 305, 306, 310, 400, 404, 411, 468, 477, 523, 524, 588 e n., 685, 711 n., 764, 784, 810, 823 e n., 824, 830 e n., 872 n., 874, 907 n., 929, 941, 980 e n., 1009.
 Armstrong Arthur Hilary: 77 n.
 Arnaldez Roger: 81.
 Arnaldi Girolamo: 163 n., 186 n., 236 e n., 237 e n., 245 e n., 251 n., 268, 474 n., 499 n., 500 n., 507 n.
 Arnaud-Lindet Marie-Pierre: 295 n.
 Arnaut Daniel: 229, 554, 556, 647, 878 e n.
 Arrigo III, imperatore: 636.
 Arrigo VII, imperatore (Enrico VII di Lussemburgo): 166 n., 181, 193, 241, 256, 406, 407, 461, 506, 727, 796, 915.
 Arrigo Mainardi: 484.
 Asin Palacios Miguel: 539 n., 654 n., 664 n., 805 n.
 Asor Rosa Alberto: 290 n., 516 n., 572 n., 679 n.
 Assunto Rosario: 993 e n.
 Astrea, person. mitol.: 624.
 Attanasio, santo: 711 n.
 Atteone, person. mitol.: 678 n.
 Atturo Valentina: 1008.
 Auerbach Erich: 62 n., 106 e n., 208 n., 318 e n., 325 e n., 326, 327 n., 342 n., 344 n., 408, 409 e n., 824 n., 827 n., 956 n., 971 e n., 973 n., 975 n.
 Aurigemma Marcello: 388 n., 390 n., 394 n., 396 n., 802 n.
 Avalor d'Arco Silvio: 483 n.
 Averroè (Ibn Rushd): 65, 69, 70 e n., 72, 74, 76 n., 81, 82, 83, 161, 298, 311, 312, 411, 825, 923, 941.
 Aversano Mario: 347 n., 858, 859 e n., 860 n., 861 e n., 862 e n., 865, 867 e n., 877 n., 883 e n., 884.
 Avicenna (Ibn Sina): 78, 79, 219 e n., 396 e n., 460, 892, 1004.
 Azzetta Luca: 73 n., 151 n., 342 n., 778 n., 785, 817 n., 948 n., 952 n., 957 n., 958 n., 960 e n., 974 n., 975 n., 996 n., 1010.
 Azzo VIII d'Este: 244.

INDICE DEI NOMI

- Bacchelli Riccardo: 971 n.
 Bacco: 390.
 Bacon Francis: 930.
 Baio Michele (Michel de Bay): 586.
 Baldelli Ignazio: 239 n., 240 e n., 317 n., 330 e n.
 Baldi Agnello: 319 n., 344 n.
 Baldo d'Aguglione: 475.
 Balzac Honoré de: 303.
 Bambeck Manfred: 253, 448 n., 565 n., 736, 741 n., 877 n., 975 n.
 Bandini Fernando: 696 n.
 Bannwart Clemens: 711 n., 1001 n.
 Baraldi Francesca: 566 n.
 Barański Zygmunt G.: 70 n., 82, 322 n., 329 n., 374 n., 450 n., 527 n., 589 n., 642 n., 646 n., 653 n., 654 n., 655 n., 661 n., 665 n., 679 n., 876 n.
 Barberi Squarotti Giorgio: 500 n., 534 n., 605 n.
 Barbet Jeanne: 721.
 Barbi Michele: 143 n., 247 n., 404, 601 n., 602 n., 663 e n., 775 n., 785, 791 n., 793 n., 802, 807 e n., 827 n.
 Barbiellini Amidei Beatrice: 854 n.
 Barblan Giovanni: 672 n., 720.
 Barbone Alessandro: 45 n.
 Barchiesi Marino: 28 n.
 Barlozzini Guido: 765 n., 770 n., 771 n.
 Barnes John C.: 67 n., 227, 474 n., 485 n., 969.
 Barolini Teodolinda: 29 n., 254, 307 n., 329 n., 407, 528 n., 740 n., 853 n., 941.
 Bartesaghi Paolo: 350.
 Barthélemy Dominique: 163 n.
 Bartoli Vittorio: 526 n.
 Bartolomeo Anglico: 439 e n., 440, 448 e n.
 Bartolomeo da Bologna: 396 n., 439 n., 674 e n., 905 n., 1010.
 Bartolomeo della Scala: 498 e n., 499 n.
 Bartuschat Johannes: 250 n.
 Basile Bruno: 66 n., 297 n., 448 n., 545 n.
 Basilio di Cesarea, santo: 222 e n.
 Batard Yvonne: 63 n.
 Battaglia Salvatore: 528 n., 684 n.
 Battaglia Ricci Lucia: 61 n., 315 n., 317 n., 318 n., 327 n., 344 n., 351, 539 n., 545 n., 547 n., 551 n., 552 e n., 672 n., 704 n., 720, 741 n., 852 n., 853 n., 911 n.
 Battistini Andrea: 516 n., 517 n., 526 n., 564 n., 590, 600 n., 602 n.
 Battistoni Giorgio: 198.
 Baudelaire Charles: 938 e n.
 Bausi Francesco: 286 n., 289 n., 293 n., 295 n., 309 n., 321 n., 323 n., 324 n., 331 n., 344 n., 358 n., 359 n., 370 n., 371 n., 675 n.
 Bazan Bernardo Carlos: 84, 289 n., 298 n.
 Beatrice d'Angiò: 235.
 Beccarisi Alessandra: 291 n.
 Beda il Venerabile, santo: 176, 296, 371, 374, 448 n.
 Beierwaltes Werner: 77 n.
 Belacqua: 528.
 Belisario Flavio: 167, 170, 171, 202 n.
 Bellarmino Roberto: 66.
 Bellincione Berti: 454, 487, 488.
 Bellini Enzo: 48 n., 397 n., 408 n., 905 n., 922 n., 990 n.
 Bellomo Saverio: 900 n., 914 n.
 Bellone Luca: 861 n.
 Belo, person. mitol.: 271.
 Bemrose Stephen: 76 n., 849 n., 876 n., 1008.
 Benassuti Luigi: 784.
 Benedetto, santo: 323, 362 n., 458, 619, 620, 621, 625, 626, 632, 634, 637, 640, 641, 649, 650, 651, 652, 653, 654, 655, 656, 657, 658, 659, 660, 664, 665, 670, 928, 949, 956, 957 n.
 Benedetto XII, papa: 1000.
 Benedetto Accolti: 609 n.
 Benfell Stanley V.: 740 n., 945 n.
 Beniamino, person. bibl.: 953.
 Benucci Alessandro: 676 n., 677 n.
 Benvenuto Rambaldi da Imola: 44, 65 n., 113 e n., 127 e n., 185, 202, 205 n., 230 e n., 231 n., 258, 259 e n., 269, 270 e n., 274 e n., 280 n., 303, 307, 346 e n., 369 n., 424, 428 n., 464, 492 n., 546 n., 626 e n., 646 e n., 656, 657 n., 661 e n., 669, 759, 765, 785, 786, 802, 829 n., 863, 940, 949 e n., 950, 957, 958 n., 963 e n., 964 e n.
 Berend Nora: 591.
 Bernardino da Siena, santo: 610.
 Bernardo, santo: 100, 325, 359, 362, 378, 606, 652, 687, 691, 703 e n., 713, 714 n., 717 n., 719, 720, 778, 807, 823, 867 n., 910, 914, 921, 928 e n., 936, 944, 946, 947, 948, 949, 950, 951, 952, 955, 957, 958, 960, 961, 962, 963, 964, 965, 967, 968, 969, 971, 972, 973, 980 n., 981 e n., 983 n., 986 n., 990 e n., 991 n., 1005.
 Bernardo Aldo S.: 492 n., 941.
 Bernardo di Quintavalle: 309 n., 334, 343, 357.
 Bernart de Ventadorn: 607 e n., 681.
 Berniero di Nivelles: 300.
 Berra Claudia: 504 n.
 Bertagni Renzo: 800 e n., 801 n., 805 n., 919 n.
 Bertalozzi Raffaella: 490.

INDICE DEI NOMI

- Bertini Malgarini Patrizia: 460 n., 526 n.
 Bertoldi Alfonso: 315, 347 n., 352 e n., 363 e n.
 Bertolini Marco: 223 n.
 Bertolucci Attilio: 920.
 Bertolucci Pizzorusso Valeria: 490.
 Bertran de Born: 556.
 Besomi Ottavio: 72 n.
 Betsabea, person. bibl.: 292.
 Bettarini Rosanna: 932 n.
 Beukers Clemens Maria: 585 n.
 Bevereni Del Santo Maria Grazia: 102 n.
 Bezzola Reto Raduolf: 790 n., 796 n., 810 n.
 Biagioli Giosafatte: 784.
 Bianchi Luca: 84, 288 e n., 300 n., 307 n., 308 n.,
 360 n., 370 n.
 Bianchini Simonetta: 525 n.
 Biard Joël: 568 n., 591.
 Biller Peter: 474 n.
 Billot Louis: 581.
 Binni Walter: 86 n., 431 n., 434 n., 441 n., 444 n.,
 450 n., 915 n.
 Al-Biruni: 77 n.
 Blanco-Jiménez José: 68 n., 490.
 Blume Dieter: 81.
 Blumenkranz Bernahard: 206 n.
 Boccaccio Giovanni: 83, 202, 304 n., 468, 512,
 609 n., 637, 656, 852 n., 882 e n., 887.
 Boezio Anicio Manlio Torquato Severino: 30
 n., 32, 51, 60, 133 e n., 210 e n., 211, 212, 223 n.,
 296 e n., 308, 311 e n., 335, 371, 375, 376, 377, 411,
 457 e n., 458, 462, 482, 491, 508 n., 520, 526, 527,
 604 e n., 643, 645, 655, 712 n., 869, 968 n., 984 e
 n., 986 n., 990, 994 n., 1010.
 Boezio di Dacia: 300, 303, 304 e n.
 Boillet Elisa: 433 n.
 Boitani Piero: 63 n., 64 n., 75 n., 79 n., 227, 320 e
 n., 374 n., 407, 516, 524 n., 525 n., 528 n., 534 e
 n., 540, 855 e n., 859 e n., 861 e n., 864 n., 865,
 867 e n., 868 e n., 869 e n., 874 n., 880 e n., 881
 e n., 888 n., 889 n., 972 n., 991 n., 1004 n., 1011.
 Bollati Milvia: 512 n.
 Bollini Paolo: 61 n., 101 n., 102 n.
 Bologna Corrado: 304 n., 687 e n., 688 n., 709 n.,
 824 e n., 863 e n., 895 n., 896 n., 897, 898 n., 906
 n., 916 n., 921 n., 923 n., 931 n., 940 n., 986 n.,
 1011.
 Bonaccorsi Giuseppe: 207 n.
 Bonagiunta Orbicciani da Lucca: 111, 232, 289
 n., 755.
 Bonaiuti Gianluca: 80 n.
 Bonaventura Arnaldo: 769 n.
 Bonaventura Berlinghieri: 848.
 Bonaventura da Bagnoregio, santo: 59, 72, 91 n.,
 96 n., 106, 293 e n., 306, 307 n., 316, 317 n., 318,
 321 n., 322 e n., 324, 326 n., 327, 330 e n., 343,
 344, 351, 352, 353, 358, 360 e n., 361 e n., 362, 364
 n., 368, 369 n., 370, 371, 372, 373 e n., 374, 381,
 386, 387, 418 e n., 517 n., 634, 635, 640, 656, 705
 n., 706, 708 n., 711 n., 712 n., 713, 714 n., 720,
 721, 877, 880, 976, 977, 980 n., 981 e n., 984 e n.,
 985 n., 986 n., 987 n., 989 n., 995 n., 1010.
 Boncompagno da Signa: 191 e n., 968.
 Bondie Dietaiuti: 607 n.
 Bonifacio VIII, papa: 148, 159, 241, 243, 252, 253,
 406, 494, 501, 510, 613, 646, 791 e n., 794, 914,
 919.
 Bonnard Pierre Émile: 330 e n.
 Bono Giamboni: 176.
 Bonora Ettore: 316 n., 317 n., 319 n.
 Bonvin Romaine: 849 n.
 Bordin Michele: 697 n.
 Borges Jorge Luis: 533 n., 546 n., 863 n., 926.
 Borghini Vincenzo: 485 n.
 Borgnet Auguste: 593.
 Borsa Paolo: 504 n.
 Borsellino Nino: 198, 251 n., 490, 770 n., 772 n.,
 786.
 Bosco Umberto: 90 n., 103 n., 104 n., 156, 316 n.,
 325 e n., 339 e n., 344 n., 364 n., 370 n., 391 e n.,
 395 e n., 409 n., 599 n., 603 n., 660 n., 682 n., 711
 n., 769 n., 787 n., 788 n., 790 n., 792 n., 794 n.,
 796 n., 797 n., 798 n., 799 n., 805 n., 819 n., 838
 n., 841 n., 858, 864 n., 865, 867 e n., 872, 885 n.,
 956.
 Bosone, discepolo di Anselmo d'Aosta: 209.
 Bossuat Robert: 973 n.
 Botterill Steven: 719, 969, 973 n., 974 n., 975 n.
 Bouillard Henri: 592.
 Boureau Alain: 573 n.
 Boyde Patrick: 74 n., 81, 82, 220 e n., 227, 253, 544
 n., 666, 669 n., 907 n.
 Brambilla Ageno Franca: 313 n., 453 n., 736 n.,
 969.
 Branca Vittore: 267 n., 882 n.
 Brandeis Irma: 74 n.
 Brenno, capo dei Galli: 173.
 Breschi Giancarlo: 591.
 Brezzi Paolo: 515 n., 622 n., 636 n.
 Brillì Elisa: 296 n., 452 n., 453 n., 457 n., 478 n.,

INDICE DEI NOMI

- 489 n., 504 n., 505 n., 506 n., 510 n., 521, 526 n., 527 n., 528 n., 529 n.
 Brisso di Eaclea: 403, 404.
 Brownlee Kevin: 513 n., 514 n., 619 n., 729 n., 740 n., 780 n.
 Bruces-Jones John: 227.
 Brufani Stefano: 353 n.
 Brugnoli Giorgio: 179 n., 198, 441 n., 495 n., 566 n., 678 n.
 Brugnolo Furio: 540 n.
 Brunello Arnaldo: 198, 253.
 Brunetti Giuseppina: 31 n.
 Brunetto Latini: 163 e n., 164 e n., 165 n., 166 e n., 168, 169 e n., 174 n., 176 n., 177 e n., 178 e n., 180 e n., 186 e n., 187, 230 n., 372 e n., 374 n., 447, 448, 449, 456, 465, 504, 505, 506, 523, 524, 920, 983.
 Bruni Arnaldo: 671 n., 943 n.
 Bruni Francesco: 253, 500 n., 504 n., 509 n., 511 n., 525, 652, 662.
 Bruto Marco Giunio: 177.
 Bufano Antonietta: 131 n., 132 n., 891 n.
 Bufano Luca: 326 n.
 Buonconte da Montefeltro: 143 n.
 Buondelmonte de' Buondelmonti: 469, 487, 488.
 Burgundio da Pisa: 31 n.
 Burrow John Anthony: 524 n.
 Busby Keith: 746.
 Busnelli Giovanni: 79 n., 221 n., 593, 723 e n., 813 n., 835 n., 845 n.
 Buti Francesco da: vd. Francesco da Buti.
 Buti Giovanni: 793 n., 796 n., 800, 801 n., 805 n., 919 n.
 Butler Cuthbert: 712 n.
- Cacciaguida: 108 n., 138, 156, 201, 270, 319 n., 368, 375, 379, 409 e n., 418, 425, 430, 433 e n., 434, 435, 437, 441, 443, 444, 445, 447, 448, 449, 450 e n., 451, 452, 453, 454, 455 e n., 456, 457, 458, 459, 461, 464, 465, 467, 468, 469, 470, 471, 472, 473, 474, 475, 477, 478, 479, 481, 484, 486, 487, 488, 489, 490, 491, 492, 493, 494, 495, 496, 497, 498 e n., 499, 504, 506, 507, 508, 509 n., 510, 511, 514, 515 n., 516, 517, 519, 520, 521, 522, 523, 524, 525, 526, 527, 528, 529, 534 e n., 535, 538, 539, 540 e n., 541, 542, 552 n., 596, 610, 612, 624, 627, 628 n., 630, 631, 635, 652, 731, 733, 739, 774 n., 775 n., 797, 892.
 Cacciari Massimo: 350, 857 n.
- Caetani Michelangelo: 545 n.
 Caffarelli Enzo: 886 n.
 Caiazzo Irene: 283 n.
 Caino, person. bibl.: 68, 69 e n.
 Calasso Francesco: 291 e n.
 Calcidio: 60, 74, 116, 223 e n., 224 e n., 225 e n., 1010, 1011.
 Calenda Corrado: 497 n., 504 n., 538 n., 540 n., 866 n., 879 n., 884 e n., 886 n., 942 n.
 Callisto I, papa: 793, 794 e n.
 Calma Dragos: 298 n., 304 n.
 Calò Giovanni: 767, 768 n.
 Calvino Italo: 639.
 Cam, person. bibl.: 214.
 Camerino Giuseppe Antonio: 599 n., 603 n.
 Camillo Marco Furio: 581 n.
 Campanelli Maurizio: 500.
 Canetti Luigi: 343 n., 366 n., 367 n., 369 n., 380.
 Canettieri Paolo: 501 n.
 Cangrande della Scala: 27 n., 32 n., 35, 77, 80, 261, 267, 268, 304, 461, 495, 499 e n., 500 e n., 503, 507 n., 509 n., 554, 557, 703, 747 n., 820, 821 n., 928, 929, 984, 991, 1010.
 Canio: 311.
 Cannavò Giuseppe: 227, 593, 807 n., 969.
 Cano Melchior: 581 n.
 Capaneo: 463.
 Capéran Louis: 586 e n., 592.
 Capetti Vittorio: 534 n.
 Cappi Davide: 498 n.
 Caproni Giorgio: 938 e n.
 Carapezza Sandra: 790 n.
 Cardellino Lodovico: 407.
 Cardini Franco: 591.
 Cardona Giorgio Raimondo: 922 n.
 Carducci Giosue: 601 n., 609 n.
 Carinci Nicola: 814 n.
 Carlo I d'Angiò, re di Sicilia: 190, 191, 192, 193, 196, 239 e n., 244, 377.
 Carlo II d'Angiò, detto lo Zoppo, re di Sicilia: 191 n., 192, 193, 235, 237 n., 239, 240, 241, 244, 253, 566.
 Carlo di Valois: 243, 486.
 Carlo Magno, imperatore: 166, 186 e n., 187, 189, 191, 192, 205, 451, 473, 476, 497 n., 528.
 Carlo Martello: 152 n., 218, 233, 234 e n., 235 e n., 236, 237 e n., 238 e n., 240, 241, 242, 244, 245, 246, 247, 249, 250, 251 e n., 252, 253, 255, 256, 257, 262, 383, 541, 556, 566, 594, 612, 628 n.

INDICE DEI NOMI

- Carlo Roberto d'Angiò, re d'Ungheria: 235, 241, 255, 566.
 Caronte, person. mitol.: 111.
 Caroti Stefano: 591.
 Carozzi Claude: 67 n., 210 n.
 Carpi Umberto: 108 n., 450 n., 460 n., 462 n., 485 e n., 491 n., 498 n., 501 n., 528 n., 557.
 Carrai Stefano: 198, 504 n.
 Carrega Annamaria: 566 n.
 Carrozzi Luigi: 577 n.
 Carruthers Mary: 944 n.
 Carsaniga Giovanni: 598 e n.
 Casadei Alberto: 32 n., 155, 499 n., 522 n., 523 n., 557.
 Casagrande Carla: 606 n., 621 n., 781 n., 1008.
 Casagrande Gino: 401 n., 785.
 Casella: 233.
 Casella Mario: 104 e n., 534 n., 754 n., 950.
 Casini Tommaso: 143 n., 247 n., 404, 600 e n., 601 n., 602 n., 775 n., 785, 791 n., 793 n.
 Cassio Caio Longino: 177.
 Cassiodoro Flavio Magno Aurelio: 182, 547 n.
 Castellani Arrigo: 598 n.
 Castore, person. mitol.: 661 e n., 802.
 Cathala M.R.: 711 n., 900 n.
 Catilina Lucio Sergio: 173 e n., 176 n., 180, 579, 580 n.
 Catone Marco Porcio, l'Uticense: 106, 416.
 Cattermole Carlota: 197 n., 250 n., 676 n.
 Cavalcante Cavalcanti: 360, 465, 848.
 Cavalcanti Guido: 81, 540 n., 755, 763, 798 n., 842 e n., 923 e n., 941.
 Cavallini Giorgio: 229 n., 783.
 Cavedoni Celestino: 974 n.
 Cavicchioli Sonia: 433 n.
 Cecchini Enzo: 729 n.
 Cecco d'Ascoli: 622 n.
 Cecilia Adolfo: 599 n.
 Celestino III, papa: 476.
 Celestino V, papa: 237.
 Cella Roberta: 198.
 Celotto Vittorio: 502 n.
 Cenne da la Chitarra: 264 n.
 Cerbo Anna: 534 n.
 Cerboni Baiardi Giorgio: 714 n., 903 n., 981 n.
 Cerri Giovanni: 970.
 Cerveri de Girona: 681.
 Cesare Caio Giulio: 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 184, 188, 342, 343, 465, 475, 577, 678.
 Cesari Antonio: 92 e n., 516 n., 598 n., 604 n., 605.
 Cesi Federico: 66 e n.
 Cestaro Gary P.: 876 n.
 Charity Alan Clifford: 67 n.
 Châtillon Jean: 982 n.
 Chellini Riccardo: 476 n., 485 n.
 Chenu Marie-Dominique: 709 n.
 Cherchi Paolo: 198, 350, 407.
 Chevallier Philippe: 60, 719, 895 n.
 Chiara d'Assisi, santa: 94 n., 99, 102 e n.
 Chiarenza Mills M.: 492 n., 515 n., 518 n.
 Chiari Alberto: 61 n., 99 n., 154, 316 n.
 Chiarini Eugenio: 499 n.
 Chivacci Leonardi Anna Maria: 73 n., 78 n., 93 e n., 104 n., 114 n., 122 e n., 124 n., 154, 180, 202 n., 205 n., 219 n., 286 n., 325 n., 335 e n., 363, 378, 380, 382 e n., 393 n., 416 n., 424, 435 n., 495 n., 545 n., 547 n., 567 n., 593, 594 n., 602, 608, 625 n., 653 n., 663 e n., 694, 711 n., 723 n., 724 e n., 741 e n., 763 n., 779 n., 787 n., 788 n., 790 n., 791 n., 792, 793 n., 794 n., 797 n., 798 n., 801 n., 803 e n., 804 n., 805 n., 808 e n., 810, 860 n., 870 e n., 876 n., 877 e n., 879, 880 n., 888 e n., 906 n., 932 n., 933 n., 947 e n., 956 n., 958 n., 1010.
 Chiecchi Giuseppe: 490.
 Chierici Joseph: 534 n., 550 n.
 Chiesa Paolo: 155, 529 n.
 Chiffolleau Jacques: 291 n.
 Chimenz Siro Amedeo: 90 n., 363 n., 608, 753 n., 779 n., 785, 845 n., 889 e n., 971 n.
 Chisena Anna Gabriella: 678 n.
 Chiusano Ialo A.: 937 n.
 Chrétien de Troyes: 466.
 Christe Yves: 849 n., 853 n.
 Ciabattoni Francesco: 64 n.
 Ciacco dell'Anguillara: 99, 270, 505, 506, 528.
 Cianghella della Tosa: 108 n., 454.
 Ciardi John: 556.
 Ciavolella Massimo: 622 n.
 Ciccio Carmelo: 198, 566 n.
 Cicchitto Leone: 364 n.
 Ciccuto Marcello: 164 n.
 Cicerchia Niccolò: 609 n.
 Cicerone Marco Tullio: 60, 195 n., 223 n., 235 e n., 296, 336, 468, 479, 518, 664, 712 n.
 Cicerone (Pseudo): 40 n.
 Cincinnato Quinto: 173, 454.
 Cino da Pistoia: 521, 536 n., 540 n.
 Cimabue: 523.

INDICE DEI NOMI

- Cioffari Vincenzo: 249 n., 438 n.
 Cipolla Carlo: 267 n.
 Ciprandi Silvano: 407.
 Cipriani Nello: 579 n.
 Cipriano di Cartagine: 273.
 Circe, person. mitol.: 807.
 Claude di Seyssel: 581.
 Clemente V, papa: 241, 253, 506, 646, 796, 914, 919.
 Clemente Alessandrino: 585 n.
 Clemenza d'Asburgo: 234, 235, 239, 255, 594.
 Cleopatra: 177, 180.
 Cleto: vd. Anacleto, papa.
 Climene, person. mitol.: 492.
 Clio, person. mitol.: 548 n.
 Cofano Domenico: 596 n.
 Coglievina Leonella: 239 n., 538 n., 607 n., 962 n.
 Colaiacomo Claudio: 930 n.
 Colicchi Calogero: 364 n., 802 n.
 Colish Marcia Lillian: 292 n.
 Collo Paolo: 937 n.
 Colombo Manuela: 100 e n., 684 n., 712 n.
 Consoli Cinzia: 853 n.
 Consoli Domenico: 400 n., 770 n.
 Contarini Silvia: 924 n.
 Conte Alberto: 870 n.
 Conte Silvia: 167 n.
 Contini Gianfranco: 82, 378 n., 497 n., 505 n., 813 e n., 816 n., 818 e n., 824 e n., 827 e n., 828 e n., 829, 852 n., 863 n., 874 n., 927, 932 n., 1011.
 Coppo di Marcovaldo: 847, 851 e n., 852 n.
 Corbin Henry: 67 n.
 Cornelia: 454.
 Cornelio, santo: 583 n.
 Cornieri Davide: 746.
 Cornish Alison: 81, 543, 544 n., 859 n.
 Corradino di Svevia, re di Sicilia: 244.
 Corrado III di Svevia, re: 455, 456, 462, 733.
 Corrado Massimiliano: 199, 780 n.
 Corsi Giuseppe: 66 n.
 Corso Donati: 108 e n., 110, 501.
 Corti Maria: 67 n., 104 n., 232 e n., 299 n., 304 n., 309, 310, 788 n.
 Coşeriu Eugeniu: 872 n.
 Cosmo Giuseppe: 66 n.
 Cosmo Umberto: 286 n., 338 n., 354, 369 n., 372 e n., 668 n., 698 n., 711 n., 814 n., 971 n.
 Costa Gustavo: 431 n., 437 n.
 Costa Iacopo: 308 n., 313 n.
 Costantino, imperatore: 162, 165, 166, 168, 186, 601, 602, 603.
 Costantino da Orvieto: 366, 369.
 Costanza d'Altavilla, imperatrice: 102 e n., 104 e n., 105, 107, 108 e n., 110, 112, 124, 125, 126, 127, 139, 140, 142, 148, 318, 475.
 Costanza di Hohenstaufen: 193.
 Cottignoli Alfredo: 198.
 Courcelle Pierre: 296 n.
 Cowling David: 923 n.
 Cracco Giorgio: 258 n.
 Cremonini Cesare: 69 n.
 Crespo Roberto: 940.
 Creusa, person. mitol.: 271.
 Crimi Giuseppe: 449 n.
 Crispolti Filippo: 362 n.
 Cristaldi Sergio: 75 n., 354 n., 374 n., 906 n., 945 n.
 Cristiani Marta: 45 n., 223 n., 844 n.
 Cristini Ermanno: 579 n.
 Crivelli Tatiana: 63 n., 104 n., 941.
 Croce Benedetto: 154, 234 n., 242 e n., 290 e n., 340 n., 383 e n., 384 e n., 388 e n., 607 e n., 812, 813 n., 814 e n., 815 e n., 942 n., 971 n.
 Croce Franco: 594 n., 596 n.
 Crombie Alstair Cameron: 72 n.
 Crowe M.B.: 70 n.
 Crupi Vincenzo: 407.
 Cruz Hernandez Miguel: 76 n.
 Cuini Carlo: 746.
 Cumont Franz: 283 n.
 Cunizza da Romano: 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263 n., 264, 266, 267, 268, 269, 270 n., 271, 277, 383.
 Cupido: 228, 229 n.
 Cura Curá Giulio: 861 n.
 Curione Gaio Scribonio: 181 e n.
 Cursietti Mauro: 861 n.
 Curtius Ernst Robert: 61 n., 63 n., 343 n., 516 n., 705 n., 827 n., 987 n., 991 n.
 Cusano Nicola: 844 n.
 Cuzzilla Tony: 969, 970.
 D'Agostino Alfonso: 865 n.
 Dahan Gilbert: 206 n.
 Dal Bianco Stefano: 596 n.
 D'Alfonso Rossella: 59.
 D'Alverny Marie-Thérèse: 328 n.
 Dama di Malehaut: 465, 466, 467 e n.
 D'Ancona Costa Cristina: 59, 77 n., 81.
 Danelon Fabio: 327 n.

INDICE DEI NOMI

- D'Angelo Edoardo: 188 n.
 Daniele, profeta: 115, 203 n., 393, 890, 891.
 Daniello Bernardino: 62 n., 92 n., 202, 205 n., 783, 818, 962 e n.
 Daur Kalus-Detlef: 576 n.
 David Michel: 746.
 Davide, person. bibl.: 164 n., 203, 204 e n., 292, 345, 377, 402, 433 n., 540 n., 601, 602, 605, 606, 740, 954.
 Davies Oliver: 67 n.
 Davis Charles Till: 170 n., 354 n.
 Davy Marie-Madeleine: 719.
 de Aldama Celia: 197 n., 250 n., 676 n.
 De Bartholomaeis Vincenzo: 192 n.
 De Bello Raffaele: 594 n., 601 n.
 Debenedetti Giacomo: 925 e n.
 De Benedetti Stow Sandra: 534 n.
 Dedalo, person. mitol.: 248.
 Deen Schildgen Brenda: 438 n., 449 n., 565 n.
 De Gregorio Vincenzo: 856 n.
 De Laude Silvia: 82, 927 n.
 Delcorno Branca Daniela: 466 n.
 Delcorno Carlo: 102 n., 317 n., 356 n., 540 n., 856 n.
 Del Giudice Pasquale: 378 n.
 Delhay Philippe: 292 n.
 De Libera Alain: 77 n.
 Dell'Aquila Michele: 251 n.
 Della Terza Dante: 108 n., 319 n., 322 n., 433 n., 646 n.
 Della Valle Valeria: 886 n.
 Delle Donne Roberto: 511 n.
 Del Lungo Isidoro: 601 n., 603.
 del Monte Alberto: 887 n.
 Del Popolo Concetto: 250, 756 n.
 Del Punta Francesco: 568 n.
 De Lubac Henri: 679 n., 705 n.
 Del Vento Christian: 242 e n., 243 n.
 De Marchi Pietro: 708 n., 718.
 De Matteis Giuseppe: 517 n.
 De Michelis Ida: 499 n., 945 n.
 Democrito: 310, 311.
 Demofonte, person. mitol.: 271.
 Denzinger Heirinch: 711 n.
 Deogratias (destinatario di una lettera di Agostino): 576.
 De Poli Luigi: 525 n.
 de Rachelwitz Mary: 939 n.
 De Robertis Domenico: 100, 239 n., 538 n., 607 n., 947 n., 962 n.
 De Robertis Teresa: 497 n.
 Derrida Jacques: 557.
 De Sanctis Francesco: 291, 408, 460 e n., 496, 497 n., 925.
 De Santis Luca: 585 n.
 Desiderio, re dei Longobardi: 186 e n.
 de Tonquédec Joseph: 80 n.
 De Vincentiis Amedeo: 687 n.
 Dezingher Henry: 1001 n.
 d'Hoine Pieter: 592.
 Diana: 678, 859, 861.
 Di Benedetto Virgilio: 803 n.
 Di Biase Carmine: 263 n.
 Didi-Huberman Georges: 923 n.
 Didone, person. mitol.: 228, 229 n., 230, 271.
 Di Fonzo Claudia: 199, 655 n., 941.
 Di Giannatale Giovanni: 367 n.
 Di Gregorio Francesco: 698 n., 739 n.
 Dillon Wanke Matilde: 947 n.
 Diomede, person. mitol.: 657.
 Dione, person. mitol.: 228, 665, 666.
 Dionigi, re del Portogallo: 566.
 Dionigi Areopagita (Pseudo): 29 n., 30 n., 31 e n., 36 e n., 37, 39, 41 e n., 42 n., 43 e n., 44 n., 46 n., 48 n., 49, 50, 51, 53, 78, 212 e n., 221 n., 232, 287, 294, 357, 371, 397 n., 586 n., 702 n., 713, 714 n., 718, 721, 722, 754 n., 760, 785, 829, 843, 844 e n., 845 e n., 849, 850, 885, 894 e n., 895, 896 e n., 897, 899 n., 900 n., 902 n., 903 n., 904 n., 905 n., 906 n., 907 n., 908, 910 e n., 911 n., 922 e n., 929, 974 e n., 979, 980 n., 981 n., 982 n., 983 n., 984, 985 e n., 986 e n., 987 e n., 988 n., 989 n., 990 e n., 991 n., 992 n., 994 e n., 995 e n., 996 n., 999 n., 1000, 1001 e n., 1004, 1005, 1007, 1010, 1011.
 Dionisi Gian Jacopo: 498 n.
 Dioscoride Pedanio: 376, 439.
 Di Pasquale Barbanti Maria: 59.
 Di Pino Guido: 813 n.
 Di Scipio Giuseppe C.: 699 n., 954 n., 969.
 Diurni Giovanni: 511 n.
 Dodd Tony: 70 n.
 Dodds Eric Robertson: 77 n.
 Doglio Maria Luisa: 947 n., 948 n., 954 n., 961, 963 n.
 Dolfi Anna: 671 n., 943 n.
 Domenico Cavalca: 272 n.
 Domenico di Guzmán, santo: 260, 290, 307 n., 317 n., 318, 319 e n., 320, 321 e n., 322, 323 e n., 324, 325, 327, 328 e n., 330 e n., 334, 338 e n., 339, 341, 348, 349, 350, 351, 352, 354, 355, 356 e n., 357, 358, 360, 362 e n., 363, 364 e n., 365 e n., 366, 367

INDICE DEI NOMI

- e n., 368, 369, 372, 373, 379, 380, 385, 386, 387 n., 406, 407, 458, 634, 649, 706, 956, 957 e n.
- Domini Donatino: 199.
- Domiziano, imperatore: 794 n.
- Donadoni Eugenio: 108, 109 n., 768 n., 784.
- Donati Piccarda: vd. Piccarda Donati.
- Donati Silvia: 568 n.
- Donato Elio: 295 n., 371, 372 e n.
- D'Onghia Luca: 342 n.
- Donnini Mario: 360 n.
- Dornetti Vittorio: 887 n.
- D'Ovidio Francesco: 862 n.
- Dreyer Mechthild: 84.
- Dronke Peter: 52 n., 308 n., 310 n., 409 n., 415 n., 422 n., 428 n., 678 n., 720, 905 n., 971 e n., 975, 990 n., 991 n., 1011.
- Drossaart Lulofs Hendrik Joan: 1009.
- Drusi Ricardo: 231 n., 433 n.
- Duchet-Suchaux Monique: 982 n.
- Duhem Pierre: 81.
- Dumeige Gervais: 100 n., 722, 1010.
- Duméry Henry: 705 n.
- Dumol Paul Arvisu: 62 n.
- Dunbanin Jean: 192 n.
- Duns Scoto Giovanni: 307 n., 572, 843.
- Dupuis François: 206 n.
- Durighetto Roberto: 566 n.
- Durling Ronald M.: 160.
- Dwyer Mary E.: 59.
- Ecberto di Scöna: 931, 932 n.
- Eco, person. mitol.: 356 e n.
- Eco Umberto: 534 n., 705 n., 925 e n., 949 e n.
- Edoardo I, re d'Inghilterra: 565.
- Eta, person. mitol.: 63.
- Egan Margarita: 269 n.
- Egenter Richard: 719, 720.
- Egidio, confratello di san Francesco: 343, 357, 656.
- Egidio Romano: 566, 568 e n., 570 e n., 571 e n., 572, 593, 605 n., 780.
- Eleonora, figlia di Carlo II d'Angiò: 196.
- Eleonora Berlinghieri: 196.
- Elia, profeta: 338 n., 513 n., 890.
- Eliot Thomas Sterne: 930 e n., 937 e n.
- Elisabetta, person. bibl.: 499.
- Eliseo, fratello di Cacciaguida: 455.
- Eliseo, person. bibl.: 206, 401.
- Elwert Wilhelm Theodor: 202 n.
- Emerson Richard K.: 945 n.
- Encelado, person. mitol.: 239 n.
- Endress Gerhard: 81.
- Enea: 35, 38, 157, 162, 163, 164 e n., 165, 168, 172, 173, 176 n., 178, 187, 205, 405, 440, 441 e n., 442, 443, 445, 461, 468, 479, 521, 588, 601, 602, 604, 605, 708, 747, 829.
- Enoch: 338 n.
- Enrico II di Lusignano, re di Cipro e di Gerusalemme: 566.
- Enrico III, re d'Inghilterra: 196.
- Enrico VI di Svevia, imperatore: 108 n.
- Enrico VII di Lussemburgo: vd. Arrigo VII, imperatore.
- Enrico d'Avanches: 340 n.
- Enrico di Gand: 572.
- Enrico di Susa, detto l'Ostiense: 358 n.
- Eolo: 836 n.
- Eracle, person. mitol.: 271.
- Esaú, person. bibl.: 248, 654, 953.
- Esichio (destinatario di una lettera di Agostino): 591.
- Esposito Enzo: 699 n.
- Esposito Paolo: 179 n., 188 n.
- Estio (Hest Willem Hessels): 586.
- Étienne Tempier, vescovo: 70, 300.
- Ettore: 174.
- Euclide: 825 n.
- Europa, person. mitol.: 380., 800, 801.
- Eusebi Mario: 878 e n.
- Eusebio di Cesarea: 468, 777 n.
- Eustazio: 222 e n.
- Eustrazio di Nicea: 313 n.
- Eutichio: 202, 210.
- Eva, person. bibl.: 215 e n., 225, 226, 928, 949, 952, 953, 954.
- Ezechia, person. bibl.: 601 e n., 602.
- Ezechiele, profeta: 1011.
- Ezzelino da Romano: 258, 259, 260, 261, 267, 268.
- Fabiani Lorenzo: 940 n.
- Fabio Massimo Quinto: 581 n.
- Fabrizio Gaio Luscino: 579, 580 n., 581 n.
- Faes de Mottoni Barbara: 34 n., 45 n., 591, 880 e n.
- Falkied Unn: 175 n.
- Fallani Giovanni: 412 n., 711 n., 716 n., 763, 853 n.
- Falsembiante, person. del *Fiore*: 301, 302.
- Falzone Paolo: 290 n., 305 n., 306 n., 307 n., 308 n., 1004 n., 1011.

INDICE DEI NOMI

- Faral Edmond: 600 n.
 Faraoni Vincenzo: 596 n.
 Farinata degli Uberti: 465, 492, 505, 508, 594.
 Farris Giovanni: 965 n.
 Fasani Remo: 284 n., 387 n., 391 e n., 393 n., 403 e n., 405 e n.
 Fasolini Diego: 1008.
 Fassò Andrea: 787 n.
 Faustino: 479.
 Favati Guido: 898 n.
 Fazio degli Uberti: 66 e n.
 Fazio dei Morubaldini da Signa: 475.
 Federico I Barbarossa, imperatore: 187.
 Federico I d'Asburgo: 191.
 Federico II, imperatore: 108 n., 110, 193, 374 n., 476.
 Federico II d'Aragona, re di Sicilia: 566.
 Federico III d'Aragona, re di Sicilia: 193, 196, 240.
 Fedra, person. mitol.: 498.
 Felder Hilarin: 361 n.
 Fenzi Enrico: 155, 163 n., 165 n., 190, 191 e n., 244 n., 252, 498 n., 504 n., 517 n., 525 n.
 Ferdinando IV, re di Spagna: 566.
 Ferracini Antonio: 924 n.
 Ferrandi Pietro: 380.
 Ferrara Sabrina: 197 n., 350, 503 n., 509 n.
 Ferreto de' Ferreti: 267 n.
 Ferrucci Franco: 647 n.,
 Festugière André-Jean: 69 n., 77 n.
 Fetonte, person. mitol.: 437 e n., 440, 442, 445, 492, 497, 513 e n., 515, 518, 934, 935.
 Ficinio Marsilio: 844 n.
 Figurelli Fernando: 104 n., 748 n., 754 n., 770 n., 771 n., 772 n.
 Filippo il Bello, re di Francia: 565.
 Fillide, person. mitol.: 271.
 Filomusi Guelfi Lorenzo: 598 n., 784.
 Filone di Alessandria: 69.
 Filosa Elsa: 439 n., 873 n.
 Finazzi Silvia: 439 n., 492 n., 689 n., 809 e n.
 Fioravanti Gianfranco: 91 n., 306 n., 311 n., 499 n., 527 n.
 Fiorentino Ferdinando: 715 n.
 Fiorese Flavio: 258 n.
 Fiorilla Maurizio: 687 e n.
 Flacco Valerio Gaio: 63, 64 n.
 Flegiàs, person. mitol.: 139 n.
 Floro Publio Anno: 179 n.
 Foà Simona: 500 n.
 Folchetto di Marsiglia: 160, 257, 261, 266, 269, 270 e n., 271, 274, 275, 276, 277, 318, 449, 453, 456, 556, 838 n.
 Forcellini Egidio: 240 n., 350.
 Forese Donati: 108 e n., 888.
 Formisano Luciano: 787 n., 874 n.
 Fornaciari Raffaello: 952 e n.
 Forti Fiorenzo: 286 n., 306 n., 308 n., 309 n., 322 n., 606 n., 983 n.
 Fosca Nicola: 969.
 Foster Kenelm: 319 n., 323 n., 328 n., 339 e n., 344 n., 829 n., 907 n., 999 n., 1000 n.
 Fraccaroli Giuseppe: 225 e n.
 Francesca da Polenta: 109, 229, 232, 260, 466, 467, 488 n., 647, 649, 750 n., 754, 825, 827 e n., 863, 898.
 Franceschini Fabrizio: 431 n., 450 n., 490, 492 n., 514 n., 854.
 Francesco da Buti: 202, 205 n., 258, 259 n., 262 e n., 307, 323 e n., 359, 375, 389, 413 n., 424, 493 n., 502 n., 538 n., 550 e n., 599 n., 604 n., 613, 645, 646, 647 n., 651 e n., 667 n., 784, 820, 831, 863, 951, 957 e n.
 Francesco d'Assisi, santo: 260, 289 n., 309 n., 315, 316 e n., 317 e n., 318, 319 e n., 321, 322, 323 e n., 324, 325 e n., 326 e n., 327 e n., 328 e n., 330 e n., 332, 333, 337, 338 e n., 339, 340, 341, 342, 343, 344 e n., 345, 346 e n., 347, 350, 351, 352, 353, 354 e n., 355, 356, 357, 358, 359, 360, 361, 362 n., 363, 364, 365, 369, 374, 377, 379, 380, 385, 386, 387 e n., 406, 407, 458, 595, 634, 649, 653, 656, 657, 658, 706, 788, 790 n., 928, 949, 956, 957 n.
 Franke William: 63 n., 350.
 Frascino Salvatore: 73 n., 383 n., 384 n., 389 n., 391 n., 404, 405, 608 e n.
 Frattini Alberto: 813 n.
 Freccero John: 59, 556, 942 e n., 999 n., 1011.
 Froehlich Karlfried: 401 n.
 Fubini Mario: 85 n., 90 n., 93 n., 101 n., 105 e n., 108 n., 972 n., 974 n., 991 n., 998 n.
 Fucecchi Marco: 64 n.
 Fulgenzio di Ruspe: 274.
 Fumagalli Edoardo: 282 n., 406, 407, 552 n., 638 n., 728 n., 795 n.
 Fumagalli Vito: 67 n.
 Furlan Francesco: 165 n.
 Gabriele, Arcangelo: 121, 276, 449, 691, 949, 964.
 Gabrieli Francesco: 603 n., 604 n.
 Gaffney James: 746.

INDICE DEI NOMI

- Galileo Galilei: 66 e n., 69 e n., 72 e n., 74 n., 871.
 Galimberti Cesare: 200, 201 n., 205 n.
 Gallarino Marco: 227, 855 n., 875 e n., 877 n.
 Galli Francesca: 396 n., 674 n.
 Gallinaro Ilaria: 922 n.
 Gallo Italo: 941.
 Galloway Andrew: 591.
 Garavelli Bianca: 788 n., 790 n., 791 n., 792 n.,
 793 n., 794 n., 797 n., 798 n., 799 n., 801 n., 802
 n., 803 n., 805 n., 969.
 Gardner Edmund Garrat: 714 n., 719.
 Gardner Patrick M.: 77 n., 684 n.
 Gareffi Andrea: 671 n., 943 n.
 Gargan Luciano: 81, 304 n.
 Garin Eugenio: 201 n.
 Gatti Luca: 469 n.
 Gatti Perer Maria Luisia: 945 n.
 Gaudentio Augusto: 191 n.
 Gauthier René-Antoine: 126 n., 297 n., 299 n.,
 300 e n., 302 e n., 308 n., 370 n., 605 n.
 Geber (Jābir Ibn Aflah Al-Ishb): 76 n.
 Gedeone, person. bibl.: 730 e n.
 Gelli Givan Battista: 318 e n.
 Gentili Sonia: 31 n., 230 n., 254, 304 n.
 Geoffroy Marc: 81.
 Gérard de Crémone: 278.
 Geremia, profeta: 791 n.
 Gerione: 139, 641.
 Gessani Alberto: 750 n., 783.
 Gesù Cristo: 59, 67, 68, 102, 148, 159, 167, 168,
 174, 175, 177, 178, 183, 184, 185, 197, 200, 201,
 205, 206 e n., 207, 208, 209, 210, 215 e n., 223,
 226, 228, 230, 272, 273, 274, 293, 319 n., 324, 325
 e n., 326 e n., 327, 328 e n., 329, 330, 331, 334, 337,
 338, 339, 341, 342, 343, 345, 348, 349, 352, 353,
 356, 358, 361, 363, 364 e n., 368, 379, 380, 386,
 394, 395, 398, 399, 401, 404, 406, 410, 414, 416,
 425, 426, 427, 428, 431, 432, 438, 439, 440 e n.,
 450, 456, 513 n., 554, 559, 564, 565, 575, 577, 579
 e n., 580, 581, 583, 585 e n., 590, 597, 613, 619,
 639, 643, 644, 650, 656, 658, 671, 672, 674, 675,
 676, 677, 679, 680, 682, 683, 685, 686, 690, 691,
 692, 693 n., 694, 695, 697, 702 n., 713, 714 e n.,
 727, 730, 731, 732, 733 n., 734, 735, 736, 744, 745,
 747 n., 763, 764, 765, 782 e n., 791, 793 e n., 794,
 808, 832, 838 e n., 847, 848, 850 n., 860 n., 862,
 882, 885, 886, 917, 939, 948, 949, 953, 955, 957,
 958, 959, 961, 962, 963, 965, 973 n., 975 n., 1002.
 Getto Giovanni: 134 n., 698 n., 753 n., 761 e n.,
 767, 768 e n., 772 n., 776, 777 e n., 861 e n., 867
 e n., 947 n.
 Gherardo da Camino: 268.
 Gherardo da Cremona: 666.
 Ghisalberti Alessandro: 329 n., 805 n.
 Giacalone Giuseppe: 88 n., 753 n., 772 n.
 Giacobbe, person. bibl.: 248, 380, 619, 620, 624,
 625, 654, 655, 658, 953, 961, 1002.
 Giacomo, re di Maiorca: 566.
 Giacomo d'Aragona: 243.
 Giacomo II d'Aragona: 566.
 Giacomo il Maggiore, santo: 133, 392 n., 416 n.,
 518, 727, 734, 735, 736, 737, 738, 739, 740, 742,
 746, 749, 750, 752 e n., 758, 772 n., 789.
 Giacomo il Minore, santo: 737, 740.
 Giacon Carlo: 78 n.
 Giamblico di Calcide: 80 n.
 Giano: 177, 183, 185.
 Giano della Bella: 485, 487.
 Giansenio (Cornelis Otto Jansen): 586.
 Giasone, person. mitol.: 63, 471, 729, 870.
 Gibellini Pietro: 513 n.
 Gibson Margaret T.: 401 n.
 Gigante Claudio: 226, 227.
 Giglio Raffaele: 347 n., 534 n.
 Gilson Étienne: 70 n., 76 n., 80 n., 364 n., 706 n.,
 719, 720, 721.
 Gilson Simon A.: 74 n., 411 e n., 412 n., 439 n.
 Ginevra: 465, 466 e n., 467, 864.
 Ginsberg Warren: 431 n., 437 n.
 Gioacchino da Fiore: 292 n., 320, 353, 354 n., 356,
 370 e n., 371, 372, 373 e n., 377, 380, 381, 416 n.,
 551 n., 651 n.
 Giordano Chiara: 197 n., 250 n., 676 n.
 Giordano da Pisa: 206 e n., 610.
 Giordano di Sassonia: 369, 380.
 Giosuè, person. bibl.: 157, 160, 272, 275, 449 n.,
 528, 541, 658.
 Giotto: 523, 851 e n., 852.
 Giovanna, madre di san Domenico: 365.
 Giovanni, evangelista, santo: 119, 133, 392 n., 414
 n., 416 n., 440 n., 526, 595, 736, 742, 743, 744,
 745, 746, 748, 749 e n., 750 e n., 751, 752, 753 e
 n., 754, 757, 758, 759, 763, 764, 765, 766, 772 n.,
 783, 789, 791, 796, 869, 945, 949, 956, 966.
 Giovanni XXI, papa: 302, 372.
 Giovanni XXII, papa: 253, 288, 304, 370, 499 n.,
 554, 557, 594, 604, 791 n., 1002.
 Giovanni Battista, santo: 323, 326 e n., 372 n.,

INDICE DEI NOMI

- 380, 467, 469, 474, 475, 513 n., 554, 610 n., 730,
731, 847, 848, 928, 949, 955, 956, 966.
- Giovanni Berdoldi da Serravalle: 202, 270 n.,
332 e n., 493 n., 960, 961 n., 963 e n.
- Giovanni Crisostomo: 206, 359, 371, 372, 377,
585 n., 591, 592.
- Giovanni da Carinzia: 661.
- Giovanni Damasceno: 31 n., 862.
- Giovanni del Virgilio: 263, 687, 728 e n., 729.
- Giovanni di Garlandia: 523 n.
- Giovanni di Salisbury: 518.
- Giovanni di Siviglia: 661, 666.
- Giovanni Duns Scoto: vd. Duns Scoto.
- Giovanni Peckham: 302, 303.
- Giovanni Saraceno: 894 n., 897 n., 900 n., 906 n.,
911 n., 986 n.
- Giovanni Scoto Eriugena: 60, 702 n., 718, 719,
844 n., 903 n., 904 n., 911 n., 929, 982 n., 988 n.
994 n., 995 n.
- Giovanni Teutonico: 291.
- Giovanni Tzetze: 170.
- Giovannozzi Giovanni: 203 n., 568 n.
- Giove: 380, 462, 623 n., 800, 859.
- Giovenale Decimo Giunio: 462 n.
- Girardet Sabine: 921 n.
- Girardi Maria Teresa: 408 n., 431 n.
- Girolamo, santo: 176, 206, 293, 378, 468 e n., 514,
518, 712 n., 873, 874, 877 n., 885 e n.
- Giuba, re di Numidia: 179.
- Giuda Iscariota: 206 e n., 743.
- Giuda Maccabeo: 473, 528, 541, 542.
- Giudici Giovanni: 408 e n., 420.
- Giuditta, person. bibl.: 928, 949, 952, 953, 954.
- Giuliano Balbino: 79 n.
- Giuliano di Eclano: 578, 580.
- Giuliano Novello di Piacenza: 263 n.
- Giunone: 356, 826.
- Giuseppe, person. bibl.: 953 n.
- Giusti Anna Maria: 848 n., 851 n.
- Giustiniano, imperatore: 149, 152 n., 153 e n., 161,
162, 163, 165 e n., 166, 167, 168, 169, 170, 171,
172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 180, 182, 183, 184,
186, 187, 188, 189, 190, 193, 194, 195, 196, 197,
198, 200, 201, 202 e n., 203, 204, 205, 262, 509 n.,
594, 605, 610, 620, 628 n.
- Gizzi Corrado: 81.
- Glauco, person. mitol.: 40, 47, 48 e n., 49, 50, 52,
64.
- Glenn Diana: 970.
- Glorieux Palémon: 288 n.
- Gmelin Hermann: 567 n.
- Goffredo di Buglione: 473, 528, 541, 556.
- Goffredo di Fontaines: 572.
- Gondos Lisa: 163 n.
- Gonet Jean Baptiste: 586.
- Gorni Guglielmo: 238 n., 316 n., 317 n., 322 n.,
340 n., 380, 381, 548 e n., 692 n.
- Gorris Rosanna: 940.
- Gosvino de la Chapelle: 300.
- Graf Arturo: 852 n.
- Grandgent Charles Hall: 73 n.
- Grant Edward: 80 n., 283 n., 900 n.
- Graziano: 291 e n., 371, 375.
- Greco Aulo: 698 n.
- Gregorio VII, papa: 636.
- Gregorio IX, papa: 353, 363, 364 n., 365, 367, 369,
380.
- Gregorio Magno, santo: 96 n., 106, 233, 378, 511
e n., 517 n., 586 n., 587, 612, 620 n., 621 n., 625,
650, 656, 664, 665, 712 n., 720, 734, 741, 840 e n.,
843, 844 e n., 845 e n., 954, 955, 981, 990 n., 1010.
- Gregorio Nazianzeno, santo: 30 n.
- Gregory Tullio: 574 n.
- Grosfillier Jean: 684 n., 928 n.
- Grosser Hermann: 327 n.
- Grossvogel Steven: 199.
- Grundmann Herbert: 373 n., 381.
- Grupponi Giorgio: 199.
- Gualdrada Donati: 487.
- Guaragnella Pasquale: 551 n.
- Guardini Romano: 75 n., 814 n.
- Guérin Philippe: 168 n.
- Guerra Marta: 87 n., 941.
- Guerri Domenico: 781 n.
- Guilhem Figueira: 882.
- Guglielminetti Rossana Eugenia: 293 n., 945 n.
- Guglielmo II il Buono: 601, 602, 603, 604, 605.
- Guglielmo di Moerbeke: 77 e n.
- Guglielmo di Saint-Amour: 301.
- Guglielmo di Saint-Therry: 719, 720, 807.
- Guglielmo d'Orange: 497 n., 528, 541, 556.
- Guglielmo Peraldo: 960.
- Gui Bernard: 367 n., 369 n.
- Guido Bonatti: 258 n.
- Guido da Montefeltro: 143 n., 271, 794, 852 n.
- Guido da Pisa: 599 e n., 979.
- Guido del Duca: 484.
- Guido di Carpigna: 484.
- Guido Guinizzelli: 140 n., 229, 652, 693, 818 n.
- Guillaume de Lorris: 82, 927 n.

INDICE DEI NOMI

- Guillaume de Nogaret: 791.
 Guillaume Du Bartas: 226 e n.
 Guillemain Bernard: 796 n.
 Guimbard Catherine: 509 n.
 Guiraut de Bornelh: 878.
 Guittone d'Arezzo: 191 n., 322, 354 e n., 504 e n., 609.
 Güntert Georges: 227, 626 n.
 Gutberlet Konstantin: 586.
 Guthmüller Bodo: 48 n., 59.
- Hahn Thomas: 565 n.
 Hanson Norwood Russel: 81.
 Hamesse Jacqueline: 280 n.
 Hardie Colin: 498 n.
 Hardt Manfred: 137 n., 138 n., 894 n.
 Harent Stéphane: 581 n., 586 e n.
 Hart Thomas Elwood: 564 n., 969.
 Haskins Charles Homer: 76 n.
 Hatcher Elizabeth R.: 68 n.
 Havely Nick R.: 557.
 Hawkins Peter: 879 n.
 Hegel George Wilhelm Friedrich: 872 n.
 Helbing Mario: 72 n.
 Henschen Godfrey: 353 n.
 Hernán-Gómez Prieto Beatriz: 861 n.
 Herzman Ronald: 407, 945 n.
 Hest Willem Hessels: vd. Estio.
 Hicks Eric: 921 n.
 Hissette Roland: 300 e n.
 Hjelmslev Louis: 872.
 Hollander Jean: 92 n.
 Hollander Robert: 59, 73 n., 92 e n., 104 n., 149 n., 392 n., 433 n., 444 n., 458 n., 536 n., 540 n., 548 n., 556, 695 n., 725 n., 733 n., 746, 808 n., 859 n., 860, 869 n., 872 e n., 876 n., 881 n., 885 e n., 890 n., 906 n., 917 n., 941, 953 e n., 956 n.
 Holmes Olivia: 350.
 Holtz Louis: 297 n.
 Honess Claire E.: 70 n., 430 n., 443 n., 452 n., 724 n., 727 n., 731 n.
 Honnefelder Ludger: 84.
 Hossfeld Paul: 284 n.
 Howard Lloyd H.: 970.
 Hueck Irene: 847 n., 848 n., 849 e n.
 Humbrecht Thierry-Dominique: 896 n.
 Hyman Arthur: 70 n.
- Iacomo della Lana: 165 n., 202, 242, 295, 297 n., 306, 389 e n., 396 n., 501, 599 n., 661 n., 678 n., 728 n., 784, 785, 807 n., 968 e n.
 Iacopo da Varazze: 364 n.
 Iacopone da Todi: 264 n., 265, 362 e n., 644, 654.
 Iannucci Amilcare A.: 433 n., 506 n., 622 n., 941, 962 n.
 Icaro, person. mitol.: 248, 445.
 Ieptè, person. bibl.: 146.
 Iessè d'Amiens: 732 e n.
 Ifigenia, person. mitol.: 146.
 Iganzio da Seggiano: 361 n.
 Ilari Annibale: 651 n.
 Ilduino di Saint-Denis: 844 n.
 Iliescu Nicolae: 198.
 Illuminato da Rieti, frate: 359, 361, 370, 371, 373.
 Immanuel Romano: 500 n.
 Imbach Ruedi: 287 n., 291 n., 297 n., 298 n., 377 e n., 591, 880 n.
 Indizio Giuseppe: 450 n., 490, 494 n., 498 n., 499 n., 501 n., 503 n., 522 n., 527 n.
 Inglese Giorgio: 290 n., 311 n., 431 n., 457 n., 490, 493 n., 499 n., 507 n., 591, 679 n., 791 n.
 Innocenzo III, papa: 65 n., 274, 275, 276 e n., 343, 344, 366.
 Innocenzo IV, papa: 276 e n.
 Iole, person. mitol.: 271.
 Iorio Giovanni: 536 n.
 Iperione, peson. mitol.: 665, 666.
 Ippolito, person. mitol.: 494, 496, 498, 514, 515, 518.
 Iride, person. mitol.: 256, 826.
 Isaia, profeta: 416 n., 450, 742.
 Isidoro di Siviglia, santo: 162 n., 206, 273 n., 296, 371, 374, 439 e n., 464, 661, 825 n.
 Ivánka Endre von: 41 n., 721, 902 n.
 Ivo, frate (Ives): 96 n., 100 e n., 101, 102, 103, 106, 107, 755 e n., 766 n.
- Jacoff Rachel: 254, 431 n., 513 n., 743 n., 941.
 Jacomuzzi Angelo: 149 n., 431 n., 443 n., 444 n., 452 n., 528 n., 529 n., 1004 n.
 Jacopo Stefaneschi, cardinale: 237.
 Jacopo Torriti: 680.
 Jallonghi Ernesto: 715 n., 721.
 Javelet Robert: 699 n.
 Jean de Meung: 82, 927.
 Jean de Séville: 278.
 Jean Renart: 870.
 Jenni Adolfo: 698 n.
 John of Holywood: vd. Sacrobosco Giovanni.

INDICE DEI NOMI

- Jolles André: 923 e n.
 Jossa Stefano: 318 n.
- Kafka Franz: 930 e n., 937 e n.
 Kallendorf Craig: 163 n.
 Kaluza Zenon: 591.
 Kant Immanuel: 214.
 Kay Richard: 81, 473 n., 661 n., 969, 1008.
 Kay Tristan: 485 n.
 Kelemen János: 591.
 Kempshall Matthew: 198.
 Klee Paul: 857.
 Klein Peter K.: 945 n.
 Kleinhenz Christopher: 853 n.
 Krings Hermann: 54 n.
 Kristeller Paul Oskar: 81.
 Krüger Paul: 203 n.
 Kunitzsch Paul: 76 n.
 Kuttner Stephan: 291 n.
- Ladislao d'Angiò Durazzo, re d'Ungheria: 239.
 Lanci Antonio: 516 n., 551 n., 610 n.
 Lancia Andrea: 69 n., 1010.
 Lancillotto: 466, 467, 864.
 Landgraf Arthur Michael: 71 n.
 Landino Cristoforo: 69 n., 87 n., 203 e n., 291 n.,
 730, 783, 838 n.
 Landoni Elena: 198, 670.
 Lanza Antonio: 227, 245 n., 594, 608 n., 609 n.,
 612, 802, 803 n., 809 e n., 810.
 Lapo di Castiglionchio: 468.
 Lapo Gianni: 923.
 Lapo Salterello: 454.
 Lapucci Carlo: 526 n.
 Latona, person. mitol.: 665, 666, 859, 860 n., 861.
 Lattanzio Lucio Cecilio Firmiano: 295, 468, 681
 e n., 682 n.
 Lavinia, person. dell'*Eneide*: 161.
 Lawn Brian: 71 n.
 Lazzarini Lucia: 607 n.
 Leaman Oliver: 81.
 Leavy John: 557.
 Le Bras Gabriel: 275 n., 276 n.
 Leclercq Jean: 951 n.
 Leda, person. mitol.: 801, 802.
 Ledda Giuseppe: 34 n., 45 n., 59, 86 n., 324 n., 325
 e n., 430 n., 431 n., 433 n., 435 n., 441 n., 443 n.,
 458 n., 496 n., 499 n., 503 n., 508 n., 514 n., 526
 n., 527 n., 537 n., 547 n., 596 n., 617 n., 641 n.,
 684 n., 748 n., 890 n., 901 n., 933 n., 942 n., 954
 n., 971 n., 972 n., 975 n., 994 n.
 Lefebvre Charles: 275 n.
 Lefèvre d'Étaples: 844 n.
 Leibniz Gottfried Wilhelm von: 891.
 Lelio Gaio: 235.
 Lemay Richard: 70 n., 278.
 Lemoine Michel: 223 n.
 Lengart Marcel: 722.
 Leonardi Claudio: 360 n.
 Leonardi Matteo: 350, 384 n., 403 n., 404 n.
 Leonardo Bruni: 512 n.
 Leonardo da Vinci: 87 n.
 Leoncini Letizia: 441 n.
 Leone III, papa: 186 e n.
 Leone XIII, papa: 287 n., 288.
 Leone Marco: 199.
 Leopardi Giacomo: 594, 609 n., 663.
 Lerner Michel-Pierre: 64 n., 76 n., 900 n.
 Lesca Giuseppe: 603 n., 605 n.
 Letta Cesare: 1008.
 Levasseur A.: 438 n.
 Liborio Mariantonia: 82, 483 n., 927 n.
 Limentani Alberto: 870 n.
 Limentani Uberto: 496 n.
 Link Luther: 877 n.
 Lino, person. mitol.: 376.
 Lino, papa: 793, 794 e n.
 Lippo de' Velluti: 475.
 Litt Thomas: 80 n., 279 n.
 Livio Tito: 179, 796 n.
 Lizio di Valbona: 484.
 Lizzini Olga: 78 n.
 Lombardi Baldassarre: 542 n., 547 n., 766 n., 783,
 784, 822 n.
 Lombardo Luca: 457 n., 526 n., 968 n.
 Lombardo Pietro: vd. Pietro Lombardo.
 Longhi Roberto: 851 n.
 Longo Nicola: 198, 591.
 Longo Oddone: 114 n.
 Longpré Efreem: 721.
 Longuet Sophie: 65 n.
 Lorenzetti Ambrogio: 552.
 Lorenzo, santo: 124, 142, 457.
 Lorenzo de' Medici: 609 n.
 Lottin Odon: 712 n., 720, 721.
 Lotz Hans-Joachim: 741 n.
 Luca, evangelista, santo: 440 n., 833.
 Lucano Marco Anneo: 165, 174, 178, 179 e n., 181
 e n., 188, 342, 465, 479, 480, 481, 566, 666.

INDICE DEI NOMI

- Lucchesi Giovanni: 636 n.
 Lucentini Paolo: 59.
 Lucia, santa: 778, 910, 949, 966, 967.
 Lucifero: 157, 265, 791, 839, 847, 851, 852 n., 854, 860 n., 876, 877, 878, 910, 919.
 Lucrezia: 172, 173.
 Lucrezio Tito Caro: 72, 567 n., 856.
 Ludovico di Tolosa, santo: 244, 252 e n.
 Ludovico il Bavaro, imperatore: 191.
 Luigi VII, re di Francia: 456.
 Luigi VIII, re di Francia: 192.
 Luigi IX il Santo, re di Francia: 190, 196, 244, 252, 406.
 Luigi X, re di Francia: 236.
 Luna Concetta: 568 n.
 Lunais Sophie: 678 n.
 Luongo Gennaro: 316 n.
 Luzzatto Sergio: 687 n.
- Macario d'Alessandria: 627, 649, 651, 656.
 Macario l'Egiziano, santo: 651.
 Macrobio Ambrogio Teodosio: 41 n., 43 e n., 50, 54 n., 59, 121, 122, 195 e n., 283 e n., 284 e n., 336, 664, 666, 669, 720, 981 n.
 Maggi Marco: 693 n.
 Maggini Francesco: 154.
 Maggioni Giovanni Paolo: 364 n.
 Maierú Alfonso: 821 n., 830 n.
 Malaspina Corrado: 505, 506.
 Malaspina Moroello: 736.
 Malato Enrico: 83, 87 n., 88 n., 90 n., 93 n., 109 n., 132 n., 336 e n., 508 n., 523 e n., 550 e n., 677 n., 709 n., 751 n., 754, 757 n., 763 n., 812 n., 815 n., 827 n., 842 n., 853 n., 863 e n., 874 n., 954 n., 972 n.
 Malusa Luciano: 288 n.
 Mancini Mario: 787 n.
 Mandelbaum Allen: 962 e n.
 Mandel'stam Osip: 922 e n., 932 e n.
 Mandonnet Pierre: 70 n., 77 n., 302 n., 303 n., 584 n.
 Manescalchi Romano: 107 n.
 Manfredi di Svevia, re di Sicilia e di Puglia: 193, 237, 238.
 Mangenot Eugène: 581 n.
 Manni Paola: 493 n.
 Manselli Raul: 102 n., 148 n., 237 n., 242 n., 251 n., 354 n., 361 n., 364 n., 367 e n., 370 n., 461 n., 504 n., 648 n.
 Manuzio Aldo: 379 n.
 Maometto: 380, 539 n., 664.
 Maranesi Pietro: 361 n.
- Marbodo di Rennes: 448 n.
 Marcazzan Mario: 698 n.
 Marcella (destinataria di una lettera di san Girolamo): 781.
 Marchesani Pietro: 926 n.
 Marchi Giampaolo: 795 n.
 Marco, evangelista, santo: 440 n.
 Marco Lombardo: 122, 212, 218, 484, 748.
 Marcovaldi Gaetano: 534 n.
 Marcozzi Luca: 191 n., 514 n., 660 n., 759 n.
 Marenbon John: 84, 592.
 Margherita Berlinghieri: 196.
 Maria d'Ungheria: 235, 239.
 Maria Maddalena: 259.
 Maria Vergine: 157, 326, 342, 353, 364 n., 398, 408, 414, 416, 455, 499, 550 n., 619, 620, 621, 644, 652, 671, 672, 679, 680, 686, 687, 691, 692, 693 e n., 694, 695, 744, 745, 823, 847, 860 n., 865, 867 n., 910, 924, 927, 928, 929, 934, 935, 949, 950 e n., 951, 952, 953, 954, 955, 956, 963, 964, 965, 966, 967, 968, 971, 973, 975 e n., 976.
 Mariani Andrea: 99 n.
 Mariani Zini Fosca: 568 n.
 Marietti Marina: 253, 641.
 Mariotti Scevola: 124, 163 n., 168 n., 177, 178, 197.
 Marrani Giuseppe: 239 n.
 Marsia, person. mitol.: 27, 38, 39, 40 e n., 41, 48, 49.
 Marte: 173, 248, 463, 469, 473, 474, 475, 488.
 Martelli Niccolò: 598 n.
 Martello Concetto: 81.
 Marti Mario: 88 n., 99 n., 101 e n., 316 n., 317 n., 341 n., 344 n., 500 n.
 Martin Jean-Marie: 163 n.
 Martina Antonio: 295 n.
 Martinelli Bortolo: 59, 431 n., 444 n., 445 n., 492 n., 548 n., 591, 788 n., 793 e n., 973 n., 975 n.
 Martinez Ronald L.: 160.
 Martino IV, papa: 302.
 Martino Polono: 166, 169, 170, 301, 475 e n.
 Masini Francesca: 493 n.
 Mastrobuono Antonio C.: 198.
 Matelda: 54, 137.
 Mattalia Daniele: 201 e n., 338, 339 n., 599 n., 753 n., 785, 788 n., 822 n., 879 n., 950 n.
 Matteo, evangelista, santo: 156, 592, 833.
 Matteo d'Acquasparta: 354, 368.
 Matteo Visconti: 304.
 Maurach Gregor: 76 n.
 Mauro Letterio: 373 n.

INDICE DEI NOMI

- Mazzacurati Giancarlo: 318 n.
 Mazzeo Joseph Anthony: 38 n.
 Mazzini Franco: 66 n.
 Mazzocato Gian Domenico: 198, 253.
 Mazzoni Francesco: 163 n., 170 n., 175, 249, 335 e n., 666 n., 803 n., 876 n.
 Mazzotta Giuseppe: 307 n., 327 n., 350, 431 n., 433 n., 490, 526 n., 591, 641, 692 n., 954 n.
 Mazzucchi Andrea: 315 n., 345 n., 510 n., 523 n., 836 n., 951 n., 956 n.
 Mbirika Aba: 67 n.
 McGinn Bernard: 712 n., 719, 720, 721, 945 n.
 McInerny Ralph: 970.
 McLaughlin Martin: 485 n.
 Medea, person. mitol.: 63, 471.
 Medoro, person. dell'*Orlando furioso*: 924.
 Meekins Angela: 329 n.
 Melchisedech: 248.
 Melisso: 403, 404.
 Mellet Paul-Alexis: 433 n.
 Mellone Attilio: 68 n., 75 n., 77 n., 91 n., 131 n., 132 n., 220 e n., 227, 233 n., 315 n., 344 n., 652 n., 776 n., 813 n., 814 n., 833 n., 839 n., 871 n., 877 e n., 880 e n., 883, 890 n.
 Mengaldo Pier Vincenzo: 677 n., 769 e n., 770 n., 773 n., 778 n.
 Menichetti Aldo: 535 n., 541 n., 598 n.
 Mercken Paul H.F.: 313 n.
 Mercuri Roberto: 672 n.
 Merlante Riccardo: 444 n., 711 n.
 Merlo Grado G.: 367 n.
 Meschiari Maria Cristina: 515 n.
 Meschini Marco: 274 n.
 Mestica Giovanni: 321 n.
 Mews Constant J.: 292 n.
 Meyer Heinz: 894 n.
 Micha Alexandre: 466 n.
 Michel Robert: 304 n.
 Michele, angelo: 121.
 Micol, person. bibl.: 204 n.
 Migliorini Fissi Rosetta: 719.
 Migne Jacques Paul: 777 n.
 Milani Giuliano: 497 n., 511 n.
 Milani Matteo: 854 n., 861 n.
 Militello Chiara: 81.
 Miller James Leonard: 74 n.
 Milton John: 926.
 Mineo Nicolò: 190 e n., 315 n., 317 n., 319 n., 361 n., 430 n., 438 n., 526 n., 856 n., 858 e n., 884, 891 n.
 Minerva: 41, 61, 62, 157, 720.
 Minosse: 388, 389.
 Mocan Mira: 296 n., 641, 675 n., 677 n., 684 n., 710 n., 716 n., 762 n., 763 n., 766 n., 900 n., 928 e n., 929 e n., 932 n.
 Moevs Christian: 74 n., 75 n., 810, 859 n., 872 n., 913 n., 923 n.
 Möhle Hannes: 290 n.
 Momigliano Attilio: 85, 98, 109 n., 135, 143 n., 154, 204, 205 n., 346 e n., 460 e n., 496 n., 771, 836, 857 e n., 861.
 Mommsen Theodor: 203 n.
 Monagle Claire: 292 n.
 Montale Eugenio: 932 e n.
 Montanari Fausto: 534 n., 566 n.
 Montanari Caldini Robert: 283 n.
 Montefusco Antonio: 497 n.
 Montemaggi Vittorio: 407, 724 n.
 Monti Carla Maria: 191 n.
 Monti Vincenzo: 601 n.
 Montuori Francesco: 514 n.
 Moore Edward: 64 n., 218 n., 223 e n., 669 n.
 Moos Marie-Fabien: 581 n.
 Moos Peter von: 589 n., 592.
 Moreschini Claudio: 60, 223 n.
 Morghen Raffaello: 485, 488 e n.
 Morino Alberto: 280 n.
 Morlicchio Elda: 509 n.
 Moronto, fratello di Cacciaguida: 455.
 Mosca Lamberti: 156, 157.
 Mosè: 43, 49, 119, 162, 578, 658, 701, 710, 733, 758, 761, 762, 763, 764, 949, 966, 990 e n., 1001, 1002, 1005.
 Motolese Matteo: 688 n.
 Motta Uberto: 408 n.
 Muller Walter: 82.
 Murano Giovanna: 941.
 Murari Rocco: 227, 296 n.
 Muresu Gabriele: 61 n., 89 n., 90 n., 93 n., 94 n., 95 n., 97 n., 107 n., 307 n., 309 n., 329 n., 409 n.
 Muscetta Carlo: 233 n., 245 e n.
 Mussato Albertino: 260, 261, 267 e n., 268.
 Mussio Thomas E.: 695 n.
 Muzio Scevola Gaio: 142.
 Nabucodonosor: 115, 928, 1010.
 Naldini Mario: 222 n.
 Nannini Antonio: 99 n.
 Nannucci Vincenzo: 598 n.
 Narciso, person. mitol.: 86 e n., 96, 356 e n., 870 n.
 Nardi Bruno: 59, 64 n., 68 n., 69 n., 72 n., 75 n.,

INDICE DEI NOMI

- 77 n., 78 n., 79 n., 80 n., 82, 114 n., 219 e n., 220, 221 n., 223 n., 290 e n., 306 n., 307 n., 308, 460 n., 526 n., 537 n., 654 n., 705 n., 756 n., 782 n., 803 n., 804 e n., 814 n., 821 n., 843 n., 856 n., 860 n., 865 n., 868 e n., 872 n., 879 n., 891 e n., 903 n., 958 n., 977 n., 999 n., 1010, 1011.
- Narducci Emanuele: 188 n.
- Nassar Eugene Paul: 853 n.
- Nasti Paola: 292 n., 293 n., 342 e n., 407.
- Natan: 359, 371, 372, 377.
- Negri Silvia: 589 n.
- Negroni Carlo: 304 n., 318 n.
- Nella, moglie di Forese Donati: 108 n.
- Nembrot: 186, 778, 779, 781 n.
- Nencioni Giovanni: 340 n., 495 n., 510 n., 948, 951 n.
- Nettuno: 50, 57, 514, 518, 868, 870, 939, 983, 988, 989, 991.
- Newman Barbara: 973 n.
- Nicastri Luciano: 179 n., 941.
- Niccoli Alessandro: 511 n., 518 n., 771 n., 825 n., 832 n.
- Nicolas Marie-Joseph: 705 n.
- Nicolini Lara: 223 n.
- Nicolò III, papa: 157, 613, 791.
- Noè, person. bibl.: 214.
- Noferi Adelia: 898 n., 902 n.
- Nolan David: 70 n.
- Norden Eduard: 972 n.
- Novati Francesco: 731 n.
- Nuvoli Giuliana: 945 n.
- O'Connel Baur Christine: 590 n.
- Ó Culleanáin Cormac: 227, 473 n.
- O'Daly Gerard: 294 n.
- Oderisi da Gubbio: 347, 360, 505, 523, 781.
- Olbrechts-Tyteca Lucie: 341 e n., 948 n.
- Oldcorn Anthony: 198.
- Oloferne, person. bibl.: 953.
- Olschki Leonardo: 895 n.
- Olshewsky Thomas M.: 78 n.
- Omero: 54 n., 540, 601 n., 687, 869.
- Onder Lucia: 612 n., 753 n.
- Onorio III, papa: 343, 345, 377.
- Onorio di Autun: 975 n.
- Orazio Quinto Flacco: 36, 183, 468, 678 e n., 687, 688, 689, 726, 781 e n.
- Orfeo: 376, 690.
- Origene di Alessandria: 224, 225, 585 n.
- Orlando, person. della *Chanson de Roland*: 186, 457 n., 473, 497 n., 541, 556.
- Orosio Paolo: 176, 177 e n., 182, 185, 206 e n., 295 e n., 371.
- O'Rourke Frank: 705.
- Osea, profeta bibl.: 767.
- Ossola Carlo: 408 n., 680 e n.
- Ottaviano Augusto, imperatore: 176, 177, 178, 180, 185, 424.
- Ottimo, commentatore: 165 n., 202, 263 n., 377, 496 n., 501, 502 e n., 513, 661 e n., 773 e n., 784, 795 n., 839 n., 863.
- Ottone IV di Brunswick, imperatore: 187.
- Ovidio Publio Nasone: 40, 63, 73 n., 121, 229 e n., 239 n., 356, 471, 513 e n., 516 n., 619, 678 n., 792, 793, 868, 933 e n., 941, 985.
- Pacca Vinicio: 507 n.
- Padellaro De Angelis Rosa: 705 n., 896 n.
- Padoan Giorgio: 205 n., 206 n., 267 n., 602 n., 605 n., 813 n., 817 e n., 829 n., 845 n.
- Pagani Walter: 607 n.
- Pagliaro Antonino: 392 e n., 524 n., 598 e n., 599, 817 n., 827 n., 970.
- Palazzo Alessandro: 589 n.
- Pallante, person. dell'*Eneide*: 172, 173, 176.
- Palma di Cesnola Maurizio: 550 n.
- Palmieri Pantaleo: 636 n.
- Paluch Michal: 592.
- Palumbo Giovanni: 556.
- Paolucci Antonio: 846 n., 850, 851 n.
- Pan: 868.
- Panti Cecilia: 45 n.
- Paoletta Alfonso: 317 n.
- Paolo, santo: 35, 36, 38, 44, 45, 49, 67, 97, 106, 157, 208 e n., 210, 226, 293, 328, 333, 334, 418, 419, 441, 442, 468, 521, 554, 555, 591, 592, 638, 639, 640, 699, 703 n., 708, 709, 745, 747, 751, 757, 797, 820, 821, 828, 829 e n., 844 e n., 845, 879 n., 907 n., 953, 954, 961, 980, 981 e n., 982, 984, 990 n., 995, 1002, 1004, 1005, 1009, 1010.
- Paolo Malatesta: 466, 467, 488 n., 647, 649, 713, 748 e n., 753, 754, 863.
- Panuccio: 504 n.
- Papanti Giovanni: 523 n.
- Papebroch Daniel: 353 n.
- Papi Fiammetta: 605 n.
- Papini Giovanni: 541 n.
- Pappalardo Ferdinando: 566 n.
- Paradisi Gioia: 692 n., 694 n.

INDICE DEI NOMI

- Paratore Ettore: 163 n., 165 n., 228 n., 239 n., 594 n., 604 e n., 605 n., 941.
 Park Dabney G.: 169 n., 504 n.
 Parmenide: 311 n., 403, 404.
 Parodi Ernesto Giacomo: 61 n., 65 n., 551 e n., 552 n., 557, 598 e n., 599, 665 n., 802, 810, 836 n., 837 n., 840 n.
 Pascoli Giovanni: 666.
 Pasolini Pier Paolo: 926 e n.
 Pasquazi Silvio: 151 n., 323 n., 647 n., 651 n., 664 n., 814 n., 854 n., 862 e n., 883.
 Pasquini Emilio: 286 n., 316 n., 317 n., 322 n., 430, 447 n., 554 n., 671 n., 673 n., 683 n., 687 n., 689 n., 691 n., 692 n., 725 n., 787 n., 789 n., 790 n., 791 e n., 792 n., 793 n., 795 n., 796 n., 797 n., 798 n., 799 n., 801, 805 n., 809 e n., 822 n., 882 e n., 893 n., 947 e n., 957 e n., 969.
 Pastore Stocchi Manlio: 64 n., 69 n., 112, 123 n., 144 n., 158, 159, 178 e n., 255 n., 258 n., 265 n., 267 n., 277, 278.
 Payne Gallwey Ralph: 66 n.
 Pazzaglia Mario: 709 n., 713 n., 718, 833 n.
 Pecoraro Marco: 230 n., 627 n., 637 n.
 Pecoraro Paolo: 61 n., 62 n.
 Pedroni Matteo M.: 969.
 Pedullà Gabriele: 687 n.
 Pegorari Daniele: 409 n.
 Pegoretti Anna: 940, 941.
 Peire Vidal: 838 n.
 Pelagio: 578.
 Pelikan Jaroslav: 679 n.
 Pellegrini Anthony L.: 492 n.
 Pellegrino da Castiglion Fiorentino: 609 n.
 Penna Angelo: 780, 781 n.
 Pépin Jean: 40 n., 718.
 Pera Ceslai: 48 n., 899 n., 980 n.
 Perceval: 919, 920.
 Perelman Chaim: 341 e n., 948 n.
 Peri Massimo: 940, 941.
 Perillo Graziano: 45 n.
 Pernicone Vincenzo: 947 n.
 Peron Gianfelice: 540 n.
 Perotti Pier Angelo: 971 n., 975 n.
 Persio Aulo Flacco: 333.
 Pertile Lino: 253, 416 n., 445 n., 492 n., 525 n., 533 e n., 536 n., 539 e n., 553 n., 556, 647 n., 684 n., 687 n., 690 n., 694 n., 709 n., 714 n., 750 n., 807, 808 e n., 874 n., 935, 966, 967 n., 975 n., 999 n., 1011.
 Pertusi Agostino: 814 n.
 Perugi Maurizio: 693 n.
 Pessoa Fernando: 937 n.
 Petagine Antonio: 70 n., 298 n.
 Petrarca Francesco: 117, 241, 333, 371, 468, 519, 520, 557, 678 n., 882, 930, 939.
 Petrie Jennifer: 67 n., 198, 485 n.
 Petrocchi Giorgio: 163, 237 e n., 279 n., 412 n., 435 n., 465, 498 n., 502 n., 535 n., 600 n., 609 n., 612, 789 n., 803, 809, 810, 814 n., 856 n., 860 e n., 887 n., 903 n., 932 n., 950, 951.
 Pézard André: 81, 221 n., 228 n., 230 n., 239 n., 335 e n., 444 n., 476 n., 494 n., 551 n., 786.
 Pia de' Tolomei: 854.
 Picard-Parra Clotilde: 223 n.
 Piccarda Donati: 85 e n., 87, 88 e n., 89 e n., 90 e n., 91, 92, 93, 94 e n., 95 e n., 96 e n., 97, 99, 100, 101 e n., 102 e n., 103 e n., 104 e n., 105, 106, 107 e n., 108 e n., 109 e n., 110, 112, 116, 124, 125, 126, 127, 138 n., 139, 140, 141, 142, 143 n., 148, 152 n., 222, 318, 383, 384 n., 434, 614 n., 629.
 Piché David: 300 n., 359 n.
 Pico della Mirandola Giovanni: 379 e n.
 Picone Michelangelo: 63 n., 67 n., 82, 104 n., 149 n., 150 n., 159, 253, 474 n., 506 n., 513 n., 533 e n., 535 n., 538 n., 547 n., 552 n., 556, 557, 559 n., 602 n., 603 n., 671 n., 672 n., 673 n., 678 n., 689 n., 692 n., 695 n., 697 n., 852 n., 940, 941, 969.
 Pier Damiani: 94, 206, 273, 443, 458, 594, 616, 620, 621 e n., 624 e n., 626, 627, 628, 629, 630, 631, 632, 633, 634, 635, 636 e n., 637, 638 e n., 639, 640, 641, 643, 649, 651, 655, 681 n., 797.
 Pier della Vigna: 374 n., 854.
 Pier Traversaro: 484.
 Pietro, santo: 133, 148, 159, 160, 276, 292, 348, 392 n., 448 e n., 521, 554, 555, 583 n., 592, 604, 613, 639, 640, 657, 696, 698, 699, 701, 702, 705, 712, 714 n., 715, 716, 717, 733 e n., 735, 736, 742, 744, 750, 752 e n., 758, 766, 772 n., 784, 787, 789, 790 e n., 791, 792, 793 e n., 794 e n., 795 e n., 796, 797 e n., 798, 810, 889, 939, 948, 949, 954, 965, 966.
 Pietro II d'Aragona, re di Sicilia: 367.
 Pietro III il Grande, re d'Aragona: 193.
 Pietro Alighieri: 87 n., 118 e n., 203 n., 260, 285 n., 291 e n., 333, 462 e n., 499, 661 e n., 667 n., 784, 795 n., 861, 954, 955 n.
 Pietro Bernardone: 344.
 Pietro Cantore: 303.
 Pietro Comestore: 782 n.
 Pietro d'Abano: 72 n.

INDICE DEI NOMI

- Pietro da Benevento: 275.
 Pietro degli Onesti: 636.
 Pietro di Giovanni Olivi: 252, 321, 357.
 Pietro Ispano: 295 n., 302, 371, 372.
 Pietro Lombardo: 32, 59, 219, 291, 292 n., 296 n., 371, 373, 375, 377, 518, 738 e n., 739, 745, 768 n., 866, 868 n., 873, 880, 958.
 Pietro Mangiadore: 371, 375.
 Pietro Peccatore: 636, 637.
 Pietrobono Luigi: 151 n., 788 n., 793 n., 803 n.
 Pietromarchi Luca: 938 n.
 Pimpinelli Alberto: 490.
 Pindaro: 63.
 Pindemonte Ippolito: 601 n.
 Pino della Tosa: 264.
 Pinto Raffaele: 975 n., 1004 n.
 Pio I, papa: 793, 794 e n.
 Pirotta Angelo Maria: 412 n.
 Pirovano Donato: 230 n., 747 n.
 Pirro, re dell'Epiro: 173.
 Pisano Andrea: 850.
 Pitagora: 784.
 Placella Vincenzo: 59, 317 n.
 Platone: 35, 43, 51, 60, 116 e n., 118, 121, 122, 141, 223, 224, 225 e n., 310, 311, 784, 991, 1010, 1011.
 Plinio il Vecchio: 69.
 Plotino: 30 n., 77.
 Poletto Giacomo: 92, 763 n., 765, 786.
 Polimnia, person. mitol.: 686.
 Polluce, person. mitol.: 661 e n., 802.
 Pomian Krzysztof: 525 n.
 Pompeo Gneo (Magno): 176, 265, 666.
 Ponzio Pilato: 185, 197, 206, 325.
 Porena Manfredi: 90 n., 601 n., 606 n., 607 n., 609 n., 610, 669 n., 780 n., 785, 786, 818 n., 860.
 Porfirio: 576, 577, 581.
 Porro Pasquale: 78 n., 288 n., 291 n., 569 n., 573 n., 575 n.
 Porzio Domenico: 533 n., 926 n.
 Poulle Emmanuel: 72 n.
 Pound Ezra: 939 n., 940 n.
 Pozzi Giovanni: 516 n., 693 n., 925 e n.
 Prandi Stefano: 444 n., 449 n., 711 n.
 Prato Stanislao: 69 n.
 Prisciano: 372 n.
 Proclo Licio Diadoco: 77 e n., 80, 294.
 Procopio di Cesarea: 170.
 Promis Vincenzo: 304 n.
 Proto Enrico: 69 n., 75 n., 80 n., 496 n.
 Provenzano Salvani: 503.
 Prudenziario Aurelio Clemente: 182, 732.
 Pseudo-Cicerone: vd. Cicerone (Pseudo).
 Pseudo-Dionigi Areopagita: vd. Dionigi Areopagita (Pseudo).
 Puccetti Valter Leonardo: 255 n., 257 n.
 Pulci Luigi: 556.
 Punzi Arianna: 501 n., 554 n., 795 n., 797 n., 963 e n.
 Putallaz François-Xavier: 287 n., 297 n., 298 n.
 Putnam Lockwood Dean: 76 n.
 Quaglio Antonio Ezio: 317 n., 554 n., 796 n., 798 n., 801, 805 n., 822 n., 882 e n., 957 e n.
 Quaglioni Diego: 155, 291 n.
 Quinones Ricardo J.: 69 n., 457 n.
 Quintiliano Marco Fabio: 163 e n., 468, 793.
 Raab, person. bibl.: 160, 257, 271, 272 e n., 273 e n., 275, 277, 318, 449.
 Rabano Mauro: 273 n., 371, 374, 377, 545 n.
 Rachele, person. bibl.: 623, 928, 949, 952, 953, 954.
 Raether Martin: 62 n.
 Raffa Guy P.: 457 n., 524 n.
 Raffi Alessandro: 227.
 Ragni Eugenio: 132 n., 140 n., 192 n., 233 e n., 474 e n.
 Rahner Hugo: 678 n.
 Raimondi Ezio: 268, 445 n., 704 n., 924 n., 933 n.
 Raimondo IV, conte di Tolosa: 366.
 Raimondo Berengario IV (Beringhieri), conte di Provenza: 164, 195, 196, 197.
 Rainaldo romano, frate: 420.
 Ramat Raffaello: 431 n., 441 n., 632 n.
 Rambaud Jacqueline: 275 n.
 Ramelli Ilaria: 223 n.
 Ramson Daniel J.: 62 n.
 Ranaldo, frate: 362.
 Randi Eugenio: 84.
 Ranieri di Zaccaria di Orvieto: 241.
 Rapisarda Emanuele: 682 n.
 Rati Giancarlo: 391 n., 753 n., 770 n.
 Ratzinger Joseph: 373 n.
 Rea, person. mitol.: 623 n.
 Reale Giovanni: 77 n.
 Rebecca, person. bibl.: 928, 949, 954.
 Reggio Giovanni: 90 n., 103 n., 104 n., 364 n., 391 n., 395 n., 599 n., 603 n., 711 n., 769 n., 787 n., 788 n., 790 n., 792 n., 794 n., 796 n., 797 n., 798

INDICE DEI NOMI

- n., 799 n., 805 n., 819 n., 838 n., 841 n., 858, 864 n., 865, 867 e n., 872, 885 n.
- Regnicoli Laura: 397 n.
- Regolo Marco Attilio: 581 n.
- Reguzzoni Giuseppe: 227.
- Reindel Kurt: 638 n.
- Reisman David Colum: 78 n.
- Remigio de' Girolami: 237.
- Renello Gian Paolo: 155.
- Renoardo: 497 n., 528, 541, 556.
- Renzi Lorenzo: 601 n.
- Restoro d'Arezzo: 281 n., 284 n.
- Reynolds Leighton Durham: 178.
- Rheinfelder Hans: 917 n.
- Rho Anita: 937 n.
- Riccardo, conte di Cornovaglia: 196.
- Riccardo Cuor di Leone, re d'Inghilterra: 65 n.
- Riccardo di San Vittore: 96 n., 100 e n., 104, 106, 209, 296 e n., 371, 448 n., 684 e n., 703 e n., 712 n., 713, 720, 722, 755, 766, 767 e n., 772, 900 n., 907 n., 928, 980 n., 981 e n., 982 n., 983 n., 984 e n., 987, 988 e n., 989 n., 991 n., 996 n., 1004 e n., 1005 n., 1010.
- Riccardo Malaspini: 485.
- Ricci Pier Giorgio: 154.
- Ricciotti Giuseppe: 207 e n.
- Riccobaldo di Ferrara: 485.
- Ricklin Thomas: 291 n., 589 n.
- Rifeo, person. dell'*Eneide*: 559 n., 587, 588, 601, 602, 603, 604, 605, 606, 609, 611, 612, 613, 614, 618, 955.
- Rigo Paola: 48 n., 470 n., 699 n., 731 e n.
- Rilke Rainer Maria: 857.
- Ripalda Juan Martínez de: 586.
- Ripellino Angelo Maria: 922 n.
- Risset Jacqueline: 927 e n., 934 e n.
- Ritter Santini Lea: 63 n.
- Rizzardi Sandra: 940.
- Rizzardo da Camino: 261, 263 n., 268.
- Robert Bruce: 565.
- Roberto d'Angiò, re di Napoli: 193, 196, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 249, 252, 255, 256, 406, 464, 610.
- Roberto Grossatesta: 72, 126 n., 232, 313 n.
- Roberto il Guiscardo: 473, 528, 541, 556.
- Rocca Luigi: 236 n.
- Rodolfi Anna: 301 n.
- Rodolfo d'Asburgo, imperatore: 235, 238, 239, 240.
- Rohlf's Gerhard: 598 n.
- Rolandino da Padova: 258 e n.
- Romani Fedele: 790 n.
- Romeo di Villanova: 162, 163, 172, 195, 196, 197, 198, 270, 318, 524, 605.
- Romoaldo degli Onesti: 627, 649 n., 651, 656.
- Romolo: 248.
- Roques René: 31 n., 209 n., 294 n.
- Rosemann Philipp: 292 n.
- Rosier-Catach Irène: 568 n., 591.
- Rossellino della Tosa: 108 n.
- Rossi Albert L.: 906 n.
- Rossi Luciano: 315 n., 317 n.
- Rossi Maria Margherita: 585 n.
- Rossi Mario: 971 n.
- Rossi Vittorio: 73 n., 384 n., 389 n., 391 n., 608 n.
- Rotschild Edward Francis: 851 n.
- Rousselot Pierre: 719.
- Ruffini Francesco: 592.
- Rufo Servio Sulpicio: 479.
- Ruggero II, re di Sicilia: 108 n.
- Ruh Kurt: 684 n., 719, 722.
- Russi Antonio: 947 n.
- Russo Emilio: 31 n.
- Russo Vittorio: 61 n., 74 n., 227, 231 e n., 497 n., 544 n., 566 n., 666 n., 967 n.
- Ruth, person. bibl.: 949, 954.
- Rutledge Monica: 74 n.
- Ryan Christopher: 227.
- Sabellio: 403, 404.
- Sacchi Luca: 854 n., 872 n.
- Sacrobosco Giovanni: 835 n.
- Saffiotti Bernardi Simonetta: 844 n.
- Saffrey Henri Dominique: 77 n.
- Saiber Arielle: 67 n.
- Saliba Djémil: 79 n.
- Salimbene de Adam: 192 e n., 276 e n., 321.
- Salinari Giovan Battista: 534 n.
- Salomone: 147 n., 221, 292, 293, 294, 328 e n., 337, 350, 351, 352, 369 n., 371, 372, 377, 382, 386, 394, 395, 399, 400, 401, 402, 405, 406, 407, 416 e n., 417, 419, 610, 612, 762, 784, 867, 888.
- Salsano Fernando: 652 n.
- Salviati Filippo: 72 n.
- Salvi Giampaolo: 601 n.
- Samuele, person. bibl.: 119.
- Sancia Berlinghieri: 196.
- Sanesi Ireneo: 63 n.
- Sanesi Roberto: 930 n.

INDICE DEI NOMI

- Sanguineti Federico: 609 n., 612 e n., 809 e n., 810, 950, 951 n.
- Sannazaro Jacopo: 529 n.
- Sansone Giuseppe Edoardo: 882 n.
- Sansone Mario: 789 n., 790 n.
- Santagata Marco: 108 n., 198, 236 n., 237 n., 241 n., 498 n., 499 n., 501 n., 502 n., 503 n., 505 n., 512 e n., 514 n., 520, 523 n., 527 n., 529 n., 551 n., 557.
- Santangelo Giorgio: 773 n.
- Sapegno Natalino: 62 n., 73 n., 98, 99 n., 242, 333 n., 376, 536, 549, 601 n., 663 e n., 664 n., 711, 789 e n., 790 n., 792 n., 809 n., 819 e n., 831 n., 857, 864, 871, 872 e n.
- Sara, person. bibl.: 928, 949, 952, 953, 954.
- Sardanapalo: 453.
- Sarolli Gian Roberto: 149 n., 292 n., 328 n., 551 n., 728 n., 730.
- Sarri Francesco: 259 n.
- Sarteschi Selene: 59, 227, 350, 407, 972 n., 990 n., 1010.
- Sasso Gennaro: 185, 186 n., 209 n., 431 n., 481 n., 492 n., 500 n., 770 n., 875 n.
- Saturno: 464, 623 n.
- Saussure Ferdinand de: 872.
- Savage Landor Walter: 930.
- Savini Marta: 903 n., 932 n.
- Savj Lopez Paolo: 915 n.
- Savona Eugenio: 607 n.
- Sbacchi Diego: 212 n., 294 n.
- Sbordoni Chiara: 499 n., 526 n., 945 n.
- Scalia Giuseppe: 192 n., 276 n.
- Scartazzini Giovanni Andrea: 93 n., 373 n., 404, 545 n., 557, 754 n., 765, 783, 785, 786, 856, 858, 859, 865.
- Scazzoso Piero: 48 n., 212 n., 397 n., 922 n.
- Scheidegger Jean R.: 921 n.
- Scheiwiller Vanni: 940 n.
- Schiaffini Alfredo: 837 n.
- Schissel von Fleschenberg Otmar: 944 n.
- Schmeja Hans: 312 n.
- Schnapp Jeffrey T.: 431 n., 440 n., 441 n., 448 n., 450 n., 513 n., 941.
- Sciarra Colonna: 791.
- Scipione Publio Cornelio Africano: 176, 235, 460, 480, 581 n., 795, 796 e n., 797.
- Scipione Publio Cornelio Emiliano: 460, 581 n.
- Sciuto Italo: 329 n.
- Scivioletto Nino: 369 n.
- Scorrano Luigi: 61 n., 948 n.
- Scott John A.: 164 n., 308 n., 503 n., 604 n., 670, 746, 878 n.
- Scotti Mario: 354 n.
- Scrivano Riccardo: 699 n., 813 n.
- Sebastio Leonardo: 65 n.
- Segato Maria: 584 n., 592.
- Segre Cesare: 422 n., 452 n., 870 n.
- Semelè, person. mitol.: 617, 619, 641, 643.
- Semola Mariangela: 534 n.
- Seneca Lucio Anneo: 310 n., 311, 411, 424, 667.
- Serdini Simone, detto Saviozzo: 609 n.
- Serianni Luca: 601 n.
- Sermonti Vittorio: 422 e n.
- Seroni Adriano: 617 n.
- Serravalle Giovanni Berdoldi da: vd. Giovanni Berdoldi da Serravalle.
- Serse I di Persia, re di Persia: 248.
- Seznec Jean: 678 n.
- Shaw Prudence: 907 n.
- Shoaf Richard Allen: 735 n.
- Sibilla, person. mitol.: 509 n., 516, 584 e n., 979, 983.
- Sicheo, person. mitol.: 271.
- Siedler Dyonis: 287 n.
- Sigieri di Brabante: 70 e n., 219, 288, 289 e n., 297 e n., 298 e n., 299 e n., 300, 301, 302, 303, 304 e n., 305 e n., 306, 307, 308, 309 e n., 310 e n., 311, 313, 320, 359, 370 e n., 371, 373, 376, 377, 866 n.
- Silesius: vd. Angelus Silesius.
- Silverstein Theodore: 829 n., 915 n.
- Silvestro, confratello di san Francesco: 343, 357, 656.
- Silvestro I, papa: 166.
- Simon du Val: 300.
- Simon Paul: 49 n., 986 n.
- Simone IV di Montfort: 366.
- Simone di Biron: 302.
- Simone Donati: 108 n.
- Simoni Fiorella: 483 n.
- Simplicio: 69, 72 n., 80 n.
- Singleton Charles S.: 132 n., 517 n., 660 n., 664 n., 682 n., 711 n., 723 n., 741 n., 872 e n., 987 n.
- Sini Carlo: 407.
- Siniscalco Paolo: 585 n.
- Sinone: 614.
- Siorvanes Lucas: 77 n.
- Siriano: 294.
- Sisto I, papa: 793, 794 e n.
- Siti Walter: 926 n.
- Sloterdijk Peter: 80 n.

INDICE DEI NOMI

- Socrate: 213 n., 311, 312.
 Solone: 248.
 Solvi Daniele: 360 n.
 Sorabji Richard: 79 n.
 Sorano: 311.
 Sordello da Goito: 200.
 Spagnolo Luigi: 803 n.
 Speer Andreas: 591.
 Spera Francesco: 790 n., 813 n., 815 n.
 Spiazzi Raimondo M.: 114 n., 127 n., 980 n.
 Spitzer Leo: 62 n., 64 n.
 Squadrani Ireneo: 439 n., 905 n., 1010.
 Stabile Giorgio: 43 n., 45 n., 65 n., 227, 283 n., 311 n., 591, 676 n., 685 n.
 Stanislaw da Campagnola: 322 e n., 325 n., 369 n.
 Staible Antonio: 431 n., 441 n., 450 n., 736 n.
 Stazio Publio Papinio: 128, 204, 206 n., 224, 376 n., 462, 463, 480, 513, 604, 612, 619, 687, 773 n., 845 n.
 Steel Carlos: 592.
 Stefanelli Ruggero: 431 n., 445 n.
 Stefanin Alessandra: 466 n., 467 n.
 Stefanini Ruggero: 465 n., 969.
 Stefano, frate: 366.
 Stefano, santo: 457 e n.
 Stefano Tempier: 359 n.
 Stefano Uro II, re di Serbia: 566.
 Stein Gertrude: 925.
 Steinberg Justin: 501 n.
 Steiner Carlo: 409 n., 416 n., 783.
 Stendardi Attilio: 620 n.
 Stenzelberger Johannes: 720.
 Stephany William A.: 489 n., 740 n.
 Stercal Claudio: 951 n.
 Stevens Wallace: 857 n.
 Stickler Alfons Maria: 275 n., 276 n.
 Stierle Karlheinz: 89 n., 103 n., 104 n.
 Stigliani Tommaso: 601 n.
 Stolf Serge: 199.
 Stolz Anselm: 708 n.
 Stone Gregory B.: 77 n.
 Storey Wayne H.: 307 n., 407, 853 n.
 Strozzi Tommaso: 928 n.
 Sturlese Loris: 591.
 Stussi Alfredo: 198.
 Suarez-Nani Tiziana: 295 n., 591.
 Suntrup Rudolf: 894 n.
 Svetonio Caio Tranquillo: 178.
 Sylvius Francis: 586.
 Szymborska Wysława: 925, 926 n.
 Tabarroni Andrea: 155, 529 n.
 Taddeo Alderotti: 358 n.
 Taddeo Edoardo: 813 n.
 Taddeo Pepoli: 358 n.
 Tagliaferri Aldo: 939 n.
 Taide: 272.
 Tambling Jeremy: 641.
 Tanturli Giuliano: 474 n.
 Tarizzo Gisella: 937 n.
 Tartaro Achille: 144 n., 729 e n., 739 e n.
 Tarud Bettini Simone: 355 n.
 Tasso Torquato: 556, 601 n.
 Tate Allen: 74 n.
 Tateo Francesco: 296 n., 409 n., 425, 606 n., 814 n., 845 n., 990 n., 1010, 1011.
 Tavoni Mirko: 498 n., 501 n., 502 n., 503 n., 847 n., 850 n., 1008.
 Taylor Karla: 590.
 Teeuwen Mariken: 299 n., 306 n.
 Teodorico, re degli Ostrogoti: 296.
 Teodorico d'Appoldia: 322, 353 e n., 358 n., 364 n., 366 e n., 369 e n., 380.
 Terracini Benvenuto: 315 e n., 337 e n., 349, 421, 422.
 Tertulliano Quinto Settimo Fiorente: 732 e n.
 Terzoli Maria Antonietta: 290 n., 679 n.
 Teseo: 514.
 Thorp John: 77 n.
 Tiberio Giulio Cesare Augusto, imperatore: 183, 184, 186.
 Tifeo, person. mitol.: 229 n., 238, 239 e n.
 Tigani Sava Francesco: 547 n.
 Timoteo: 333.
 Tito Flavio Vespasiano, imperatore: 184, 185, 186, 206 e n., 207.
 Tobia, person. bibl.: 121.
 Tocco Felice: 377, 378 n.
 Toffanin Giuseppe: 392 e n., 601, 602 e n.
 Tollemache Federico: 307 n.
 Tolomeo, re d'Egitto: 174, 177, 265 n.
 Tolomeo Claudio: 76 e n., 389, 424, 666, 667, 830.
 Tolomeo da Lucca: 288.
 Tommaseo Nicolò: 93, 143 n., 203 n., 204 e n., 205, 335 e n., 538 n., 541 e n., 546 n., 547 n., 600 e n., 603 n., 606 n., 634 e n., 753, 766 n., 786, 791 n., 797 n., 825 e n.
 Tommaso da Celano: 321, 326 n., 332, 360 n., 361 n., 363, 369 e n., 956.
 Tommaso d'Aquino, santo: 29 n., 30 n., 33, 39 e

INDICE DEI NOMI

- n., 44 e n., 45 n., 46 n., 48 n., 49 e n., 54 n., 55, 57 n., 59, 60, 66, 72, 74, 75 n., 76 n., 77 e n., 78, 79, 80 e n., 93, 94, 96, 113, 114 e n., 115, 116, 119, 122, 127 n., 143 e n., 194 e n., 206, 207 e n., 209, 212, 214, 216, 218, 219 e n., 220, 221 e n., 223, 225, 226, 247 n., 279 n., 287 e n., 288, 289 e n., 290 e n., 291 n., 292, 293, 294 e n., 295, 298, 299 e n., 305, 306, 307 n., 309, 316 n., 317 n., 320, 321 e n., 322 e n., 326, 327, 328 e n., 330 e n., 334, 337, 339, 342, 344 n., 347, 348, 349, 351, 352, 353, 355, 357, 358 e n., 359, 360, 362, 368, 371, 372, 373, 374, 377, 381, 383, 385, 386, 387, 394, 395 e n., 398, 399, 400, 401, 402, 404, 410, 411, 412 e n., 416, 419, 434 n., 473, 477, 481 e n., 495, 572, 573 e n., 574, 575 e n., 581 e n., 582, 583 e n., 584 e n., 585 e n., 586 n., 589 n., 591, 592, 593, 594, 604 e n., 605, 610, 612, 634, 635, 640, 645, 656, 702 n., 707, 711 n., 715 e n., 716, 721, 733, 734 e n., 756 n., 757, 758, 760, 761 n., 764, 768 n., 772 n., 777 n., 780, 784, 785, 788 n., 824, 825 e n., 838 n., 843 n., 867, 869, 871, 872 e n., 874, 876, 880, 885, 899 n., 900 n., 901 e n., 911 n., 914 n., 917, 929, 957, 978 n., 980 e n., 981 e n., 984 n., 985 n., 986 e n., 987 e n., 988 n., 990 n., 991 n., 996 n., 999 n., 1000, 1001 n., 1002, 1003, 1004 n., 1009, 1010.
- Tommaso d'Arezzo: 304 e n.
- Tommaso Gallo: 721, 722, 844 n.
- Tonelli Natascia: 254, 940.
- Toomer Gerarld James: 76 n.
- Torquato: 173.
- Torraca Francesco: 73 n., 202 n., 242, 334 e n., 339 e n., 413, 534 n., 613, 663 n., 667 e n., 749 e n., 779 n., 780 n., 785, 786, 824 e n., 841 e n.
- Torrell Jean-Pierre: 288 n., 592.
- Toscano Tobia R.: 253, 254.
- Toynbee Paget: 69 n., 75 n., 82, 84, 666, 743 n.
- Tozzi Federigo: 601 n.
- Traiano Marco Ulpio Nerva, imperatore: 559 n., 587, 588, 592, 601, 602, 603, 604, 606, 609, 611, 612, 614, 618, 844 n., 955.
- Traina Alfonso: 667 n.
- Travi Ernesto: 431 n., 434 n.
- Treherne Matthew: 70 n., 407, 724 n.
- Trifone Pietro: 886 n.
- Tritemio Giovanni: 581.
- Trivia, person. mitol.: 678 e n., 679.
- Troiano Alfredo: 350.
- Troncarelli Fabio: 551 n.
- Trottmann Christian: 370 n., 1001 n., 1002 n.
- Trucchi Ernesto: 94 n.
- Trumbower Jeffrey A.: 588 n.
- Tugwell Simon: 367 e n.
- Tulone Giampiero: 307 n.
- Turco Giovanni: 317 n.
- Turelli Federico: 74 n.
- Turno, person. dell'*Eneide*: 172.
- Tuscano Pasquale: 369 n.
- Tzvi Langermann Ytzhack: 78 n.
- Ubaldo Baldassini, vescovo di Gubbio: 339, 340, 634.
- Ubertino da Casale: 321, 338 n., 354 e n., 361 e n., 368, 369.
- Ubertino Donati: 487.
- Ueding Gert: 163 n.
- Ugo Capeto: 192, 243, 251, 252, 406, 597.
- Ugo di San Caro: 401 e n., 658.
- Ugo di San Vittore: 96 n., 106, 371, 375, 844 n., 894 n., 994 n.
- Ugo di San Vittore (Pseudo): 682 e n.
- Ugo il Grande, marchese di Toscana: 487.
- Ugolino dei conti di Segni, vescovo di Ostia: vd. Gregorio IX, papa.
- Ugolino della Gherardesca: 652.
- Ugucione da Pisa: 266 e n.
- Ugucione della Faggiuola: 191.
- Uitti Karl D.: 746.
- Ulisse: 61, 62, 64, 157, 316 n., 360, 380, 442 e n., 445, 515, 647, 648, 649, 650, 651, 655, 657, 659, 662, 663, 668, 670, 770 n., 772, 782 n., 800, 854, 862, 870, 875, 876 n., 877, 878, 890, 975, 983, 985, 1004, 1005.
- Ulivi Ferruccio: 853 n.
- Umberto di Romans: 369.
- Urania: 663.
- Urbano I, papa: 793, 794 e n.
- Vacant Jean Michel Alfred: 581 n.
- Vadalà Giuseppe M.: 227.
- Valente Vincenzo: 92 n.
- Valerio Sebastiano: 751 n., 763 n., 770 n.
- Vallone Aldo: 240 n., 315 n., 739 e n., 945 n., 974 n.
- Valterza Lorenzo: 199.
- Vandelli Giuseppe: 98, 206 n., 390 n., 391 n., 404, 496, 753 n., 785, 789 n., 790 n., 791 n., 794 n., 802, 803 n., 813 e n., 814, 815 n., 816, 823 n., 826 n., 835 n., 845 e n., 858, 859 e n., 865.
- Van den Broek Roelof: 682 n.
- Vander Plaetse Roel: 585 n.

INDICE DEI NOMI

- Vanelli Coralli Rossana: 100 n.
 Vanni Fucci: 463, 505, 597.
 Vanni Rovighi Sofia: 124 n.
 Vanossi Luigi: 508 n.
 Van Riel Gerd: 592.
 Van Steenberghen Fernand: 297 n., 299 n., 300 n.
 Varanini Giorgio: 671 n.
 Varela-Portas de Orduña Juan: 198, 253, 254, 504 n., 681 n., 1008.
 Varese Claudio: 853 n., 915 n.
 Varrone Marco Terenzio: 376.
 Varvaro Alberto: 497 n.
 Vasoli Cesare: 68 n., 69 n., 91 e n., 220 n., 221 n., 372 n., 825 n., 833 n.
 Vauchez André: 328 n.
 Vazzana Steno: 139 n., 142 n., 153 n., 158, 534 n., 544 n.
 Vecchio Silvana: 606 n., 621 n.
 Vegezio: 496 n.
 Vella Andrea: 81.
 Vellutello Alessandro: 69 n., 143 n., 202, 205 n., 210 e n., 502 n., 605 n., 783, 784, 786, 831.
 Vencenslao II, re di Boemia: 566.
 Venere: 228, 229 n., 230.
 Veneziani Marco: 569 n.
 Venier Matteo: 924 n.
 Venturi Luigi: 73 n., 151 e n., 766 n., 783, 785, 817 n.
 Venturi Pompeo: 786, 822 n.
 Verbeke Werner: 592.
 Verdicchio Massimo: 233 n., 407, 490, 670.
 Verger Jacques: 297 n.
 Vespasiano Tito Flavio, imperatore: 207, 794 n.
 Vickers Nancy J.: 587 n.
 Vico Giambattista: 861.
 Viel Riccardo: 874 n., 948 n.
 Vígh Éva: 175 n.
 Villa Claudia: 470 n., 495 n., 547 n., 548 n., 556, 591, 678 n., 686 n., 687 n., 688 n., 693 n., 736 e n.
 Villalta Gian Mario: 696 n.
 Villani Filippo: 499 n.
 Villani Giovanni: 83, 188 e n., 191 n., 192, 197, 236, 239 n., 509 n., 510 n., 529, 610 e n.
 Vincenzo di Beauvais: 91 n., 321, 354, 369, 372 n., 439 n., 743.
 Viola Corrado: 254.
 Virgilio Marone Publio: 35, 65, 111, 132, 137 n., 157, 158, 165, 172, 179, 200, 205, 214, 229 e n., 239 n., 265, 376 n., 377, 433 n., 440, 445, 492, 495 n., 514 n., 521, 588, 589 n., 592, 601, 602, 604 e n., 613, 624, 644, 652, 672, 729, 747, 748, 750 n., 757, 761, 777, 778, 784, 829, 842, 845 n., 868, 869, 892, 920, 921, 937, 944, 954, 962, 967, 974 n., 997.
 Warburg Aby: 923.
 Waszink Jan Hendrik: 116 n.
 Wei Ian P.: 524 n.
 Weiland Christof: 693 n.
 Weijers Olga: 71 n., 297 n.
 Weiland Ludwig: 301 n.
 Weinrich Harald: 525 n., 918 n.
 Weisheipl James Athanasius: 76 n., 80 n., 288 n.
 Welck René: 497 n.
 Whatley Gordon: 587 n.
 Whitehead Christiania: 922 n.
 Williams Pamela: 407.
 Wilson Nigel Guy: 178 n.
 Wilson Robert: 430 n., 501 n., 505 n.
 Wirmer David: 591.
 Wisnovsky Robert: 78 n.
 Witke Edward Charles: 917 n.
 Witte Karl: 775 n.
 Wlassics Tibor: 972 n.
 Wolfson Harry Austryn: 76 n.
 Wolfzettel Friedrich: 741 n.
 Wood Rega: 84.
 Wright Robert Ramsay: 77 n.
 Yeager Roberto F.: 591.
 Zaccaria, profeta: 322, 372 n.
 Zambelli Paola: 79 n.
 Zambon Francesco: 699 n., 709 n., 710 n., 719, 720, 754 n., 783.
 Zambrano Maria: 929 e n.
 Zampese Cristina: 327 n.
 Zanzotto Andrea: 696 e n.
 Zenatti Albino: 770 n., 784.
 Zenone di Cizio: 311 e n.
 Zenone di Elea: 311 e n., 312, 313 e n.
 Zilio-Grandi Ida: 67 n.
 Zimmermann Albert: 312 n.
 Zimmermann Bernhard: 63 n., 941.
 Zingarelli Nicola: 802, 840 n.
 Zolla Elemire: 937 n.
 Zorzi Andrea: 511 n.
 Zuccari Federico: 836 n.
 Zucco Rodolfo: 408 n.

INDICE DELLE TAVOLE

I. PRIMO INSERTO (dopo p. 320)

1. Holkham Hall, Library of the Earl of Leicester, ms. 514, c. 145r.

II. SECONDO INSERTO (dopo p. 668)

1. Rappresentazione del cosmo dantesco. Napoli, Biblioteca Statale Oratoriana del Monumento Nazionale dei Girolamini, ms. CF 2 16, c. 165r.

III. TERZO INSERTO (dopo p. 732)

1. Ambito del Maestro della Maddalena, *Storie di Giovanni Battista. Giovanni Battista battezza la folla* (1280-1290). Firenze, Battistero di San Giovanni (mosaici della cupola, sesto registro).
2. *Storie di Giovanni Battista. Il battesimo di Cristo*. Firenze, Battistero di San Giovanni (mosaici della cupola, sesto registro).
3. L'offerta delle corone a Cristo da parte dei discepoli. Ravenna, Battistero Neoniano.

IV. QUARTO INSERTO (dopo p. 852)

1. Firenze, Battistero di San Giovanni. Rappresentazione schematica in pianta dei mosaici della cupola.
2. Firenze, Battistero di San Giovanni, la cupola. Il secondo registro, con le Gerarchie angeliche e il Creatore, opera di Artisti toscani (1240-1260 circa).
3. Firenze, Battistero di San Giovanni, la cupola. Il settimo registro, con il Giudizio finale e Cristo giudice, opera di Artisti toscani (1260-1275 circa).
4. Firenze, Battistero di San Giovanni, la cupola. Particolare della figura precedente: la fascia inferiore destra, opera di Coppo di Marcovaldo e/o del suo ambito (1270-1275 circa).

INDICE

BIBLIOGRAFIA CITATA IN FORMA ABBREVIATA	7
LECTURA DANTIS ROMANA. PARADISO	
CANTO I. <i>'Alienatus animus in corpore': deificazione e ascesa alle sfere celesti</i> , di MARCO ARIANI	27
CANTO II. <i>La Luna e l'ordine divino del cosmo</i> , di BRUNO BASILE	61
CANTO III. « <i>Ne' mirabili aspetti / vostri risplende non so che divino</i> ». <i>Nel cielo della Luna, davanti ai primi beati</i> , di LUCIA BATTAGLIA RICCI	85
CANTO IV. <i>Ragione teologica e ragione poetica</i> , di MANLIO PASTORE STOCCHI	111
CANTO V. « <i>Non prendan li mortali il voto a ciancia</i> »: <i>volontà individuale e libero arbitrio nel cielo della Luna</i> , di EUGENIO RAGNI	131
CANTO VI. <i>Il processo al presente</i> , di LUCA MARCOZZI	161
CANTO VII. <i>Teologia della creazione e della redenzione</i> , di CLAUDIO GI- GANTE	200
CANTO VIII. <i>Dal "folle amore" alla 'recta dilectio': l'attuazione individuale delle influenze celesti come fondamento della 'civitas' umana</i> , di TOBIA R. TOSCANO	228
CANTO IX. « <i>Il lume d'esta stella</i> », di MANLIO PASTORE STOCCHI	255
CANTO X. <i>Dante nel Sole</i> , di PAOLO FALZONE	279
CANTO XI. <i>Per una genealogia della sapienza</i> , di ANDREA MAZZUCCHI	315
CANTO XII. <i>Il «santo atleta» della fede</i> , di FRANCESCO BAUSI	351
CANTO XIII. <i>Il «re sufficiente» e la divina sapienza del governo</i> , di ANTO- NIO DEL CASTELLO	382
CANTO XIV. « <i>Forse non pur per lor, ma per le mamme</i> », di GIULIO FER- RONI	408

INDICE

CANTO XV. <i>Dante e Cacciaguida nel cielo di Marte: i modelli, il martirio, la città</i> , di GIUSEPPE LEDDA	430
CANTO XVI. <i>Il declino di Firenze e il trionfo del tempo</i> , di LUCA MARCOZZI	459
CANTO XVII. <i>Le parole dell'esilio tra l'eterno e il tempo</i> , di FRANCESCO MONTUORI	491
*	
CANTO XVIII. « <i>Segnare a li occhi miei nostra favella</i> »: <i>l'immaginazione visiva al servizio della parola</i> , di CORRADO CALENDÀ	533
CANTO XIX. <i>La condanna dei non credenti e la giustizia di Dio: il discorso dell'Aquila e la teodicea dantesca</i> , di PASQUALE PORRO	558
CANTO XX. <i>Il mistero della giustizia divina</i> , di LUCA SERIANNI	594
CANTO XXI. <i>L'incontro con Pier Damiano</i> , di ANDREA BATTISTINI	616
CANTO XXII. <i>San Benedetto e il «mondo sotto li piedi»</i> , di CARLO VECCE	642
CANTO XXIII. <i>Vedere la «vera luce» nel cielo delle stelle fisse. Il trionfo di Cristo e di Maria</i> , di MIRA MOCAN	671
CANTO XXIV. <i>Mistica degli affetti e intelletto d'amore</i> , di MARCO ARIANI	698
CANTO XXV. « <i>Ritornèrò poeta</i> », di STEFANO PRANDI	723
CANTO XXVI. « <i>A la riva</i> » del « <i>diritto</i> » amore, di DONATO PIROVANO	747
CANTO XXVII. <i>Invettiva e profezia</i> , di GIUSEPPE FRASSO	787
CANTO XXVIII. <i>La visione del «vero in che si queta ogni intelletto»</i> , di ENRICO MALATO	812
CANTO XXIX. <i>Angeli e demoni: cosmogonia, tempo umano ed eternità</i> , di ALFONSO D'AGOSTINO	854
CANTO XXX. <i>La 'transformatio viatoris per claritatem'</i> , di MARCO ARIANI	894
CANTO XXXI. <i>La «candida rosa»</i> , di CORRADO BOLOGNA	917
CANTO XXXII. <i>La mappa dell'Empireo</i> , di ANDREA MAZZUCCHI	942
CANTO XXXIII. <i>La mistica preterizione: il «dicer poco» dell'ultimus cantus'</i> , di MARCO ARIANI	971

INDICE

INDICI

Indice dei nomi	1015
Indice delle tavole	1039

STAMPATO
PRESSO LE OFFICINE DI BERTONCELLO ARTIGRAFICHE
IN CITTADELLA (PADOVA)
PER CONTO DELLA SALERNO EDITRICE
APRILE 2015